



**PROGRAMA DE DOUTORADO MULTI-INSTITUCIONAL E MULTIDISCIPLINAR
EM DIFUSÃO DO CONHECIMENTO**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA BAHIA – IFBA
LABORATÓRIO NACIONAL DE COMPUTAÇÃO CIENTÍFICA – LNCC/MCT
UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA – UEFS
CENTRO UNIVERSITÁRIO SENAI CIMATEC**

RÉGIA MABEL DA SILVA FREITAS

**A ORQUESTRA AFROPERCUSSIVA DE NOTAS NEGRO-DRAMATÚRGICAS DO
BANDO DE TEATRO OLODUM SOB A REGÊNCIA DO MAESTRO ERÊ**

SALVADOR

2019

RÉGIA MABEL DA SILVA FREITAS

**A ORQUESTRA AFROPERCUSSIVA DE NOTAS NEGRO-DRAMATÚRGICAS DO
BANDO DE TEATRO OLODUM SOB A REGÊNCIA DO MAESTRO ERÊ**

Tese apresentada à Universidade Federal da Bahia (UFBA) como requisito para obtenção do grau de Doutora no Programa Multidisciplinar e Multi-institucional em Difusão do Conhecimento.

Orientadora: Professora Doutora
Rosângela Janja Costa Araújo

SALVADOR

2019

TERMO DE APROVAÇÃO

Régia Mabel da Silva Freitas

A ORQUESTRA AFROPERCUSSIVA DE NOTAS NEGRO-DRAMATÚRGICAS DO BANDO DE TEATRO OLODUM SOB A REGÊNCIA DO MAESTRO ERÊ

Tese apresentada à Universidade Federal da Bahia (UFBA) como requisito para obtenção do grau de Doutora no Programa Multidisciplinar e Multi-institucional em Difusão do Conhecimento.

Salvador, 16 de dezembro de 2019.

Banca Examinadora:

Professora Doutora Rosângela Janja Costa Araújo (Orientadora – UFBA)

Professor Doutor Adilson Florentino da Silva (PPGAC – UNIRIO)

Professor Doutora Florentina da Silva Souza (PPGLL – UFBA)

Professor Doutor Joaquim Viana Neto (DMMDC/ IHAC/ PPGAU – UFBA)

Professora Doutora Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti (PPFSC – UCSAL)

**A todas que personificam as Jovelinas e a todos que personalizam os
Melodias nas sonoras trincheiras da vida e da arte como Pérolas Negras**

AGRADECIMENTOS

A Deus, por sussurrar que fui escolhida para essa missão. Obrigada, Pai celestial, por você existir, sempre me dando a mão. Gratidão!

A mainha Marilene Freitas, a painho Raimundo Freitas (*in memorian*) e a minha irmã Débora Freitas, por rasgarem a camisa, enxugarem meu pranto e como prova de amor aplaudirem desde sempre meu acadêmico canto. Gratidão!

Às minhas famílias consanguíneas Silva e Freitas e às afetivas Assis, Cerqueira, Santana e Santos, por vocalizarem que se espelham nas armas poderosas – microfone, caneta e papel – que uso. Gratidão!

Aos meus afilhados Guilherme Silva e Vinícius Nascimento Júnior, por entoarem que tantas lamas na rua não importam, porque arde um sol dentro de nós. Gratidão!

Às minhas amigas Ana Carla Nascimento, Eliana Sales, Elisângela Lopes, Hilda Trindade, Jackeline Santos, Martha Rocha, Míriam Reis, Natalie Cerqueira, Sheila Onofre, Taíse Batalha e Tânia Sueira e aos meus amigos Alberto Tavares, Bruno Valtércio, Enézio de Deus, Enzo Gonçalves, Fábio de Santana, Márcio Assis, Robson (MN) Santos e Vinícius Nascimento, por estimularem há anos que eu pusesse cada vez mais em distintos espaços acadêmicos (ou não!) a minha boca no mundo com meu discurso azeviche profundo. Gratidão!

Às preciosidades generosas e mui cuidadoras que conheci durante a realização desta pesquisa bem longe das esferas do cientificismo Andrea Santos, Cristiane Pugliese, Fernando Nascimento, Gabriela Ramos, Maria Rita Tupinambá, Onisajé, Marli Mateus e Normândia Brayner, por recitarem plurais maneiras de cura e confirmarem o poder da palavra. Gratidão!

À minha – muito mais que – orientadora Janja, por trovar para eu ter fé na minha mandinga, entrar na roda e gingar, lembrando-me, cotidianamente, de que para me manter de pé eu teria sempre que dançar. Gratidão!

Aos membros da minha Banca Examinadora (Adilson Florentino, Florentina Souza,¹ Joaquim Viana e Vanessa Cavalcanti), por modularem através de ricas e valiosas contribuições o perfil azeviche que a negritude criou. Gratidão!

Aos meus coorientadores de campo – artistas do Bando de Teatro Olodum –, por a cada encontro repleto de sorriso e abraço negros sofejarem que negro é cor de respeito, voz da verdade e inspiração. Gratidão!

Aos professores e colegas do Doutorado, por expressarem vocal e melodiosamente que negro sempre fez e faz história segurando esse país pelo braço. Gratidão!

Aos membros do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Ciências Criminais (NPCC) – Criminologia, Direitos Humanos e Questões Raciais que coordenei em 2017 e do Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa e Extensão em Relações Raciais (NUMPERR) que coordeno no Centro Universitário Ruy Barbosa – UniRuy/ Wyden, por arrulharem que somos um corpo só que tem a cor, o corte e a história de nosso lugar. Gratidão!

Aos meus alunos, discípulos e fãs dos mais distintos recintos, por cantarolarem que eu devo com muito afinco diuturnamente cada vez mais aprender a ler pra ensinar a meus camaradas. Gratidão!

A vocês, o afetuoso e demorado abraço desta Diva Linda e Preta
com gosto de dendê e cheiro de pitanga!

O Bando é eco da periferia.
O Bando é eco das vozes dos pretos da Bahia e do Brasil.
O Bando tem a função de utilidade pública de educar pretos e brancos em relação ao racismo.
O Bando discute questões como o lugar do negro na sociedade brasileira.
O Bando se encarrega não só de discutir, mas de colocar o preto em outro lugar na sociedade.
E tem colocado... Quantas pessoas estão na faculdade que dizem:
“– Eu agradeço, porque eu vi o Bando há 10 anos!”
Não só o artista, o ativista, mas jornalistas, médicos e outros dizem:
“– Eu vi o Bando e isso mudou a minha vida!”
O Bando tem essa função!!!
(Zebrinha)

Freitas, Régia Mabel da Silva

A Orquestra Afropercussiva de Notas Negro-dramatúrgicas do Bando de Teatro Olodum sob a Regência do Maestro Erê / Régia Mabel da Silva Freitas. -- Salvador, 2019.

239 f. : il

Orientadora: Rosângela Janja Costa Araújo.

Tese (Doutorado - Programa de Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento) -- Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Educação, 2019.

1. Genocídio de jovens negros. 2. Espetáculo Erê. 3. Questões raciais. 4. Difusão de conhecimentos. 5. Bando de Teatro Olodum. I. Araújo, Rosângela Janja Costa. II. Título.

RESUMO

Esta investigação científica teve como escopo identificar a atuação do Bando de Teatro Olodum como difusor de conhecimentos de questões raciais para artistas e plateias com fulcro em Erê (2015), montagem das Bodas de Prata dessa companhia soteropolitana de Teatro Negro, que vociferou contra o genocídio de jovens negros. A metodologia utilizada foi, quanto aos objetivos, uma pesquisa exploratório-descritiva da realidade social; quanto à natureza dos dados, elegeu-se a qualitativa; quanto aos procedimentos de coleta de dados e fontes de informação, realizaram-se revisão bibliográfica de autores em geral negrorreferenciados, análise documental do texto dramático e pesquisa de campo para coleta de dados empíricos. Para tal, optou-se pela observação não participante de 03 (três) ensaios do supracitado espetáculo, promoveram-se 18 (dezoito) entrevistas semiestruturadas com os artistas e aplicaram-se 75 (setenta e cinco) questionários com as plateias. Os resultados apontaram que esse grupo teatral contribui diuturnamente para minimizar a segregação socio[cultural-econômico-político]cognitiva no que diz respeito ao binômio reflexão-ação quanto às questões raciais ao preencher com maestria as lacunas imensas sobre a historiografia negra pré, trans e pós-escravismo na luta ininterrupta em prol da cidadania plena.

Palavras-chave: Bando de Teatro Olodum; difusão de conhecimentos; questões raciais; espetáculo Erê; genocídio de jovens negros.

ÀKÓPÒ

Ìwádìí ìjìnlè yíì sàpèjúwe ipá tí Egbé Ìtàgé Olodum ní bíí oluranlowo ìtánkálè ìmò lori òrò èyá èniyàn fún awọn òṣèré ati olugbo pelu idajuko lori Erê (2015), iṣe ìdáráyá ọdún Kàrúndínlògbòn ti ilé iṣe ilú gèṣi ti eré ìtàgé àwọn èniyàn dúdú. Ọnà iwádìí èkó tí a ló, lórí ìdí iṣe yí, jé iwádìí ìjìnlè tí ó sàpèjúwe òtító àwùjọ; lórí iṣeḍá àwọn àlàyé, agbára iṣeḍá ni a yàn; lórí ìgbésè àti orisun gbogbo àlàyé tí a gbà, a se àtúnnyèwò ìtàn ayé àwọn ònkòwé tí a ti gbàgbé, ìtàn iwádìí ìjìnlè ti ọrò ìgbésè àti iwádìí ìgboro fún àkójopò àlàyé àkíyèsí. Fún èyí, a yan àkíyèsí aláidàpò fún àkókò àtúnkò tí eré ìtàgé tí a sọrò nípa ní ìbèrè, ayeyè ìsòrògbèsì méjìdínlógún ni a dá sílè fún àwọn òṣèré, a tún fi ìbèèrè iwádìí àádòrin márùn-ún fún àwọn olùgbó. Awọn àbájáde náà fihàn pé egbé ti ìtàgé yíi se alábàápín ní ójojúmọ lati dinku ìpínyà ti àwùjọ, àṣà, ọrò ajé àti òṣelú, nípasè ìrònú lórí àwọn ọrò èyá èniyàn tí ó n fi ọgbón kún àwọn kòtò n lá lórí ìtàn àkólè àwọn èniyàn dúdú, àwọn èniyàn trans, àti ìgbà èyin ẹrú nínú ìjàkadì láti jé ọmọ ilú.

Àwọn ọrò pàtàkì: Egbé Ìtàgé Olodum; ìtánkálè ìmò; àwọn ọrò èyá èniyàn; eré ìtàgé Erê; ìpaèyárun tí àwọn ọmọdé èniyàn dúdú.

RESUMEN

Esta investigación científica tuvo como objetivo identificar la actuación del grupo Bando de Teatro Olodum como agente difusor de conocimiento de temas raciales para artistas y audiencias con base en Erê (2015) e instalación de las Boda de Plata de esa compañía nativa de Salvador del Teatro Negro, que se pronunció enfáticamente contra el genocidio de jóvenes negros. La metodología utilizada fue, en cuanto a los objetivos, una investigación exploratoria-descriptiva de la realidad social; en cuanto a la naturaleza de los datos, se escogió la cualitativa; Con respecto a los procedimientos para la recopilación de datos y las fuentes de información, fue realizada una revisión de la literatura de autores en general negro-referenciados, un análisis documental del texto dramático y una investigación de campo para recopilar datos empíricos. Para esto, se optó por la observación no participante de 03 (tres) ensayos del espectáculo antes mencionado, promovimos 18 (dieciocho) entrevistas semiestructuradas con los artistas y se aplicaron 75 (setenta y cinco) cuestionarios con la audiencia. Los resultados señalaron que este grupo teatral contribuye extensamente a minimizar la segregación cognitiva sociocultural-económica con respecto al binomio de reflexión-acción con respecto a los problemas raciales al llenar magistralmente los inmensos vacíos sobre la historiografía negra pre, trans y pos-esclavitud en la lucha ininterrumpida por la ciudadanía plena.

Palabras clave: Bando de Teatro Olodum; difusión del conocimiento; temas raciales; espectáculo Erê; genocidio de jóvenes negros

ABSTRACT

This scientific research aimed to identify the Olodum Theater Band's performance as a diffuser of knowledge of racial issues for artists and audiences with fulcrum in Erê (2015), silver Wedding assembly of this soteropolitan company of Black Theater, that shouted against young black people's genocide. The methodology used was, as for the goals, an exploratory-descriptive research of social reality; as regarding the kind of data, the qualitative nature was chosen; as regarding data collection procedures and information sources, a bibliographic review of black authors in general was performed, documentary analysis of the dramatic text and field research for empirical data collection. For this, opted for the non-participant observation of 03 (three) rehearsals of the above-mentioned show, 18 (eighteen) semi-structured interviews with the artists were promoted and 75 (seventy-five) questionnaires were applied to the audience. The results pointed out that this theatrical group contributes daily to minimize the cognitive socio[cultural-economic-political-] segregation regarding the action-reflection binomial on racial issues by masterfully filling the huge gaps in black historiography pre, trans and post-slavery in the unbroken struggle for full citizenship.

Keywords: Olodum Theater Band; dissemination of knowledge; racial issues; Erê spectacle; young black people's genocide.

ROTEIRO MUSICAL

RUM-RUMPI-LÊ INTRODUTÓRIO	15
1.º MOVIMENTO – SOLFEJO NEGROREFERENCIADO	29
1.1 Composição Afrobiográfica	29
1.2 Ler (<i>kawe</i>), Dizer (<i>wéfun</i>) e Transformar (<i>yépada</i>): a tríade melódica do Teatro Negro brasileiro	47
INTERLÚDIO DE DEVOÇÃO: CORAL DE ARTISTAS AZEVICHES	83
2.º MOVIMENTO – A MILITÂNCIA NEGROCÊNICA PERCUTIDA DO BANDO DE TEATRO OLODUM	84
2.1 A História da Árvore Cognitiva do Bando de Teatro Olodum	89
2.2 Repertório Negrodiaspórico do Bando de Teatro Olodum à luz da Análise Cognitiva	97
INTERLÚDIO DE INSPIRAÇÃO: CORAL DE COMPANHIAS TEATRAIS QUE ENEGRECEM PALCOS BRASILEIROS	123
3.º MOVIMENTO – BATUQUES RÍTMICO-METODOLÓGICOS	124
INTERLÚDIO DE INVESTIGAÇÃO DA ARTE NEGROREFERENCIADA: CORAL DE PESQUISADORAS BRASILEIRAS	134
4.º MOVIMENTO – AS NOTAS NEGRO-DRAMATÚRGICAS DA REGÊNCIA DO MAESTRO ERÊ	135
4.1 Sonata para Djembê: Materialidade do Delito? Pretos Corpos!	135
4.2 Sonata para Xequerê: O Erê que brinda as Bodas de Prata do Bando de Teatro Olodum.....	136
4.3 Erê: a insurreição cênica dos 25 anos do Bando de Teatro Olodum	137
4.4 O Erê como contraponto rítmico contra o genocídio de Jovens Negros	171
4.4.1 Ler (<i>Kawe</i>).....	174

4.4.2 Dizer (<i>Wéfun</i>)	186
4.4.3 Transformar (<i>Yépada</i>)	199

INTERLÚDIO DE DILEÇÃO: CORAL DE OBRAS AZEVICHES SOTEROPOLITANAS	223
--	-----

AFROBEAT FINAL	224
-----------------------------	-----

UBUNTU TEÓRICO-CONCEITUAL	228
--	-----

APÊNDICES	234
------------------------	-----

APÊNDICE I – Entrevista com Atores, Diretores (corporal, musical e teatral), Dramaturgo, Encenador e Músicos	234
---	-----

APÊNDICE II – Entrevista com Atrizes oriundas da II Oficina de Performance do Bando de Teatro Olodum	235
---	-----

APÊNDICE III – Questionário para Espectadores	236
--	-----

APÊNDICE IV – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para Artistas	237
---	-----

APÊNDICE V – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para Plateias	238
--	-----

ANEXOS	
---------------------	--

FIGURA 01 – Cena 02	83
----------------------------------	----

FIGURA 02 – Cena 05	123
----------------------------------	-----

FIGURA 03 – Cena 11	134
----------------------------------	-----

FIGURA 04 – Cena 12	223
----------------------------------	-----

“Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio.”

(Conceição Evaristo)

Nunca nos esquecemos das lições aprendidas com a dor, diz um provérbio africano. Desde a chegada do além-Atlântico aos portos brasileiros, os negros criaram estratégias de resistência, retificando as supostas anomia social e incapacidade intelectual que lhes foram atribuídas pelo colonizador. Da perversa escravidão, dentre as lições adquiridas, eles aprenderam que, para a sua possibilidade emancipatória, o “conhecimento² (...) [os] liberta[ria] do jugo imperante da bestialidade e da rudeza espiritual dominante” (GALEFFI, 2014) branco-ocidental.

Seja como um mecanismo de compreensão e transformação do mundo, necessidade para a ação e/ou elemento de libertação (LUCKESI, 1985), o conhecimento – socialmente produzido por esses protagonistas da sua própria emancipação – foi utilizado por eles para compreender, agir e transformar a realidade na qual se encontravam em busca de liberdade e inclusão. Através de transmissão e troca do mesmo, essa negritude³ resiliente lutou aguerridamente pela libertação e conquista do exercício pleno da cidadania através do respeito aos seus direitos civis, políticos e sociais.

O conhecimento – capacidade humana que pode transformar a realidade, reorientar percursos, superar percalços e até mesmo ultrapassar limites impostos – “só nasce da prática com o mundo, enfrentando os seus desafios e resistências e (...) só tem seu sentido pleno na relação com a realidade” (LUCKESI, 1985, p. 49). Maturana e Varela (1995, p. 18) corroboram quando afirmam que “só podemos conhecer o conhecimento humano (experiências, percepções) a partir dele mesmo.”

¹ Os atabaques Rum (maior), Rumpi (médio) e Lê (menor) são utilizados nos rituais dos terreiros de candomblé para puxar o toque do ponto (música) que será cantado.

² Conhecimento é um mecanismo de compreensão e transformação do mundo, um elemento de libertação e necessidade para a ação (LUCKESI, 1985).

³ Para Aimé Césaire (MOORE, 2010, p. 37), negritude é “uma tentativa específica do mundo negro de compreensão teórica desse fenômeno poderoso que é o racismo, e da articulação de respostas para contê-lo em suas ramificações socioeconômicas, combatê-lo no imaginário social e destruí-lo nas estruturas através de medidas políticas, culturais e econômicas concretas”.

Tendo como base os conhecimentos trazidos do além-Atlântico, os negros evidenciaram que

o ser humano pensante está sempre no centro do pensamento dos diversos povos e filosofias africanas. A ancestralidade é a marca de permanência do ser sobre o tempo. Neste se assentam todos os processos de conhecimento e de evolução do mundo. No conceito de ancestralidade e do respeito a ela se fundam os princípios da organização social e da interação do ser humano coletivo com os demais seres da natureza (CUNHA JÚNIOR *apud* ROMÃO, 2005, p. 262).

Assim, primando pela comunicação, educação e protesto do/para o povo negro, houve uma multiplicidade de movimentos sociais de caráter transgressor. Na pré-Abolição, fugas individuais e coletivas, criação de quilombos, escolas, irmandades e terreiros de candomblé, compras de alforrias, revoltas escravas foram algumas formas de reação. Na pós-Abolição, foram criados associações, clubes e grêmios negros, imprensas antirracistas, sindicatos, dentre outras mobilizações cada vez mais políticas que ampliavam os conceitos de identidade, equidade e resistência, como a Frente Negra Brasileira (FNB) e o Movimento Negro Unificado (MNU)⁴ (FREITAS, 2014).

Em todas essas ações, foi/é visível o viés formativo dessas estratégias negras com o intuito da busca pela autonomia e isonomia social. Nesses espaços essencialmente educativos, os negros intensificaram as trocas culturais⁵ iniciadas nos navios negreiros. Afinal, cultura não é apenas um rol de traços, objetos e palavras; é preciso levar em consideração como as relações sociais são conduzidas através dela (MINTZ; PRICE, 2001). Ao promoverem continuidades culturais étnicas para desenvolverem suas instituições brasileiras, eles ratificaram que

o conhecimento é uma capacidade disponível em nós, seres humanos, para que processemos de forma mais adequada a nossa vida, com menos riscos e menos perigos. O conhecimento tem o poder de transformar a opacidade da realidade em caminhos “iluminados”, de tal forma que nos permite agir com certeza, segurança e previsão (LUCKESI, 1985, p. 51).

⁴ Tendo como um dos fundadores Abdias do Nascimento, a FNB foi um movimento social criado em 1931 que se tornou partido político. O MNU, que também teve a participação dele em sua fundação e atos políticos, surgiu em 1978 para dar continuidade contra a violência racial e luta pela cidadania negra.

⁵ “Cultura é o movimento da ancestralidade, e a ancestralidade é como um tecido produzido no tear africano: na trama do tear está o horizonte do espaço; na urdidura do tecido está a verticalidade do tempo. Entrelaçando os fios do tempo e do espaço cria-se o tecido do mundo que articula a trama e a urdidura da existência” (OLIVEIRA, 2007 p. 245).

Se “para alcançar um novo papel de igualdade, é preciso também colocar-se fora da dinâmica colonial” (KILOMBA, 2008, p. 230), a abertura por cada vez mais trincheiras em distintos âmbitos da sociedade que utilizam o discurso de combate à chaga social chamada racismo⁶ em prol da cidadania dos negros como mola-mestra deve ser vicejante e contínua.

As culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e *modus* constitutivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas como todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e ágrafos, com que se confrontaram. (...) As falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (MARTINS, 1997, p. 26).

Ciente de que o conhecimento instrumentaliza o cidadão para que aja de maneira mais consciente, essas ações negras de mobilização política também emergiram pelo universo artístico. A arte – “fenômeno revelador, constitutivo da vida, da vivência e da convivência humanas” que possui distintas dimensões como a da prática e teoria política (BIÃO, 2009, p. 78) – foi mais uma forma reivindicatória que intensificou as forças político-ideológicas desse movimento de militância, protesto e denúncia contra racismo, luta pelo pseudodesajustamento social, combate ao complexo de inferioridade e imagens preconceituosas e arquetípicas dos negros.

“A arte, o jogo, a brincadeira e a cultura são criações humanas para superar problemas do dia a dia (...) [e] uma outra forma de lidar com o desequilíbrio”, ensinam-nos Bião (2009, p. 371). A negritude – comungando dessa crença no que diz respeito à sua “escravidão espiritual, cultural, socioeconômica e política” (NASCIMENTO, 2004, p. 211) antes e depois de 13 de maio 1888 – habilidosamente também utilizou a arte para o seu contínuo processo de “desintoxicação semântica e de constituição de um novo lugar de inteligibilidade da relação consigo, com os outros e com o mundo” (MUNANGA, 1986, p. 53).

A dança, a música e o teatro são exemplos de resistência negra em que permanecem os âmbitos educacional, político e cultural para continuar superando os entraves hegemônicos e etnocêntricos. Combatendo a folclorização e estereotipia, vozes e corpos negros traduzem símbolos incorporados do seu manancial histórico-

⁶ Racismo é aqui entendido na perspectiva de Almeida (2018, p. 25) como “uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento”. Esse conceito será retomado de maneira mais aprofundada no decorrer da tese.

cultural. Como legítimos estandartes de uma história longa de lutas e conquistas, dançarinos, músicos e atores “sustenta(m) o que se quer lembrar, afirmar, reconhecer” (LIMA, 2008, p. 110). Afinal,

não existe a dualidade entre indivíduo e cultura, já que esta é fruto das ações dos sujeitos. Estas, por sua vez, ganham sentido no jogo de significados produzidos pela cultura, fazendo com que consideremos a relação interativa entre sujeito e indivíduo, entre história e estrutura. Opor Ser (estrutura) e Ação (eventos) seria um engano, pois eles são intercambiáveis. Os indivíduos criam suas regras em movimento e fazem do fato social uma ficção frente a seus interesses (OLIVEIRA, 2006, p. 81).

Da exímia corporalidade que desmitificou o estigma de exotismo do corpo negro da carioca e primeira bailarina clássica negra Mercedes Baptista até a hoje respeitada e reconhecida dança afro-brasileira como forma de expressão estético-política, a dança – linguagem corporal – é uma afirmação identitária de reverência ancestral. De Xisto Bahia – ator, cantor e compositor baiano – com seus *lundus* (dança sensual e gênero musical jocoso) e suas modinhas (canções líricas) à contemporânea juventude negra da periferia com suas denúncias sociorraciais pelo *rap* e pelo *hip-hop*⁷, a música é utilizada como um veículo de comunicação para protestos verbais.

De Chocolat, em 1926, com as Companhias Negra de Revistas e Teatral Ba-Ta-Clan Preta, abriu alas para o paulistano ator, dramaturgo, professor, poeta, ativista social e ex-político Abdias do Nascimento, em 1944, criar o Teatro Experimental do Negro (TEN), que proporcionou aos seus partícipes formação pedagógica e especializada. Sobre esse viés formativo do TEN – considerado uma frente de luta pelo seu criador –, Romão (2005, p. 119) elenca algumas contribuições:

a perspectiva emancipatória do negro no seu percurso político e consciente de inserção do mercado de trabalho (na medida em que pretendia formar profissionais no campo artístico do teatro); na dimensão da educação educativa e política e, na dimensão política, uma vez que o sentido de ser negro foi colocado na perspectiva da negação da suposta inferioridade natural dos negros (ou da superioridade dos brasileiros).

Os discípulos de Abdias do Nascimento criam célere e qualitativamente em todo o país companhias que promovem Teatro Negro brasileiro – um movimento sociocultural de combate ao racismo, lastreado pela tríade Ler (*kawe*) – Dizer (*wéfun*)

⁷ Vale ressaltar que o *rap* e o *hip-hop* não foram criados para defender questões raciais, uma vez que promovem um debate social; ainda assim, a juventude negra da periferia utiliza-os também como recursos musicais na luta antirracista.

– Transformar (*yépada*⁸), com o escopo de transformar o palco em trincheira para refletir e intervir sobre questões raciais (pré, trans e pós-Abolição), ressemantizar o legado da ancestralidade, preencher lacunas de referenciais africanos e afro-brasileiros e revelar habilidades cênicas de uma negra plêiade de artistas. Afinal, como nos ensina um provérbio africano, “o eco da primeira palavra fica sempre no coração” – audaciosamente, acresço que na história do Teatro Negro brasileiro fincou-se também na ação. Em suma, promovem-se práticas formativas extraescolares pelo viés das Artes Cênicas.

Dentre elas, em 17 de outubro de 1990, nesta Roma (dita) Negra, em Salvador, na Bahia, foi criado o Bando de Teatro Olodum. Oportunizando presença e discurso da mais legítima melanina acentuada soteropolitana, o Bando, como é comumente conhecido, coloca em cena corpos negros (ora coisificados, ora desejados, ora diabolizados, ora elogiados pelo olhar colonizado branco-ocidental) para discutirem acerca de/ intervirem sob questões da nossa raça⁹ com uma pulsante força afropercursora. Traduzindo por distintas linguagens artísticas – teatro, poesia, performance, música, dança e audiovisual – a companhia encena espetáculos antirracistas em palcos nacionais e internacionais.

Buscando tornar o conhecimento um bem público e, por conseguinte, democratizar o saber sobre pré e o pós 13 de maio, preconceito com os herdeiros dos estigmas escravistas, ideologia do branqueamento, fábula das três raças, mito da democracia racial, (des) valorização da cultura afrodescendente, o Bando há quase 30 anos combate o racismo, coadunando as vertentes artístico-ideológica. Essa companhia torna a caixa cênica uma caixa de ressonância que racializa seu protesto através de um conjunto de cores, corpos, imagens, luz, sons, textos e vozes.

A música, em seus espetáculos, é mais um elemento dramático de comunicação com o público a partir da força dos tambores e de diálogos com o *axé music*, o *blue*, o *rap*, o *reggae* dentre outros ritmos. A sua utilização dentro desse princípio estético¹⁰ contribui para o desenvolvimento comunicativo, apresentando e intensificando o texto dramático. São textos falados e/ou cantados, músicas rigorosamente selecionadas pelo elenco ou especificamente compostas para

⁸ Dicionário Iorubá (2017).

⁹ Raça aqui é entendida através de duas características básicas que se cruzam e se complementam, a saber: a biológica e a étnico-cultural (ALMEIDA, 2018). No decorrer da tese, aprofundarei um pouco mais essa perspectiva.

¹⁰ “A estética ou o sentir junto, a estética entendida como sentir” (BIÃO, 2009, p. 147).

espetáculos numa tênue relação dialógica intensa com o operador de som (também ator). Devido à formação musical dos atores, há uma banda que toca ao vivo integrada também pelos atores, compondo uma orquestra polifônica.

A percussão sempre deu cadência ao texto desde a criação do Bando através da participação da Banda Mirim do Olodum (1990 até 1994). Por eleger a música como um elemento estético do grupo, sempre se priorizou a formação musical dos atores que, após o rompimento com o Grupo Cultural Olodum por questões ideológicas, assumiram o toque dos instrumentos ao vivo nos espetáculos. Esse interesse musical do Bando ratifica o que Ki-Zerbo (1980, p. 30-31) nos ensina sobre a importância dos instrumentos musicais quando preleciona que eles se incorporam

ao artista, e seu lugar é tão importante na mensagem que, graças às línguas tonais, a música torna-se diretamente inteligível, transformando-se o instrumento na voz do artista sem que este tenha necessidade de articular uma só palavra. (...) A música encontra-se de tal modo integrada à tradição que algumas narrativas somente podem ser transmitidas sob a forma cantada.

O recurso musical faz parte do processo criativo de todas as montagens e a percussão foi eleita para cadenciar o texto dramático. Como um elemento estético do grupo, a música ao vivo com “a percussão no palco [é] marca característica de quase todas as encenações do Bando” (UZEL, 2003, p.46). Essa escolha ideológica para nortear o seu trabalho metodológico já evidenciava a importância da música de ascendência africana como mais uma possível catalisadora de emoções da plateia. A proposta era que, em cada espetáculo, utilizando em cena o seu manancial histórico-cultural, o corpo-máscara do ator invadisse

o imaginário de quem o assiste, mas, de tal modo que possa o espectador ser tocado em sua humanidade e desarmado em suas expectativas. Que como estandarte apreenda o espectador pelo que é e representa, e que o permita vivenciar em sua inteireza o ato, o espetáculo apresentado (LIMA, 2008, p. 110).

Esse rufar dos tambores já delineava seu traços identitários com a ancestralidade africana, uma vez que para Tinhorão (2008, p.60),

ao se defrontarem os batuques de africanos e crioulos da colônia e do vice-reino com a diversidade de sugestões de cantos e danças de negros, de alguma forma desestruturados – em parte por influência das condições locais, e, parte por mudanças ocorridas na própria África –, os brancos e mulatos

brasileiros não encontraram qualquer dificuldade em se apossar dos elementos a que mais se adaptavam, para com eles compor novas formas de danças e de cantos, logo tornados nacionais.

Ao ser utilizada como uma forma de comunicação com o público e uma catalisadora de emoções da plateia, a afromusicalidade¹¹, que faz parte da dramaturgia negra do Bando, também ressignifica, ressemantiza e reinterpreta o legado cultural africano. Em cena, têm-se “códigos culturais partilhados” (HALL, 1996, p.68) que contribuem efetivamente para manter vivo o vínculo com a África e a ligação com a ancestralidade apesar da hegemonia cultural eurocêntrica na sociedade brasileira como um todo e até mesmo nas artes cênicas desta Roma (dita!) Negra. Afinal, nesse continente tão rico e plural a que devemos origens abissais, os instrumentos são veículos sagrados utilizados na narrativa oral.

Insta salientar que os artistas e os multi-instrumentistas músicos trasladam com maestria por diversos instrumentos musicais, não se restringindo apenas aos tão nossos identitários percussivos. A concepção musical das montagens do Bando é bastante diversificada, lastreada por bateria eletrônica, cavaquinho, contrabaixo, guitarra, piano, *pick-up* de DJ, saxofone, teclado, violão (inclusive processado – como em Bença –, alterando o som original do instrumento com pedaleiras e filtros analógicos) entre outros.

Cônsua da minha sonoridade vital, de que na rica e plural cultura africana celebra-se com música e da utilização da mesma em todos os espetáculos do Bando como mais um recurso de comunicação com o público catalisador de emoções, redigi esta tese – escrita em primeira pessoa por ser lastreada por minha contundente ideologia de pertencimento – aliando rigor acadêmico à linguagem musical. Através da apresentação de um Concerto Negrorreferenciado da Orquestra Afropercussiva do Bando de Teatro Olodum regido pelo maestro Erê, esta produção intelectual identifica a atuação desta companhia como difusora¹² de questões raciais para atores, diretores (coreógrafo, musical e teatrais), dramaturgo, espectadores e músicos.

Nas palavras do diretor musical da companhia, há um

vocabulário percussivo que os músicos dominam. O músico rege o grupo. O músico conhece profundamente os espetáculos como um todo e rege mudanças o tempo inteiro. É como se decorasse o texto inteiro de todo mundo

¹¹ O prefixo afro é utilizado neste texto divergindo da generalização que lhe é peculiar, mas pautado na perspectiva de Martins (1997) com o escopo de afrografar.

¹² Difusão é aqui entendida como ato ou efeito de propagar, espargir e multiplicar.

porque determinadas palavras são o sinal pra que ele mude e numa virada chame o ator que tá em cena e a banda pra outro ritmo. O músico é um intérprete que conhece, memoriza e rege mudanças de cena, música e fala (JARBAS BITTENCOURT, 2018).

Para tal, descrevo múltiplas questões raciais abordadas em seus espetáculos à luz da Análise Cognitiva, evidencio – através do espetáculo *Erê*, que comemora as Bodas de Prata do Bando – a sua importância como um grupo teatral difusor dessas questões, investigo o processo para a criação desse espetáculo e verifico de que maneira ele amplia o repertório cultural de atores, diretores (coreógrafo, musical e teatrais), dramaturgo, espectadores e músicos. Neste processo, desvelo que aquilo que foi despedaçado pela perversa violência racial que nega diuturnamente a cidadania negra é continuamente, pelas mãos dessa companhia, lianas intuitivas, reconstruído, edificado (FANON, 2008, p. 124).

Há dezenove anos frequento o Teatro Vila Velha, considerado a pia batismal dos artistas baianos por Gilberto Gil, situado no Passeio Público – atual sede desse grupo – e acompanho os grupos residentes e a genialidade do Bando em suas múltiplas atividades negrorreferenciadas com ou sem chancela universitária, a saber: espetáculos, Festivais “A cena tá preta!”, Fóruns Nacionais de Performances Negras, Oficinas de Performances Negras e Projetos como Outras Áfricas, Respeito aos mais velhos e Tomaladacá. Em todas as supracitadas frentes, revisitam-se o legado cultural africano, a historiografia da escravidão atlântica e a situação atual do negro brasileiro neste país que não possui discurso mas práticas racistas.

O interesse em identificar a atuação do Bando de Teatro Olodum como difusor de questões raciais para atores, diretores (coreógrafo, musical e teatrais), dramaturgo, espectadores e músicos surgiu pelo desejo de continuar a dedicação acadêmica iniciada no Mestrado. Naquele momento, investiguei contribuições dessa companhia no processo de construção da cidadania de atores e ex-atores como mais uma política social negra baiana que luta por nossos direitos pós-Abolição. Publicada no livro “Bando de Teatro Olodum: uma política social *in cena*”, a dissertação evidencia as forças social, econômica, política e cultural dessa companhia.

Em 2015, para comemorar vinte e cinco anos, o grupo brindou-me – como plateia e pesquisadora – e aos demais espectadores com a montagem *Erê*¹³ (2015),

¹³ Título em homenagem às divindades africanas infantis.

que debate o genocídio de jovens¹⁴ negros, revisitando o espetáculo *Erê pra toda vida – Xirê* (1996) que ainda não tinha sido apresentado em Salvador¹⁵. Com concepção de Lázaro Ramos, direção de Fernanda Júlia Barbosa – Onisajé (fundadora e diretora do NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas) e José Carlos Arandiba – Zebrinha (também coreógrafo), dramaturgia de Daniel Arcades (ator e dramaturgo do NATA) e direção musical de Jarbas Bittencourt, discutiram-se também relações familiares, violência nacional, segurança pública, maioridade penal, lei 10.639/03, racismo na mídia no labirinto raça-classe-sociedade (NASCIMENTO, 1978).

Nessa montagem, 10 (dez) atores (Cássia Vale, Ella Nascimento¹⁶, Geremias Mendes, Jamile Alves, Jorge Washington, Leno Sacramento, Merry Batista, Ridson Reis, Sérgio Laurentino e Valdineia Soriano¹⁷), 03 (três) músicos multi-instrumentistas (Cell Dantas, Daniel Vieira – Nine e Maurício Lourenço), 09 (nove) jovens atores que participaram da II Oficina de Performance Negra promovida pelo grupo (Deyse Ramos, Elcian Gabriel, Ed Firenza, Gabriel Nascimento, Lucas Leto¹⁸, Naira da Hora, Renan Mota¹⁹, Shirlei Sanjeva e Vinicius Carmezim) e 01 ator branco convidado (Léo Passos ou Rui Manthur) trazem à baila

um projeto de Estado de caráter genocida dirigido à população negra no Brasil. Ancorado nas várias dimensões da atuação institucional, esse empreendimento, resguardado pela simbologia do mito da democracia racial, vai se materializando nas vulnerabilidades construídas em torno do segmento negro – das políticas de esterilização às limitações educacionais – passando por todas as interdições quanto à estruturação de uma identidade negra e, principalmente, pela produção em série de mortes, em grande medida, de competência do aparato de controle penal (FLAUZINA, 2006, p. 13).

Levando para o palco, além dos atores, parte de jovens atores formados na II Oficina de Performance Negra, o espetáculo *Erê* clama pelos direitos civis, políticos e sociais desses jovens cidadãos, convocando, além dos espectadores, as forças de

¹⁴ Este trabalho não estabelecerá uma faixa etária estanque para jovens, uma vez que até os documentos oficiais divergem, como o Estatuto da Juventude (15 a 29 anos) e Assembleia Geral das Nações Unidas (13 – 24 anos). Outrossim, urge também levar em consideração a situação socioeconômica que os obriga a abandonar precocemente a infância e antecipar a fase adulta.

¹⁵ A convite da cineasta Monique Gardenberg para uma participação no Carlton Dance, no Rio de Janeiro, o Bando adaptou o tema já escolhido a coreografias, assumindo a dança como linguagem cênica. Para tal, criou para sua face coreográfica o grupo Dança Olodum! que era composto pelo elenco do Bando e também por dançarinos e capoeiristas selecionados em audições (UZEL, 2003).

¹⁶ A atriz integrou o elenco das novelas Segundo Sol e Bom Sucesso da Rede Globo.

¹⁷ Eleita pelo 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro como melhor atriz em 2017 pelo filme baiano *Café com Canela*, que também arrematou a premiação de melhor filme e roteiro.

¹⁸ O ator integrou o elenco da novela Bom Sucesso da Rede Globo.

¹⁹ O ator integrou o elenco da novela Segundo Sol da Rede Globo.

blogueiras negras, blocos-afro, Balé Folclórico, Coletivo Abdias do Nascimento, NATA, Companhia dos Comuns entre outros. Para o ator-fundador Jorge Washington (TEATRO VILA VELHA, 2016), esse texto “está falando de uma coisa muito importante e dolorida que é o extermínio da juventude negra, (...) o teatro (...) tem que botar essa dramaturgia no palco onde o público venha e saia refletindo a partir do que viu no palco.”

Na concepção musical de Erê, utilizam-se técnicas de composição e arranjos desenvolvidas ao longo de todo o século XX de música de vanguarda. Na instrumentação da montagem, não foi usado nenhum atabaque nem os tambores do Olodum, foram utilizados contrabaixo, guitarra e teclado. Além disso, o percussionista sem rum, rumpi, lê, esbanja sonoridade com bateria eletrônica que executa ao vivo e dispara *samplers*, gan (agogô), chaveiros e pedaços de barra de metal que são percutidos (JARBAS BITTENCOURT, 2018).

Como ainda há, lamentavelmente, hiatos acadêmicos no que diz respeito a estudos sobre o Teatro Negro como uma estratégia negra de resistência que transforma o palco em trincheira para refletir e intervir sobre questões raciais, a relevância acadêmica desta tese consiste na coleta de dados científicos sobre essa temática com o intuito de contribuir na diversidade científica, substanciando o acervo institucional. Esta investigação ainda se propõe a descortinar o olhar colonizado de leitores e estimular outras possíveis pesquisas sobre artes negrorreferenciadas que enucleiam vertentes político-sociais.

A relevância social lastreia-se na minha crença que o conteúdo transmitido através dos espetáculos e das demais atividades de caráter formativo apresentadas pelo Bando podem se tornar conhecimento a partir do momento que isso “começa a ter um uso, um valor social, um significado social”, pois “passa por um processo de análise, (re)significação, [e, portanto,] vem sendo compreendida, sistematizada (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 137). Sobre a importância de promover Teatro Negro, Cobra (2014, p. 15) colaciona que “aqueles que nos assistem, e que conosco dialogam, poderão ampliar as discussões e ressignificar seus saberes e fazeres”.

Este Concerto Negrorreferenciado da Orquestra Afropercussiva do Bando de Teatro Olodum está organizado através do seguinte Roteiro Musical: após este Rum-Rumpi-Lê Introdutório, apresento o 1.º Movimento – Solfejo Negrorreferenciado, subdividido em Composição Afrobiográfica – na qual entoo com Almeida (2018), Hooks (2005), Gilroy (2001), Martins (1995; 1997), Sodré (2005) entre outros o meu

negro percurso acadêmico-profissional – e, em Ler (*kawe*), Dizer (*wéfun*) e Transformar (*yépada*): a tríade melódica do Teatro Negro brasileiro, cantarolo a base epistemológica da arte cênica azeviche nacional que enucleia as dimensões conceitual, procedimental e atitudinal com Coll *et. al.* (1986), Fanon (2008), Galeffi (2014), Nascimento (2004) entre outros.

Para finalizar esse solfejo, uma companhia de cada região brasileira que promove Teatro Negro – unida pelo I Fórum de Performance Negra, organizado pelo soteropolitano Bando de Teatro Olodum e a carioca Companhia dos Comuns – é descrita brevemente, compondo uma grande rede de colaboração e intercâmbio de linguagens e de saberes negrorreferenciados lastreada na perspectiva triádica supracitada. No interregno, o Coral de Artistas Azeviches – atores e diretores negros do cenário nacional que se notabiliza(ra)m nos séculos XIX, XX e XXI –, num Interlúdio de Devoção, é suavemente audível.

No 2.º Movimento, A Militância negrocênica percutida do Bando de Teatro Olodum, apresenta-se o coro formado por Domingues (2017), Moura (2004), Reis (1996), Jesus e Rios (2014) entre outros que entoam sobre a defesa ativa diuturna pela causa racial nas mais distintas trincheiras como a esfera teatral. Em seguida, Bando de Teatro Olodum (2014), Fróes Burnham (2012), Husserl (2002), Mignolo (2008), Teatro Vila Velha (2014) entre outros vocalizam de maneira memorialística A História da Árvore Cognitiva do Bando de Teatro Olodum, historicizando a perspectiva artístico-ideológica, as produções e as contribuições desse grupo para o Teatro Negro brasileiro.

Para finalizar, Lima (2008), Oliveira (2014), Santos (2002), Souza (1983) entre outros rufam num sincrônico entrecruzar de potências de espetáculos o Repertório Negrodiaspórico do Bando de Teatro Olodum à luz da Análise Cognitiva, estreitando a relação entre esse campo inovador que trabalha *com* e *sobre* o conhecimento e a militância negrocênica dos meus sujeitos sociais de pesquisa. No intervalo, o Interlúdio de Inspiração traz o Coral de Companhias teatrais, que enegrecem palcos brasileiros, mesclando audiovisual, dança, música, performance e teatro para deleitarmo-nos.

No 3.º Movimento – Bataques Rítmico-metodológicos, Bourdieu, Chamboredon e Passeron (2002), Gil (1999), Melucci (2005), Minayo (1994), Moreira (2004), Quivy e Campenhoudt (2005) dentre outros corroboram o tamborilar descritivo desta minha pesquisa científica, enucleando percursos, percalços, reorientações, descuidos,

infortúnios e glórias. Trasladando por distintas universidades públicas brasileiras, O Interlúdio de Investigação sobre Artes Negrorreferenciadas, arrola um insigne coral de pesquisadoras brasileiras que investigam referenciais africanos, negro-brasileiros e diaspóricos.

O 4.º e último Movimento – As Notas Negro-dramatúrgicas da Regência do Maestro Erê é composto por duas Sonatas – uma para Djembê: Materialidade do Delito? Pretos Corpos! e uma para Xequerê: O Erê que brinda as Bodas de Prata do Bando de Teatro Olodum. Essas Sonatas são introitos da análise do espetáculo e dos dados empíricos. Na primeira, jovens pretos, pobres e periféricos realizam, em versos livres numa estrutura do gênero textual forense Queixa-Crime, o pleito para que cessem os homicídios contra eles. Ciente de não se tratar de um crime contra a honra e/ou de menor potencial ofensivo, a escolha pela forma foi proposital e com o escopo de explicitamente transgredir a escrita jurídica, já que esse genocídio explicitamente contradiz o Princípio da Proteção Integral – artigo 227 da Constituição Federal (BRASIL, 1988).

Na segunda sonata, segui à risca os conselhos de Quivy e Campenhoudt (2005) sobre descongestionar meu cérebro e desamaranhar os números ou as palavras que me asfixiam e me impedem de funcionar de forma ordenada e criativa. Em meio à pesquisa de campo e, por conseguinte, repleta de informações, redigi este meu primeiro poema da fase adulta. Com 25 (vinte e cinco) versos agrupados em 05 (cinco) estrofes com rimas emparelhadas, revisito o debate racial promovido pelo espetáculo Erê (2015) sobre a descartabilidade de jovens corpos negros, a relação entre pais e filhos, a violência nacional, a segurança pública, a maioria penal, a lei 10.639/03 entre outros temas e, ao final, bato *paó*²⁰ para o grupo por esse tão pungente grito de intimação a favor da vida.

Em Erê: a insurreição cênica dos 25 anos do Bando de Teatro Olodum analiso o espetáculo e, em Erê como contraponto rítmico do genocídio de Jovens Negros, apresento e analiso os dados empíricos coletados durante a pesquisa de campo através das 18 (dezoito) entrevistas semiestruturadas realizadas com os artistas, dos 75 (setenta e cinco) questionários aplicados com as plateias e da observação de 03 (três) ensaios da mais recente montagem do grupo. Subdivididos em Ler (*kawe*), Dizer (*wéfun*) e Transformar (*yépada*), cruzo-os com construtos teóricos da revisão de uma

²⁰ *Paó* é um sequência ritmada de palmas utilizada nos rituais de candomblé como forma de reverência e/ou para findar um ritual ou oração.

literatura em sua maioria e ardeiramente selecionada por sua cantoria negrorreferenciada. Erê (2015), Flauzina (2006), Foucault (2002), Mbembe (2011), Nascimento (1978), Ribeiro (2017) entre outros são algumas das partituras teórico-conceituais nas quais me apporto.

Antes de finalizar, apresento o último Interlúdio, que é de dileção, no qual um coral de exímias obras soteropolitanas azeviches são catalogadas. Pelo privilégio de assistir a essas performances e/ou espetáculos de dança e teatro, louvo-os pela qualidade artística e brilhantismo em cena. Essa plêiade enumerada é composta por peças as quais atores do Bando protagonizam e/ou dirigem, montagens escolhidas primorosamente pelo grupo para fazerem parte do Projeto Terças Pretas – criado a partir da ausência de pauta no Teatro Vila Velha para essa companhia – e também por composições encenadas em outros palcos por artistas negros que me atravessam enquanto cidadã.

Em Afrobeat Final, teço as considerações (momentaneamente) finais e as referências bibliográficas e midiáticas compõem o Ubuntu Teórico-conceitual (a escolha desse nome foi baseada na cosmogonia africana de compartilhamento e pela unidade buscada através dos teóricos em sua maioria negros). Nos Apêndices, constam as entrevistas (i) com atores, diretores (corporal, musical e teatral), dramaturgo e músicos e (ii) com as atrizes oriundas da II Oficina de Performance do Bando de Teatro Olodum, o questionário aplicado para as plateias e os dois Termos de Consentimento Livre e Esclarecido (o que garante o anonimato para as plateias e o que declara a utilização dos nomes artísticos para os artistas).

Nos Anexos, também subverto no que tange a posição habitual dos mesmos, já que não os coloco após os Apêndices supracitados. As cinco figuras que selecionei para ilustrar o espetáculo Erê – Cenas 02 (A massa presente), 05 (Espera), 11 (Crua) e 12 (Vejamos – Falamos) – foram intercaladas entre os quatro capítulos desta Tese. A escolha deu-se pela potência desses registros fotográficos que com muita veemência materializam a canção “Não tá mais de graça”, de Elza Soares, evidenciando que “não tem bala perdida, tem seu nome [Pretas/os, Pobres, Periféricas/os], é bala autografada”.

Findo o meu Rum-Rumpi-Lê, deslindando que, após o terceiro toque do atabaque, será iniciado o Concerto Negrorreferenciado da Orquestra Afropercussiva do Bando de Teatro Olodum regido pelo maestro Erê. Ao final de cada Movimento, há Interlúdios que não são meras passagens de um Movimento para o outro, mas pausas

conceituais com um rico rol de pessoas que ampliaram ainda mais o meu capital cultural negrorreferenciado durante a escrita desta tese. Como discípula dos ideias de Abdias, sei que “não devemos transferir para outros as responsabilidades que a História nos outorgou” (NASCIMENTO, 1978, p. 137); destarte, socializo minhas outras aprendizagens diaspóricas que esta investigação me brindou.

1...Rum!

“Se sobem no becos, vielas, nos morros, favelas pra me encontrar
 Conseguem achar o caminho dos tão poucos passos que acabo de dar (...)
 Meus olhos cansados e vivos enxergam sua farda e um medo me dá
 Que medo do medo me dá/ Que medo do medo me dá/ Que medo do medo me dá
 Mainha já grita de lá: “Vem, logo, menino, entra já”
 E eu fico debaixo da cama esperando com sonhos o tiro acabar” (ERÊ, 2015, p. 07)

2...Rumpi!

“A lei²¹ existe, quem tira a banca?
 Tá no papel, mas ninguém arranca
 Nosso problema você desbanca
 O quadro é negro, a história é branca” (*Idem*, p. 14)

3... Lê!

“São Cosme Damião Doum²²
 São Cosme Damião Doum
 Mel Aruá Mel Aruá Mel Aruá
 Mel Aruá Mel Aruá Mel Aruá
 Abaracô Irejé Erê Erê” (*Idem*, p. 32)

È KÚ ÀBÒ!!! (Bem-vindo!!!)

²¹ Referência à Lei 10.639, promulgada em 2003 no governo do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que tornou obrigatório o Ensino da História e das Culturas Afro-Brasileira e Africana nas escolas brasileiras públicas e privadas nos estabelecimentos dos ensinos fundamental e médio.

²² Composição de Carlinhos Brown na qual são apresentados os gêmeos São Cosme e São Damião do panteão católico, associados pelo sincretismo religioso aos *Ibejis* – orixás que representam crianças no candomblé. Na canção, os irmãos aparecem ao lado de Doum – variação abasileirada de *Idowu* – que significa aquele que nasce depois dos gêmeos. A música ainda traz outras palavras de origem africana como *aruá* (ou aluá), que é um bebida fermentada de origem africana servida nas festividades dos terreiros.

1.º MOVIMENTO – SOLFEJO NEGROREFERENCIADO

1.1. COMPOSIÇÃO AFROBIOGRÁFICA

“A mulher negra descolonizada precisa definir suas experiências de forma que outros entendam a importância de sua vida interior.”
(bell hooks)

Travessias Negreiras²³

Infância Negreira travestida de Parda...
Adolescência Negreira travestida de Morena...
Juventude Negreira travestida de Mulata...
Abolição Adulta... Mulher Preta!!!
Finalmente: Meu Espelho Azeviche!
Não! Ele não veio pronto.
Artesanalmente, é um mosaico de lembranças:
Da Princesa que não fui quando criança...
Da Passarela que não desfilei quando adolescente...
Do *Book* Fotográfico que não fiz quando jovem...
Hoje, sou Rainha Amável (Régia Mabel – assim como meu nome sempre preordenou),
Deusa do Ébano aplaudida socialmente e Autora de vários *Books* Insignes publicados
pelas exigentes câmeras acadêmico-profissionais.
Ao hegemônico e eurocêntrico olhar, *sorry*...

²³ Poema publicado no livro *Bordejos Poéticos* pela baiana Editora *Mente Aberta* em 2018.

Quando nasci, identificaram-me como parda. Durante a infância e adolescência, trataram-me como morena. Apesar de ser nascida e criada nesta Roma (dita!) Negra, só me descobri uma mulher preta na fase adulta. Cursei Letras Vernáculas e fiz Pós-graduações *Lato Sensu* em Novas Abordagens para o Ensino da Língua Portuguesa e Novas Tecnologias da Comunicação e Informação em Educação, todavia apenas na Especialização em Ensino da Cultura Afro-brasileira fui efetivamente alfabetizada e letrada nas múltiplas leituras da minha pele de ébano²⁴.

Até então não refletia sobre o etnocentrismo e sua (inter)seccionalidade entre classe social, crença, deficiência, gênero, geração, orientação sexual, raça entre outras categorias. Nem sei dizer em que momento precisamente tive um *insight* opositor sobre essas questões... Desnudar o meu olhar para o óbvio que sempre me cercou foi processual, gradativo, vicejante e hoje é evidenciado no aguçamento crítico dos meus discursos oral e escrito, na reflexão meticulosa de minhas ações, na quebra de paradigmas – outrora impensados – e nas minhas trocas sociais: legítimos retratos da minha negra raiz²⁵.

Ao falar em raça, já que toda esta tese se debruça sobre essa categoria, elenco desde já a minha base epistemológica fundamentada em Almeida (2018, p. 24) que nos brinda com dois registros básicos que se cruzam e se complementam:

1. como característica biológica, em que a identidade racial será atribuída por algum traço físico, como a cor da pele;
2. como característica étnico-cultural, em que a identidade será associada à origem geográfica, à religião, à língua ou outros costumes.

Como leitora curiosa que se deleita nos traslados dos processos de ensino e aprendizagem, apenas nesse curso despertei para o panorama da sociedade hegemônica e eurocêntrica vigente. Descobri-me pesquisadora e, com muita apetência, decidi – acadêmica e socialmente – descortinar o olhar colonizado de pessoas que vestem (ou não!) na pele a cor da noite²⁶. A minha postura crítica manteve-se desde o primeiro rabisco até o *bê-a-bá*:²⁷ aprendi a desconfiar da historiografia do negro contada nas escolas e academias nas quais estudei, aguicei a

²⁴ Alegria da Cidade (Lazzo Matumbi – 1988).

²⁵ Raça Negra (Olodum – 1987).

²⁶ Ter na pele a cor da noite (Márcio Meirelles – 1997).

²⁷ O Caderno (Toquinho – 1985).

minha consciência política e comecei a investigar a historicidade das intervenções sociais negro-brasileiras na luta por nossos direitos pré/pós-pseudoAbolição.

Fiquei encantada, extasiada e espantada com as inúmeras descobertas!!! Finalmente, conheci uma África que não me foi apresentada (e, vale ressaltar, ainda não o é como deveria apesar da debutante Lei 10.639/03 nem bem cumprida mas já substituída pela 11.645/08²⁸) nos estudos da Educação Infantil à Educação Superior e comecei a refletir sobre um país não de discurso mas de práticas racistas. Defini que me debruçaria com afinco para os estudos de estratégias negras de resistência, pois, apesar de toda a violência coercitiva e entraves impostos pelos colonizadores, a propriedade humana semovente sempre reagiu, uma vez que o europeu não conseguiu

apagar no corpo/*corpus* africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história (MARTINS, 1997, p. 25).

No trabalho final do supracitado curso, revisei o eurocentrismo curricular sobre a relação entre negritude e cidadania pelo viés dos legítimos sujeitos históricos: os negros. Desmitificando a tese de que os cativos eram seres bestiais e elencando algumas estratégias através da criação de identidades diaspóricas, investiguei o protagonismo negro no processo da Abolição da Escravatura e evidenciei que, através de muita luta pela emancipação, conseguimos a tão desejada ascensão social para o exercício da cidadania. Tracei, a partir deste momento, como objetivo de vida aprender a ler para ensinar aos meus camaradas²⁹ perspectivas negrorreferenciadas nas dimensões³⁰ conceituais, procedimentais e atitudinais de combate ao racismo.

Assim como Almeida (2018, p. 25), eu também considero essa chaga social

uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam.

²⁸ Lei promulgada em 2008 no governo do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva que manteve a obrigatoriedade do Ensino da História e da Cultura Afro-Brasileira e Africana nas escolas brasileiras públicas e privadas nos estabelecimentos dos ensinos fundamental e médio, acrescentando a História e a Cultura dos Povos indígenas.

²⁹ Massemba (Roberto Mendes – 2003).

³⁰ Concepção triádica sobre os processos de aprendizagem proposta por Coll *et. al.* (1986) que será mais abordada no decorrer desta tese.

Então, diuturnamente, primo por desmorrar o caráter desumanizador das ideologias fundadas em comportamentos racistas por quem se acha superior a mim e aos meu povo preto, subjugando-nos. Estou cansada de tantas violências físicas que mutilam o nosso corpo e das não físicas – estrutural (exclusões social e política e discriminações racial, social, de gênero e de classe), interpessoal (calúnias, difamações, insultos) e institucional (impedimento à participação) – que esfacelam a nossa alma (CAPPI, 2009).

Assim, peço, por gentileza, aos leitores desta investigação científica “deixar de lado esse blá-blá-blá que gira em torno da descaracterização do racismo pela inexistência de raças humanas – aqui [tratarei] de assunto sério demais para nos ocuparmos dessas leviandades” (FLAUZINA, 2006, p. 12). Infelizmente, essa chaga social “não é um acontecimento momentâneo ou pontual, é uma experiência contínua que atravessa a biografia do indivíduo, uma experiência que envolve uma memória histórica de opressão racial, escravização e colonização” (KILOMBA, 2008, p. 85); afinal, secularmente, a raça da qual faço parte – a negra – vem sendo aviltada.

Almeida (2018, p. 36) locupletou:

O racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um arranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo *racismo é regra e não exceção*.

Destarte, a partir daí, propus um redimensionamento no olhar sobre nossas questões raciais aos meus alunos (da educação básica da rede estadual pública a cursos de Pós-graduação *Lato Sensu*), partícipes de cursos de Formação Continuada ministrados, familiares, amigos, colegas de trabalho, ouvintes de minhas palestras nos mais diversos recintos acadêmicos (ou não!) e leitores das minhas produções poéticas e científicas. Em geral, eles consideravam a abordagem inusitada e sempre me perguntavam o porquê de terem ouvido somente agora essa tão diferente história com protagonismo da melanina acentuada, uma vez que só conheceram narrativas que invisibilizou a pretidão.

Contaminada e contagiada pelas consequências trágicas para toda a negritude que a experiência desastrosa da escravidão atlântica deixou (e, infelizmente, ainda

continua deixando...) na contemporaneidade e pelos depoimentos supracitados, desejei navegar pelos mares do *Stricto Sensu*. No Mestrado, enegreci o Programa de Políticas Sociais e Cidadania e literalmente denegri os créditos. Estar no campo das Ciências Sociais foi um exercício desafiador e o meu êxito maior se deu pelos constantes, enobrecedores e necessários diálogos multidisciplinares. Verticalizei os meus afroestudos e, assim, comecei a demolir certas certezas vãs sem deixar pedra sobre pedra³¹.

Optei, como objeto de estudo do Mestrado, pela Política de Cultura e escolhi as artes cênicas por considerá-las uma estratégia negra de resistência contra as desigualdades sociorraciais. Frequentadora e fã de distintas plateias do teatro baiano – do Centro Cultural de Alagados ao Teatro Castro Alves – escolhi o Bando de Teatro Olodum dentre as diversas companhias teatrais das quais admiro por observar em seus espetáculos e demais atividades (fóruns, laboratórios, oficinas, seminários dentre outras) o binômio arte-política primorosamente negrorreferenciado. Como a interpenetração cultural e ideológica desse grupo coaduna com meus interesses acadêmicos, mergulhei nas dependências do Teatro Vila Velha e na alma dessa trupe preta para ampliar meu repertório cultural sobre emancipação, resistência, cognição e cultura.

“Brio. Ansiedade. Nervosismo. Dúvidas. Obstinação. Disponibilidade. Expectativa. Tenacidade. Encontros. Atenção. Trocas. Renúncia. Ousadia. Originalidade. Lições. Objetividade. Decisões. Urgência. Missão cum[com]prida”³². Esse minicircuito descreveu o meu caminhar no Mestrado de angústias e encantamentos no primeiro palco em que estreei como etnógrafa, identificando contribuições do Bando no processo de construção da cidadania de atores e ex-atores e descobri que essa companhia criou um teatro recheado de saberes azeviches capaz de valorizar o homem negro em sua plenitude. Afinal, a caminhada é realmente bem diferente pra quem vem da negritude³³.

Conheci a coxia, o camarim, as histórias, as vivências, os embates, as carências, os eventos, as parcerias e a batalha cotidiana devido à falta de patrocínio e percebi que essa companhia, indiscutivelmente, sabe a dor e a delícia de ser o que

³¹ A Cura (Lulu Santos – 1983).

³² FREITAS (2014).

³³ O Preto em Movimento (MV Bill – 2006).

é³⁴. Em minha dissertação de Mestrado, elenquei contribuições desse grupo teatral para a cidadania dessa plêiade pesquisada no que diz respeito a relacionamentos intra e interpessoais (direitos civis), consciência política (direitos políticos), bem-estar econômico-social (direitos sociais) entre outros direitos.

Nessa pesquisa, o referencial teórico e os dados empíricos apontaram que, com a oportunidade de dar visibilidade às nossas histórias, o grupo reafirma que, desde a chegada aos portos brasileiros, os negros são agentes construtores de sua história intelectual, dotados de uma insigne capacidade cognitiva. Desta maneira, contrapõe-se aos atributos negados desde o período colonial até a contemporaneidade em que eles foram considerados outrora como não-humanos e ainda na contemporaneidade como não-[ou quase]cidadãos (GILROY, 2001).

Experienciei uma investigação como etnógrafa com o intuito de observar as informações comportamentais de rotinas e rituais do grupo na tentativa de compreendê-las e percebi a tênue relação dos sujeitos sociais com a cultura africana – ressignificada e ressemantizada por eles. Lembrei-me muito de Mestre Didi (SANTOS, 1989) que nos ensinou que tradição tem que ver com continuidade e reelaboração pela necessidade de ampliação e expansão dos valores originais e também de Matory (1998, p. 267) quando assevera que a “tradição é inventada.”

O Bando utiliza as bagagens culturais multiétnicas trazidas do além-Atlântico e ressemantiza a nossa cultura afrodiaspórica. Afinal, sabemos que, desde o diálogo entre as etnias,

nenhum grupo, por mais bem equipado que esteja, ou por maior que seja sua liberdade de escolha, é capaz de transferir de um local para outro, intactos, o seu estilo de vida e as crenças e valores que lhe são concomitantes. As condições dessa transposição, bem como as características do meio humano material que a acolhe, restringem, inevitavelmente, a variedade e a força das transposições eficazes (MITZ; PRICE, 2001, p. 19).

Durante a pesquisa de campo, aprendi também a desmitificar o binarismo entre intelectualidade e corporalidade e passei a levar em consideração outras lógicas proporcionadas por sensações, emoções e sentimentos. Além disso, com os depoimentos dos meus sujeitos sociais, compreendi a importância da aprendizagem pelas dimensões mental e física, da riqueza das divergências para o crescimento do

³⁴ Dom de Iludir (Gal Costa – 1982).

trabalho em grupo, da necessidade ideológica da resiliência diante de dificuldades e do corpo com tradutor de textos indizíveis na oralidade. Afinal,

todo indivíduo percebe o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, de um campo que lhe é próprio e que se resume em última instância, a seu corpo. O corpo é lugar zero do campo perceptivo, é um limite a partir do que se define um outro, seja coisa ou pessoa (SODRÉ, 2005, p. 68).

Ao defender minha dissertação, fui aprovada com louvor pela minha Banca Examinadora que também sugeriu que eu a publicasse. Submeti-a ao Edital da Pró-Reitoria de Extensão da UFPE (Universidade Federal de Pernambuco) que objetivou publicar livros com temática étnico-racial e fui premiada. Lançado em novembro de 2014 em Recife e relançado em julho de 2015 aqui em Salvador no Teatro Vila Velha, celebrei junto aos meus sujeitos sociais de pesquisa, familiares, amigos e militantes da luta pela cidadania do povo preto o terceiro livro – primeiro escrito por uma mulher preta – que versa sobre o grupo, intitulado “Bando de Teatro Olodum: uma política social *in cena*”.

Participei de diversos eventos com esse meu primeiro livro, como XI ENECULT (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura)/ UFBA, V CBPN (Congresso Baiano de Pesquisadores Negros)/ APNB (Associação de Pesquisadores Negros da Bahia), IV Fórum Nacional de Performance Negra/ Teatro Vila Velha, Aula inaugural do Programa de Pós-graduação em Família na Sociedade Contemporânea/ UCSAL (Universidade Católica do Salvador), I Fórum Negro de Artes Cênicas/ UFBA dentre outros. Nesses momentos, dialoguei com outros autores, aprofundando descobertas, buscando entrecruzamento de múltiplas perspectivas e (re)elaborando novas perguntas.

Nessas oportunidades, pude também dar maior visibilidade à minha primeira obra publicada e dirimir dúvidas de possíveis leitores. A cada autógrafo, questionamento e/ou saudação, refletia sobre a responsabilidade da minha produção intelectual e a importância da difusão de um grupo soteropolitano que “não define (...) uma cor, uma substância, mas uma teia de relações” (MARTINS, 1995, p. 66) através do seu Teatro Negro. Senti-me cada vez mais estimulada para fazer novas aventuras acadêmicas, pois creio que devo continuar a levar a luz de outro sol negro³⁵ para outrem.

³⁵ Sol Negro (Caetano Veloso – 1965).

Convicta de que negra é a exímia mão da limpeza³⁶ dos discursos branco-ocidentais, fiz outras publicações com o escopo de contribuir através de minhas produções científicas (artigos, capítulos de livros, resenhas, cordéis e poemas) para a higienização intelectual de manchas eurocêntricas. Em periódicos nacionais, foram “A História da Árvore Cognitiva do Bando de Teatro Olodum” na *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas da Universidade de Santa Catarina (UDESC)*, “Militância Cênica do Teatro Negro brasileiro” na *Aspas da Universidade de São Paulo (USP)* e na *Repertório (UFBA)* “A história do Teatro Negro na Bahia: a força do discurso político-ideológico da negritude em cena” e “Bando de Teatro Olodum à luz da Análise Cognitiva: um espaço multirreferencial de aprendizagens negrorreferenciadas”.

Em nível internacional, na espanhola *Iberoamerica Social – Revista-Red de Estudios Sociales*, publiquei em língua portuguesa dois artigos, a saber: “A afromusicalidade do Bando de Teatro Olodum” na edição intitulada *El arte como territorio de resistencia* e “A veia insurrecional dos malungos” no volume cujo título foi *Racismo, Endorracismo y Xenofobia en Iberoamerica*. É extremamente estimulante perceber e ainda fazer parte como uma preta intelectual que, no hegemônico e eurocêntrico âmbito científico, nacional e internacionalmente, as nossas negras questões estão sendo refletidas.

Dentre os capítulos negrorreferenciados de livros publicados, pela editora baiana Kawo-Kabiysile, assino “A militância cênica do Bando de Teatro Olodum” e “Candomblé: uma afroresistência cultural e política brasileira de matrizes africanas”. A convite da editora paranaense Atena, publiquei no *Ebook* intitulado *Estudos Interdisciplinares sobre Gênero e Feminismo II* o capítulo “Vadiagens da Ciência-Experiência: gingando numa roda multirreferencial com Carolina de Jesus, Inaicyra Falcão e Elza Soares”.

Pela editora *Mente Aberta*, publiquei os capítulos “Entre desigualdades estruturais e históricas: a cidadania brasileira em voga”, “*Leis Abolicionistas ou Cartadas Legais Pseudoabolocionistas?*”, “*A negra carne barata do mercado de trabalho brasileiro*”, “*Pracatum: uma participação civil negrorreferenciada de ação social transformadora*”, “*Socioeducação em meio fechado na Bahia: reflexões jurídico-administrativas*”, “*O Teatro Negro no semi-árido baiano: uma cortina de gente*”.

³⁶ A mão da limpeza (Gilberto Gil – 1984).

chamada Grupo Viva” e “Jovem Negro Bom é Jovem Negro Vivo: o genocídio juvenil e a violação do Princípio da Integridade Social”.

Como resenhar também é preciso, publiquei a convite do Clube do Mentor a resenha crítica *O sol (ainda!) não é para todos*. O emocionante e premiado livro resenhado *O sol é para todos*, da célebre escritora estadunidense e bacharel em Direito Nelle Harper Lee, apresenta uma trágica história sobre racismo que acontece no condado de Maycomb, no Alabama, no sul dos Estados Unidos. Narrada por uma criança branca Jean Louise Finch, a Scout, criada por uma empregada negra Calpúrnia, a Cal, a obra nos faz refletir sobre questões raciais sem dualismos e discutir o conceito de equidade dentro e fora do recinto forense.

Além disso, lancei-me na seara dos versos, publicando meus primeiros poemas azeviches: *Travessias Negreiras, Ave, Pretas Literatas, Calendário Azeviche (Parte I – As Candaces), Calendário Azeviche (Parte II – Os Malungos), PretOração, Minicircuito desta Preta Mestra, O Erê que brinda as Bodas de Prata do Bando de Teatro Olodum e Materialidade do Delito? Pretos Corpos!* Eles foram publicados numa antologia com outros poetas no livro *Bordejos Poéticos*, da qual também sou uma das organizadoras, também pela editora *Mente Aberta*. Ademais, *Ave, Pretas Literatas* e *PretOração* foram aprovados num concurso local e também constam no *Ebook Corpo que Queima: uma antologia de poetas baianas*, da editora online *Appaloosa*.

Para contribuir com a luta antigenocida pelo viés da literatura redigi a Sonata para Xequerê intitulada *O Erê que brinda as Bodas de Prata do Bando de Teatro Olodum* com o escopo de também socializar esse urgente e necessário grito de intimação para combatermos os assassinatos de jovens pretos, pobres e periféricos. Outrossim, criei também a Sonata para Djembê “*Materialidade do Delito? Pretos Corpos!*” que reitera a necessidade de um basta para tantos negros corpos precocemente estendidos no chão³⁷. Sem mandato delegado a outrem para assumir a sua defesa, eles, dos seus respectivos lugares de fala (RIBEIRO, 2017), pleiteiam com celeridade o deferimento de um basta nesses homicídios.

Além disso, fui também umas das organizadoras do Caderno do GIPE-CIT (Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade), publicado pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro da UFBA, sobre *O Discurso Negros nas Artes Cênicas – Processos*,

³⁷ De frente pro crime (João Bosco – 1975).

Pesquisas, Poéticas e Epistemes. Foi um privilégio de rico aprendizado organizar e prefaciar essa compilação de artigos negrorreferenciados de artistas acadêmicos, a saber: aproximei-me de outras perspectivas, conheci um rol de novos teóricos e pesquisadores que se debruçam sobre questões raciais pelo viés das Artes Cênicas e duvidei de minhas certezas.

Assim, contribuo para subverter conscienciosamente a ilação caucasiana, pois

as nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se “especialistas” em nossa cultura, e mesmo em nós (KILOMBA, 2008, p. 51).

Plural na formação e pesquisadora multirreferencializada, tenho o privilégio de enuclear experiências acadêmicas (Ensino, Extensão e Pesquisa) com as profissionais. Como pesquisadora, palestrante e organizadora de periódicos e eventos com temáticas negrorreferenciadas (Relações raciais, culturas africana e afro-brasileira e Teatro Negro brasileiro), professora em cursos de Graduação, Extensão e Pós-graduação, fundadora e coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Relações Raciais (NUMPERR), articuladora de Arte e Cultura da rede pública estadual, formadora da rede de promoção, proteção e defesa dos direitos humanos de adolescentes em atendimento socioeducativo, solfejo o binômio negritude-cognição nos âmbitos antropológicos, culturais, históricos e sociais diuturnamente.

Debruçando-me com afinco sobre pesquisas, ministrando palestras e oficinas e organizando periódicos e eventos com temáticas negrorreferenciadas supracitadas consigo – como nos ensinou Marcio Meirelles na música *Ter na pele a cor da noite* – tornar com coragem a nossa cor da noite escondida em nova cor revelada e mostrar cada vez mais os inúmeros meandros escondidos sob a pele a quem se limita à superfície da nossa pretidão. Afinal, “sem história e sem memória, o ser humano cai nos esquecimento do seu peculiar poder-saber” (GALEFFI, 2003, p.121).

Como traslado por diversas áreas – das Ciências Humanas e Naturais até as Artes –, recebo elogios inusitados, críticas contumazes, questionamentos enfáticos e sugestões embaraçosas. A cada semestre, reitero o meu labor de enegrecer todas as ementas que chegam até mim e sou constantemente desafiada a reflexionar sobre a minha práxis, autoavaliar meus pressupostos teórico-metodológicos e visitar meus fundamentos epistemológicos. Como bem elucida Galleffi (2003, p. 121), “o

conhecimento humano só se desenvolve pela acumulação de potência provinda da combustão do que é vivo e vital na memória do tempo presente.”

O Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa e Extensão em Relações Raciais (NUMPERR) é meu celeiro científico no qual coordeno bacharelados dos cursos de Arquitetura, Direito, Enfermagem, Nutrição e Psicologia – neófitos férteis para investigações negrorreferenciadas. Através de formação técnico-científica e teórico-conceitual, desenvolvemos projetos de pesquisas em torno de questões raciais (pré, trans e pós-Abolição), visando à divulgação dessas produções acadêmicas junto à sociedade por meio de periódicos, portais, eventos acadêmicos etc. Fanoniando, borrifamos a academia branco-ocidental com nossa potência intelectual azeviche.

Na rede pública estadual, com estudantes da Educação de Jovens e Adultos (EJA), integro ações de ensino e aprendizagem como Articuladora de Arte e Cultura. Sou uma agitadora cultural da educação noturna, que dinamiza o espaço escolar e potencializa valores, saberes, memórias e identidades. Fortalecendo ações educacionais articuladas às artes e às culturas sem binarismo nem hierarquizações, compreendo na prática a cada atividade realizada o que efetivamente significa “o sentido de ‘fazer cabeças’ como alargamento para percepção do mundo como reaprendências” (MACHADO, 2013, p. 24).

Como Formadora, Conteudista de Material didático e Palestrante de profissionais das diversas áreas do atendimento socioeducativo em meio fechado na Bahia, de instituições parceiras e da rede de promoção, proteção e defesa dos direitos humanos de adolescentes em conflito com a lei, imergi através de concurso público no complexo sistema de justiça juvenil através da Escola do SINASE (Sistema Nacional de Atendimento Socioeducativo). Foi estimulante e gratificante contribuir para a emancipação cidadã racializando o debate em sala com a equipe multiprofissional e *in situ* com jovens que estão em privação de liberdade e que, por conseguinte, necessitam de um processo de aprendizagem mais idiossincrático.

Profissionalmente, corroboro que, como MV Bill, não sou do Movimento Negro – apesar de sempre enaltecer o legado inspirador dos precursores que efetivamente me ensinaram o significado teórico-vivencial do vocábulo resistência – mas uma Preta em Movimento. Da Educação Básica à Superior e em quaisquer outros espaços de caráter formativo (acadêmico ou não!), boto a minha boca no mundo, fazendo um

discurso sempre profundo³⁸ sobre questões raciais. Afinal, como bem nos ensina Oliveira (2006, p. 85), “afirmar a diferença cultural do negro é, ao mesmo tempo, um projeto político e social de restituição da dignidade negra negada pela sociedade.”

Destarte, considero-me uma militante acadêmico-profissional cônica do meu virtuoso ofício como formadora de opinião; afinal, sobre questões raciais é sempre a pretoria quem resolve a questão, pois vê com sensibilidade as marcas externas e as possíveis internas. Em todas as aulas, oficinas, cursos e palestras, estampo minha mensagem linda e preta e discorro criticamente sobre realidade opressora *versus* resistência transformadora nas mais distintas áreas do saber. Foucaultando, desarrumo o arrumado para combater o amestramento colonial e evidencio que o binômio poder-saber são indissociáveis para a nossa emancipação.

Em nível doutoral, fui desafiada a pensar cultura e conhecimento numa perspectiva multidisciplinar. Com o escopo de robustecer minha fundamentação teórica, cursei componentes curriculares em três distintos e complementares Programas de Pós-graduação, a saber: Artes Cênicas, Difusão do Conhecimento e Estudos Étnicos e Africanos. Foi uma experiência ímpar conhecer e dialogar com pesquisadores de outras áreas que energizaram a minha já múltipla formação, ratificando que estudar o negro – raiz da liberdade³⁹ – é indubitavelmente uma inspiração. Os docentes e os colegas me presentearam com ricos debates, instigantes provocações e indispensáveis leituras que me permitiram trasladar da universidade à pluriversidade, desaprendendo e reaprendendo continuamente.

Como uma preta acadêmica em contínuo processo de descolonização de saberes e fazeres, urge, como orienta a epígrafe desta afrobiografia, definir estas minhas experiências, pois certamente contribuirão para uma melhor compreensão desta minha tese. Esse meu percurso formativo já delata a minha contundente ideologia de pertencimento e, ao fanoniar, aprendi a importância da transformação interior que ocorre durante qualquer processo de luta. Assim, ergui a pior arma contra qualquer opressor que nos algema para garantir a submissão ideológica: o pensar. Afinal, como afirma Frederick Douglass, sei que “o conhecimento torna um homem inadequado para ser escravo”.

Essa “descolonização refere-se ao desfazer do colonialismo. Politicamente, o termo descreve a conquista da autonomia por parte daquelas/es que foram

³⁸ Zé do Caróço (Leci Brandão – 1999).

³⁹ Sorriso Negro (Dona Ivone Lara – 1981).

colonizadas/os e, portanto, envolve a realização da independência e da autonomia” (KILOMBA, 2008, p. 224). Destarte, busquei, durante todo o processo de doutoramento, realizar reflexões abissais para conspirar explícita e conscienciosamente sobre a minha negridão de maneira alforriada dos silogismos convencionais perpetrados pelos caucasianos intelectuais que se julgam detentores exclusivos do saber edificado pela dimensão mental.

Aliás, a Academia já foi um lugar privilegiado de exercitar músculos e mente sem hierarquia entre ginástica e retórica. Como herdeira dessa visão tradicional, anacrônica e obsoleta que dissocia a intelectualidade da corporalidade, não me senti inicialmente à vontade quando o convite é sair logo nos primeiros momentos da dimensão mental. Travei uma luta comigo mesma para executar os movimentos e não parecer resistente por mera rebeldia. Sabia, entretanto, que estava presa ao paradigma acadêmico supracitado eurgia demolir fronteiras. Concomitantemente, admirava os colegas que participavam com afinco do componente curricular Tópicos Especiais: Pesquisa em Elementos da Performance Artística Negra, na Escola de Teatro, que me ensinou também pela dimensão física.

Os partícipes inspiravam, expiravam, alongavam, caminhavam, aceleravam, desaceleravam, equilibravam, desequilibravam, atacavam, defendiam; eu observava e aprendia. *Jogo?* Sim! *Brincadeira?* Sim! *Dança?* Sim! Mais que isso: *Vadiagem!* Eles só se divertiam: pensavam rápido, golpeavam; pensavam rápido, esquivavam; pensavam rápido, negociavam; sorriam e curtiam. Foi significativo e relevante ver ação e criatividade desses sujeitos históricos – atores, diretores teatrais e pesquisadores – nesse contexto. Indiscutivelmente, refletir sobre a Capoeira Angola está para além dos livros...

Aprendi muito com vadiagens, vídeos e relatos de angoleiros. Criei até o meu conceito de Capoeira Angola: um misto de informações corporais e vocais em que impera a diversidade de classe social, etnia, gênero, geração, histórias, experiências e vivências, reverenciando a ancestralidade africana numa roda. Foi interessante também perceber como os cânticos, os instrumentos musicais, as gingas, os ataques, as defesas, os olhares, as pernas, os pés, as cabeças, os equilíbrios, os desequilíbrios, as mandigas são elementos que se entrelaçam em todos os momentos (LIMA, 2008). Vadiar angoladamente dentro da universidade contribuiu significativamente para a minha pretidão.

Assistir a documentários, executar alguns movimentos cheios de mandinga dos/ com os angoleiros, conhecer as biografias e produções de alguns Mestres renomados, gingar do meu jeito, visitar a roda do Mestre Curió no Forte da Capoeira no Santo Antônio Além do Carmo e entrar na roda para sambar foram experiências importantes para a minha formação. Ademais, aproximar-me da Mitologia dos orixás foi uma atividade igualmente prazerosa. A oficina e a pesquisa enriqueceram bastante minha pretoria! Nessa investigação sobre divindades do Além-Atlântico, conheci mitos, cânticos e danças de alguns orixás e, particularmente, debruçei-me sobre a rainha dos ventos e tempestades – Iansã, Oyá ou Bamburucema – a guerreira admirada.

Foi muito enriquecedor participar desse trabalho laboratorial, pois foram inúmeras as contribuições para esta minha tese e, principalmente, para a minha vida enquanto mulher preta. Além da riqueza da seleção textual de autores nacionais e internacionais, as vivências, aula de campo e participação de convidados contribuíram para a pluralidade dos laboratórios. Respeitar os meus limites e, ao mesmo tempo, desafiar-me com múltiplas possibilidades, permitiu-me iniciar um breve processo, ainda que de maneira incipiente, de consciência corporal e dar importância a outras lógicas que o meu cérebro sozinho não alcança.

Ainda na Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC), cursei Etnocenologia. Aprendi que, possuindo o prefixo “etno” de caráter temporário como forma de combater o etnocentrismo, a Cenologia estuda a cena (teatro, dança e música), contribuindo para a discussão dos valores éticos, estéticos e políticos associados às múltiplas formas cênicas espetaculares. Conheci que sua perspectiva transdisciplinar reúne saberes das ciências do homem (Antropologia, Sociologia, Psicologia, História, Etnomusicologia, Etnolinguística e interfaces científicas dedicadas ao folclore) e da vida (Ecologia, Anatomia, Biologia, Neurobiologia da aprendizagem, Bioquímica e Biofísica) (BIÃO, 2009).

Através de leituras, saída pedagógica à cidade histórica do Recôncavo baiano Cachoeira, leituras fílmicas e muitas trocas entre os colegas, ampliei o meu olhar sobre binômio teatro-educação, verticalizei os meus estudos sobre a tríade indissociável teatro-cultura-sociedade, ratifiquei que análise e experiência não se separam e descobri que conhecimento não se limita ao discurso, mas à ciência dos praticantes. Além disso, conheci os seus cinco pilares: estados de consciência e

estados de corpo; teatralidade e espetacularidade; transculturação; matrizes culturais; PCHEO (Práticas e Comportamento Humano Espetaculares Organizados).

Foi também importante mergulhar no saber eurocentrado de suas categorias: artes dos espetáculos, de valor substantivo, que são os atos (teatro, dança, ópera, circo, música cênica, happening, performance, folguedo popular) explicitamente voltados para o gozo do público e coletivo, reconhecidos por todos como arte para divertimento, prazer e fruição estética; os ritos espetaculares – valor adjetivo – que são os ritos representativos ou comemorativos (rituais religiosos e políticos, festejos públicos) que possuem a espetacularidade como elemento complementar, imprescindível para sua conformação; já as formas cotidianas, com valor adverbial, são os fenômenos da rotina social que, do ponto de vista de espectador, podem ser considerados como espetaculares (BIÃO, 2009).

No Programa de Pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos, cursei Religiões Afro-atlânticas: perspectivas interdisciplinares. Conhecia muito pouco as religiões de matrizes africanas e foi bastante significativo imergir no multiculturalismo e pluralismo cultural que é supervalorizado por Gilroy (2001) em detrimento à crítica de que haveria uma suposta impureza ou poluição devido à mistura. Vejo hoje os terreiros como espaços multirreferenciais de aprendizagem onde se mantiveram vivas as identidades cultural e política. Além de ser um território sagrado de comunicação com a ancestralidade, sempre ferveu a mobilização política resistente à opressão racial e ideológica do colonizador europeu.

Nos componentes curriculares do Doutorado Multidisciplinar e Multi-institucional em Difusão do Conhecimento, vi-me numa encruzilhada de histórias, identidades, conhecimentos e culturas. Nesse lugar, que não é uma zona de conforto nem muito menos nos convida à inércia, entre pronunciamentos e escutas, encontros, desencontros e reencontros intra e interpessoais, dores e delícias, experimentei em diferentes dimensões – térmicas, olfativas, visuais, orais e auditivas – um exercício de reflexão desafiante e provocador. Nesse momento, (re)conheci o que já estava escrito na minha mente e no meu corpo para além da minha consciência.

Através de uma escrita polifônica, refleti sobre a Epistemologia, caminhando por trilhas polilógicas e estradas multirreferenciais num rico processo colaborativo orquestrado por dissensões e complexidades. Reifiquei a minha postura enquanto investigadora como sazonal, dinâmica, dialógica e interativa, pois sempre estou em processo de robustecimento de discurso, amadurecimento do senso crítico e

crescimento como pesquisadora-andarilha descolonial. Compreendi que meu lugar de fala corrobora o coro preto subversivo que desestabiliza a norma vigente de uma única voz, delatando majestosamente múltiplos olhares e perspectivas que rompem a suposta história única eurocêntrica em nossos tão plurais espaços de produção e difusão de conhecimentos azeviches (RIBEIRO, 2017).

Nesse processo, enriqueci meu panorama, encontrei algumas respostas, deparei-me com alguns entraves, revisei referências, exercitei criatividade, construí conexões, vislumbrei novas perspectivas, surgiram novas demandas e infindáveis outras dúvidas. Como nos ensinou o poeta e dramaturgo Bertolt Brecht, “de todas as coisas seguras, a mais segura é a dúvida”; então, pela desobediência epistêmica, firmei o compromisso de questionar cada vez mais espaços distintos (acadêmicos ou não!) para enriquecer esta minha tese com a força de cada palavra que “gera e movimenta a energia, o que demonstra seu poder de transformação” (OLIVEIRA, 2006, p. 48).

Nutrida por toda essa seiva conceitual supracitada neste estudo multidoutoral, investiguei o teatro artístico-militante de presença e discurso negros do Bando de Teatro Olodum como difusor de questões raciais que trazem à baila as nossas orientações cognitivas de heranças culturais africanas ressignificadas desde o século XVI com vistas às (des)continuidades e reinterpretações culturais diaspóricas – legítimas traduções contemporâneas da resistência negra. Imergi em pesquisa de campo, pois, como bem nos orienta Bastide (1971), é preciso discutir a partir das experiências da negritude para entender as relações raciais e captar a realidade brasileira em toda a sua originalidade, observando a estrutura dialética entre as estruturas sociais e religiosas.

Assim, nesta pesquisa, debruçei-me com denodo e afinco sobre o Bando para investigar de que maneira esse grupo torna o palco um espaço multirreferencial de aprendizagem. Para Fróes Burnham (2012, p. 116-117), nesses *loci* de aprendizagens são realizadas

atividades intensivas em conhecimento, através de processos de produção/ troca de saberes/ práticas, difusão de informações, desenvolvimento de técnicas e tecnologias, construção de ethos, éticas e estéticas significativos para as respectivas comunidades. Essas atividades são fundamentadas em diferentes sistemas de produção/ organização do conhecimento: ciência, tecnologia, arte, religião, mito, mística, literatura, senso comum, prática...; entretecidas por uma multiplicidade de linguagens: verbal, icônica, sonora, musical, gestual, mímica, plástica, cinestésica (da dança, da capoeira e

outras artes corporais)...; e orientadas por uma vasta gama de visões de mundo, ideologias, valores, crenças, normas, padrões, trazidas de outros múltiplos espaços – da família, do trabalho, da igreja, da escola, das relações cotidianas, dos relacionamentos presenciais ou virtuais, dos vínculos artístico-culturais.

Ampliando a voz e vez do movimento social negro através das Artes Cênicas, o debate – atual e necessário – dessa companhia rememora criticamente as falácias contadas sobre os negros na historiografia brasileira para desmitificar a perversa lenda criada pelo eurocentrismo sobre o escravismo brando e conformismo negro. Oferecendo conhecimentos que transcendem estereótipos livrescos aos seus espectadores (artistas, críticos, estudantes, militantes, pesquisadores, público em geral...), o Bando amplia nossos respectivos repertórios culturais com sua dramaturgia regida por uma genuína afroforça percussiva.

Assim, primando pela dignidade e altivez sem o folclorismo etnocêntrico, o corpo-máscara dos atores nos brinda com seu manancial histórico-social de memórias presentificadas em seu/meu corpo (LIMA, 2008). Com elementos (in)traduzíveis, imprevisibilidade de interpretações e multiplicidade de sentidos que ultrapassa as dimensões auditivas, olfativas, orais e térmicas, considero a caixa cênica um possível *locus* de difusão de conhecimentos através das relações semântico-discursivos dos seus textos dramáticos com temática racial. Se a melhor resposta para a opressão é a coragem⁴⁰, o Bando a evidencia através de suas atividades (fóruns, laboratórios, oficinas, seminários dentre outras) empretecidas como mais uma forma de lutar.

Promovendo um movimento antirracista pelo viés das Artes Cênicas, através de seu legítimo Teatro Negro soteropolitano, o Bando rompe o silenciamento instituído pela hegemonia eurocentrada e vocifera outros saberes velados e/ou invisibilizados pela hierarquia dominante, exemplificando a assertiva de Ribeiro (2017, p. 90):

Há pessoas que dizem que o importante é a causa, ou uma possível “voz de ninguém”, como se não fôssemos corporificados, marcados e deslegitimados pela norma colonizadora. Mas, comumente, só fala na voz de ninguém quem sempre teve voz e nunca precisou reivindicar sua humanidade.

Cônsua de que o binômio poder-saber são indissociáveis para a nossa emancipação negra, não poderia deixar de trazer à baila o mais recente espetáculo deste grupo que pesquiso desde o Mestrado que nos estimula a um mergulho abissal

⁴⁰ Tiganá Santana.

sobre a insana necropolítica brasileira: Erê (2015). Julgando jovens pretos, pobres e periféricos como um atentado à própria vida, como ameaça mortal ou um perigo absoluto cuja eliminação biofísica reforçaria o potencial da vida e a segurança (MBEMBE, 2011), Capitães-do-Mato Hodiernos – PseudoAgentes da Segurança Pública Nacional – amestrados pelos Senhores do Engenho da Brancura Hodiernos – Chefes do nosso EtnoEstado Brasileiro – descartam mercadorias semoventes negras, industrializando a morte. Como bem nos ensina Flauzina (2006, p. 82),

a forma como nosso sistema penal incide sobre os corpos negros está condicionada pela corporalidade negra, na negação de sua humanidade. Esse é o fator central de sua dinâmica. Disciplinado na violência do extermínio de uma massa subumana é esse o trato que o aparato policial está preparado a dar a quem for direcionado. Em outras palavras, o racismo deu o tom e os limites à violência empreendida pelo sistema penal e este a carrega consigo na direção de toda a clientela a que se dirige. O que estamos querendo salientar é que para além da discricionariedade que diferencia do tratamento entre negros e brancos pelo aparato policial e as demais agências da criminalização, é o racismo que controla seu potencial de intervenção física. Daí toda sua agressividade.

Foi extremamente enriquecedor realizar esta pesquisa em nível doutoral! Os desafios pessoais numa busca ininterrupta pelo meu bem-estar bio-psíquico-espiritual fortaleceram-me ainda mais com uma preta empoderada, que sempre evidencia que o verbo é pronominal – *empoderar-se* – uma vez que sou a protagonista desse processo. As peias acadêmico-profissionais oportunizaram-me um olhar cirúrgico para a surreal experiência inspiradora de meus ancestrais. A intencional e necessária investigação com o escopo de beber – quase exclusivamente – na fonte de teóricos pretos para efetivamente lastrear meu posicionamento ideológico nesta produção científica negrorreferenciada tornou-me uma referência entre meus pares.

Escrevo esta tese em primeira pessoa por minha contundente ideologia de pertencimento apresentada nesta concisa narrativa melódico-memorialística. Como discípula do grande mestre Abdias (NASCIMENTO, 1978, p. 41), não me interessa “ginástica teórica, imparcial e descomprometida”. Sou uma Mulher Preta de um ininterrupto Movimento Negrorreferenciado Acadêmico-Profissional que carrego com dignidade os estigmas escravistas, honro a sabedoria dos meus ancestrais e desejo contribuir através desta pesquisa com a difusão dos conhecimentos promovido pelo

Bando de Teatro Olodum que com maestria também produz ciência⁴¹ nos palcos da arte e da vida.

1.2 LER (*KAWÉ*), DIZER (*WÉFUN*) E TRANSFORMAR (*YÉPADA*): A TRÍADE MELÓDICA DO TEATRO NEGRO BRASILEIRO

“Somos nós por nós mesmos. Um movimento balsâmico e contínuo de acirramento da nossa resistência à revelia dos inúmeros percalços que sabemos ainda estar na espreita, mas venceremos.”
(Abdias do Nascimento)

O teatro é a arte que traz, etimologicamente, o verbo olhar como possibilidade de enxergar a outrem e a si. Nesse espaço geográfico organizado para um público ver, no que tange o caráter formativo, promove-se “um sentido eminentemente da reflexão, reflexivo, que permite o conhecimento da própria imagem no mundo, como num espelho” (BIÃO, 2009, p. 145). Essa forma de expressão sociopolítica que dialoga em suas cenas com outras linguagens artísticas, como as artes plásticas, a dança, a literatura, a música entre outras, é uma difusora cultural e política.

Desde João Cândido Ferreira (Jocanfer ou Monsieur De Chocolat), com a Companhia Negra de Revistas (1926) e a Companhia Teatral Ba-Ta-Clan Preta (1927) e, mais tarde, em 1944, Abdias do Nascimento com o seu Teatro Experimental do Negro (TEN), acoplou-se a palavra negro a essa arte teatral. Mais que mera decisão semântica, foi um posicionamento ideológico. Como esse vocábulo “tem chega! (...), história e segredo”⁴², a plêiade de artistas negros decidiu iniciar, através das artes cênicas, a crítica contra o preconceito, dando um basta ao discurso de sua suposta anomia social e incapacidade intelectual.

⁴¹ Ciência aqui é entendida na perspectiva filosófica de Galeffi (2014) como “atividade aprendente de conhecimentos, que diz respeito ao nosso comum pertencimento ao *ente-espécie humanidade*, segundo nossas concretas e históricas condições existenciais (ambientais, corporais, materiais, simbólicas).”

⁴² Poema A Palavra Negro, de Cuti.

A partir da tentativa de enegrecer, na década de 20, os palcos branco-hegemônicos nacionais, o ator e dançarino soteropolitano João Cândido Ferreira (Jocanfer ou Monsieur De Chocolat), através das suas cariocas Companhias Negra de Revistas e Teatral Ba-Ta-Clan Preta, começou a discutir nos palcos a questão racial no Brasil. Na primeira, que estreou em 31 de julho de 1926, músicos e artistas cariocas apresentaram danças e músicas com inspiração na cultura afro-brasileira e afro-ameríndia em “Tudo preto”, “Preto e branco”, “Carvão nacional” e “Café torrado” (BARROS, 2005).

Por dissidência de opiniões entre De Chocolat e o sócio – o cenógrafo e empresário português Jaime Silva –, Jocanfer saiu da Companhia Negra de Revistas e fundou a Companhia Teatral Ba-Ta-Clan Preta, que apresentou o espetáculo “Na penumbra”. A Negra durou um ano – julho de 1926 a julho de 1927 e a Preta sobreviveu pouco mais de um mês (final de 1926). Dessas experiências, foram revelados os talentosos músico Pixinguinha (integrante das duas) e ator Grande Otelo (partícipe apenas da primeira, foi protagonista durante seus cinco meses de permanência) (BARROS, 2005; NETO, 2017).

Como para a cultura africana “a palavra é cultuada com conhecimento e como elemento de criação, (...) precisa ser pronunciada com cuidado, dado o seu poder de criação (...) e tem um sentido rítmico na sua expressão,” (CUNHA JÚNIOR *apud* ROMÃO, 2005, p. 262-263), a expressão Teatro Negro foi cunhada conscienciosamente pautando as suas concepções epistemológicas num projeto de mobilização política como mais uma estratégia negra de resistência. Ele propõe-se a “derrubar as barreiras da invisibilidade ou dos discursos de naturalização das diferenças e desigualdades raciais” (ROMÃO, 2005, p. 119).

“O preto restaurado, reunido, reivindicado, assumido, e é um preto, não, não é um preto, mas o preto, alertando as antenas fecundas do mundo, bem plantado na cena do mundo, borrifando o mundo com sua potência poética” (FANON, 2008, p. 117) apresenta um contradiscurso composto por experiências, memórias e valores culturais ainda não devidamente apresentados pelos palcos branco-ocidentais. Na caixa cênica, *loci* de ressonância, apresenta-se um conjunto de som, cores, luz, vozes, corpos, saberes, indagações, divergências, catarses e exegéticas reflexões sobre a negridão.

Mais do que apresentação de performances negras como as brincadeiras populares (bumba-meu-boi) e as manifestações religiosas (congadas), ultrapassando

a mera presença negra com personagens subalternizados e arquetípicos (cômico, anedótico, submisso, feio), o teatro negro potencializa espetáculos declaradamente militantes (LIMA, 2011). Como protagonistas de suas próprias histórias lutando pela conquista da cidadania plena, os artistas lutam cotidianamente contra a discriminação racial através de um contradiscurso da hegemônica historiografia brasileira, do mito da democracia racial e da ideologia do branqueamento.

No Teatro Negro, “somos eu, somos sujeito, somos quem descreve, somos quem narra, somos autoras/es e autoridade da nossa própria realidade” (KILOMBA, 2008, p.238). Para Felinto (2014, p. 28), esse quilombo artístico aborda inúmeros temas de forma intercalada, revisitada e ressignificada, a saber:

religiosidade afro-brasileira, espiritualidade, ancestralidade, festividades e folguedos de origem africana ou afro-brasileira, relações sociais e econômicas inter-raciais, relações étnico-raciais, identidade, afrodescendência, etnicidade, questões de gênero, afetividade e relacionamentos, hetero e homossexualidade, alteridade, fatos que se relacionam à história do negro no Brasil e na afrodiáspora.

Teatro Negro brasileiro é um movimento sociocultural de combate ao racismo, lastreado pela tríade Ler (*kawe*) – Dizer (*wéfun*) – Transformar (*yépada*), com o escopo de transformar o palco em trincheira para refletir e intervir sobre questões raciais (pré, trans e pós-Abolição), ressemantizar o legado da ancestralidade, preencher lacunas de referenciais africanos e afro-brasileiros e revelar habilidades artísticas de uma plêiade negra. Quanto à relevância dessa estratégia negra de resistência pelo viés das Artes Cênicas, Lima (2011, p. 84) assevera que,

além de lidar com as questões derivadas de sua condição política (afirmar seu discurso e combater o que o contradiz), ainda tem que justificar a necessidade de sua própria existência. Ora, é a sua própria existência, em condição de resistência, que justifica sua necessidade. Necessidade de preencher lacunas, tais como a ausência de atores, autores, textos e personagens negras, livres de estereótipos e da coisificação. Necessidade de mais fôlego e forças para renascer e conseguir sobrepor-se à, ainda nebulosa, identidade racial brasileira.

Esse fôlego e essa força encontram-se pulverizados em todas as regiões brasileiras. Como legítimos espaços multirreferenciais de aprendizagem em que as culturas negras constituem-se com “interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações (MARTINS, 1997, p. 25), as companhias

teatrais negras – aliando múltiplas linguagens, como audiovisual, dança e música – são herdeiras de uma tradição insurrecional das mais distintas estratégias de resistência que solidificam cotidianamente a dimensão da prática e teoria política do teatro com viés racial.

A tríade Ler (*kawe*) – Dizer (*wéfun*) – Transformar (*yépada*) lastreia o Teatro Negro brasileiro. Os artistas imergem em referenciais teóricos e pesquisas para referendar seus discursos e produzir seu material (*kawe*), delatam em cena suas memórias e histórias de lutas diárias pela cidadania plena de maneira idiossincrática como um clamor de enfrentamento ao racismo (*wéfun*) e, assim, contribuem para desnaturalizar preconceitos sobre os negros e transmutar a higienização racial em distintos âmbitos da sociedade (*yépada*). Dessa forma, através de sua arte racialmente político-ideológica, promovem formação intelectual para a plateia e, além dessa, a dramática também para seus artistas.

Observando companhias que se autodeclaram como artistas que realizam Teatro Negro brasileiro, percebi que, bebendo da fonte do Teatro Experimental do Negro (TEN), elas estabelecem como epistemologia de trabalho a tríade inaugurada por Abdias do Nascimento Ler (*kawe*) – Dizer (*wéfun*) – Transformar (*yépada*). Os artistas primam pela fundamentação teórico-conceitual sobre questões raciais, apresentam um contradiscurso tenaz de maneira embasada, vociferam no palco e combatem o racismo impetrado pela ideologia hegemônica e eurocêntrica infelizmente ainda vigentes, visando a uma virada estrutural e comportamental.

Com o escopo de mudar essa vil realidade, oportunizam contínuos processos de ensino e aprendizagem para partícipes e espectadores. O conteúdo apresentado nesses processos é aqui entendido na perspectiva de Coll *et. al.* (1986) como uma seleção de formas ou saberes culturais, conceitos, explicações, raciocínios, habilidades, linguagens, valores, crenças, sentimentos, atitudes, interesses, modelos de conduta entre outros essenciais para viver em sociedade. Por conseguinte, a tríade do Teatro Negro brasileiro Ler (*kawe*) – Dizer (*wéfun*) – Transformar (*yépada*) ultrapassa a mera transmissão de informações, já que não se limita à capacidade cognoscitiva e adentra aspectos relacionais.

Partindo do pressuposto de que cena é discurso, dialogicidade e criticidade são elementos fulcrais para a potente mediação cultural proposta pelo teatro. Nas palavras de Desgranges (2010, p. 38), essas trocas salutares são “uma tomada de posição crítica frente às representações dominantes, pela necessária capacitação do

indivíduo-espectador para questionar os procedimentos e desmistificar os códigos espetaculares hegemônicos.” Em se tratando de nossa vida social, vislumbrar pelo viés das artes cênicas novas possíveis relações sociais amalgama acuradamente o encontro do teatro com o mundo; propondo, por conseguinte, uma possível ação-reflexão de atores e espectadores no contínuo intercâmbio político-cultural.

Sobre a dialogia da troca realizada entre artistas e plateia – seres incompletos e envoltos em suas respectivas subjetividades –, Sodré (2005, p. 47) assevera que

simbolizar quer dizer, na realidade, trocar. O que se troca? Não é a natureza pela convenção, como faria crer qualquer argumento sofisticado (instrumentalizando o símbolo, pondo-o como um meio de comunicação a serviço de uma vontade fundadora), mas uma convenção por outra, um termo grupal por outro, sob a égide de um princípio estruturante que pode ser o pai, o ancestral, Deus, o Estado etc. É o símbolo que permite ao sentido engendrar limites, diferenças, tornando possível a mediação social.

Desde a seleção do texto dramático e/ou processo de criação dramatúrgica até as atividades desenvolvidas para além dos palcos também de caráter formativo (Encontros, Fóruns, Mesas Redondas, Seminários), os atores primam pelas três dimensões apresentadas por Coll *et. al.* (1986), a saber: conceitual (saber), procedimental (fazer) e atitudinal (ser). O conceitual (ler – *kawe*) promove leitura de fatos⁴³, conceitos e princípios e o procedimental (dizer – *wéfun*) denota ações ordenadas e dirigidas para um fim – ambas situam-se no campo cognoscitivo. Já o atitudinal (transformar – *yépada*), enucleado por atitudes, valores e normas, inclui o condutual das relações interpessoais.

Coadunando com essa perspectiva triádica do Teatro Negro brasileiro Ler (*kawe*) – Dizer (*wéfun*) – Transformar (*yépada*), Cobra (2014, p. 10) nos ensina que

estamos cientes de que não basta dizer, embora dizer seja um fazer de alto valor. Mas ser artista negro e livre exige de nós um comprometimento, uma pesquisa estética contínua. O artista ao entrar em cena tem que ser total, apoderar-se do discurso e da forma estética, ser uma pessoa, um artista, um ator, um bailarino ou uma bailarina inteiros. Trabalhos de grupos (...) [negros] é que fazem manter acesa a chama do desejo de transgredir e romper as barreiras que hierarquizam e empobrecem o mundo. Isso podemos ver nos momentos transbordantes de dança, teatro, música, brasilidade, negritude, africanidade, humanidade, que nos empoderam e nos enriquecem.

⁴³ Considero a aprendizagem factual e a aprendizagem conceitual como complementares, pois “uma das razões que, às vezes, torna difícil a distinção entre fatos e conceitos é que nem sempre se trata de uma distinção dicotômica, mas em alguns casos pode ser entendida mais como um contínuo” (COLL *et al.*, 1986, p. 29).

Ler (*kawe*) é a base da fundamentação teórica dessa plêiade de artistas que investiga dramaturgos que coadunam com seus ideais e faz reelaborações e/ou adaptações de cânones da dramaturgia mundial. Ademais, cria seus próprios textos, (re)apresentando heróis azeviches não reverenciados pela sociedade, biografias negras (des)conhecidas do público em geral e protestos por aviltamentos contra os negros. Assim, dotado de um material negrorreferenciado, compreende-o (aprendizagem significativa ausubiana⁴⁴), relaciona-o com conhecimentos prévios e o traduz através de sua própria linguagem (COLL *et. al.*, 1986).

Desse modo, o Teatro Negro brasileiro torna-se um espaço de produção e difusão de saberes e contestação política, que contempla o aspecto conceitual (saber). Daí a primazia pela formação intelectual dos partícipes, visando desenvolver a postura crítico-reflexiva (MARTINS, 1995) e instrumentalizar com maestria o caráter pedagógico. É importante ressaltar que

nem toda pesquisa de teatro negro se debruça sobre a pesquisa de uma cultura africana, mas indiscutivelmente se choca com marcas de uma inegável afrodescendência. Isso pra dizer que as pesquisas podem ou não levar em consideração elementos culturais de África, mas falam todas de um corpo com marcas da experiência diaspóricas (SÉRGIO, 2014, p. 84).

As informações adquiridas através dessas leituras são basilares para uma nova forma embasada de dizer (*wéfun*). Ciente de que “falar é existir absolutamente para o outro”, as companhias teatrais negras brasileiras, ao se apropriarem de uma linguagem cênica avessa à hegemônica branco-ocidental, buscam reverter o “sepultamento de sua originalidade cultural” (FANON, 2008, p. 33-34). O viés procedimental enucleia hábitos, técnicas, habilidades, estratégias, métodos e rotinas, já que “trabalhar os procedimentos significa, então, revelar a capacidade de saber fazer, de saber agir de maneira eficaz” (COLL *et. al.*, 1986, p. 77). No fazer cênico, desvelam-se idiossincráticas destrezas nas quais

as canções, os ritmos dos instrumentos de percussão, a dança, os gestos, todos os movimentos do corpo, os mitemas culturais conjugados em cena capturam o próprio pulsar rítmico da experiência negra ancestral, engendrando uma percepção harmoniosa do corpo e do espírito. Essa orquestração de palavras, sons, imagens, luzes e sombras, máscaras e totens, cores, ritmos, cheiros cria uma linguagem teatral sinestésica,

⁴⁴ Para o psicólogo norte-americano David Paul Ausubel, novos conhecimentos passam a ter significado ao se ancorar na estrutura cognitiva (experiências anteriores) do sujeito.

envolvendo o palco e a plateia numa atmosfera de receptividade e engajamento coletivos (MARTINS, 1995, p. 100-101).

“O prazer de ser negro manifesta-se, no palco, pelo desejo de mostrar-se negro, exibindo-se o corpo como fala, enunciação” (MARTINS, 1995, p. 146). Essa relação decolonial com um corpo que apresenta nos palcos um contradiscurso da vigente narrativa secular de anomia social e incapacidade intelectual negra, opõe-se aos “efeitos corrosivos do racismo na constituição do sujeito” (*Idem*, p. 144) e almeja transformar (*yépada*) seja “pela releitura do corpo, pela reversão da história, pela revitalização da memória, pela vontade política de promover mudanças” (*Idem*, p. 145).

O atitudinal (ser) inclui o condutual nas relações interpessoais, revisitando normas sociais vigentes e respeitando a autonomia moral, propõem-se mudanças comportamentais. Ciente de que as pessoas diferem diante de situações persuasivas – aceitando com maior ou menor facilidade ou ainda rejeitando os processos de convencimento – Coll *et al.* (1986, p. 153-154) cintila que,

ao longo do ciclo vital, o indivíduo ocupa diferentes papéis, interage com pessoas de diferentes *status* e – um traço que é próprio das modernas e complexas sociedades atuais – vê-se sujeito a uma mobilidade geográfica e social que contribui para a descontinuidade dos papéis. Todos esses fatores influem e pressionam os sujeitos para que modifiquem as suas atitudes e valores e mudem ou ajustem as suas condutas às novas situações nas quais se veem envolvidos.

Ângela Davis nos ensina que não basta não ser racista, é preciso se tornar antirracista. Assim, as companhias teatrais negras fazem a sua parte como promotoras de práticas formativas extraescolares, oportunizando uma “tomada de consciência [que] visa também estimular e educar o público [além dos artistas] a enfrentar o dia a dia do racismo” (JESUS; RIOS, 2014, p. 52). Ao (re)conhecerem os estigmas da hierarquia racial, com seu posicionamento político já robustecido, realizam (des/re)construções, transmutando em positivo o que é/era considerado negativo. Discípulas do grande mestre Abdias do Nascimento, elas possuem como traços norteadores dos seus respectivos discursos cênico-dramáticos:

1. O contínuo exercício de uma memória cultural dialógica. Essa memória se faz representar como um *entrelugar* de cruzamentos culturais, filosóficos, metafísicos, traduzindo-se, basicamente, através do jogo de linguagens verbais, cênicas, gestuais, corporais e rítmicas. 2. A utilização de estratégias que expressem a teatralidade das manifestações culturais negras (...) [que faz]

aflorar a polivalência dos significados socialmente barrados; (...) [promove] um processo de desrealização e desconstrução do estereótipo; (...) [e] procura questionar certas *verdades* universais, através da paródia, da sátira, da ironia e do pastiche, utilizados como recursos estilísticos. 3. A atualização de formas de expressão rituais negras, religiosas e seculares, como intertextos constitutivos do discurso teatral. 4. A reposição histórica da figuração do negro, movendo-o e deslocando-o da situação de objeto enunciado para a de sujeito produtor de discurso, (...) rompendo a invisibilidade e a indizibilidade retratadas pelo palco tradicional; 5. A construção de imagens que desfiguram os emblemas da brancura, realçando traços da diferença negra (...). 6. A elaboração de uma linguagem cênico-dramática que atraia e estimule a plateia, (...) pela representação coletiva e do coletivo, libera, assim, uma fala lúdica e dinâmica que induz a socialização, a catarse, o movimento, a ação e o compromisso do espectador (MARTINS, 1995, p. 87-88).

“Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça?” Essas foram algumas interrogações de Abdias no início da década de 40 no Teatro Municipal de Lima, no Peru. Certo de que essa era a mesma realidade vista no Brasil, ele decidiu que, ao chegar ao seu país, criaria “um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse”. Queria, assim, “desfiar, desmascarar e transformar os fundamentos daquela anormalidade objetiva” (NASCIMENTO, 2004, p.209-10). *YÉPADA! TRANSFORMAR!*

Após a adesão de malungos⁴⁵ também cômicos da furada peneira do mito da democracia racial, esse idealizador resolveu atuar, verbalizando a “denúncia dos equívocos e da alienação dos chamados estudos afro-brasileiros, e fazer com que o próprio negro tomasse consciência da situação objetiva em que se achava inserido.” Tornou, desta forma, as atividades desenvolvidas pelo TEN veículos de ação política, que “tanto denunciava as formas de racismo sutis e ostensivas, como resistia à opressão cultural da brancura” (NASCIMENTO, 2004, p. 211-23). *WÉFUN! DIZER!*

Para tal, ele oportunizou aos seus partícipes dois tipos de leitura, a saber: a didática – alfabetizando os seus partícipes e promovendo cursos de iniciação à cultura geral, noções de teatro e interpretação – e a da vida, oferecendo-lhes “uma nova atitude, um critério próprio que os habilitava também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional.” Com isso, instrumentalizava seus artistas, primando “pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte” (NASCIMENTO, 2004, p. 210-11). *KAWÉ! LER!*

⁴⁵ Aguinaldo de Oliveira Camargo, Wilson Tibério, Teodorico dos Santos, José Herbel, Sebastião Rodrigues Alves, Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, Claudiano Filho, Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antônio Barbosa, Natalino Dionísio entre outros (NASCIMENTO, 2004).

Afinal, sabemos da

presença contínua dos fatos e dos conceitos em todos os âmbitos de nosso conhecimento. Na vida cotidiana, os conceitos, segundo uma feliz expressão “liberam-nos da escravidão do particular”. Se não dispuséssemos de categorias e conceitos, qualquer objeto (...) seria uma realidade nova, diferente e imprevisível. Os conceitos permitem-nos organizar a realidade e poder prevê-la (COLL *et al.*, 1986, p. 21).

Vale ressaltar que esses alfabetizadores eram autodidatas, pois “não havia nenhum professor formado, era uma questão de colaborar, de mostrar, de passar o conhecimento, para aqueles que necessitavam” (COSTA *apud* BAIROS; MELLO, 2005, p. 54). O Teatro Experimental do Negro – fonte inspiradora para as demais companhias – foi muito mais além e notabilizou

a formação do intérprete negro, o estímulo à criação de uma dramaturgia que reconfigurasse a fabulação da experiência negra no Brasil, enriquecesse os perfis da personagem negra e sublinhasse a relevância da contribuição africana na formação civilizatória brasileira; não apenas rompendo com modelos viciados e estereotípicos de representação, mas sim propondo novos meios, formas, enunciados e procedimentos que pudessem descortinar a ampla e complexa gama da experiência histórica, estética, cultural, e também subjetiva do negro, com ênfases nos diversos processos de cognição e de tradições teatrais alternos que, com os africanos, também foram reterritorializados nas Américas (MARTINS, 2006, p. 209).

Indubitavelmente, esse grande mestre-precursor do Teatro Negro brasileiro criou um espaço multirreferencial de aprendizagem que primou pela formação nas dimensões física, intelectual e espiritual dos partícipes; urgia para cada um “aprender a ler pra ensinar seus camaradas.” Ao dançar-cantar-atuar em espetáculos, além de reverenciar e celebrar a ancestralidade africana, os atores negros possibilitaram o surgimento de uma “memória pessoal e coletiva de uma diáspora negra, que se converte em um repertório enunciativo de um discurso de integração corporal, social e comunitária” (ALEXANDRE, 2015).

Sobre essa socialização de conhecimentos, através de espetáculos, da nossa tradição – sem nenhum princípio estático, mas transmutados por inevitáveis processos de reelaborações e reinterpretções –, que renova experiências e fortalece valores, nas palavras de Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o imortal Mestre Didi (SANTOS, 1989), o artista vai “aprendendo simultaneamente a desenvolver e expressar seu *personal* aparelho sensitivo, que lhe permitirá elaborar ou criar novas formas e ser coletor receptivo e original de sua comunidade, de sua cultura”.

Trasladando pelas regiões brasileiras, escolhi cinco grupos de Teatro Negro que alicerçam o seu fazer artístico na tríade Ler (*kawe*) – Dizer (*wéfun*) – Transformar (*yépada*). Os processos de ensino e aprendizagem suscitados pelas suas atividades abrangem as três dimensões de Coll *et. al.* (1986): conceitual (saber), procedimental (fazer) e atitudinal (ser). Sem o escopo de verticalizar biograficamente essas companhias, apresento aqui o Teatro Negro do Grupo Bambarê – Arte e Cultura Negra (Norte – Pará), do Bando de Teatro Olodum (Nordeste – Bahia), da Companhia Teatral Zumbi dos Palmares (Centro-oeste – Goiás), de Os Crespos (Sudeste – São Paulo) e do Grupo Teatral Caixa Preta (Sul – Rio Grande do Sul).

Esses coletivos teatrais⁴⁶, através de suas trajetórias (histórias, atividades e produções artísticas) ratificam a importância de reverenciarmos sempre “a tenacidade, a insistência e a perseverança de Abdias” (COSTA *apud* BAIROS; MELLO, 2005, p. 53). Eles evidenciam diuturnamente a epígrafe deste capítulo assinada por esse grande mestre sobre a importância do movimento contínuo de acirramento da nossa resistência. Haroldo Costa (*apud* BAIROS; MELLO, 2005), que iniciou sua carreira de ator no TEN, corrobora ao afirmar que urge que conheçamos sobre nós e sobre os outros, posicionamento, importância, responsabilidade social e artística, pois já está aberto um canal de comunicação definitivo e único para que possamos mostrar ao país inteiro como somos: o da arte.

As escolha das cinco companhias supracitadas deu-se por elas autodenominarem seu Teatro como Negro e coadunarem com os objetivos básicos do TEN, a saber:

- a) resgatar os valores da cultura africana preconceituosamente marginalizados à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante;
- b) através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina, e ocidental;
- c) erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquiado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do intérprete;
- d) tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pais Joões e lacrimogêneas Mães Pretas;
- e) desmascarar como inautênticas e absolutamente inúteis a pseudocientífica literatura que focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um

⁴⁶ O artigo com esses coletivos teatrais, intitulado *Militância Cênica do Teatro Negro Brasileiro*, foi publicado na Revista *Aspas*, volume 7, nº 1, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade de São Paulo (PPGAC – USP) em 2017.

exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria etc., cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos, que emergiam do contexto racista da nossa sociedade (NASCIMENTO, 1978, p. 129).

Outrossim, as cinco companhias elencadas a seguir apresentam espetáculos sobre questões raciais (pré, trans e pós-13.05.1888), realizam pesquisas de autores e dramaturgos negros para elaboração de seus textos dramáticos, organizam e participam de eventos negrorreferenciados (Encontros, Fóruns⁴⁷, Mesas Redondas, Seminários), promovem cursos e oficinas para atores e público em geral de caráter eminentemente formativo, realizam trabalhos sociais e ainda criam distintos veículos para perpetuar uma contínua difusão de seus ideais negrorreferenciados contra-hegemônicos através de blog, periódico, rádio, site entre outros.

Insta salientar que discordo de Desgranges (2010, p. 41), quando afirma que “não podemos mais alimentar a visão antiga e romântica desse gênero [teatral] como uma instituição de educação”. Em se tratando de Teatro Negro brasileiro, desde a sua criação no século XX e com seu vertiginoso crescimento contínuo agora no século XXI, indubitavelmente, os artistas que se propõem a discutir acerca de/ intervir sob questões raciais nos brindam com mais um espaço multirreferencial de aprendizagem (FRÓES BURNHAM, 2012) para eles mesmos e as plateias. Cientes de que pensar é um ato perigoso para a manutenção do eurocentrismo hegemônico vigente – principalmente quando nós, negros insubmissos, somos os pensadores –, as insurreições cênicas oportunizam os binômios poder-saber e reflexão-ação.

Grupo Bambarê – Arte e Cultura Negra⁴⁸

“A intenção é trazer reflexão e assim rever velhos problemas, redimensionar conceitos e elaborar novas estratégias para o enfrentamento da discriminação étnico-racial e religiosa em nosso país, a partir do resgate oportuno de valores éticos e morais, costumes e tradições dos povos africanos, hoje esquecidos”. (Edson Catendê)

⁴⁷ Todos os idealizadores e muitos atores dessas companhias intercambiaram experiências nos Fóruns de Performance Negra, em Salvador, promovidos pelo Bando de Teatro Olodum e a Companhia dos Comuns.

⁴⁸ AFAIA (2016), Bairros e Melo (2005), Cultura (2016), Edson Catendê (2016), Geledés (2016), Itaqueria (2016), Fundação Palmares (2016) e Rádio Exu (2016).

Em 25 de julho de 1986, em Belém, no Pará, ouviu-se um bambarê (em quimbundo, muitas vozes) com o objetivo de superar o racismo e o preconceito impostos pela sociedade brasileira. Esse coro foi entoado pelo idealizador Edson Catendê⁴⁹, artistas negros paraenses, pernambucanos, baianos e maranhenses, que criaram o Grupo Bambarê – Arte e Cultura Negra. Difundindo e fomentando expressões artísticas através de teatro, dança, música e performances, artistas negros (atores, autores, dançarinos, músicos e técnicos) abordam em cena questões das populações tradicionais de matriz africana.

Esse Teatro Negro paraense, que se propõe a sensibilizar o espectador quanto a questões raciais, leva ao palco a beleza da negritude brasileira, baseando-se nos saberes e músicas ritualísticos e populares, danças tribais, contos, poemas etc. Dos espetáculos às demais atividades desenvolvidas, oportuniza aprendizagens para os membros da companhia, espectadores e partícipes nas dimensões conceitual, procedimental e atitudinal. Nas palavras da atriz Janaína Andrade (ITAQUERA, 2016), “o teatro é uma das ferramentas da militância negra, (...) ferramenta primordial para estabelecer o diálogo. O teatro político, o teatro do oprimido, é a construção do corpo político em cena”.

Essa companhia participou de festivais de teatro em Belém, promovidos pela FESAT-PA (Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos de Teatro) e de eventos nacionais como os Fóruns Nacionais de Performance Negra, organizados pelo Bando de Teatro Olodum e a Companhia dos Comuns. Ela também colabora com ações da COPPIR (Coordenadoria de Educação para a Promoção e Igualdade Racial), no estado do Pará, divulgando e refletindo sobre as propostas do ensino da cultura afro-brasileira nas escolas.

Além disso, o Bambarê promoveu projetos como o Patùwá de oficinas de teatro, poesia, dança e música com o escopo de levar essas manifestações para distintas comunidades. O grupo também organiza e participa da Rádio Exu – comunicação comunitária de matriz africana, um

projeto de mídia étnica e racial que difunde os valores civilizatórios da matriz africana na diáspora brasileira e prima pelo combate ao racismo e pelo

⁴⁹ Técnico em Química Industrial (Escola Técnica Federal da Bahia), bacharel em Direito (Faculdade Brasil Amazônia), especialista em Direito Processual do Trabalho, babalorixá e fundador da AFAIA e do terreiro o Ilé Asé Iya Omi Ofá Karé, estudante e pesquisador da cultura afro-brasileira, compositor, músico, cantor, coreógrafo, poeta, escritor, criador das bandas Afro Axé Dudu e Obara e do Afoxé Ita Lemi Sinavuru e militante do Movimento Negro.

fortalecimento de redes solidárias de lutas sociais e das culturas negras com protagonismo negro, de povo tradicional de matriz africana (terreiro) e de juventude de terreiro. Transmite conteúdos de lutas sociais, difunde e divulga tanto os agentes quanto as culturas negras amazônicas e brasileiras (RÁDIO EXU, 2016).

Essa companhia faz parte da Associação dos Filhos e Amigos do Ile Iya Omi Ase Ofá Kare – AFAIA, também criada por Edson Catendê. Considerada uma referência na área metropolitana de Belém, ela é apartidária, sem fins lucrativos e ligada ao Movimento Negro. Em parceria com organizações governamentais e não governamentais, essa associação desenvolve atividades com o intuito de incluir socialmente a população negra e afrorreligiosa e divulgar o candomblé como religião e resistência cultural.

Dentre os espetáculos do Grupo Bambarê, temos o Face Negra Face – a história que não foi contada (1986), Negritude (1987), Èmí – a concepção yorubana do universo (1990), Ébano (1994), Griot e os Espíritos da Terra – da Era Cantida aos Dias Atuais (2011) entre outros. Todas essas montagens são de autoria de Catendê, estudante e pesquisador da cultura afro-brasileira, que também participou como diretor, produtor musical e teatral, dançarino, ator e coreógrafo. Em 2015, ele foi eleito para o Conselho Nacional de Política de Cultura, com o intuito de

contribuir para uma maior divulgação e empoderamento da cultura afro-brasileira, difundindo todas as suas nuances, desde a estética, música, até a religião, costumes vindos com os nossos ancestrais direto da África, desmistificando e combatendo a visão deturpada que ainda hoje se instaura no nosso cotidiano, acerca da população negra (CULTURA, 2016).

A estreia desse grupo, em 1986, com a montagem Face Negra Face – a história que não foi contada, levou ao palco 40 atores, entre artistas efetivos e convidados, para discutir ancestralidade africana na constituição cultural e populacional no Brasil, racismo e intolerância religiosa. Sobre a abordagem desse espetáculo, atriz Janaína Andrade (ITAQUERA, 2016) destaca

a falsa abolição, o processo de escravização dos povos negros, que foram sequestrados e trazidos para o Brasil para o trabalho forçado, os estupros contra as mulheres negras e que representam a violência da miscigenação que formou o povo brasileiro, (...) racismo, matança da juventude negra, intolerância religiosa, sobretudo contra as religiões de matriz afro. O racismo e a intolerância nascem da ignorância. Se a gente perceber a nossa própria história, o nosso país, a nossa cidade, a revolta dos cabanos, tudo isso nos liberta, porque vamos nos reconhecer e ver que tudo isso está em nós.

Em 1990, com Èmí – a concepção yourubana do universo, a companhia retratou a criação do mundo fundamentando-se nas concepções filosóficas e históricas dos iorubanos. Esse coletivo apresentou como o universo foi criado a partir das interação (trocas dinâmicas e equilibradas) entre seres vivos e natureza – crença basilar desses povos. Suprimindo propositalmente os rituais e os processos ritualísticos dos iorubanos, sobre Èmí, o assistente de direção, Amilton Sá Barretto (FUNDAÇÃO PALMARES, 2016) declarou: “não levamos o aspecto ritualístico religioso para o palco, para não folclorizar a crença. Preferimos abordar o lado filosófico”.

Através de recursos do I Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-brasileiras, realização da Fundação Cultural Palmares, o grupo remontou esse espetáculo sobre a vida (èmí, em iorubá). Sobre essa premiação, a “concretização do comprometimento com os artistas que defendem o valor da cultura negra nos palcos, nas ruas, nas galerias, nas telas de TV e do cinema, nos livros e no imaginário brasileiro” (Hilton Cobra *apud* FUNDAÇÃO PALMARES, 2016), vale ressaltar o seu objetivo de

incentivar a afirmação da cidadania, a dignidade das expressões de raízes culturais negras, a divulgação, ampliação e reconhecimento de grupos, artistas negros e companhias, além de suas iniciativas. Ele atende a demandas apresentadas durante o II Fórum Nacional de Performance Negra, realizado em Salvador onde, os debates estiveram em torno da falta de elaboração de editais públicos e das linhas de financiamentos, direcionadas exclusivamente para o desenvolvimento de artistas, grupos e companhias que trabalhassem com a produção artística de estética negra (FUNDAÇÃO PALMARES, 2016).

Griot e os Espíritos da Terra – da Era Cantida aos Dias Atuais (2012), vencedor do II Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-Brasileiras, promovido pelo Ministério da Cultura com o patrocínio da Petrobras S/A, é um espetáculo baseado no conto Os Espíritos da Terra, de Catendê, com a colaboração de Jane Patrícia e Mara Jucá, inspirado nos valores civilizatórios africanos. Através de Griots, portadores e precursores da sabedoria milenar que a transmitem oralmente, mostrou-se a relação entre o homem moderno e contemporâneo com os seus ancestrais.

Sobre essa montagem, com vestígios antropológicos da tradição oral, o diretor Catendê (*apud* GELEDÉS, 2016) ressalta:

A dramaturgia é pautada por uma linguagem de metáforas – ora poética, ora racional. O espetáculo nos remete à historicidade africana, da idade antiga aos dias atuais. (...) De forma interdisciplinar, lado a lado com as outras ciências, valorizando as relações comerciais, econômicas, políticas e religiosas da cultura africana (...) Assim, é possível dar vez e voz aos descendentes africanos que até hoje são discriminados, oprimidos, menosprezados e ofuscados pelo discurso do poder.

Nesse espetáculo, o Bambarê mostrou em cena a saga do povo africano Ngani em três atos, a saber: Idade Cantida (primórdios da criação do universo), Idade das Luzes (breve registro da Idade Moderna) e a Idade dos Chips (contemporaneidade e era cibernética). Trazendo em voga o binômio tempo-espaço na relação homem-movimento, a “obra apresenta o Griot como portador de conhecimentos milenares, mantenedores da memória viva do seu povo, que oferta as suas energias para os novos, e assim faz nascer um novo Griot em cada canto, em cada lugarejo” (CATENDÊ *apud* GELEDÉS).

Enfim, em suas frentes de atuação, o Bambarê fundamenta seu capital cultural (ler – *kawe*) para desenvolver suas atividades com robusto embasamento teórico. Os seus atores delatam com maestria seus contradiscursos contundentes (dizer – *wéfun*) sobre memórias e histórias de lutas cotidianas, sacudindo “as raízes contaminadas do edifício” eurocêntrico com o escopo de transformar (*yépada*) as relações interpessoais vigentes para que negros e/ou brancos possam “sacudir energicamente o lamentável tecido durante séculos de incompreensão” (FANON, 2008, p. 28-29). Assim, aspectos cognoscitivos e condutuais são sempre trazidos à baila por essa companhia que promove um Teatro Negro nortista.

Bando de Teatro Olodum⁵⁰

“Eu vejo o Bando como uma referência nacional de um teatro político que defende a causa do negro, que defende questões que dizem respeito à população negra do Brasil e do mundo. (...) Esse adjetivo negro em teatro, em arte, em discurso é necessário.”

(Marcio Meirelles)

⁵⁰ Bairros e Mello (2005), Bando de Teatro Olodum (2015), Freitas (2014), Mello (2009), Teatro Vila Velha (2015) e Uzel (2003).

Em 17 de outubro de 1990, o idealizador Marcio Meirelles⁵¹ (direção), Chica Carelli (codireção e preparação musical), Maria Eugênia Milet (improvisação), Leda Ornelas (preparação corporal) e Hebe Alves (preparação vocal) criaram um grupo teatral de presença, estética e público-alvo populares. Ele apresentou uma proposta de linguagem cênica para tratar a realidade baiana ao presidente do Grupo Cultural Olodum João Jorge Rodrigues, que aceitou e firmou uma parceria com autonomias financeira e temática. Surgiu, assim, um BANDO de atores negros que, pelo viés do TEATRO, reiterava o rufar já intenso de protesto percussivo dos tambores do OLODUM.

No início, ensaiavam e/ou realizavam suas apresentações em sedes provisórias, como na Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia, no Centro Histórico de Salvador, Pelourinho, e em diversos teatros, promovendo aulas de dança, música, voz, interpretação, confecção de cenários, figurinos, carpintaria e iluminação para os atores. Em 1994, o grupo tornou-se residente do Teatro Vila Velha (Passeio Público), contribuindo para o seu processo de reforma e revitalização. Esse traslado deu-se também pela dissensão ideológica entre o Bando e o Olodum no que diz respeito a indenizar e/ou induzir a saída de moradores devido à reforma do Pelourinho.

Após perder o apoio institucional do Olodum, o Bando manteve-se homônimo e deixou de ter em cena a Banda Mirim do Olodum que se apresentava nos espetáculos; neste momento, os atores passaram a revelar e intensificar o seu próprio talento percussivo. Ainda na década de 90, saíram Maria Eugênia Milet, Leda Ornelas e Hebe Alves e ingressaram no grupo o coreógrafo José Carlos Arandiba (Zebrinha), em 1993, e o diretor musical Jarbas Bittencourt em 1996. A cada audição promovida, entravam novos atores substituindo os que deixavam o grupo. Essa companhia teatral

trouxe à cena baiana memórias da África e dos seus signos de pertencimento e deu voz e vez ao movimento social negro na contemporaneidade. Encenando temáticas político-sociais e também refletindo sobre questões contemporâneas e locais, o Bando – grupo residente do Teatro Vila Velha desde 1994 – utiliza o palco como estratégia de resistência em seus espetáculos artístico-militantes (FREITAS, 2014, p. 209).

⁵¹ Diretor teatral, cenógrafo, figurinista, Secretário de Cultura da Bahia (2007 a 2010), um dos fundadores do grupo Avelãs y Avestruz, criador e diretor do espaço cultural A Fábrica, Universidade Livre de Teatro Vila Velha e diretor artístico desse teatro.

O repertório artístico do grupo possui muitos espetáculos, tais como *Essa é nossa praia* (1991), *Onovomundo* (1991), *Ó Paí, Ó!* (1992), *Woyseck* (1992), *Medeamaterial* (1993), *Bai Bai Pelô* (1994), *Zumbi* (1995), *Zumbi está vivo e continua lutando* (1995), *Erê pra toda vida – Xirê* (1996), *Ópera de três mirreis* (1996), *Cabaré da Rrrrraça* (1997), *Um tal de Dom Quixote* (1998), *Ópera de três reais* (1998), *Sonho de uma noite de verão* (1999), *Já fui* (1999), *Material Fatzer* (2001), *Relato de uma guerra que (não) acabou* (2002), *Oxente, cordel de novo?* (2003), *O Muro* (2004), *Autorretrato aos 40* (2004), *Áfricas* (2006), *Bença* (2010), *Dô* (2012) e *Erê* (2015) (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2015).

A primeira montagem a comédia musical *Nós no Pelô*, que depois passou a ser chamada *Essa é nossa praia* (1991), mostrou o retrato social do Pelourinho através de ícones locais, a saber: o militante negro engajado que lutava contra a discriminação racial, o anônimo que sonhava ser artista, o gari que queria ter um salário mais digno, o traficante de drogas que tinha poder naquele território, o policial corrupto entre outros. *Onovomundo* (1991) mostrou a origem do povo baiano através das quatro nações do candomblé – bantu (ar), nagô (fogo), jeje (terra) e candomblé de caboclo (água).

Ó Paí, Ó! (1992) trouxe ao palco os personagens de *Essa é nossa praia* e outros tipos humanos para debater extermínio de menores, discriminação, pobreza, exploração entre outros temas. *Woyseck* (1992) ressignificou o texto de Georg Bücher para retratar a opressão da miséria local. *Medeamaterial* (1993) revisitou a obra *Medeia*, de Heiner Müller, promovendo um diálogo entre as vivências germânica e a baiana. Em *Bai Bai Pelô* (1994), personagens de *Essa é nossa praia* e *Ó Paí, Ó!* apresentaram distintas opiniões entre locomoções e permanências de moradores na reforma do Pelourinho.

Apresentando no palco *Zumbi* (1995) e com 120 atores (entre a companhia e convidados) no *Passeio Público* *Zumbi está vivo e continua lutando* (1995), o grupo fez uma homenagem ao grande guerreiro de Palmares, atualizando-o através de um líder comunitário. No espetáculo de dança, *Erê pra toda vida – Xirê* (1996), fez-se referência à chacina de oito meninos na Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, em 1993, associando cada um deles a um orixá. Em *Cabaré da Rrrrraça* (1997) – mix de musical, desfile de moda e programa de auditório – debateram-se diversas questões, como comportamento, religião, sexualidade, profissão, discriminação etc.

Ressemantizando clássicos da dramaturgia mundial, de Bertolt Brecht, Miguel de Cervantes e William Shakespeare, em *Ópera de três mirreis* (1996), *Um tal de Dom Quixote* (1998), *Ópera de três reais* (1998) e *Sonho de uma noite de verão* (1999), o Bando trouxe a realidade sociocultural brasileira e seus *outsiders* para tratar de questões sociais. Em *Já fui* (1999), foram apresentadas várias esquetes sobre o comportamento humano no trânsito das vias urbanas a convite de representantes do EDUTRAN (Departamento de Educação para o Trânsito do Detran-Ba).

Material Fatzter (2001), adaptação da obra de Brecht e Müller, refletiu sobre a importância da revolução coletiva do povo para a resolução de problemas, bem como a necessidade de exterminar dissensões entre os envolvidos para alcançar êxito em seus propósitos. *Relato de uma guerra que (não) acabou* (2002) discutiu a repercussão local da greve de policiais que ocorreu em Salvador, na Bahia. Os atores realizaram oficinas em seis bairros populares e levaram para o palco depoimentos de moradores sobre violência, racismo, desemprego, estupro, corrupção e exploração religiosa.

Em *Oxente, cordel de novo?* (2003), dez peças de Cordel (nove de João Augusto e uma de Haydíl Linhares), foram divididas em três espetáculos diferentes que contaram histórias inspiradas da cultura popular. Em 2004, em *O Muro*, discutiram-se a miséria, a exclusão social e a possibilidade de sobrevivência pelo lixo de pessoas privilegiadas economicamente quando, numa escola pública, situada próxima a um lixão, os alunos passavam merenda escolar por cima de um muro para matar a fome dos familiares que, após ser aumentado pela direção, desaba.

Em *Autorretrato aos 40* (2004), o Bando, demais grupos residentes do Teatro Vila Velha e convidados cantaram o samba-enredo dos 40 anos do Vila, metamorfoseando o palco numa grande passarela. *Áfricas* (2006) – montada com o patrocínio da Fundação Cultural Palmares – foi o primeiro espetáculo infanto-juvenil do grupo que imergiu na atmosfera mágica e lúdica das lendas e contos da cultura africana. O grupo apresentou um continente complexo e diverso que muito contribuiu para a cultura brasileira através de danças, cores e músicas, mas que ainda pouco se conhece.

No espetáculo-instalação *Bença* (2010), o grupo reverenciou o tempo e os atores negros antecessores, abordando a importância do respeito aos mais velhos e de antepassados que preserva(ra)m a cultura negra e as religiões de matriz africana. De maneira não linear, mostrou em cena, ao mesmo tempo, performance de atores,

músicos tocando ao vivo e depoimentos em vídeo de personalidades negras. *Dô* (2012) foi uma criação conjunta entre o coletivo e Tadashi Endo, mestre do Butoh (estilo de dança-teatro japonês), que fez um mix entre a contenção da cultura nipônica e a explosão da afrobaiana.

Erê (2015), título que presta uma homenagem às divindades africanas infantis, foi uma insurreição cênica que lutou pelo fim do genocídio de crianças e jovens negros. Duas gerações (atores da companhia e jovens atores que participaram da II Oficina de Performance Negra promovida pelo Bando), sob a concepção de Lázaro Ramos, a direção de Onisajé (fundadora e diretora do NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas) e Zebrinha (também coreógrafo), dramaturgia de Daniel Arcades (ator e dramaturgo do NATA) e direção musical de Jarbas Bittencourt, discutiram relação entre pais e filhos, violência nacional, segurança pública, maioridade penal, lei 10.639/03 entre outros temas.

Além dos espetáculos, o Bando também promove projetos como o Outras Áfricas (oficinas de teatro em escolas públicas soteropolitanas), Respeito aos mais velhos (oficinas de memória, identidade, dança e música nas cidades pelas quais se fez pesquisa de campo para o espetáculo *Bença*), Tomaladacá (abertura de espaço para artistas de escolas públicas, igreja e teatro de bairro) e *Terças Pretas*⁵² (mix de artes negrorreferenciadas: artesanato, dança, literatura, moda, música, teatro entre outras). Outrossim, organiza anualmente o Festival “A cena tá preta!”, em parceria com o Coletivo de Produtores Culturais do Subúrbio, para darem visibilidade a artes negras locais.

A companhia coordena ainda as Oficinas de Performance Negra, fundamentando teórica e artisticamente jovens negros a partir de 16 anos em situação de vulnerabilidade econômica e social. Com metodologia pautada na linguagem artística do grupo, abordando dança, memória e identidade, música e teatro, já foram promovidas 05 (cinco) edições. As Mostras locais foram realizadas no palco principal do Teatro Vila Velha e, nas duas mais recentes – nas quais tive o privilégio de participar como docente ministrando aulas sobre Teatro Negro brasileiro –, os talentosos jovens artistas negros também apresentaram-se para a comunidade local nos respectivos bairros em que as aulas foram ministradas.

⁵² Tive a honra de lançar meu primeiro livro “Bando de Teatro Olodum: uma política social *in cena*” na primeira Terça Preta em 2014.

As Oficinas foram realizadas integralmente em Salvador e de maneira compacta em Belém (Casa da Linguagem) e Manaus (Centro Cultural Palácio da Justiça, Centro Cultural Palácio Rio Negro, Cine Teatro Guarany e Teatro da Instalação) – 4ª edição. Os jovens participaram nos seguintes bairros: 1ª (Canabrava, Fazenda Coutos, Massaranduba, Periperi, Pernambués, Pirajá e Plataforma), 2ª (Teatro Vila Velha – Campo Grande), 3ª (Alagados e Plataforma) e 5ª (Engenho Velho de Brotas e Pirajá). Dentre os artistas formados na 2ª edição, despontaram no cenário nacional Sulivã Bispo (Mainha) e Tiago Almasy (Júnior) – fenômenos na *webserie* Na Rédea Curta, antes Frases de Mainha.

Com a Companhia dos Comuns, o grupo organizou as três edições, em 2005, 2006 e 2009, do Fórum Nacional de Performance Negra em que artistas negros brasileiros participaram de palestras, mesas redondas, debates, oficinas e grupos de trabalho. Esses fóruns foram considerados uma “resposta coletiva das companhias negras nas artes cênicas, pela manutenção, nos palcos, da tradição e da modernidade que constituem a experiência negra no Brasil” (BAIRROS; MELLO, 2005, p. 09). Em todas as edições, publicaram-se livros que sistematizam as palestras, os relatórios das propostas dos grupos de trabalho e os contatos (telefônicos e endereços institucionais e virtuais) dos partícipes.

Em 2005, os artistas redigiram a Carta de Salvador que enumerou preocupações a serem dirimidas e procedimentos que necessitam ser adotados para o fortalecimento dos grupos de artes performáticas negras brasileiras (teatro e dança) e, em 2009, elaborou-se a agenda nacional com prioridades, a saber:

Criação de uma rede de comunicação (...); Mapeamento dos grupos de teatro e dança negros nas regiões; Realização de Fóruns de Performance Negra Regionais, Estaduais e/ou Municipais; Fortalecimento de nossas práticas através da utilização da lei 10.639/03 (...); Efetivação (...) do 20 de novembro, com ações desenvolvidas durante todo o ano; Organização dos grupos e das Companhias para a participação nos espaços de decisão políticas culturais; Realização de ações de formação para a elaboração de projetos e participação em editais; Constituição de espaços físicos para apresentação (...) e sede (...); Utilização do selo do Fórum Nacional de Performance Negra em todo o material promocional dos Grupos e das Companhias que o compõem (MELLO, 2009, p. 11).

Ainda fazem parte das atividades do grupo a exibição do espetáculo *Essa é nossa praia* na Televisão Educativa (TVE – Bahia); as participações, em 1991, no clip internacional Samba Reggae (Jimmy Cliff), em 1993, no clip Jesus Cristo (Mara Maravilha) e, em 1994, nos filmes Jenipapo (Monique Gardenberg) e, em 2011, Jardim

das Folhas Sagradas (Póla Ribeiro); as exposições de máscaras em 1991 e de fotos dos espetáculos em 1993; a publicação de Trilogia do Pelô (livro composto pelas peças *Essa é nossa praia*, *Ó Paí, Ó!* e *Bai Bai Pelô* além de outros textos) em 1995; a adaptação homônima do espetáculo *Ó Paí, Ó!* para o cinema (2007) e para a minissérie da Rede Globo (2008 e 2009) e o documentário *Bando, um filme de:* (2018).

Além disso, o coletivo participou de eventos nacionais e internacionais, como a Abertura do Novembro Negro (Salvador), o Festival de Inverno (Belo Horizonte), Festival de Arte Negra (Minas Gerais), Carlton Dance Festival (Rio de Janeiro e São Paulo), Mostra Arte da África-Teatro no Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro), Mostra Latino-Americano de Teatro de Grupo (São Paulo), Projeto de Circulação da Caixa (Brasília), LIFT (London International Festival of Theatr) em Londres, Estação da Cena Lusófona (Coimbra), Semana de Teatro (Angola), Festpiele in Ludwigshafen (Alemanha) entre outros.

Assim, nas dimensões conceitual (base teórica), procedimental (fazer cênico) e atitudinal (promoção de mudanças comportamentais⁵³), esses artistas aprendem e ensinam continuamente através dos supracitados vasto repertório e atividades formativas promovidas. Seja com reflexão sobre questões raciais em seus aportes estéticos e temáticos, produção colaborativa dos partícipes, pesquisa de campo para elaboração de espetáculos e promoção de debates, fóruns, laboratórios, oficinas, palestras, seminários, essa companhia reitera a tríade do Teatro Negro brasileiro – Ler (*kawe*), Dizer (*wéfun*) e Transformar (*yépada*).

Companhia Teatral Zumbi dos Palmares⁵⁴

“É fundamental inspirar-se em atitudes louváveis como a do Teatro Experimental do Negro (TEN), criado por Abdias do Nascimento, com o objetivo de verdadeiramente criar oportunidades de espaço para o surgimento de vários artistas negros (as) goianos (as)”.

(Paulo Vitória)

Em 20 de novembro de 1695 morreu o herói negro Zumbi dos Palmares, em 20 de novembro de 1996 morreu o ator, considerado o Anjo Negro da Bahia, Mário

⁵³ Essas dimensões serão mais detalhadas no capítulo da análise dos dados coletados na pesquisa empírica.

⁵⁴ Bairos e Melo (2005), Companhia Teatro Zumbi dos Palmares (2017), Goiânia em cena (2017) e Paulo Vitória (2017).

Gusmão e, em 20 de novembro de 2004, nasceu mais um grupo de Teatro Negro no centro-oeste brasileiro: a Companhia Teatral Zumbi dos Palmares, em Goiânia, capital de Goiás. O idealizador Paulo Vitória⁵⁵ (diretor teatral) juntamente com Maria Rosalina da Silva Paula, Marli Silva, Uander Marcos de Paula e Silva e Israel Neto não poderiam escolher uma data mais significativa (Dia da Consciência Negra desde 2003 através da lei 10.639) para fundarem um coletivo que também prima por debates e reflexões sobre questões raciais.

O intuito da Companhia Teatral Zumbi dos Palmares (2017) é promover a

- a) valorização dos artistas negros e das artistas negras do estado de Goiás;
- b) Realização de atividades de inclusão social;
- c) Conscientização sobre a importância da Educação, Cidadania, Direitos Humanos e Meio Ambiente, rumo à igualdade racial;
- d) Realização de espetáculos, cenas curtas, estudos teatrais, oficinas teatrais, baseado em vários teatrólogos, dentre eles Abdias do Nascimento.

O nome dessa Companhia foi resultado da participação do seu idealizador no I Fórum de Performance Negra (2005), promovido pelo Bando de Teatro Olodum e pela Companhia dos Comuns, em Salvador, na Bahia. Esse referido evento, além de instrumentalizar conceitual, procedimental e atitudinalmente Paulo Vitória, também estimulou o grupo a realizar I Fórum de Arte e Cultura Negra do estado de Goiás, no Centro de Tecnologia do Espetáculo (CETE). Contando com a parceria de educadores negros, do Centro de Referência Negra Lélia Gonzales e da Comunidade Visual Ylê, esse encontro resultou na Carta de Goiânia, baseada na Carta de Salvador.

A história de luta pelo viés artístico da Companhia Zumbi dos Palmares confunde-se com a própria trajetória do Movimento Negro de Goiás. Um dos auges desse percurso foi a defesa da monografia de Paulo Vitória, intitulada Teatro Experimental do Negro: uma questão de cidadania – reflexões, ao concluir a licenciatura em Artes Cênicas, na UFG (Universidade Federal de Goiás), uma vez que esse grupo sintetiza seu desejo e ansiedade em abordar em cena questões raciais, seguindo a linha experimental do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal. Nas palavras do idealizador,

os integrantes desta Companhia não podem esconder a verdadeira emoção de poderem continuar falando abertamente sobre as injustiças aos atores e

⁵⁵ Primeiro ator negro formado em Artes Cênicas (Licenciatura) pela UFG, jornalista formado pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), no Rio Grande do Sul, e Pós-Graduado em Filosofia da Arte pelo Instituto de Filosofia e Teologia do Estado de Goiás (IFITEG).

atrizes negros(as) que não tiveram a mesma oportunidade econômica, política, social e financeira nos mesmos moldes de atores e atrizes não negros (as). Os poucos atores e atrizes negros (as) bem-sucedidos no cenário goiano certamente ainda não perceberam a enorme dimensão que existe entre o simples fazer teatral e o fazer teatral com sabor de militância, que se traduz em comprovar também um extenso currículo nas várias esferas de discussões de políticas principalmente no que se refere à luta pela inserção dos (as) artistas negros (as) pertencentes a todas as classes sociais (PAULO VITÓRIA, 2017).

Integrante do Fórum Étnico-Racial de Educação, da Organização Não-Governamental Observatório Social, do FONAPER (Fórum Nacional Ensino Religioso), do curso de capacitação para a implementação da lei 10.639/03, junto ao Ministério da Educação, em Mato Grosso do Sul, e do Comitê Estadual de Direitos Humanos, esse coletivo faz esquetes e produz textos artísticos sobre a preservação do meio ambiente e da lei supracitada, realiza oficinas teatrais nos encontros Afro-Goianos, trabalhos sociais no setor Madre Germana 2 e na Estação Caminho da Graça, eventos como o 20 de novembro, o show de reflexão sobre o 13 de maio, o seminário do Festival de Danças Poéticas Negras, realizado pela CADON (Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves) e PETROBRAS.

A Zumbi é engajada também com a luta de outras frentes através da sua efetiva participação no Conselho Estadual da Mulher na Luta contra a violência às mulheres, no Conselho de Segurança Alimentar do Estado de Goiás, no Conselho Municipal de Segurança Alimentar, no Fórum Goiano de Combate aos Agrotóxicos, na Luta contra a homofobia. Isso tudo sem perder a sua militância por questões raciais no Fórum de Educação da Diversidade Étnicorracial do Estado de Goiás, no Encontro de gestores da questão étnico-racial, nas dependências do espaço “Jesus Crucificado”, com a performance “Olhai por Nós”, na Conferência Nacional dos Direitos Humanos entre outros eventos.

Dentre as parcerias institucionais da Companhia Zumbi dos Palmares, estão o Movimento Negro do Estado de Goiás, a Frente de Articulação Política Afro-Brasileira do Estado de Goiás (FRENTE-AFRO), a Federação Estadual de Teatro de Goiás (FETEG), a Assessoria Especial para Igualdade Racial de Goiânia (ASSPIR), o Conselho Municipal da Igualdade Racial de Goiânia (COMPIR), a União Goiana dos Estudantes (UGES) entre outras. Paulo Renato Vitória e Elaine Cândida Rocha são os titulares que representam esse coletivo no Conselho Estadual de Promoção da Igualdade Racial (CONIR) no mandato 2016-2019. Para Paulo Vitória (2017),

quando realmente há diálogo transparente, comprometido, consistente [entre entidades representantes do Movimento Negro e do Poder Público] é possível também fazer com que os (as) artistas negros (as) voltem a sonhar e lutar por mais espaço na área das artes enquanto artista e produtor da sua própria Arte.

Como realiza diversas atividades sobre a questão racial junto à população negra, à classe artística e ao público goiano em geral, foi premiada com a Comenda Zumbi dos Palmares, troféu Pedro Casimiro, representando o segmento da Arte e da Cultura afro-goiana e é atualmente um Ponto de Cultura de Goiânia com a chancela da Secretaria Municipal de Cultura de Goiânia (SECULT) e do Ministério da Cultura (MINC). O grupo também encena poemas como o Teimosa Presença (aborda a resistência do povo negro pelas ruas do país), de Lepê Correia, que conquistou uma importante Menção Honrosa reconhecendo o valor artístico e social desse coletivo.

Dentre os espetáculos do grupo, temos o polêmico Senhora Liberdade que aborda o racismo sofrido dentro do teatro por artistas negros, Anjo Abdias que homenageia Abdias do Nascimento, Um Novo Olhar Negro, que retrata “um novo olhar sobre a inserção do negro na sociedade brasileira de forma matematicamente real, possível, concreta, humanitária, histórica, filosófica e artística, para além das fronteiras do fazer artístico teatral” (GOIÂNIA EM CENA, 2017). Para a companhia, esse espetáculo é

a síntese comprobatória da capacidade que há em todos os artistas negros decididos a romperem com a histórica e colonialista condição de serem vistos apenas como objetos passivos, enfeites, cenários ou coisa parecida. Um Novo Olhar Negro clama pelo surgimento de novos negros na condição de autores e sujeitos capazes de dirigirem e contarem sua própria história enquanto negros e enquanto profissionais (*Ibidem*).

A montagem Um Novo Olhar Negro, que contempla duas coreografias de grande significado Soweto e Azeviche, intercalada por um texto performático, promove uma apelo como tentativa de tocar o inconsciente coletivo de seus espectadores. Para os atores, a questão dessa peça

é também um dos principais desafios em busca de pontos norteadores relacionados às emergenciais necessidades de mudança no mundo contemporâneo e atual não apenas em termos de linguagem e fruição estética, mas essencialmente do ponto de vista da construção de um mundo possível, conforme tantas vezes ressaltado durante as várias edições do Fórum Social Mundial, originado em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul (GOIÂNIA EM CENA, 2017).

Com direção de Paulo Vitória e Elaine Rocha, Um Novo Olhar Negro traz a performance de Cristiane Damacena e Júlio César Pereira. Esse ator, coreógrafo e bailarino é um dos grandes parceiros artísticos desde o surgimento dessa Companhia. Militante nas questões raciais pelo viés artístico, ele também desenvolve um importante trabalho em Brasília (Distrito Federal) através da Companhia Experimental de Dança Negra Contemporânea Mário Gusmão, criada em 2007.

Destarte, nas múltiplas atividades desenvolvidas pela Companhia Zumbi dos Palmares, essa plêiade, diuturnamente, “transgredindo fronteiras discursivas”, “lida com ideias em sua vital relação com uma cultura política mais ampla” (HOOKS, 1995, p. 468), trasladando pelas dimensões conceitual (ler – *kawe*), procedimental (dizer – *wéfun*) e atitudinal (transformar – *yépada*) seja pelos já supracitados intuito, engajamento e temáticas de espetáculos. Com posicionamento crítico diante da hegemonia branco-ocidental vigente, esses artistas do centro-oeste brasileiro promovem reflexões sobre questões raciais que são cristalizadas em ações para além da caixa cênica.

Os Crespos⁵⁶

“Nós somos um coletivo de atores negros que racializam o trabalho, isto é, que estudam questões afro-raciais”
(Sidney Santiago Kuanza)

Em 13 de maio de 1888, foi assinada a Lei Áurea. Longe de ser uma dádiva da princesa bondosa num gesto caritativo, essa rubrica deu respaldo jurídico de libertação aos legítimos sujeitos históricos responsáveis pelo seu processo de emancipação: os negros. Em 13 de maio de 2005, na Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo (USP), iniciou-se mais um processo de autonomia também protagonizado por negros com a criação do Grupo de Estudos Negros em Questão, formado por atores-pesquisadores como Maria Gal (naquela época, Gal Quaresma), Lucélia Sergio entre outros.

Esses jovens universitários negros desejavam “discutir a sua formação e como foco estudar a história do negro nas artes cênicas e nos multimeios no Brasil, numa

⁵⁶ Desenrola e não me enrola (2017), Geledés (2017), Menelick (2017), Negro e Arte (2017), Tambores Falantes (2017) e Sodré (1999).

instituição em que esta discussão não existia” (NEGRO E ARTE, 2017). Para tal, promoveram alguns eventos, como o Encontro Pensando a Negritude, com mostra de curtas-metragens do cineasta Jéferson De (Narciso do rap, Carolina e Distraída pra Morte), exposição permanente Traços e Relatos e também Mesas Redondas com atores, diretores, dramaturgos, docentes e discentes.

Além disso, com o intuito de verticalizar seus conhecimentos, esse grupo participou da II e III edições do Fórum Nacional de Performance Negra, organizado pelo Bando e pela Comuns e do Congresso de Pesquisadores Negros, em Salvador, na Bahia. Esse núcleo de estudos resolveu criar a Companhia Filhos de Olorum que depois passou a se chamar Os Crespos. Partindo também da experiência do TEN, esse grupo teatral de pesquisa cênica e audiovisual, debates e intervenções públicas, composto por atores negros, tem o intuito de construir um discurso poético que debata a sociabilidade do indivíduo negro na sociedade contemporânea e seus desdobramentos históricos e contribuir para a formação de plateia.

A ininterrupta pesquisa para fundamentação teórica de seus espetáculos, mistura de linguagens (vídeo, música, fotografia, instalação etc.) para facilitar a compreensão da plateia e a busca incessante por mudanças em desfazer estereótipos da identidade negra e rever o nosso lugar na sociedade delatam com veemência a tríade do Teatro Negro paulista de Os Crespos – Ler (*kawe*), Dizer (*wéfun*) e Transformar (*yépada*). Como instrumento da luta antirracista, os textos dramáticos trazem em seu bojo a crítica social no combate a injustiças raciais, sexuais, de gênero entre outras.

Os atores buscaram desde a fundação do grupo obras de autores e dramaturgos negros para composição de seus discursos, como Solano Trindade, Abdias do Nascimento, Carolina de Jesus entre outros. Inspirados no livro Quarto de Despejo (1960) da escritora e ex-catadora de lixo Carolina Maria de Jesus da favela paulista Canindé e na biografia dessa mulher negra e pobre que considera a fome a escravatura atual, apresentaram em 2007 o seu primeiro espetáculo Ensaio sobre Carolina.

Nessa montagem, com direção do primeiro professor negro da EAD José Fernando de Azevedo⁵⁷, Os Crespos releeram depoimentos dessa autora e transformaram a fala dela em peça, canto e linguagem corporal, denunciando o

⁵⁷ Professor da Escola de Artes Dramáticas da USP, dramaturgo, diretor integrante do Teatro de Narradores, que já palestrou na SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco.

racismo vigente em nossa estrutura social. Ensaio sobre Carolina ficou três anos em cartaz em São Paulo (nos teatros Clariô e Imprensa), fez curta temporada no Rio de Janeiro e teve ensaio aberto em Berlim.

Na intervenção cenográfica, que mesclou atores, vídeos e imagens, Anjo Negro, de Nelson Rodrigues + A Missão, de Heiner Muller (2008), sob a direção do alemão Frank Castorff que fez uma fusão dessas duas peças, o grupo levou ao palco um debate sobre racismo e esperança por um mundo melhor. Além do coletivo teatral, outros atores brancos também compuseram o elenco para uma inversão: os atores negros interpretaram os personagens brancos e vice-versa. Essa montagem foi apresentada em São Paulo (SESC Vila Mariana), em Salamanca (Festival Castilla y Lion) e em Berlim (Teatro Volksbühne).

Em 2009, Os Crespos levou às ruas A Construção da Imagem e a Imagem Construída – direção de Eugênio Lima, dramaturgia de Marcelino Freire e direção de vídeo de Leandro Goddinho – um projeto cênico audiovisual que discutiu a identidade negra. Através de sete intervenções públicas, o elenco oportunizou ao público uma reflexão da imagem construída para o/pelo negro. Como parte desse projeto de pesquisa sobre racismo na História do Brasil e seus desdobramentos na contemporaneidade, o coletivo fez também quatro curtas: Desculpa, D.O.R., Imagem e Autoimagem e Nego Tudo.

Em Além do Ponto, em 2011, novamente sob a direção de José Fernando de Azevedo, essa companhia – embasada na produção da ensaísta afro-americana Bell Hooks (pseudônimo da feminista Gloria Jean Watkins) – abordou as relações afetivas na contemporaneidade através de um casal heterossexual que pensava em terminar o relacionamento e, após nove encontros em busca de um “final feliz”, convida o público para decidir o desfecho dessa história de amor. Essa peça oportunizou aos atores mais uma vez trabalhar com a imprevisibilidade, porém desta vez na caixa cênica.

Sob a direção dos atores Lucélia Sergio e Sidney Santiago Kuanza e dramaturgia da escritora Cidinha da Silva, em 2013, esse coletivo estreou Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas. Essa montagem levou para a cena a afetividade da mulher negra, discutindo a família, os filhos, o amor pela/o parceira/o, a resiliência, os traumas etc. Foram delatadas distintas trajetórias de seis mulheres negras que não se conhecem, mas que possuem anseios semelhantes. As

personagens e as histórias foram fundamentadas em entrevistas realizadas pelo grupo com mulheres de diferentes camadas sociais e profissões.

Com *Cartas a Madame Satã – ou me desespero sem notícias suas*, em 2014, discutiu-se a homoafetividade masculina e seus estereótipos sexuais. Em tom confessional, o homem negro homossexual – vivido pelo ator Sidney Santiago Kuanza, dirigido por Lucélia Sergio – denuncia um painel de experiências afetivas através de cartas endereçadas à Madame Satã (travesti que viveu no século XX no Rio de Janeiro). Através de cartas pela internet e entrevistas em casas noturnas, presídios e ambientes da comunidade LGBTQIA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersex, Assexuados e outros gêneros), o coletivo teatral realizou pesquisa empírica com o escopo de coletar depoimentos masculinos sobre afetividades.

A trilogia “*Dos Desmanches aos Sonhos*”, criada de 2011 a 2014, investigou, através de pesquisa cênica-áudio-visual, a afetividade negra a partir de distintas perspectivas. Os espetáculos que compuseram essa pesquisa sobre as relações intersubjetivas de desejo e construção de identidade foram *Além do Ponto* (2011), *Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas* (2013) e *Cartas a Madame Satã – ou me desespero sem notícias suas* (2014). Todos enuclearam a interface entre os impactos da escravidão no Brasil e as esferas das relações entre afetividade, negritude e gênero.

O projeto *De Brasa e Pólvora – Zonas Incendiárias, Panfletos Poéticos* trouxe espetáculos que revisitam a historiografia sobre o potencial insurrecional negro. Com dramaturgia de Grace Passô e sob a direção do idealizador da Companhia Abdias do Nascimento (CAN) Ângelo Flávio, o início desse projeto em 2016 deu-se com a montagem *Ninhos e Revides – Mirando o Haiti* que abordou a influência da revolução haitiana nas revoluções, revoltas e levantes negros e não negros no continente americano.

Sobre o processo de *Ninhos e Revides – Mirando o Haiti*, Lucélia Sergio (*apud* GELEDÉS, 2017) assim o descreve:

Investigamos a importância da revolta do Haiti e a resposta violenta dos senhores depois que eles tomam conhecimento de que um país conseguiu se libertar do jugo da coroa francesa. A intervenção tem isso como mote disparador e brinca com o tempo. São homens contemporâneos que se confundem com homens do tempo da escravidão. Ambos procuram e tramam para se libertar para garantir sua liberdade. Há vários estereótipos sobre a

escravidão que precisam ser quebrados e desmontados, principalmente a dicotomia do herói e do conformado. Existiram várias revoltas, levantes e isso precisa ter um novo olhar sobre isso para valorização da nossa liberdade.

Nesse mesmo ano, em *De Brasa e Pólvora*, o grupo continuou o debate sobre identidade negra e busca pela liberdade sob a dramaturgia de Allan da Rosa e direção coletiva de *Os Crespos*. Segundo o elenco (GELEDÉS, 2017),

compreendemos as diversas lutas negras como tochas acesas para o estopim das transformações sociais antirracistas. Nossa tarefa, nesse trabalho, é construir, no campo do imaginário, um terreno fértil para uma revolução que garanta nossa plena liberdade. Não se trata de continuar discutindo o óbvio, pois é evidente que se tiram nossas vidas aos milhares, ainda hoje, é porque não somos livres nessa sociedade, não temos direitos iguais e não podemos nos calar. Tudo isso está dado, fazemos o que com essa certeza? É o que estamos nos indagando durante todo o processo e a pergunta que tentamos nos responder.

Após as intervenções urbanas *De Brasa e Pólvora* e *Ninhos e Revides – Mirando o Haiti*, mostrou-se *Alguma coisa a ver com uma missão*, em 2016, releitura do texto *A Missão: Lembrança de uma revolução*, de Heiner Müller, que delatou revoltas, revoluções e levantes negros invisibilizados pela nossa historiografia. Com dramaturgia de Allan da Rosa e *Os Crespos* e sob direção coletiva dessa companhia, reiterou-se a participação negra através de lutas diárias para a conquista da liberdade, tendo uma auxiliar de Enfermagem e uma gari ressemantizando a resistência negra num espetáculo itinerante.

Segundo *Os Crespos*, a sua militância através do projeto *De Brasa e Pólvora – Zonas Incendiárias*, *Panfletos Poéticos* ainda continuará com mais uma intervenção urbana, *Revolta das Vassouras – Garis, Domésticas, Coveiros e Outros Fodidos*. Esse espetáculo, dando continuidade ao viés insurrecional, abordará os movimentos de luta contemporâneos. O intuito dessa próxima peça é dar “conta dos levantes e movimentos rebeldes dentro do período da república e dos movimentos de contrarrevolução das elites.” (GELEDÉS, 2017)

Em sua trajetória, o coletivo já participou de atividades como Projeto Copa da Cultura e o Festival Latinidades e foi contemplado com o edital Vitrine Cultural, o Prêmio de Direitos Humanos e Combate ao Racismo, o Prêmio Myriam Muniz de Teatro (FUNARTE), Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo entre outros. Dentre os eventos realizados, temos as edições I e II da Mostra Reflexiva de Cinema

Faz lá o Café e a Reflexiva de Filmes junto com o Grupo Clariô de Teatro e a I Mostra de Teatro Negro de São Paulo em parceria com a Faculdade Zumbi dos Palmares.

Para comemorar seus dez anos de atuação negrorreferenciada, Os Crespos publicou, com o apoio da Fundação Cultural Palmares na impressão, o primeiro número da revista Legítima Defesa – Uma revista de Teatro Negro. Esse periódico, que já tem novas edições, apresentou em sua estreia textos dramáticos da companhia e reflexões sobre o teatro negro de artistas e/ou militantes, como Hilton Cobra (diretor da Companhia dos Comuns), os atores Lucélia Sérgio e Sidney Santiago Kuanza, o jornalista e pesquisador de relações étnico-raciais Oswaldo Faustino entre outros.

Assim, contemplando as dimensões conceitual, procedimental e atitudinal, as atividades desenvolvidas por Os Crespos delatam as suas intenções político-ideológicas de caráter racial para robustecer o capital cultural, expor da maneira idiossincrática através de uma mistura de linguagens negrorreferenciadas supracitadas para transformar a realidade vigente do preconceito branco-ocidental. Invertem-se os sinais: o que é conotado como negativo pela consciência discriminadora, transvalora-se positivamente pela consciência discriminada (SODRÉ, 1999). Afinal, como bem diz Djavan, o claro que é escuso.

Grupo Teatral Caixa Preta⁵⁸

“O problema não era a ausência de atores negros, mas sim a inexistência de um mercado de trabalho que lhes desse visibilidade artística.”

(Jessé Oliveira)

Em 2002, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, o idealizador Jessé Oliveira⁵⁹, Vera Lopes, Marcelo de Paula e Márcio Oliveira criaram mais uma companhia teatral com o intuito de resgatar e aprofundar a proposta do TEN (Teatro Experimental do Negro) com realização e identificação negras: o Grupo Teatral Caixa Preta. Assim como o sistema de registro dos aviões, essa caixa preta tem o intuito de

⁵⁸ Antígona BR (2016), Bairros e Mello (2005), Grupo Caixa Preta (2016), Jessé Oliveira (2016) e Ocupação Cênica (2017).

⁵⁹ Produtor, diretor teatral (participou como diretor estrangeiro do espetáculo O Cavalo de Santo, no Theater Krefeld Und Mönchengadbach, na Alemanha) pelo Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), especialista em Teoria do Teatro Contemporâneo, professor universitário, iluminador, ator, editor geral da Revista Matriz, autor dos livros Memória do Teatro de Rua em Porto Alegre e atualmente é diretor da Casa de Cultura Mário Quintana.

(re)lembrar o potencial da arte negra, enaltecer a cultura afro-brasileira e reconhecer a história do negro, representando-o em suas diferentes instâncias.

Pela relevância da sua proposta de trabalho bem como inovação estética e qualidade artística, essa companhia tem reconhecida importância social e política, tendo logo se tornado um dos mais expressivos grupos teatrais em terras gaúchas. Com o intuito de fazer Teatro Negro, artistas porto-alegrenses foram convidados e/ou se aproximando desses fundadores, que já se conheciam do Movimento Negro, e concretizando esse desejo de lutar pela cidadania dos negros pelo viés da arte.

Desejando ampliar o restrito espaço que artistas, diretores e técnicos negros possuem e primando pela formação técnica, intelectual e criativa dos mesmos, essa companhia, que se considera um polo catalizador de ações no campo da cultura negra contemporânea, através de um notável engajamento de combate ao racismo, desvela a tríade do Teatro Negro gaúcho – Ler (*kawe*), Dizer (*wéfun*) e Transformar (*yépada*), uma vez que tem como escopo

instrumentalizar atores negros na sua formação técnica em estilos de representação, habilidades corporais e teóricas, uma vez que, em sua maioria, seus integrantes possuem uma formação puramente empírica e descontinuada, muitas vezes baseadas em modelos dramáticos tradicionais, principalmente no realismo-naturalismo e em fórmulas advindas de modelos associados ao audiovisual. Também se propõe a trabalhar as questões pertinentes à formação ideológica, elemento imprescindível à atuação integral do ator como artista e cidadão sem, entretanto, perder de vista que o objetivo é fazer arte, uma arte engajada e qualificada em seus propósitos (OCUPAÇÃO CÊNICA, 2017).

Desde 2002, o Pavilhão n.º 6 do Hospital Psiquiátrico São Pedro, prédio público ocioso, transformou-se em local de trabalho de alguns grupos teatrais de Porto Alegre. Os coletivos são responsáveis da limpeza do local à promoção de atividades culturais (oficinas de teatro, programação de espetáculos dentre outros projetos artísticos). Tombado pelos governos estadual e municipal, essa maneira inteligente de ocupação desse espaço e de incentivo à cultura foi também aderida pelo Caixa Preta para a realização de ensaios de suas montagens que mesclam arte e militância.

Mesmo com o pequeno percentual de negros do estado, a identificação com a temática racial discutida em montagens do Caixa Preta bem como os eventos realizados têm dado acesso a uma plateia também negra e adeptos de religiões de matriz africana que outrora não frequentavam teatros de maneira geral. Dentre os espetáculos do grupo, todos dirigidos por Jessé Oliveira, estão Transegun (2003),

Hamlet Sincrético (2005), Madrugada, me proteja (2006), Antígona BR (2008), O osso de Mor Lam (2009), Dois nós na noite (2010), Ori Orestéia (2014).

Transegun, em 2003, primeira peça que fez parte do projeto de resgate da obra dramaturgicamente de autores negros, encena o texto do diretor e ator negro paulista Cuti (pseudônimo de Luís Silva), que inclusive deu sugestões para o espetáculo. Através do financiamento do FUMPROARTE (Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre), esse coletivo teatral iniciou a sua proposta de resgate da cultura afro-brasileira, promovendo uma reflexão sobre as relações raciais brasileiras.

Hamlet Sincrético (2005), criação coletiva que mescla o texto clássico de William Shakespeare com elementos da cultura e religião afro-brasileiras, recebeu o prêmio de melhor espetáculo estrangeiro pela Associação dos Críticos Teatrais do Uruguai e seis indicações (melhor espetáculo, direção, figurino, ator e atriz coadjuvantes e a conquistada trilha sonora) pela principal premiação das artes cênicas de Porto Alegre, o Prêmio Açorianos. Ganhou ainda, pelo júri popular, o Troféu RBS de Melhor espetáculo.

Apresentado no Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre, SESC de Ribeirão Preto (São Paulo), na mostra Shakespeare – Tradição e Atualidade em Montevideu, no Cabildo, na mostra Estação Porto Alegre: Parada Montevideu, Hamlet Sincrético é uma peça

que transita pelo sincretismo cultural e religioso, especialmente nos cultos afro-brasileiros, no catolicismo popular e no pentecostalismo como elementos de negação da identidade, que permeiam toda a trama. (...) Os personagens são encarnações de tipos ou personagens da mitologia cultural negra, em especial as religiões afro-brasileiras: Hamlet, por ser aquele que busca a justiça, estará associado ao orixá Xangô; o Fantasma Hamlet, o pai assassinado, é Oxalá; Gertrudes é uma espécie de eterna rainha do carnaval e Polônio é um ex-babalorixá que se converteu e virou um pastor evangélico, que nega sua cultura, enquanto que Cláudio é Zé Pelintra por seu caráter amoral (GRUPO CAIXA PRETA, 2016).

Em 2006, com a montagem Madrugada, me proteja, essa companhia teatral volta a beber na fonte de Cuti com um solo do ator Sílvio Ramão. Antígona BR, 2008, reescreve o mito tebano (Antígona, de Sófocles) a partir da estética negra com sensualidade total de elementos cênicos e personagens, transmudam-se personagens da tragédia tebana em orixás da cultura afro-brasileira, como os irmãos Polinice (Wagner Santos) e Eteócles (Éderson Santos), também associados a orixás, Cosme e Damião, ou Ode e Ogum.

Em 2009, esse coletivo levou à cena a dramaturgia africana com a montagem Estudo sobre O Osso de Mor Lam, a partir do texto O Osso de Mor Lam, do senegalês Birago Diop. Através de uma linguagem corporal acentuada e signos culturais com apelo visual, o coletivo deu um toque de brasilidade a uma fábula do nosso continente-mãe. Em Dois nós na noite (2010), também de Cuti, com Adriana Rodrigues e participação de Márcio Oliveira, amplia-se o olhar sobre a negritude. A polissemia desse título dá nome à coletânea de textos teatrais Dois nós na noite e outras peças do Teatro Negro Brasileiro, editada pela Mazza Edições (2009).

Ori Orestéia – um Rito Sacrificial (2015), espetáculo ganhador do Prêmio Funarte de Arte Negra 2013, é baseado na Trilogia Orestéia de Ésquilo (as tragédias de Agamenom, Coéforas e Eumênides), fundindo elementos da tradição afro-brasileira com mitos e arquétipos contemporâneos. Evidenciando as culturas afro-brasileira e a afro-Pop, através de aproximações entre Orestes e Michael Jackson e entre Atenas e Ângela Davis, essa companhia aborda os sincretismos religioso e cultural para retratar a perda de identidade.

O Caixa Preta – trasladando pelas dimensões conceitual, procedimental e atitudinal –

acredita que é imprescindível estabelecer intercâmbio nacional e internacional com grupos teatrais afrodescendentes, dar voz aos nossos/nossas escritores/escritoras e não ter medo dos rótulos (nos rotularam de qualquer forma), mas, acima de tudo, representar, apresentar e acrescentar, com garra e com técnica, com verdade e distanciamento, com intuição e conhecimento, com doação e domínio, com flexibilidade e cobrança, com emoção e reflexão. (BAIRROS; MELLO, 2005, p. 218)

A ação desse coletivo está para além da produção cênica, uma vez também edita a Revista Matriz, periódico que se dedica à arte negra brasileira e latino-americana como mais um instrumento de reflexão e debate. Além disso, já realizou seis edições do Encontro de Arte de Matriz Africana com o intuito de alargar as fronteiras e estabelecer salutares interações entre grupos artísticos reverenciando a diversidade cultural brasileira com foco na pesquisa das linguagens cênicas negras contemporâneas que tem curadoria, concepção e coordenação de Jessé Oliveira.

Nesse evento, espetáculos, oficinas, debates e painéis sobre teatro, dança, performance e cinema compuseram as atividades dessa troca de experiências e saberes. Além disso, graças à Trilogia da Identidade, composta pelos espetáculos Hamlet Sincrético, Antígona BR e Ori Orestéia – Um Rito Sacrificial, esse grupo

promoveu, durante os ensaios do último, o Seminário Do Teatro Grego ao Negro – a corrosão dos clássicos para promover uma abordagem da tragédia grega e da obra de Ésquilo pela dramaturga e pesquisadora alemã Barbara Kastner.

O Caixa Preta também realizou a leitura dramática de Berço Esplêndido, de Carlos Carvalho, no ciclo de leituras em homenagem a esse autor, promovido pelo Solar da Câmara/ Assembleia Legislativa do Estado e em outros encontros e feiras do livro pelo interior. Em nível internacional, participou do Seminário Los Aportes de Los Afro-Descendientes en La Conformacion de la Cultura Uruguay y Latinoamericanas, um convite da Organização Mundo Afro, da Embaixada do Brasil no Uruguai e da Intendência de Canelones.

Destarte, o Grupo Teatral Caixa Preta, pautando-se na tríade Ler (*kawe*), Dizer (*wéfun*) e Transformar (*yépada*), confronta a mínima porcentagem negra na cena porto-alegrense, apresentando seu protagonismo comprometido com as questões raciais. Lastreado por sua estética intensa e poética negrorreferenciada, a companhia utiliza o palco como mais uma trincheira na luta contra o racismo em terras sulistas. Parafraseando Cobra (2014), crava-se uma ação de liberdade artística, apostando na perenidade da nossa luta.

Como vimos nesse breve panorama, o Grupo Bambarê – Arte e Cultura Negra, o Bando de Teatro Olodum, a Companhia Teatral Zumbi dos Palmares, Os Crespos e o Grupo Teatral Caixa Preta são companhias discípulas de Abdias do Nascimento, que enucleiam em seus percursos promissores a tríade Ler (*kawe*), Dizer (*wéfun*) e Transformar (*yépada*). Do conceitual, passando pelo procedimental e culminando no atitudinal, esses artistas, com posicionamento crítico, ressemantizam o legado ancestral e delatam, aliado ao seu caráter artístico, a sua veia contestatória. Em cada grupo, a “técnica está a serviço do conhecimento cósmico e iniciático de sua cultura da qual é herdeiro e transmissor” (SANTOS, 1989).

Apesar de ainda serem – infelizmente! – estigmatizados pelo olhar eurocêntrico e hegemônico, esses grupos que promovem Teatro Negro pautam-se nos repertórios histórico-culturais de seus intérpretes, reelaboram a múltipla e diversa tradição africana com o escopo de transcender os entraves impostos pelo preconceito branco-ocidental. Eles utilizam, para estabelecerem com o público um diálogo com altivez, o seu negro corpo que “é, por si só, mensagem, presença histórica e cultural” (CUTI

apud BAIRROS; MELLO, 2005, p. 79), pormenorizando o que é ser deslumbrante por ter magnitude⁶⁰.

Além de reverenciar e valorizar a riqueza do legado da ancestralidade tornando esse conhecimento um bem público, esse teatro artístico-militante instrumentalizou e politizou os artistas, robustecendo os seus discursos orais e escritos, elevando a sua autoestima, inserindo-os no mercado de trabalho e, por conseguinte, fortalecendo a sua cidadania. Vale ressaltar que a formação do ator para o aprimoramento da sua qualidade artística é um elemento fulcral para verticalizar seu posicionamento crítico diante de questões raciais; (re)conhecendo, assim, seus laços afrodiaspóricos e seus signos de pertencimento.

É mister salientar que não há homogeneidade temática nem estética no Teatro Negro brasileiro devido às idiosincrasias econômicas, os interesses estéticos, poéticos e políticos e a diversidade de experiências culturais de cada região. Nas companhias supracitadas, contudo, pulula a experiência diaspórica que amálgama histórias de resiliência e corpos marcados por estigmas da escravidão como discursos potentes estética e socialmente. Ainda que não sejam levadas em consideração elementos culturais africanos, exibem em cena vozes e corpos negros que traduzem símbolos incorporados do seu manancial histórico-cultural (LUCÉLIA SÉRGIO, 2014).

Como “o corpo é fonte de resistência e de propagação da cultura”, esses atores negros “permitem estabelecer um diálogo entre o passado e o presente, perde-se a dimensão espaço físico-corporal e passa integrar a dimensão espaço memória-corporal” (ALEXANDRE, 2015). Se ciente do potencial da sua partitura pessoal e da possibilidade de sua identidade enriquecer sua prática, esses artistas tornam-se muito mais conscientes do seu poder de comunicação para combater o folclorismo eurocêntrico e etnocêntrico vigente nesta sociedade hegemônica através de seus corpos expressivos (LIMA, 2008).

Para Falcão (*apud* BAIRROS; MELLO, 2005, p. 64), a importância de se criar corporalmente para a conquista da cidadania é trabalhar

no sentido de desconstruir estereótipos cristalizados durante séculos de colonização, como primeiro passo para um exercício de cidadania fundamentado nas raízes, no imaginário. Estimulamos o indivíduo a buscar a sua própria história, a investigar as suas origens. Essa busca promove um maior enraizamento desse indivíduo com a sua cultura. Um potente aprendizado ocorre nesse momento e, no trabalho em sala de aula, em uma

⁶⁰ Salvador inerte (Olodum – 1987).

proposta teatral ou na dança, são os elementos da trajetória pessoal do intérprete-criador, articulados com os conhecimentos já institucionalizados no ensino, que proporcionam uma afirmação positiva das identidades.

Com veemência, essas companhias oportunizam práticas formativas extraescolares através do Teatro Negro. Elas seguem a sabedoria de Abdias do Nascimento que nos ensinou que, em meio às “mentiras brancas ventiladas aos ventos das humilhações tragadas” (...), “não é tempo de reclamar, nem tempo de chorar. Tempo é de afirmar nosso ser, sem mendigar nosso direito ao poder. Tempo é de batalhar a guerra secular, ao invés de lamentar ou implorar. Invés de só gritar, lutar. Invés de vegetar e conformar, lutar. Invés de evadir e sonhar, lutar. Semear a luta com decisão, ampliá-la com ardor e paixão, sem temer a incompreensão do inimigo ou do irmão”⁶¹.

⁶¹ Poema O Agadá da Transformação, de Abdias do Nascimento.



Cena 2: “Querem que eu perca a compostura para mostrar mais uma preta maluca na TV” (ERÊ, 2015)
Fotógrafa: Adelayá Magnoni

INTERLÚDIO DE DEVOÇÃO: CORAL DE ARTISTAS AZEVICHES⁶²

- Abdias do Nascimento (Teatro Experimental do Negro – RJ – 1944)
- Benjamin de Oliveira⁶³ (primeiro Palhaço Negro – MG – 1870)
- Cristiane Sobral (Grupo Cabeça Feita – DF – 1998)
- De Chocolat⁶⁴ (Cias Negra de Revistas/ Teatral Ba-Ta-Clan Preta – RJ – 1926/27)
- Evandro Nunes (NEGRARIA – Coletivo de Artistas Negros/as – MG – 2008)
- Fernanda Júlia⁶⁵ (Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – BA – 1998)
- Godi (Antônio Jorge Victor Santos – Grupo Palmares Iñaron – BA – 1976)
- Hilton Cobra (Companhia dos Comuns – RJ – 2001)
- Iléa Ferraz (Companhia Black & Preto – RJ – 1993)
- Jessé Oliveira (Teatro Caixa Preta – RS – 2002)
- (KAWÉ – LER)** Edson Catendê (Bambarê Arte e Cultura Negra – PA – 1986)
- Lúcia de Sanctis (Teatro Negro da Bahia – BA – 1969)
- Mário Gusmão⁶⁶ (Cristo Negro, no Auto da Compadecida, na UFBA – 1959)
- Nivalda Costa (Grupo de Experiências Artísticas – BA – 1975)
- Otelo⁶⁷ (aos 11 anos, destaque na Companhia Negra de Revistas – RJ – 1926)
- Paulo Vitória (Companhia Teatral Zumbi dos Palmares – GO – 2004)
- Quarteto⁶⁸ feminista (Capulanas Companhia de Arte Negra – SP – 2007)
- Romero, Thiago (Companhia do Teatro da Queda – RJ – 2004)
- Sidney Santiago Kuanza (Os Crespos – SP – 2005)
- Trindade, Solano (Teatro Popular Brasileiro – SP – 1950)
- Ubirajara Fidalgo (TEPRON – Teatro Profissional do Negro – RJ – 1970)
- Valdineia Soriano (Bando de Teatro Olodum – BA – 1990)
- (WÉFUN – DIZER)** Maria Correa (Centro de Artes Yolanda Setúbal – AM – 1997)
- Xisto Bahia (protagonizou Uma véspera de Reis na Bahia – RJ – 1878)
- (YÉPADA – TRANSFORMAR)** Hamilton Borges (Teatro Negro e Atitude – MG – 1993)
- Zózimo Bulbul (Bruzundanga – RJ – 1980)

⁶² Bairros e Melo (2005), Bando de Teatro Olodum (2015), Freitas (2014) e Lima (2010).

⁶³ Idealizador e criador do primeiro circo-teatro, esse ator teve seu talento reconhecido pelo Presidente Marechal Floriano Peixoto.

⁶⁴ João Cândido Ferreira (Jocanfer, Monsieur De Chocolat ou De Chocolat).

⁶⁵ Nome de batismo de Onisajé.

⁶⁶ Primeiro ator negro da Escola de Teatro da UFBA.

⁶⁷ Otelo ou Grande Otelo, pseudônimo de Sebastião Bernardes de Sousa Prata.

⁶⁸ Adriana Paixão, Débora Marçal, Flávia Rosa e Priscila Obaci.

2.º MOVIMENTO – A MILITÂNCIA NEGROCÊNICA PERCUTIDA DO BANDO DE TEATRO OLODUM

“A arte é a melhor maneira de se caçar fantasmas, ideal para colocá-los a nu de seus disfarces.”
(Cuti)

Militância é uma defesa ativa diuturna por uma causa individual e/ou coletiva realizada por um combatente – também chamado militante – com o escopo de protestar por/ modificar uma realidade. Ela é uma atitude de um indivíduo e/ou um grupo que almeja(m) transformar a sociedade através de sua atuação em algum âmbito. Os militantes são agentes que protegem um ideal político e/ou social através de seu discurso e de sua conduta. Esses aguerridos subversivos insatisfeitos com algum meandro da sociedade na qual estão inseridos dedicam-se com afinco à alteração do mesmo.

Como trabalham ativamente pautando-se em seus valores éticos e suas convicções, há ônus e bônus para esses transgressores da hegemonia vigente no que tange às relações interpessoais. Endeusados como grandes líderes inspiradores por uns, aviltados como barulhentos extremistas alienados por alguns e ainda desacreditados como utópicos crônicos delirantes por outros, os militantes ao longo da história estiveram/estão imersos entre multidões que os aplaudem e execram. Concomitantemente, pulverizam-se cada vez mais discípulos que enucleiam seus planos, programas e projetos da arte de resistir.

A atuação de militantes é sempre permanente, uma vez que uma possível sazonalidade das suas atitudes esmaeceria a construção de uma nova ordem social. A militância é motivada por distintas razões, como a conquista e/ou ampliação de direitos quanto à classe social, crença, deficiência, gênero, geração, orientação sexual, raça entre outras categorias. Ainda que seja com o mesmo objeto específico, os enfrentamentos pautam-se em perspectivas diferentes, delineadas por percursos particulares. Vale ressaltar ainda que as pessoas que militam despem-se muitas vezes de suas divergências políticas em detrimento da luta por uma questão ecológica ou categoria profissional.

Ao racializar o percurso de resistência desde o sequestro do continente africano ainda durante a travessia nos tumbeiros⁶⁹, os negros lutaram com denodo contra a violência coercitiva e a subjugação dos brancos. As estratégias negras de resistência pré, trans e pós-13.05.1888 delinearão a historiografia da nossa luta de militância de protesto, denúncia contra racismo, luta pelo pseudodesajustamento (anomia) social, combate ao complexo de inferioridade e imagens preconceituosas e arquetípicas e luta por nossos direitos civis, políticos e sociais. Afinal, sabemos que “as expressões do racismo no cotidiano, seja nas relações interpessoais, seja na dinâmica das instituições, são manifestações de algo mais profundo, que se desenvolve nas entranhas políticas e econômicas da sociedade” (ALMEIDA, 2018, p. 16).

Mesmo sendo colocados à margem do contexto social pela supremacia branca, foi nesse espaço que nos destinaram que nutrimos “nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos” (KILOMBA, 2008, p. 68). Afinal, parafraseando o Natiruts⁷⁰, a consciência, a sabedoria e a saúde (física e mental) dos pretos daqui sempre foram/são/serão o medo de hegemônicos e eurocêntricos de quaisquer lugar. Sobre essa população com melanina acentuada que luta diuturnamente pelos nossos direitos civis, políticos e sociais, Souza (1983, p. 17-18) assevera que

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades.

Queimando-se, afogando-se, enforcando-se ou envenenando-se, muitos africanos optaram pelo suicídio para reversão das vicissitudes da sua condição cativa. Alguns se entregavam ao banzo – estado de melancolia profunda – e enlouqueceram e/ou morreram devido a essa depressão psicológica. Essas cargas humanas também realizaram sublevações marítimas, amotinando-se e assassinando os tripulantes que os traficavam. As trágicas consequências dessas aglutinações e conspirações contra os opressores – prisões e mortes com mutilações e/ou decapitações – não inibiram efetivamente as insurgências azeviches durante a travessia do além-Atlântico (MOURA, 2004).

⁶⁹ Navios negreiros.

⁷⁰ Deixa o menino jogar (Natiruts – 1998).

Os escravizados que decidiram viver lutaram permanentemente contra a exploração e submissão do colonizador. Eles aumentaram a população dos subversivos que compuseram os grupos de resistência político-cultural em prol da autonomia negra, planejando fugas individuais e coletivas, falsificações e compras de alforrias, criação de quilombos, institutos educacionais, irmandades religiosas e terreiros de candomblé. Além disso, nas revoltas escravas (Revolta dos Búzios (1798), Revolta dos Haussás (1807), Revolta de Cachoeira (1814), Levante dos Malês (1835) entre outras) e nas regenciais (Cabanagem (1835), Farroupilha (1835), Sabinada (1837) e Balaiada (1838)), vicejavam os ideias abolicionistas (DOMINGUES, 2017; REIS, 1996).

Mesmo após a assinatura da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, que deu respaldo jurídico apenas à pífia porcentagem de 5% de escravizados, declarando que ficava abolida a escravidão no Brasil e se revogaram as disposições contrárias, os negros ainda buscam condições dignas para o exercício da cidadania. Invisibilizando a supracitada luta incessante dos combatentes azeviches contra os reveses do cativo desde o sequestro da sua terra natal, essa lei 3.353/1888 manteve o protagonismo branco na história de libertação como se a rotina desumana a que foram submetidos durante mais de 350 anos fosse aceita pacificamente pelas mercadorias semoventes.

No pós-13.05.1888, com o intuito de transformar a sociedade preconceituosa e segregadora mantida mesmo após essa cartada legal pseudoabolicionista, a movimentação cívico-política criou multifacéticas frentes para continuar a luta contra os caucasianos hipócritas pseudobenevolentes. Em busca da tão sonhada possibilidade emancipatória, fundaram associações, clubes e grêmios negros, imprensas antirracistas, sindicatos, dentre outras mobilizações cada vez mais políticas que ampliavam os conceitos de identidade, equidade e resistência, como a Frente Negra Brasileira (FNB) e o Movimento Negro Unificado (MNU).

Assim expandiu-se o plural Movimento Negro que enucleia

todas as entidades, de qualquer natureza, e todas as ações, de qualquer tempo [aí compreendidas mesmo aquelas que visavam à autodefesa física e cultural do negro], fundadas e promovidas por pretos e negros. (...) Entidades religiosas [como terreiros de candomblé, por exemplo], assistenciais [como as confrarias coloniais], recreativas [como “clubes de negros”], artísticas [como os inúmeros grupos de dança, capoeira, teatro, poesia], culturais [como os diversos “centros de pesquisa”] e políticas [como o Movimento Negro Unificado]; e ações de mobilização política, de protesto anti-

discriminatório, de aquilombamento, de rebeldia armada, de movimentos artísticos, literários e ‘folclóricos’ – toda essa complexa dinâmica, ostensiva ou encoberta, extemporânea ou cotidiana, constitui movimento negro (SANTOS *apud* DOMINGUES, 2017, p.102).



Os aguerridos, perspicazes e resilientes militantes negros protagonizam vertiginosamente embates diários contra o crime de racismo – inafiançável e imprescritível graças à lei 7.437/1985 criada pelo saudoso militante histórico do Movimento Negro Carlos Alberto Oliveira (Caó). A vicejante e contínua militância negra corrobora as reivindicações e preocupações peculiares da negritude em inúmeras trincheiras de distintos âmbitos da sociedade, questionando e combatendo a epistemologia branco-ocidental. Esse engajamento com a causa antirracista reúne ovelhas pretas indeléveis, elencadas numa lista negra nada insidiosa, que cotidianamente delatam a ancestral força do exímio potencial azeviche. Afinal, ensinamos um provérbio africano que “a união do rebanho obriga o leão a deitar-se com fome”.

A militância negra também incursiona pelo campo das artes⁷¹ (artes plásticas, cinema, dança, escultura, literatura, música, teatro e outras), contestando a ordem social eurocêntrica. Resistir à opressão racial e à ideologia alienadora hegemônica pelo âmbito artístico é uma poética e profunda rebeldia contra esse sistema. Essas múltiplas possibilidades de protesto multiplicam-se célere e qualitativamente desde que o primeiro artista negro descontente com a perspectiva racial ainda vigente que avilta todos aqueles que têm na pele a cor da noite decidiu utilizar sua arte para protestar contra essa realidade. Afinal, “além das medidas que coíbam o racismo individual e institucionalmente, torna-se imperativo refletir sobre mudanças profundas nas relações sociais, políticas e econômicas” (ALMEIDA, 2018, p. 39).

Na esfera das Artes Cênicas, o Teatro Negro brasileiro protagoniza de maneira paradigmática a articulação entre arte e cultura como “uma das formas expressivas marcantes da linguagem contestatória do movimento negro, (...) seja por suas formas de recrutamento dos integrantes, temas abordados, opções formais e artísticas, ou mesmo por sua simbiose com as organizações” (JESUS; RIOS, 2014, p. 46-47) do

⁷¹ É de bom alvitre salientar que restringi minha abordagem à arte que milita apenas por questões raciais, por conseguinte não abordei aqui a constelação semântica e polêmica com distintas acepções criada da década de 90 formada pelos termos *arte ativista*, *arte engajada*, *ativismo* e *arte política*. Reconheço, todavia, a importância das referidas atividades artísticas com engajamento social e igualmente os movimentos culturais contestatórios que começaram bem antes já publicizados no Modernismo brasileiro na década de 20.

MNU. Essa militância negrocênica, edificada sob a égide da tríade Ler (*kawe*) – Dizer (*wéfun*) – Transformar (*yépada*), é fortemente marcada pelo caráter formacional extraescolar. Assim,

a construção de uma cena que rompa com os estereótipos raciais convencionalizados nas artes dramáticas e na sociedade deixou de ser a meta política e estética dessa arte para converter-se, produtivamente, no seu ponto de partida; o grau zero do teatro negro contemporâneo (JESUS; RIOS, 2014, p. 54).

A militância negrocênica é um projeto político-cultural antirracista que através do Teatro Negro leva aos palcos de maneira idiossincrática e contundente os binômios poder-saber e reflexão-ação, engendrando liames culturais, educacionais, políticos e sociais através de suas insurreições cênicas. Para Jorge Washington (2018), militar é conseguir “apurar o olhar sobre coisas que até então eles [artista e espectador] não enxergavam. Assim, o teatro já cumpriu a sua função só nesse pequeno ato – digo que são pequenos atos porque são grandes atos na verdade. É uma gota no oceano.” Nas palavras de Merry Batista (2018):

É preciso que a gente use a arte pra falar sobre isso [questões raciais] pra não deixar banalizado. É necessário! É essa militância que a gente tem. A nossa ferramenta é o palco. A gente precisa falar dessa forma ainda que fira e que incomode. Mas é a verdade e é pra incomodar. A gente sabe que a quem toca e a quem incomoda vai refletir e de alguma forma vai fazer alguma coisa.

Assim como nos ensina Cuti na epígrafe que abre este capítulo, a arte é uma excelente estratégia para caçar o fantasma do racismo à brasileira e indubitavelmente ideal para colocar os caucasianos hipócritas pseudobenevolentes nus de seus disfarces adornados pela democracia racial e pela fábula das três raças.

O maior arrojo estético das companhias [autoidentificadas como grupos de Teatro Negro], sua preocupação com a técnica e a formação dos elencos são os resultados mais positivos desse processo. A construção de uma cena que rompa com os estereótipos raciais convencionalizados nas artes dramáticas e na sociedade deixou de ser a meta política e estética dessa arte para converter-se, produtivamente, no seu ponto de partida (JESUS; RIOS, 2014, p. 54).

Tendo a cidadania da negritude como mola-mestra e sendo africana a nação que conduz o seu cantar, o Bando de Teatro Olodum, há quase três décadas promove militância negrocênica em palcos nacionais e internacionais. Ciente de que a luta não

acabou e nem acabará até que a liberdade e o respeito pelos nossos direitos civis, políticos e sociais consigam efetivamente raiar⁷², a companhia convida artistas e plateias a debaterem acerca de/ interferirem sobre questões raciais através de distintas atividades negrorreferenciadas desenvolvidas, a saber: espetáculos, fóruns, laboratórios, oficinas, pesquisas, seminários dentre outras conforme aduzirei a seguir.

2.1. A História da Árvore Cognitiva do Bando de Teatro Olodum⁷³

“É a palavra que plasma o acontecimento que preexiste em potência em cada movimento do universo.”
(Vanda Machado)

Baco, deus romano da teatralidade, rogo sua ajuda na história que contarei
Para me inspirar nesse cordel, embriague-me com sua criatividade
Pois, audaciosamente, mesclarei cientificismo e subjetividade
Como pesquisadora que traslada da Universidade ao Teatro, falarei
Com a incipiência de uma analista cognitiva⁷⁴, narrarei
Laroiê, Exu! Ewé ó, Ossain! Saúdo igualmente outros deuses vitais,
Exu, orixá da comunicação, oriente-me nas escolhas procedimentais
Ossain, senhor da biodiversidade, guie-me com sua energia
Que essas entidades do trânsito e do fluxo iluminem-me nessa epistemologia
Pois quero, com os saberes, estabelecer relações polilógicas⁷⁵ e multirreferenciais⁷⁶

⁷² Lute (Edson Gomes – 2001).

⁷³ Cordel publicado na Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, do Programa de Pós-graduação em Teatro, da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina), número 24, volume 1, em 2015.

⁷⁴ Análise Cognitiva é um campo complexo de configuração inter/transdisciplinar que trabalha *com e sobre* o conhecimento, enucleando dimensões de caráter afetivo, autopoietico, axiológico, epistemológico, estético, ético, metodológico, ontológico, teórico entre outros. Ao produzi-lo, (re)construí-lo e difundi-lo, tem o intuito de publicizar conhecimento, respeitando subjetividades e ontologias (FRÓES BURNHAM, 2012).

⁷⁵ Galeffi (2014) afirma que para a polilógica é preciso negar uma reducionista centralidade onipotente e onipresente e investigar os fenômenos dentro de suas concretas condições e circunstâncias para superarmos a “fixação de uma só face, de um só sentido, de uma única verdade.”

⁷⁶ Pluralidade e heterogeneidade de olhares, articulação de distintos saberes e práticas, busca de diferentes formas de comunicação entre referenciais (FRÓES BURNHAM, 2012).

Abdias do Nascimento, em 1944, plantou uma árvore frondosa: o TEN⁷⁷

O Teatro Experimental do Negro, um instrumento político-educativo
 Para o Movimento Negro, o potencial desse grupo foi bastante positivo
 Uma estratégia de resistência negra pela via teatral era ir mais além
 Até porque nessa época achavam que nem o ator negro valia um vintém
 Criando uma dramaturgia azeviche, os negros saíram da mera estereotipia
 Deixaram de ser os cômicos e subservientes para protagonizar com maestria
 Com formação pedagógica e especializada, criou-se um cenário de militância
 Esse grupo carioca, coadunando política e arte, combateu a afrointolerância
 Denunciando racismos sutis e ostensivos buscou a almejada negra cidadania

No solo baiano, uma semente dessa árvore nutritiva germinou

Em tenra idade, viam-se apenas galhos estéticos de estigmas sociais
 Depois, uma copa negra ideológica de formato e dimensões internacionais
 Foi logo quando seu pensamento inovador de dramaturgia fruteou
 E seu contradiscurso da historiografia hegemônica e eurocêntrica frutificou
 Num país em que se discursa sobre a falácia étnica da democracia racial
 Urgem mais discursos que reverberem a luta do movimento negro social
 Precisamente, aos 17 de outubro de 1990, sob as bênçãos de Olorum
 Nasceu o herói desse cordel: o Bando de Teatro Olodum
 Aliando criatividade e consciência política, tornou-se um grupo referencial⁷⁸

Do Grupo Cultural Olodum, o Bando eclodiu

Os tambores de discurso antirracista queriam mais um espaço de discussão
 E o agricultor-idealizador⁷⁹ com um projeto⁸⁰ na mão

⁷⁷ O Teatro Experimental do Negro (TEN) se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte (NASCIMENTO, 2009, p.210).

⁷⁸ Bião (2009, p. 376) vê o Bando de Teatro Olodum como um núcleo considerável fora da Escola de Teatro da UFBA “que faz um trabalho da maior importância de recriação da matriz afro-baiana”.

⁷⁹ Marcio Meirelles.

⁸⁰ A proposta do diretor e fundador Marcio Meirelles era utilizar a “linguagem cênica associada a elementos da realidade cotidiana do povo baiano: o carnaval, o candomblé, a rua, a pobreza, a marginalidade, o racismo, o conflito social” (UZEL, 2003, p.38).

Um teatro de tríade popular (temática, público-alvo e origem de ator) surgiu
 Com autonomias financeira e temática, essa companhia emergiu
 Chegaram codiretora e orientadoras (improvisação, preparações vocal e corporal)⁸¹
 Marcaram oficina e audição no Pelourinho e foi uma lotação fenomenal
 Os atores faziam aula de dança, música, voz, interpretação e muito mais
 Com ou sem experiência, o intuito era desenvolver seus talentos naturais
 Juntos, decidem discutir em cena a nossa tão brasileira questão social

O “ar” hegemônico e eurocêntrico dessa Roma Negra começou-se a decolonizar⁸²
 Com a criação desse teatro com seiva da baianidade⁸³
 Em que prevalecia o respeito à nossa afrodiversidade
 Eles foram a campo os dados coletar
 E os moradores do Pelourinho, os escolhidos para se inspirar
 Esse debate cênico político-social estreou no Centro Histórico de Salvador
 Acompanhados pela Banda Mirim do Olodum e seu calorífero tambor
 O espetáculo “Essa é nossa praia” tratou de identidade e territorialidade
 A plateia se via, ria e se identificava com tamanha alteridade
 Entre críticas e elogios, surgia um grupo de uma nova era anunciador

De depois afluíram “Onovomundo” irrigados pelas tradições do candomblé
 Para isso, visitaram alguns terreiros para elaboração do texto teatral
 As nações banto, jeje, nagô e candomblé de caboclo vistas de forma visceral
 Ouviram pais e mães de santo para falar com propriedade desse axé⁸⁴
 Eles transduziram⁸⁵, rompendo a racionalidade teatral cartesiana. Adupe^{86!!!}
 Na sequência, floresceram outras questões contemporâneas e locais

⁸¹ Chica Carelli, Maria Eugênia Milet, Hebe Alves e Leda Ornelas, respectivamente.

⁸² Sem deslegitimar as ideias críticas europeias ou pós-coloniais, o decolonialismo propõe a não sujeição às categorias de pensamento eurocêntrico (MIGNOLO, 2008).

⁸³ O Bando de Teatro Olodum, o primeiro, desde os elencos profissionais mestiços com predominância negra do século XIX que proliferaram no Brasil, a reunir um elenco e – apenas no seu caso – também temáticas, marcadamente negras, contribui para a criação de um teatro com a cara, o espírito e o corpo mais tipicamente baianos. Negritude, muito humor e autorreferências [a vida cotidiana da população afro-baiana] identificam a baianidade e o próprio teatro mais evidentemente característico dessa cultura (BIÃO, 2009).

⁸⁴ Palavra nagô que significa poder e energia.

⁸⁵ Transdução é a transformação do conhecimento de uma linguagem a outra ao trasladar saberes produzidos entre diferentes comunidades (FRÖES BURNHAM, 2012).

⁸⁶ Palavra nagô utilizada como forma de agradecimento.

Uns personagens do primeiro espetáculo e outros tipos humanos com ideais
 Em “Ó Paí, Ó”, discutiram extermínio de menores, discriminação e pobreza
 Em seguida, encenaram clássicos alemães (“Woyseck” e “Medeamaterial”) com
 firmeza

Trazendo e mesclando tragédias e problemas sociais que lá também são naturais

Em 1994, uma rachadura na casca dessa árvore aconteceu

A reforma do Pelô foi motivo do estopim

Foi que a parceria do Grupo Cultural Olodum com o Bando chegou ao fim

Os ideais sobre o binômio patrimônio-turismo distorceu

O Olodum, de um lado, em versos para andarilhos permaneceu

“Bai bai Pelô”, de outro, no palco, anunciou um antagonismo ideológico

Permanecendo homônimo, os artistas procuraram outro nicho ecológico

No Teatro Vila Velha⁸⁷, essa árvore replantou-se

Nesse novo pasto verdejante, sua fenomenologia hodierna (re)folhou-se

E a simbiose entre sujeito e contexto reiterou-se como caráter epistemológico

Também, nessa época de mudança, gente nova chegou

Dos fundadores, só o diretor e a codiretora ficaram

Diretor musical e coreógrafo⁸⁸ entraram

Alguns atores saíram e uma nova leva, por audição, entrou

“Zumbi” floriu e “Zumbi está vivo e continua lutando” vicejou

Em cena, heróis contemporâneos na luta pela sobrevivência

Homens e mulheres que têm como bandeira a resiliência

Linda homenagem ao grande líder de Palmares

Revisitaram, assim, pré e pós-13 de maio e seus herdeiros pluricelulares

Um viva por manterem ativa essa genealogia de resistência!

⁸⁷ O Teatro Vila Velha, considerado uma “usina de cultura”, foi criado em 1964 por alunos dissidentes da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia como um símbolo de resistência cultural de uma época em que era proibido proibir. Como na década de 90, o espaço precisou de revitalização, atores e diretores do Bando contribuíram voluntariamente para a reforma (TEATRO VILA VELHA, 2014).

⁸⁸ Jarbas Bittencourt e José Carlos Arandiba (o Zebrinha), respectivamente.

“**E**rê pra toda vida – Xirê” dimanou com os orixás ao dançar

A chacina da Candelária foi o mote escolhido

Associar a imagem das oito crianças mortas às entidades foi assim decidido

Depois, o grupo escolheu “Ópera de três mirreis” dramatizar

Como sempre, sua própria leitura de mundo a companhia decidiu apresentar

Adaptando o texto de Brecht aos *outsiders* brasileiros crescentes⁸⁹

“Cabaré da Rrrraça”, espetáculo tronco-chefe, deixou os atores proponentes

Como interagem com o público sobre afroquestões a cada apresentação

Todos se tornaram grandes mestres da improvisação

Para discutir religião, sexualidade e posturas políticas com os presentes

A nova adaptação “Um tal de Dom Quixote” fez denúncia social

Baseando-se no espanhol Miguel de Cervantes, em seu Dom Quixote varonil

Trocou-se Espanha do século XVII pelas vésperas do século XXI do Brasil⁹⁰

Apareceram os dramas dos sem-teto e dos sem-terra e a opressão policial

“Ópera de três reais” trouxe manchete política brasileira atual

Nesse íterim, outro galho internacional nessa árvore brotou

“Sonho de uma noite de verão”, de Shakespeare, despontou

Foram fadas e humanos num bosque encantado

Com a cultura negra em um toque debochado

“Já fui”, cheio de didatismo sobre o trânsito urbano, desabrochou

Trouxe o soldado Fatzler que Brecht deixou em um texto inacabado

Para protagonizar o “Material Fatzler” e sua revolução coletiva

Em “Relato de uma guerra que (não) acabou” viu-se estratégia criativa

A violência urbana com a luta pela sobrevivência foi o tema selecionado

Para isso, relembrou-se a greve policial, deixando o público impressionado

“Oxente, cordel de novo?” refloresceu, abordando a cultura popular

Contando belas narrativas com uma pluralidade espetacular

⁸⁹ No espetáculo “Ópera de três mirreis”, tem-se uma encenação farsesca com teor popular e político que adapta a obra “A ópera de três vinténs”, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, à realidade dos *outsiders* brasileiros: malandros, trapaceiros, miseráveis, prostitutas, traficantes etc (UZEL, 2003).

⁹⁰ UZEL *apud* TEATRO VILA VELHA, 2014.

Em “O Muro” frutificou a possibilidade de sobrevivência pelo lixão
 Desprivilegiados que vivem à margem da estrutura social vieram em questão
 “Autorretrato aos 40” veio o quadrigenário do Vila comemorar

Ricas histórias em “Áfricas” de um continente plural e diverso

Com lendas e contos dessa cultura complexa a encenar
 Pela primeira vez, um espetáculo infanto-juvenil para realizar
 Contemplou-se a lei 10.639/03, um decreto ainda subverso
 Depois, viram-se herança, memória, religiosidade num tecnológico universo
 Em “Bença”, com respeito aos mais velhos e valorização ao tempo
 Ancestralidade reverenciada e revisitada a todo momento
 Teve também identidade e história individual sobejando em “Dô”
 Que foi arte japonesa mais energia afrobaiana com um mestre do butô
 Experiência ímpar e de bastante crescimento

O Bando, quando cria espetáculos, promove produção colaborativa

Assim como na tradição africana a coletividade é elemento central⁹¹
 Em decisão cotidiana e produção cultural, o grupo é patrimonial
 No processo de criação, a direção usa metodologia dialógica e interativa
 O grupo sempre trabalhou assim; deve ser pela riqueza qualitativa...
 Os atores coletam e produzem o seu próprio material durante a improvisação
 Ouvindo sugestões, surgem as críticas e o aval da direção
 Histórias suas, das ruas, dos livros e dos jornais são acopladas
 As pesquisas de campo, seminários, laboratórios e fóruns, atividades guiadas
 E discursos de cientistas (ou não!) viram narrativas cênicas na Pós-Abolição

O teatro negro desse elenco criou uma linguagem cênica com sabedoria

Ao focar em questões negras e sociais, estabeleceu-as como marca identitária
 Já que nos demais palcos essa discussão era inexistente ou deficitária
 Mesclando sempre teatro, dança, música e poesia com maestria
 Por não hermetizar conhecimento, faz a plateia sair, no mínimo, em euforia

⁹¹ Bando de Teatro Olodum (2015).

O Bando quebra o paradigma folclorizante da arte da negritude
 Pois convida o espectador a rever, mudar e até melhorar sua atitude
 É importante tematizar o universo popular sociocultural
 Já que faz rever a imposição do saber colonialista⁹² tão caricatural
 Essa força denota capacidade criativa e transformadora em sua amplitude⁹³

Leituras dramáticas, debates, palestras e mostras florescem por lá
 Pesquisadores, artistas nacionais e internacionais estão sempre a dialogar
 Nos Fóruns Nacionais de Performance Negra⁹⁴, experiências a trocar
 O elenco atua também em bairros populares com o “Tomaladacá”⁹⁵
 São trocas significativas de grupos amadores daqui e de acolá
 Com distintas linhas estéticas fazendo intercâmbio técnico e artístico
 Os Festivais “A cena tá preta!”⁹⁶ também têm esse tom altruístico
 Dando visibilidade às artes negras, são legítimas intervenções sociais
 Essas ações com parcerias acadêmicas (ou não!) são fundamentais
 Uma vez que ratifica que “teatro é discurso político”⁹⁷

O Bando tenta o pensamento dos seus espectadores decolonizar
 Com espetáculos que se opõem à hegemonia da forma eurocêntrica de pensar
 Mostram um país não de discursos, mas de práticas racistas ao encenar
 Cientes da ação perversa dos discursos e ideais de predadores
 Desejam da desobediência epistêmica⁹⁸ se tornar polinizadores

⁹² “A colonialidade pauta-se em conceitos eurocentrados e fica enraizada nas categorias de conceitos gregos e latinos e nas experiências e subjetividades formadas dessas bases, tanto teológicas quanto seculares” (MIGNOLO, 2008, p. 288).

⁹³ Consoante Bião (2009, p. 289), “a criação, produção e circulação dos espetáculos do Bando de Teatro Olodum pelo país (...) marcam uma mudança de ordem quantitativa e qualitativa na história cruzada da negritude e do teatro na Bahia e no Brasil.”

⁹⁴ Fóruns nos quais pesquisadores e artistas nacionais e internacionais discutem “o poder e o vigor da criação artística da população negra deste país” e “companhias negras de todo o país (...) trocam experiências e debatem sobre sua capacidade criativa e transformadora” (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2014).

⁹⁵ O intuito do Projeto Tomaladacá é “abrir espaço para artistas oriundos de outros meios que não são os comuns, entre os quais, escolas públicas, igreja e teatro de bairro” (UZEL, 2003, p. 229).

⁹⁶ Festival que integra artistas negros locais, nacionais e internacionais, oportunizando discussões e mostras sobre a cultura negra (CHICA CARELLI *apud* TEATRO VILA VELHA, 2014).

⁹⁷ Meirelles (*apud* Bando de Teatro Olodum, 2015).

⁹⁸ Proposta por Mignolo (2008), a desobediência epistêmica refere-se à reorientação da linha epistêmica, criando modelos pluriversais que rejeitam possíveis (novos) resumos universais das maneiras eurocêntricas de saber.

Faz da formação de plateia sua prática incentivadora
 E moradores da periferia soteropolitana consideram essa ação mobilizadora
 Aproximando negros e não negros de um saber o elenco contribui
 Pois, de alguma forma, a segregação sociocognitiva se dilui
 Brotando novos olhares sobre nossa paisagem natural ainda colonizadora

Dos seus saberes aos saberes dos outros assim o Bando traslada
 Não hierarquiza nem os considera ingênuos e/ou não conceituais
 Essa episteme baseia-se em subjetividades e sujeitos multirreferenciais
 Discussão que, nos palcos e nas academias, até então continua velada
 O grupo expande territórios e diminui fronteiras com essa dimensão ampliada
 Como bem diz Husserl⁹⁹, é compreender o mundo na perspectiva do ser
 Para isso, leituras de distintas expressões corporais é preciso conhecer
 Essa companhia considera seu corpo como memória e produtor de conhecimento
 Usando, assim, a teoria husserliana da intersubjetividade como argumento
 Percepções, ampliações, identificações e interações constituem o saber¹⁰⁰

Um temporal da falta de patrocínio sempre faz a árvore balançar
 As parcerias são sempre sazonais
 Ficando as suas propostas à mercê de ganhar editais
 Um apoio financeiro contínuo faria o Bando esperarçar
 A fotossíntese do fundo economizado não consegue seus projetos financiar
 Contam eventualmente com alguma Secretaria
 Como a da Cultura e da Promoção da Igualdade do Estado da Bahia
 Há também duas Fundações que crescem colaborações salutares
 A Nacional de Artes e a Cultural Palmares
 Um sistema monetário de irrigação significativamente contribuiria...

⁹⁹ “O investigador da natureza não se dá conta de que o fundamento permanente de seu trabalho mental, subjetivo, é o mundo circundante (Lebensumwelt) vital, que constantemente é pressuposto como base, como terreno da atividade, sobre o qual suas perguntas e seus métodos de pensar adquirem um sentido” (HUSSERL, 2002, p. 90).

¹⁰⁰ Husserl (2002).

Matéria-prima: o negro e sua tradição sociocultural¹⁰¹

Extraída de um solo fértil, mas nada gentil

São 25 anos de produção e difusão de conhecimentos dentro e fora do Brasil

O palco é a estratégia de resistência negra desse herói-vegetal

Que interpenetra as vertentes artística e ideológica com originalidade genial

Encena questões negras, experiências e vivências de histórias globais e locais

Busca novos referenciais, desvela mundo, contexto e interações sociais

Gera uma cultura afro-brasileira, revisitando a ancestralidade africana

A cada espetáculo, vejo griots contemporâneos nessa companhia baiana

Sento-me a esse baobá¹⁰² e saboreio mukuas¹⁰³ cheias de vitaminas e minerais

2.2. Repertório Negrodiaspórico do Bando de Teatro Olodum à luz da Análise Cognitiva¹⁰⁴

“Todos nós temos que participar para garantir que algo seja feito para frear os danos racistas que estão acontecendo com nossas comunidades em todo país.”

(Angela Davis)

A Análise Cognitiva (AnCo) é um campo complexo de trabalho – polissêmico, polilógico e pluridimensional – que trabalha *com* e *sobre* o conhecimento, enucleando dimensões de caráter afetivo, autopoietico, axiológico, epistemológico, estético, ético, metodológico, ontológico, teórico entre outros. Ao produzir, (re)construir e difundir, tem o intuito de publicizar conhecimento, respeitando subjetividades e ontologias. Esse campo de configuração inter/transdisciplinar e caráter multirreferencial prima por socializá-lo, combatendo a hermetização do mesmo e ampliando a relação entre ensino e aprendizagem (FRÓES BURNHAM, 2012).

Devido à oferta do componente curricular obrigatório Análise Cognitiva I que se dedica à “prospecção da abrangência e da profundidade com que o termo vem sendo

¹⁰¹ Bando de Teatro Olodum (2015).

¹⁰² Árvore considerada sagrada no continente africano trazida para o Brasil pelas etnias escravizadas para a manutenção dos laços ancestrais.

¹⁰³ Fruto do baobá.

¹⁰⁴ As reflexões deste subcapítulo foram publicadas em forma de artigo, intitulado Bando de Teatro Olodum à luz da Análise Cognitiva: um espaço multirreferencial de aprendizagens negrorreferenciadas, na Revista Repertório, nº 33, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da UFBA, em 2019.

tratado na literatura, ao longo do percurso cronológico de sua emergência” (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 23) no Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento, aproximei-me desse campo recente de descobertas diárias. Como estudante do Programa supracitado, vivenciei os percursos e percalços de ser uma incipiente analista cognitiva na seara do teatro negrorreferenciado do Bando, culminando no cordel supracitado.

O objetivo dessa disciplina foi promover aos cursistas, através de um processo investigativo prático, com incursões teóricas, a imersão num trabalho laboratorial de proposta coautoral, pautando-se no viés da aprendizagem colaborativa. Inicialmente, senti-me resistente e insegura pelo desafio, complexidade e ineditismo dessa proposta curricular apresentada. No decorrer do processo de investigação, todavia, instigaram-me as peias, estimularam-me os relatos das experiências de outros pesquisadores e motivou-me a autonomia e a possibilidade de trasladar por diversos campos de plurais e significativos conhecimentos.

Ciente do meu compromisso acadêmico de (re)conhecer saberes construídos fora dos muros institucionais das universidades, encarei essa oportunidade ímpar e com apetência bebi na fonte de distintos espaços multirreferenciais de aprendizagem através de um contínuo exercício de pesquisa, leitura e análise. Difícil tarefa essa de dar passos em solos novos que me deixou (*a priori*) vulnerável, contudo foi igualmente prazeroso (*a posteriori*) inscrever as minhas colaborações nessa acervação científica. Cursando AnCo, tive a primeira experiência em me aproximar de uma epistemologia de base multirreferencial.

Iniciei, com os demais colegas doutorandos, através do exercício de rastrear em periódicos a expressão Análise Cognitiva em línguas portuguesa, espanhola e inglesa. Foram encontrados muitos artigos que indistintamente apresentavam suas respectivas concepções desse termo em diversas áreas de conhecimentos, todavia ainda não contemplava as Artes Cênicas. Nesse diapasão, dilatei minha visão sobre múltiplas áreas que utilizam essa locução em suas tão significativas produções acadêmicas.

Esses periódicos deram visibilidade ao termo nas mais distintas macro/micro áreas – Ciências Cognitivas, Ciências Sociais e do Comportamento, Educação, Prevenção de Acidentes e Psicologia. Trasladando por essa produção científica, observei que, apesar da multiplicidade de significados, nenhum deles tem a Análise

Cognitiva como assunto principal. Ainda assim, considerei importante a disseminação dessa terminologia, como sinônimo de produção e aquisição de conhecimentos.

Achei desafiadora essa investigação de desvelar os discursos que compõem a constelação semântica da AnCo e percebi a diversidade de significados e heterogeneidade de focos dos autores com os quais trabalhei. Foi também enriquecedor contribuir com esse sonho dos analistas cognitivos que primam por uma sociedade de aprendizagem em que o conhecimento é um bem público, fazendo-me estreitar cada vez mais a relação entre esse campo que trabalha *com* e *sobre* o conhecimento e a militância negrocênica dos meus sujeitos sociais de pesquisa.

Envolvida nessa teia de compromisso com a construção e difusão de conhecimentos em que imperam a dialógica e a interação, bem como incertezas e fragilidades, cursei Análise Cognitiva II – componente curricular obrigatório da linha de pesquisa da qual faço parte (Cultura e Conhecimento: Transversalidade, Interseccionalidade e (In)formação) em busca de novas descobertas. O objetivo de AnCo II foi “investigar a diversidade de relações com o conhecimento que se estabelecem numa sociedade e como estas relações distinguem diferentes tipos de comunidade em termos de sistemas de produção, acervo, organização e difusão do conhecimento” (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 23).

Nessa segunda experiência, tive o privilégio de conhecer distintas comunidades que possuem uma relação estreita com a produção e difusão de conhecimentos. Apesar de muitas delas nos rodearem, às vezes, não percebemos os saberes que socializam cotidianamente conosco, uma vez que infelizmente ainda há uma supremacia dos saberes escolar e/ou universitário sobre a intelectualidade dos não acadêmicos. Urge estabelecer esse intercâmbio entre os postulados universitários e aqueles elaborados pelos demais setores da sociedade para que (re)conheçamos esses novos espaços de aprendizagem.

Indubitavelmente, há outros espaços não escolares que contribuem para que as pessoas tenham acesso ao conhecimento através de suas interações. É importante salientar a sua faceta multirreferencial, já que são compostos por diferentes sistemas de referências. Sendo assim, vi-me cada vez mais estimulada com

a possibilidade de socialização do conhecimento entre comunidades diversas, que constroem organizam e difundem o conhecimento orientadas por sistemas de estruturação diferenciados, que desenvolvem léxicos, sintaxes semânticas, técnicas e tecnologias próprias (FRÓES BURNHAM *apud* RIOS, 2012, p. 42).

Conheci diferentes espaços de aprendizagem que tornam o conhecimento privado em público para diferentes pessoas. Concomitantemente, verticalizei aportes teóricos para me familiarizar com uma nomenclatura até então desconhecida, como os vocábulos comunidades epistêmicas (científicas, tecnológicas, legislativas...) e comunidades cognitivas (religiosas, políticas, laborais, produtivas...). Nessa imersão, descobri também o termo transdução (transformação do conhecimento de uma linguagem a outra) que denota o compromisso ético-político da AnCo para a superação da segregação sócio[cultural-econômico-político]cognitiva pela qual passam algumas camadas da população (FRÓES BURNHAM, 2012).

As comunidades epistêmicas produzem profissionalmente conhecimento, estão vinculadas a instituições/ organizações e são compostas por cientistas e outros profissionais de reconhecida especialidade, como políticos, empresários, banqueiros, administradores entre outros. Por terem uma relação direta com o mesmo, elas são consideradas comunidades cognitivas específicas. Dentre as comunidades cognitivas, articuladas por interesses, desejos, crenças, valores etc., há as que desenvolvem e socializam através de suas práticas o conhecimento tácito e suas experiências pregressas (FRÓES BURNHAM, 2012). O legado quase balzaquiano de atividades realizadas pelo Bando de Teatro Olodum exemplifica-as.

Confesso que, durante um tempo, vi-me confusa no que diz respeito às efetivas diferenças entre os vocábulos informação e conhecimento. E, por conseguinte, questionei-me quanto à militância negrocênica do Bando: dá acesso a artistas e plateias a informações ou conhecimentos? Consegue transformá-los em cidadãos mais críticos, reflexivos e atuantes? A partir da coleta de dados na imersão em campo, entendi que a informação transmitida através de espetáculos e demais atividades torna-se conhecimento a partir do momento que “começa a ter um uso, um valor social, um significado social”, passando “por um processo de análise, (re)significação, [e, portanto,] vem sendo compreendida, sistematizada” (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 137). Os atores e as plateias

representa[m] um sujeito sempre em processo, de contornos deslizantes (...) e o Teatro Negro fende a fala e a imagem estereotípicas, erigindo, em seu anverso, um discurso que, em todos os seus matizes, prima pela eleição de uma enunciação demitificadora, revelando no eu do sujeito que se encena esse outro que o constitui, decora e alumbra (MARTINS, 1995, p. 196).

A atuação de atores e diretores do Bando, que compõe uma comunidade cognitiva que organiza, acerva, produz e difunde conhecimentos sobre questões raciais através de sua militância negrocênica, cria um espaço multirreferencial de aprendizagem para partícipes e plateias pelo viés das Artes Cênicas. Essa companhia

é considerada a mais consolidada do atual cenário teatral baiano. É uma das poucas a manter um corpo estável, com elenco, diretores e técnicos. Em sua trajetória, o Bando construiu e consolidou uma dramaturgia e estética próprias, tendo o negro e sua tradição sociocultural como matéria-prima de seus espetáculos (BANDO DE TEARO OLODUM, 2015).

Existe uma relação tênue dessa companhia teatral com o compromisso da AnCo na “produção e socialização de conhecimentos numa perspectiva aberta ao diálogo e interação entre [...] diferentes disciplinas e sua tradução em conhecimento público” (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 80). Afinal, no que tange conhecimentos sobre a historiografia negra brasileira, há lacunas imensas quanto ao protagonismo negros pré, trans e pós-escravismo na luta ininterrupta em prol da cidadania plena e o Bando tornou-se um setor da sociedade não acadêmico que com maestria contribui para preenchê-las.

Se todo fazer é conhecer, todo conhecer é fazer e ainda todo conhecer depende da estrutura daquele que conhece (MATURANA; VARELA, 1995), com o escopo de enegrecer a visão hegemônica e eurocêntrica como “uma maneira de ampliar e subverter esse ‘olhar branco’” (LIMA, 2008), o Bando delata sua atuação negrorreferencializada frente à vigente segregação socio[cultural-econômico-político]cognitiva no que diz respeito ao binômio reflexão-ação quanto às questões raciais. Há quase trinta anos essa companhia prima pelo

empoderamento de seus membros, a partir/ através da produção, organização e socialização de informação/ conhecimento significativo, situado, incorporado, de caráter multirreferencial, em interações intra/inter/transcomunitárias (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 116).

A militância negrocênica do Bando privilegia “a importância do processo de aprendizagem social na evolução cultural de uma sociedade” (MATURANA; VARELA, 1995, p. 15) na tentativa de promover uma educação antirracista em espaços não escolares, engendrando liames culturais, educacionais, políticos e sociais através de suas insurreições cênicas e demais atividades realizadas. Destarte, considero que o

grupo torna a caixa cênica um espaço multirreferencial de aprendizagem, já que os artistas

envolvem aspectos os mais diversos da constituição de pessoas, de suas comunidades e da formação social mais ampla em que estão inseridas: saberes, práticas, valores, éticas, estéticas, atos, afetos, sentimentos, emoções, tensões, disputas, competências... marcantes e marcados por uma cultura. Envolvem também as mais diversas formas de participação – individual, grupal, comunitária, em rede... – e de expressão – verbais, plásticas, sonoras, imagéticas, performáticas...; envolvem, também, diferenciados meios, concretos ou virtuais – encontros colóquios, reuniões, rádios comunitárias, jornais, grupos de discussão, fóruns, *chats*, *blogs* (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 117).

O Bando, através de seus espetáculos artístico-militantes, repletos de picardia no discurso crítico-social convida partícipes e plateias com seus distintos pontos de vista a refletirem acerca de/ interferirem em questões raciais num país não de discurso mas de práticas racistas. Oportunizando à negritude ser protagonista de suas próprias histórias em eventos nacionais e internacionais, essa companhia quebra o paradigma folclorizante da arte afro-brasileira, tornando-se um espaço no qual a cultura negra é desvelada, respeitada e exaltada em seus espetáculos, fóruns, laboratórios, oficinas, pesquisas, seminários dentre outras atividades.

Essa companhia reverencia e valoriza o nosso rico legado ancestral, tornando esses conhecimentos sobre questões raciais – ainda velados nos currículos oficiais – um bem público. Pelo viés das Artes Cênicas, o grupo instrumentaliza e politiza artistas e plateias, robustecendo os seus discursos orais e escritos ao oportunizar um convite ao posicionamento crítico diante de um debate racializado. Além disso, eleva a sua autoestima e fortalece a sua cidadania quando lhes proporciona o (re)conhecimento de seus laços afrodiaspóricos e signos de pertencimento com histórias de uma raça que reluz resiliência desde o período seiscentista quando ainda era considerada uma carga humana.

Alexandre (2015) locupletou:

O ato de construir e reconstruir a memória torna-se significativo para a propagação e transcrição das culturas afro-brasileiras. O fato de não esquecer, a necessidade de criar arquivos e, ao mesmo, constituir e reconstruir repertórios [do pensamento/ memória do corpo] é um dos instrumentos de veiculação e manutenção da memória de uma comunidade (de um povo, de uma nação).

Esse grupo de presença e discurso negros acredita que “uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo. Discurso que se faz muito mais significativo quanto mais fundamentado no conhecimento concreto da realidade” (SOUZA, 1983, p. 17). Assim, ao promover suas produções antirracistas, ressemantiza a valiosa herança da ancestralidade africana e visibiliza as sínteses criativas que enucleiam as nossas orientações cognitivas ressignificadas desde o século XVI.

Como o Bando oportuniza aos seus artistas e espectadores (pesquisadores, militantes, artistas, público em geral...) múltiplos conhecimentos, uma diversidade de interpretações (não) previsíveis que “privilegia, defende, invoca, convoca, apela, dentro de uma série de possibilidades e perspectivas” (BORBAS, 2015, p. 11) pode acontecer. Essa imprevisibilidade de interpretações dá-se pela multirreferencialidade dos envolvidos, uma vez que existem inúmeras formas de interação entre eles e esse *lócus* de aprendizagem.

Léxico, semântica, semiótica¹⁰⁵ dentre outros elementos linguísticos, artísticos, históricos e culturais compõem esse conjunto plural de significações. Ciente de que as línguas são repletas de ditos, não ditos, entreditos, subentendidos, mal-entendidos e até elementos (in)traduzíveis devido à subjetividade de seus ouvintes, é um desafio entender “o papel e a construção dos espaços significativos para ver como se expressam os processos e as unidades de significação” (BORBAS, 2015, p. 02). Vale ressaltar, todavia, que existe também a possibilidade de encontrar elementos intraduzíveis e/ou ruídos físicos, semânticos e pessoais. Ainda assim, a interação intersubjetiva e transubjetiva, através do processo de mediação semiótica, possibilita de alguma maneira uma compreensão e uma ação.

A mediação semiótica permite compreender e explicar os processos de internalização e objetivação, as relações entre pensamento e linguagem e a interação entre sujeito e objeto do conhecimento (BORBAS, 2015, p. 11). Assim, os espetáculos que apresentam textos de sua autoria, clássicos nacionais e internacionais e as demais atividades realizadas pelo Bando de Teatro Olodum de alguma maneira contribuem para o crescimento intelectual de partícipes e plateias, uma vez que lhes convidam a (re)ver questões raciais com criticidade; por conseguinte, caso os

¹⁰⁵ “A semiótica interessa-se não pelo produto de uma referência, mas como se produz este produto, como se produz o referente e as relações de designação que são muito mais importantes e complexas que são as relações simbólicas, o produto simbólico” (BORBAS, 2015, p. 12).

envolvidos desejem, podem até mesmo combater práticas de outrem e/ou mudar sua própria postura.

Essa hipótese parte do pressuposto de que a Semiótica trabalha com significados e sentidos, permitindo o estabelecimento de relações alteritárias. Ela “interessa-se em como se produzem os referentes e as relações de designação, que configuram e determinam o acesso aos campos simbólicos” (BORBAS, 2015, p. 17). A plateia, portanto, é convidada a “construir e desconstruir expressões significativas segundo os imperativos de sua própria estilística/ semântica” (*Idem*, p. 15). É de bom alvitre salientar que, nesse dialogismo com a caixa cênica, é bastante complexa

a tradução de conhecimento produzido por uma determinada comunidade – no interior de uma cultura específica, orientada por um sistema de produção específico, socio-historicamente construído –, para outra comunidade, cuja cultura engloba estruturas cognitivas, arquiteturas conceituais, tecnologias e atividades diferenciadas, segundo um sistema de produção do conhecimento diferenciado (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 46-47).

Hall (2003, p.346) nos ensina, contudo, que “é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos.” Assim, ele ratifica a importância e a força dessas representações de concepções particulares da vida e do mundo no processo de combate ao racismo a que se propõe o Bando. Para Borbas (2015, p. 04-05),

quando interpretamos um campo-objeto temos de considerar que nós, como sujeito, formamos parte de uma constelação como "campos-sujeito" e, portanto, resulta completamente impossível interpretar qualquer coisa fora das bases pré-estabelecidas de nossa compreensão cotidiana. Qualquer interpretação está relacionada e contextualizada pelas pré-noções ou pré-interpretações que existem entre os sujeitos e que constituem a cultura ou campo simbólico dos mesmos.

Cônsua de que “o produzir do mundo é o cerne pulsante do conhecimento, e está associado às raízes mais profundas de nosso ser cognitivo, por mais sólida que nos pareça nossa experiência” (MATURANA; VARELA, 1995, p. 69), essa companhia de presença e discurso negros que mescla várias linguagens (teatro, música, dança, fotografia, audiovisual dentre outras) – não ao acaso criada nesta Roma (dita!) Negra – coloca em cena corpos negros (ora coisificados, ora desejados, ora diabolizados, ora elogiados) para discutirem questões da sua própria raça com a premissa de que conhecimentos instrumentalizam o cidadão para que aja de maneira mais consciente.

As vozes, apresentadas pelo elenco, de narrativas cotidianas e locais – de uma maioria negra –, ao se tornarem audíveis, configuram-se como “um terreno de luta pelo poder, de consentimento e de resistência populares” (HALL, 2003, p. 349) e já *a priori* descentraliza a hierárquica cultura hegemônica dominante de uma suposta supremacia no que diz respeito à qualidade artística da produção brancocêntrica. *A posteriori* democratiza o saber, pois torna um bem público o pré e o pós-13.05.1888, o preconceito com os herdeiros dos estigmas escravistas, a ideologia do branqueamento, a fábula das três raças, o mito da democracia racial, a (des)valorização do legado africano e das culturas afrodiáspóricas entre outras temáticas negrorreferenciadas.

Com uma pulsante força afropercursora como elemento estético, a perspectiva quadripartite de emancipação, resistência, cognição e cultura afinadamente orquestrada por essa companhia desperta em seus artistas e plateias “um sentimento relacionado com a sua situação concreta de vida e a sua postura no mundo” (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 184). Destarte, o Bando contribui para demolir o jugo imperante da bestialidade que algemou durante séculos a possibilidade emancipatória da raça negra que, desde quando aqui aportou, foi tratada como mercadoria semovente com anomia social e inferioridade intelectual; tornando-a, finalmente, protagonista de sua própria história e de sua libertação.

A música, uma legítima catalisadora de emoções, é utilizada como uma forma de comunicação com o público que ressignifica, ressemantiza e reinterpreta o legado cultural africano, apresentando e intensificando o texto dramático. Eleito princípio estético do grupo, o recurso musical tornou-se um traço identitário ancestral por acentuar a força dos tambores de ascendência africana como mais um relevante elemento do nosso manancial histórico-cultural azeviche. Há uma simbiose tão grande nessa integração que em alguns momentos os instrumentos musicais tornam-se as vozes dos artistas.

Como na rica e plural cultura africana, celebra-se com música, desde a entrada em cena, o grupo já estreita a sua relação com a cultura africana através de um ritual de celebração. Ainda no camarim, todos os atores repetem três vezes a saudação iorubana *Oni saurê*¹⁰⁶ – considerada o Hino do Bando de Teatro Olodum – utilizada

¹⁰⁶ *Oni saurê/ Aul axé/ Oni saurê/ Oberioman/ Onisa aurê/ aul axé baba/ onisa aurê/ oberioman/ Onisa aurê/ Baba saurê/ aul axé/ Baba saurê/ oberioman/ Baba saurê/ aul axé baba/ oberioman/ saul axé/ Man man man/ Man man man/ Man man man/ Man man man.*

como um chamamento a Oxalá, o pai de todos os orixás. Como Oxum¹⁰⁷ é a orixá que rege o Bando, é sempre uma voz feminina quem puxa o coro. O ritual possui três momentos, a saber: inicialmente, faz-se o chamamento; depois, os orixás cantam com Oxalá¹⁰⁸; no final, acontece a despedida.

O Bando canta e toca ao vivo (i) composições de cantores negros (“Pelourinho é meu quadro negro/ Retrato na negra raiz/ O canto singelo e divino/ Traz simbolizando essa negra razão”, Raça negra, do Olodum – Essa é nossa praia (1991)), (ii) canções especificamente compostas para espetáculos (“No mapa-múndi da minha cabeça habita uma África e lá outras Áfricas/ Nas palavras, nas letras dos livros, eu leio uma África e lá outras Áfricas” – África (2006)), (iii) músicas emblemáticas e atemporais (“*Oh! Vos omnis Qui/ Transits per vian/ Attendite, attendite/ Et videte teum/ Si est dolor/ Sicut dolor meo*”, cântico de Verônica na Procissão do Senhor Morto – *Bai Bai Pelô* (1994)), dentre outras.

Jarbas Bittencourt, que o capitaneia como diretor musical desde 1996, majestosamente, com essa musicalidade tão negrorreferenciada, evidencia que em se tratando de protesto – como bem nos ensina o Grupo Cultural Olodum – “a arma é musical”¹⁰⁹. Ciente da força que a música instaura, o Bando fez a escolha ideológica de eleger a percussão para dar cadência ao texto dramático e, por conseguinte, nortear o seu trabalho metodológico. Trasladando por diversos gêneros musicais, como *axé music*, *rap*, *reggae* dentre outros, através da presença cênica da música, estabelece-se um dialogismo intenso com o operador de som (que também é um ator), promovendo possíveis identificações de partícipes e plateias.

Destarte, o Bando faz uma tradução

não apenas da versão de uma língua para outra, mas com a tradução de conhecimento produzido por uma determinada comunidade – no interior de uma cultura específica, orientada por um sistema de produção específico, sócio-historicamente construído –, para outra comunidade, cuja cultura engloba estruturas cognitivas, arquiteturas conceituais, tecnologias e atividades diferenciadas, segundo um sistema de produção do conhecimento diferenciado (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 80).

¹⁰⁷ Nas palavras de Nascimento (1978, p. 183), Oxum é “patronesse das artes, doadora generosa de amor, enriquece nossas vidas com sua doçura dourada”.

¹⁰⁸ “Oxalá, em sua dualidade masculino-feminina, estrutura o ovo primal da criação e procriação da espécie” (*Idem*).

¹⁰⁹ Berimbau (Olodum – 1992).

A relevância musical dessa companhia tornou CD (disco compacto) a trilha sonora autoral do espetáculo *Cabaré da Rrrrraça*. A obra lançada em 1997 mescla *axé music* (cantado pela personagem Flávia Karine, o Melô do Super Negão ironiza o mito da virilidade dos negros: “ou é bom de bola ou é bom de samba/ ou é pai-de-santo ou é dez na cama”); *rap* (executado pelo personagem Abará, o Rap do Nêgo Fodido delata o tratamento dado aos negros em abordagens policiais após um dia de trabalho: “o Nêgo Fodido voltando pra casa, isso é real/ ô vagabundo, mão na cabeça, o que você está fazendo aí uma hora dessa?/ calma aí, meu senhor”); *reggae* (entoado pela personagem MC Nega Lua interpela a presença negra nas mídias: “e se o Brasil se olhar no espelho?/ E ver-se impávido narciso/ Em seu reflexo impreciso”) dentre outros gêneros musicais.

Ainda nesse CD de canções inéditas, no *Rap Ser Negro*, MC Nega Lua ressalta a negritude quando vocifera “sou negra sim/ E tenho que assumir/ (...) Eu quero aparecer/ Dançar, cantar, ler/ Estar sempre bem informada/ Cultural e intelectualmente/ Quero falar, quero gritar/ Que sou negra sim/ (...) Eu quero/ Eu posso estar em qualquer lugar que eu desejar/ Porque nós negros temos que batalhar por nosso espaço/ Ser negro não é modismo, é fato”. Destarte, o Bando reitera que é preciso “criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração”; assim, “ser negro é tornar-se negro” (SOUZA, 1983, p. 77).

Em 2012, Márcio Meirelles (ainda diretor teatral na época) propôs à companhia realizar uma pesquisa musical com o público para a composição da trilha sonora de *trilogiaRemix.DOC_aquartapeça*, montagem que remixaria a Trilogia do Pelô – *Essa é nossa praia* (1991), *Ó Pai, Ó!* (1992) e *Bai Bai Pelô* (1994). Ao aceitar esse desafio inédito, os artistas pediram a colaboração de internautas na construção da trilha musical do Pelô nos últimos 20 anos. A companhia considerou que

o processo de construção do espetáculo [foi] colaborativo e a internet, as redes sociais, vídeo, projeções, câmeras, programas de DJ e VJ e moradores do Pelô, ao lado dos artistas do Bando e de outros artistas que se engajaram no projeto [mobilizaram-se] pra isso. A sala de ensaio do Bando, no Teatro Vila Velha, [tornou-se] um pequeno laboratório de pesquisa tecnológica para novas narrativas cênicas. O que vai resultar numa visão nova sobre o primeiro tema tratado pelo grupo: a violência social e a comunidade que ao mesmo tempo é sujeito e objeto dela (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2015).

Munida com o hodierno manancial tecnológico da contemporaneidade, o grupo dialogou intensamente com os internautas que assistiram à produção colaborativa transmitida pela internet ao vivo através do *live stream*¹¹⁰, discutindo, questionando, recebendo críticas, elogios e sugestões do título, da abordagem e da trilha sonora. Esses espectadores virtuais tornaram-se efetivos atores na sala de ensaio pela acentuada participação durante todo o processo que infelizmente foi suspenso devido à falta de patrocínio. Essa experiência de aprendizagem lastreada pelo dialogismo e interação entre ontologias e subjetividades de atores, moradores do Pelourinho e distintos internautas nessa criação coletiva materializou uma atividade de caráter multirreferencial que é proposta pela AnCo na qual,

se você tem indivíduos sociais diferenciados que são submetidos por uma linguagem, por uma cultura, por formas, *ethos*, éticas, estéticas diferenciadas, você já tem aí a complexidade de cada uma delas. Na hora que essas complexidades interagem, o processo torna-se ainda mais complexo, e quando dizemos que, nessas interações, se estrutura e se constrói saber, se constrói conhecimento, isto é muito certo porque em nenhuma situação em que estamos com o outro deixamos de aprender (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 143).

Para essa companhia, assim como em África, o movimento também celebra. No palco, os artistas reiteram com a dança a ausência do antagonismo entre o sagrado e o profano na ancestralidade negra. Destarte, além da música, a dança reproduz a nossa história negrorreferenciada quando elege o corpo um símbolo de poder e um instrumento de expressão como mais um elemento comunicativo. Com suas memórias afrodiaspóricas presentificadas em seus negros corpos e como exímios e legítimos estandartes de si mesmos, eles promovem a reinscrição da diferença com dignidade e altivez em detrimento ao folclorismo etnocêntrico vigente (LIMA, 2008; OLIVEIRA, 2014).

A dança oportuniza imergir no imaginário cultural do legado africano através de corpos negros que reinscrevem suas próprias narrativas ainda veladas e propagam as culturas africana e afro-brasileira. São os conhecimentos sobre questões raciais que possibilitam a elaboração do conteúdo proposto na concepção da coreografia. A linguagem coreográfica dessa companhia prima pelo desenvolvimento dos aspectos emocional, intelectual, físico e espiritual de seus partícipes e evidencia o

¹¹⁰ *Live stream* é um canal de transmissão em tempo real que permite aos internautas, além de assistirem, digitarem suas opiniões por via de duas redes sociais contemporâneas – *Twitter* e *Facebook*.

imprescindível diálogo entre os conhecimentos empírico e científico para se empreender uma educação transformadora que respeita a diversidade cultural e supera os entraves etnocêntricos (SANTOS, 2002).

Afinal, não podemos esquecer que “os seres aprendem com o corpo inteiro: músculos, olhar, ouvir, olfato, gosto; aprendem pelas ações que realizam e, portanto, por todos os seus poros... por/ através/ com tudo o que o constitui” (FRÓES BURNHAM *apud* RIOS, 2012, p. 185). A dinâmica vivenciada e incorporada nessa experiência artística oportuniza um intercâmbio simbólico, proporcionando a “integração do conhecimento intelectual ao conhecimento corporal perceptivo [através] de uma experiência significativa e consciente” (SANTOS, 2002, p. 30). Dessa forma, “evoca-se uma imagem que, como estandarte, invade o imaginário de quem o assiste, mas de tal modo que possa o espectador ser tocado em sua humanidade e desarmado em suas expectativas” (LIMA, 2008, p. 110).

A dança é um patrimônio épico, histórico e místico. Essa ação não verbal que prima pela gestualidade, no Bando, é protagonizada por corpos expressivos com seus respectivos conjunto de informações corporais, vocais e simbólicas adquiridas e arquivadas. Esse corpo-sujeito, que foi (e, infelizmente, ainda o é na contemporaneidade) subjugado, realiza sua dança como manifestação de si mesmo, de seus desejos e de sua ancestralidade. Essas expressões culturais são incorporadas como partes legítimas de constituição integral desse ser, em si e em sua comunidade (LIMA, 2008; OLIVEIRA, 2014).

Assim, o corpo negro é visto como um sujeito político com identidade e o diálogo do corpo demonstra ter autonomia nas esferas da interioridade e exterioridade desse gesto corporal, ratificando que

o alicerce é a relação humana, o respeito ao outro, o respeito às diferenças e a si próprio, transformando indivíduos durante o processo de seu autoconhecimento; indivíduos que, apesar de estarem sufocados numa sociedade onde se sentem negados, possam adquirir uma ação autônoma de comunicação. (...) Este corpo é assim, tem esse gingado, tem esse movimento, tem essa qualidade. (...) O ser humano brasileiro precisa trabalhar sua autoestima, sua plenitude, além de modelos exteriores. Se ficarmos apenas no que existe, não haverá inovação; copiar modelos é negar a criação (SANTOS, 2002, p. 30-32).

Oliveira (2014, p. 06) corrobora ao afirmar que são corpos que não permitem mais a coisificação que lhes outorgaram durante séculos, apresentando-os como

corpos/sujeitos que contam suas histórias, criando formas, ondulando, deslizando, saltando, girando, exercitando, cortando, demonstrando capacidades corporais de tornar presente sua ancestralidade ao mesmo tempo em que são capazes de executar tantos outros movimentos, quanto assim sejam necessários, todos, a partir da consciência da existência das marcas da cultura da dominação racial, ferradas, tatuadas nestes corpos, como sinais de subalternidade e estereótipos de submissão.



As partituras harmônicas, rítmicas e melódicas dessa linguagem corporal da companhia são regidas pelo exímio José Carlos Arandiba, o Zebrinha, coreógrafo desde 1993. Cômico de que preto faz teatro com todo o corpo todo (COBRA, 2014), ele exige disciplina, precisão e qualidade com consciência dos movimentos corporais executados. Os artistas são estimulados a captarem “as realidades do mundo, através da sua capacidade de observação, análise e imaginação, bem como a partir das suas referências pessoais, condições culturais e todas as impregnações que o cercam” (OLIVEIRA, 2014, p. 02).

Como há uma simbiose entre dança e ritualidade, a companhia também perpetua por esse viés a sua já tênue relação com a cultura africana e afro-brasileira numa dinâmica perspectiva dialógica entre o passado e o presente, mesclando danças de blocos afro, de orixás¹¹¹, de rua e movimentações populares negrorreferenciadas (capoeira, samba entre outras). Assim, respeitando limites e, ao mesmo tempo, desafiando-se em torno de múltiplas possibilidades, os movimentos dos processos criativos são leituras de narrativas históricas e mitológicas. Sem estereotipia nem folclorismo, a corporiedade do sujeito político reverencia a força de sua cultura ancestral.

Para representar a busca pelas raízes africanas e a religiosidade do cotidiano baiano, os movimentos dos orixás, por exemplo, foram amplamente apresentados em *Onovomundo* (1991). A gestualidade de *Relato de uma guerra que (não) acabou* (2002) foi pautada em movimentos da capoeira angola repletos de gingas e com as defesas e os ataques contínuos dos negros frente às lutas e enfrentamentos cotidianos para ter o direito à vida. No espetáculo *Dô* (2012), expressões corporais abordam a transformação de histórias individuais e identitárias em energia numa interface entre a contenção da cultura nipônica e a explosão da afro-baiana, respeitando tempos, processos, saberes, aprendizagens etc.

¹¹¹ É de bom alvitre salientar que não se trata de uma mera cópia do rito vivenciado no terreiro, mas de uma dança inspirada no sagrado.

As configurações estéticas, dos supracitados espetáculos dentre outros, implementadas a partir de experiências e vivências dos partícipes contribuem para um melhor entendimento quanto à pluralidade cultural na dança brasileira. Essas ações não verbais são carregadas de significados, de construção de imagens e percepção de sentimentos, que, realizadas por corpos criativos, articulam as matrizes corporais, a memória e a sua expressividade. Os exercícios desenvolvidos são possibilidades criativas e expressivas nas quais os artistas não são meros executores de gestos, mas cientes da sua consciência corporal do planejamento à execução (SANTOS, 2002).

Como “corpo-mente é um organismo factual que comunica” (LIMA, 2008, p. 109), os textos dramáticos musicalmente coreografados do Bando são formas de conferir existência – um genuíno repertório negrodiaspórico. A sua militância negrocênica conduz artistas e plateias a (re)conhecerem a si mesmos e a outrem sempre nos fazendo de alguma forma aprender. Como espectadora assídua do grupo há dezoito anos, vejo-me também imersa nesse contexto cognoscitivo, porque através de seus espetáculos artístico-militantes tive significativas aulas sobre questões raciais pré, trans e pós-13.05.1888, revisitando a hegemônica e eurocêntrica historiografia brasileira negra que me foi apresentada nos espaços considerados formais de aprendizagem (escolas, universidades entre outros).

Essas lições negrorreferenciadas ministradas pela companhia continuamente delatam o seu ideal de militância negrocênica que coaduna com o compromisso ético-político da AnCo para a superação da segregação sócio[cultural-econômico-político]cognitiva. Ao imprimir força ancestral aos seus textos dramáticos, a companhia colaciona que

o tempo é o senhor das histórias. O tempo guarda muitas histórias para sempre. As histórias ficam guardadas para sempre no reino do tempo quando não são contadas. As histórias não são contadas quando não existe voz que as conte; quando as vozes não são ouvidas; quando as vozes são caladas; quando ouvidos não conseguem escutá-las; quando ouvidos não entendem o que escutam. Temos muitas histórias para contar. Temos então que restaurar nossa voz. Temos que acostumar os ouvidos ao som dessa voz restaurada. Temos que tirar as histórias do reino do Tempo (COBRA, 2014, p. 07).

Eu tive experiências profissionais salutares nas quais utilizei textos dramáticos dessa companhia teatral como objeto de estudos de alunos dos Ensinos Fundamental, Médio e Superior, cristalizando o Teatro Negro como promotor de práticas formativas

extraescolares. Elas foram bastante relevantes para mim enquanto uma ainda incipiente analista cognitiva, pois audaciosamente promovi interação intra/inter/transobjetiva e obtive como resultados distintas compreensões. Públicos de diferentes classe, crença, faixa etária, gênero, orientação sexual, raça e principalmente itinerários/momentos de aprendizagens deram-me *feedbacks* muito positivos quanto aos conhecimentos adquiridos através de espetáculos do Bando.

Na primeira delas, em 2007, enquanto professora de Língua Portuguesa, propus aos meus colegas de Artes e Geografia uma atividade multidisciplinar para desenvolvermos uma investigação sobre o continente africano com estudantes de 06 turmas do 9º ano do Ensino Fundamental de uma escola privada soteropolitana. Planejamos assistir ao espetáculo *Áfricas*, debater com o elenco após a peça ainda no Teatro Vila Velha e, na unidade escolar, promover Aula e Avaliação escrita Multidisciplinares, enucleando os três componentes curriculares supracitados. Os estudantes participaram ativamente em ambas discussões no teatro e na escola, desmitificando estereótipos e arquétipos livrescos e midiáticos.

Os relatos orais de estudantes e pais delataram o quanto se encantaram com a proposta sugerida e agradeceram pela experiência ímpar proporcionada de levar quase 250 estudantes no turno matutino ao teatro para aprenderem sobre o continente-mãe ainda tão pouco conhecido por nós. A avaliação escrita também apresentou resultados muito positivos não meramente pelas notas, mas pelo percurso que avançamos e demarcando o que ainda precisaríamos aprofundar com nossas leituras. Presenteei o Bando com esse instrumento avaliativo e o grupo o encaminhou para o Ministério da Cultura em Brasília para evidenciar um dos produtos gerados pelo Projeto Outras Áfricas, desenvolvido através de uma parceria com o Fundo Nacional de Cultura.

Como dentro desse Projeto gravou-se o DVD (Disco Digital de Vídeo) do espetáculo, esse relevante legado concretizado através de recurso audiovisual foi ofertado a espaços formais e não formais de educação como um material lúdico com aprofundamento teórico para trabalhar a Lei 10.639/03. Essa mídia cristalizou a primeira experiência da codiretora Chica Carelli na direção do primeiro espetáculo infanto-juvenil da companhia devido ao afastamento de Marcio Meirelles para assumir a Secretaria Estadual de Cultura (2007 a 2011).

Dentre as minhas experiências com esse DVD, destaco (i) Roda de conversa na escola pública estadual do Ensino Fundamental (séries finais) na qual atuei como

professora de Língua Portuguesa. Vale ressaltar que essa unidade escolar participou do Projeto Outras Áfricas em 2010; (ii) a convite da Fundação Cultural Palmares ministrei palestras no *Projeto Palmares.doc nas Escolas*¹¹² no Centro Cultural de Plataforma para estudantes da rede municipal do Ensino Fundamental (séries iniciais) em 2013 e 2014 e (iii) Projetos escolares anuais sobre Consciência Negra na escola estadual na qual atuo como Articuladora de Arte e Cultura em 2015 e 2016 para estudantes do Ensino Médio noturno.

Ademais, em 2015, acompanhei meus alunos de Língua Portuguesa de cursos de Bacharelados em Direito e Psicologia e Tecnológico em Gestão de uma faculdade privada soteropolitana num sábado à noite ao Teatro Vila Velha para assistirem ao espetáculo *Erê*, no Festival A Cena tá Preta. Propus a saída pedagógica com o escopo de debater em sala sobre as temáticas abordadas e, em seguida, produzir resenhas críticas. Desta vez, ficou ainda mais evidente a articulação de sentido e a perspectiva de análise de espectadores, uma vez que pedi que envolvessem de alguma maneira os demais componentes curriculares estudados naquele semestre por eles em seus respectivos cursos.

Foi surpreendente ver estudantes do primeiro e segundo semestres de nível superior – que já trazem uma enorme bagagem cultural das suas histórias de vida – exporem suas impressões através da oralidade e da escrita apontando os seus tão distintos processos de internalização através da interação entre sujeitos e objeto do conhecimento. Lastreada pela minha concepção pedagógica foucaultiana de desarrumar o arrumado e paulofreuriana de pensamento-ação, solicitei que eles estabelecessem *links* com os teóricos do banquete científico que os professores universitários lhes ofereceram e com suas distintas experiências sociais e profissionais.

Foi uma experiência singular ler os processos de significação, a saber: (i) títulos criativos (“O tempero do mar foi lágrima de preto”/ “Grito incessante”/ “O que estava escuro brilhou”/ “Erê: uma agressão poética”), (ii) questionamentos (“Só a reflexão basta?”/ “Pensei: o que eu posso fazer para melhorar?”), (iii) constatações (“Erê é o grito cansado, entretanto resistente de pessoas que almejam o mesmo que todo ser

¹¹² Criado em 2013 na gestão do ator do Bando de Teatro Olodum Fabio de Santana como representante da Fundação Cultural Palmares nos estados de Bahia e Sergipe, teve como escopo fortalecer a lei 10.639/03 ao mostrar a cultura afro-brasileira para crianças e adolescentes estudantes da rede municipal, oferecendo subsídios aos professores nos processos de ensino e aprendizagem da História e Cultura Afro-brasileira.

humano: viver”/ “”Erê sacode, mexe conosco, inquieta. Saímos do teatro com a sensação muito forte de que não dá mais para que as questões levantadas fiquem sem respostas”) e (iv) revelações (“naquela noite me senti inebriada por um choque de realidade e poesia que me calou”/ “em diversas vezes me coloquei no lugar de cada um ali, imaginando o quão difícil é presenciar ou passar por esse tipo de situação”) entre outros sentidos.

Foram igualmente expressivas as considerações sobre a música (“a musicalidade da peça, presente a todo momento, fez com que nos envolvêssemos mais com a trama e nos sensibilizássemos com tudo o que era dito”/ “a banda trouxe traços africanos a cada pequeno toque”/ “a música cantada pelos personagens traziam enorme conteúdo e afinação em conjunto”) e a dança (“a sincronia das danças proporcionou a emoção passada de cada apresentação”/ “o espetáculo, de excelentes expressões corporais, questiona a vulnerabilidade de jovens negros e suplica por justiça social”/ “o som tocado por tambores e o desempenho da dança deixam o olhar fixo para cada detalhe) na peça. Esses relatos reificam a importância dessas linguagens artísticas em seus plurais processos de aprendizagem.

Apresentaram-se também críticas (“o início é meio confuso e não dá para entender bem”/ “senti falta de uma abordagem mais equitativa em relação à falta de poder público em educação, saúde, saneamento básico e segurança) e indicações (“Com certeza, uma apresentação que necessita ser assistida por todos para abrir os olhos das pessoas e desconstruir preconceitos”/ “Que outras pessoas tenham a oportunidade de prestigiar este espetáculo com grande riqueza de conhecimento sobre os problemas enfrentados pela juventude negra e como são vistos pela sociedade). Essas assertivas denotam a imprevisibilidade de interpretações devido à multirreferencialidade que esses sujeitos-campo estabeleceram com seu campo-objeto nesse *lôcus* de aprendizagem.

O genuíno repertório negrodiaspórico do Bando traduz diferentes sistemas de referência para o texto dramático através de uma “linguagem de conquista e de percepção de mundo e sociedade” (OLIVEIRA, 2014, p. 03). Primando pela produção colaborativa de conhecimentos lastreada pela polilógica, valorizaram-se múltiplas identidades, oncologias e subjetividades. Há quase trinta anos, a companhia ratifica que “existem saberes, formas de conhecer, que não podem ser verificáveis, mensuráveis, nem autorizáveis” (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 138); enfim, não

necessitam de validação acadêmica como forma de (re)conhecimento de seu valor. Quanto a essa contínua militância negrocênica, vale ressaltar que é

histórica a luta do TVV [Teatro Vila Velha] contra o racismo. O Bando de Teatro Olodum há (...) anos coloca em evidência a violência, a discriminação e as injustiças sofridas pelo negro ainda hoje. A luta por respeito ao povo negro e, especialmente, à arte negra, levantada pelo Bando, serve de inspiração a muitos, e já transcendeu as fronteiras do Brasil (TEATRO VILA VELHA, 2015).

A proposta metodológica para produção, organização, acervação e difusão dessa companhia pauta-se na tradição ancestral africana, que elege a coletividade como “elemento central, seja nas decisões cotidianas, nas construções rituais ou nas produções culturais e simbólicas” (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2015). Para promover esse trabalho polissêmico, polilógico e pluridimensional, o Bando, dirigido pelo fundador Márcio Meirelles de 1990 a 2012¹¹³ e desde 2013 até hoje gerido por um Colegiado¹¹⁴ e mais 07 grupos de trabalho (Produção, Comunicação/ Divulgação, Equipamentos eletrônicos, Cenário, Instrumentos, Figurino e Acervo), estabelece um processo incessante de democratização discursiva.

Acerca dessa democratização, Valdineia Soriano pontuou sobre uma das inúmeras mudanças promovidas a partir da criação do Colegiado:

Outra coisa bacana depois que a gente entrou pra essa gestão é que alguns atores e algumas atrizes que eram sempre caladinhos é visto mais. Eu vou dar um exemplo de Cell, que é maravilhoso. Por um tempo, você não via o potencial de Cell. Cell – sei lá – tinha medo, não se sentia à vontade e agora Cell se sente à vontade pra falar mesmo que ele fique nervoso. Isso eu sei que foi uma conquista dessa gestão, dessa abertura de ouvir todo mundo.

Outrossim, os conhecimentos apresentados são frutos de um grande coro azeviche formado por acadêmicos ou não que coaduna em perspectivas que contestam a submissão negra que nos foi imposta. Durante o processo criativo dos espetáculos, o planejamento e a execução de atividades (Encontros, Fóruns, Mesas Redondas, Seminários), atores e diretores levam às reuniões e aos laboratórios

¹¹³ É importante ressaltar que Marcio Meirelles não dirigiu durante 22 anos ininterruptos a companhia devido ao seu afastamento num intervalo de 04 anos (2007-2010) quando foi Secretário de Cultura da Bahia a convite do governador da época Jacques Wagner.

¹¹⁴ Composto pelos atores Cássia Valle, Fábio de Santana, Jorge Washington e Valdineia Soriano, o Colegiado desenvolve diversas atividades, a saber: representa o grupo nas reuniões com apoiadores, patrocinadores e Teatro Vila Velha; elabora projetos para editais e captação de recursos; propõe e planeja ações, reuniões, horários e dias de ensaio; coordena o setor Administrativo-financeiro da Bando Produções Artísticas – personalidade jurídica da companhia criada em 2007.

vivências, opiniões pautadas na realidade cotidiana do seu entorno e resultados de suas pesquisas individuais e coletivas. Dessa maneira, além das suas falas, são contemplados outros discursos necessários e relevantes para debater questões raciais a partir de distintos pontos de vistas.

A relação dialógica é oportunizada diuturnamente para atores, diretores, músicos e outros negros artistas, mestres da sabedoria ancestral (ialorixás e babalorixás), militantes e pesquisadores que produzem saberes negrorreferenciados nos mais distintos espaços sociais. Amalgamando toda essa rica teoria azeviche, o Bando promove exercícios de improvisação, nos quais

a exploração das infindáveis possibilidades de construção de uma cena favorece o aprendizado da linguagem [teatral], assim como a acuidade da observação acerca das particularidades de cada encenação. (...) Após os exercícios, geralmente, promovem-se debates entre os participantes sobre as apresentações dos grupos, em que sugestões e comentários são feitos com o intuito de analisar as cenas (DESGRANGES, 2010, p. 73-74).

O engajamento social com moradores anônimos (artista, gari, militante, policial, prostituta, traficante de drogas...) do Pelourinho levou a companhia a tornar as histórias desses *outsiders* locais o mote de três espetáculos: *Essa é Nossa Praia* (1991), *Ó Paí, Ó!* (1992) e *Bai Bai Pelô* (1994). Na caixa cênica, os personagens desvelaram o quadro social que não é exposto no cartão-postal, como conflitos religiosos, extermínio de menores, discriminação, pobreza, exploração, expulsões devido à reforma do Pelourinho em 1992, racismo etc. Bebendo na fonte do manancial deles, a companhia utilizou seus esquemas de referências e visões de mundo diferentes, que possuíam identidades mutantes, fluidas, dribladoras (FRÓES BURNHAM, 2012). Quando assistiram, esses inspiradores dos personagens identificavam-se nas cenas, riam e comentavam entre eles.

As comunidades cognitivas religiosas (terreiros de candomblé) tornaram-se espaços de aprendizagem para a companhia desenvolver pesquisas de campo para as montagens *Onovomundo* (1991), *Erê pra toda vida – Xirê* (1996) e *Bença* (2010), somando sempre às experiências dos seus artistas candomblecistas em seus respectivos templos. Na primeira, o Bando convidou o público a refletir sobre as nações bantu, nagô, jeje e candomblé de caboclo. Na segunda, o grupo entrelaçou dois distintos sistemas de referência: a cosmogonia africana através de orações aos deuses e o assassinato de oito crianças no Rio de Janeiro que foi amplamente

noticiado por todo o país. Tendo a dança como linguagem cênica predominante, o grupo revisitou a chacina da Candelária, ocorrida em 1993, associando a imagem de cada menor assassinado a um orixá.

Na terceira, para refletir sobre ancestralidade, morte, religiosidade e tempo, o Bando levou ao palco em telões mestres da sabedoria popular (Bule-Bule, Cacau do Pandeiro, D. Denir) e membros de terreiros de candomblé (Ebomi Cici, Mãe Hilza e Makota Valdina); oportunizando, assim, à plateia um contato mais tênue com a sua fonte primária. Ademais, foram elencados artistas negros ainda pouco reverenciados apesar da grandiosidade dos seus legados para o Teatro Negro brasileiro (Xisto Bahia, De Chocolat, Mário Gusmão, Abdias Nascimento, Grande Otelo, Sérgio Guedes entre outros) e organizou-se o Seminário “Respeito aos mais velhos” que ampliou ainda mais o repertório cultural negrorreferenciado pelo debate com acadêmicos, líderes quilombolas, de terreiros e de associações negras brasileiras.

Nas palavras de Nascimento (1978, p. 176), “o candomblé perseverou com energia e vitalidade, tornando-se a fonte da resistência e o berço da arte negra”. O Bando reifica essa assertiva quando nos desvela que os terreiros de candomblé (comunidades cognitivas religiosas) são legítimos celeiros de aprendizagens.

O espaço do terreiro compreende um lugar atemporal e possui métodos próprios de aprender e de ensinar. Os mais velhos aprenderam a fazer observando, imitando, admirando os seus mais velhos nos seus saberes e fazeres. Como que obedecendo a uma cadeia para a manutenção, continuidade e expansão da cultura do povo de santo cabe-lhes ensinar como aprenderam para que os mais novos possam dar continuidade à tradição (MACHADO, 2013, p.41).

Amalgamando a realidade sociocultural brasileira com a dramaturgia internacional, a companhia adaptou textos clássicos com sua idiossincrasia afrobaiana nos seguintes espetáculos: *Woyseck* (1992), *Medeamaterial* (1993), *Ópera de três mirreis* (1996), *Um tal de Dom Quixote* (1998), *Ópera de três reais* (1998), *Sonho de uma noite de verão* (1999) e *Material Fatzler* (2001). Esses intercâmbios permitiram ao grupo construir e difundir seus próprios “léxicos, sintaxes, semânticas, técnicas e tecnologias próprias” (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 42), baseando-se na grandiosa dramaturgia clássica mundial através de uma inédita e peculiar forma de interação.

Zumbi está vivo e continua lutando (1995) – chamado pelos atores de *Zumbizão* – foi uma ampliação fora do palco da montagem *Zumbi* (1995) na qual se homenageou

o herói de Palmares e os líderes negros contemporâneos que lutam pela sobrevivência. A peça realizada com 120 pessoas no Passeio Público (área na qual o Teatro Vila Velha se localiza) reuniu discursos de protestos de estudantes de escolas públicas, representantes de blocos afro (Olodum, Ilê Aiyê, Ara Ketu e Malê Debalê), do bloco de índio Apaxes do Tororó e pessoas dos terreiros de candomblé Axé Opô Afonjá e do Gantois. Esse espetáculo itinerante culminou o trabalho de base multirreferencial realizado pelo grupo através de oficinas sobre trajetórias negras com moradores e integrantes das referidas entidades.

Em Cabaré da Rrrrraça (1997), o Bando reúne “múltiplos sistemas de referência – poesia, arte, política, ética, religião, ciência – igualmente significativos” (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 80). Os artistas entrelaçam vozes de pessoas negras das mais distintas profissões (advogada, dançarino e músico negro, cabeleireira, cantora de axé *music*, empresária, estudantes de Ensino Médio, Graduação e Pós-Graduação, modelo de passarela e fotográfico entre outras) para debaterem comportamento, religião, sexualidade, profissão, discriminação e posturas políticas. Os homogêneos e heterogêneos pontos de vista ratificam propositadamente que a mediação semiótica pode “promover o choque, a contradição, o paradoxo e a indignação” (BORBAS, 2015, p. 05).

Ademais, de maneira multirreferencial e colaborativa, a cada apresentação, interagindo com depoimentos da plateia, novas histórias de vida e/ou posicionamentos frente às questões raciais são expostos pelo público que responde a algumas perguntas, como “Você já foi discriminado na sua vida como um todo?” “Quem discrimina mais: o branco ao negro, o negro ao branco ou o negro ao negro?”. Vale ressaltar que, nessas participações, surgem discursos racistas e antirracistas e, ainda que sejam divergentes da sua ideologia, as situações disruptivas são respeitadas pela companhia em suas idiossincrasias.

Assim, mesclando diferentes histórias e experiências pessoais,

no nível da produção social do conhecimento, estruturas semelhantes [foram] coletivamente construídas por sujeitos solidários ou em contraposição – sob forma de conceitos que, definidos e estruturados [foram] colocados à disposição da humanidade para novamente serem reconstruídos por novos sujeitos da história (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 196).

Nesse sentido, o disruptivo é também valorado, convidando o grupo a exercitar a criatividade tão estimulada nos jogos de improvisação do qual participa durante os

ensaios quando a plateia contra-argumenta através de suas respectivas particulares conexões. Nesse debate no qual se expressam distintos processos e unidades de significação, integra-se o conhecimento por no mínimo duas vias: a emocional e a cognitiva. Parafraseando Desgranges (2010), essa prática desperta artistas e plateias para o diálogo com a diversidade, acentuando sensibilidade e entendimento e lhes oportuniza visitar e/ou desmitificar códigos hegemônicos vigentes.

Esse potencial de comunicação pela verve dialógica do grupo lhe rendeu inclusive um espetáculo por encomenda: *Já fui* (1999). Representantes do EDUTRAN (Departamento de Educação para o Trânsito) encarregaram o grupo de ser porta-voz de uma campanha educacional para o trânsito, patrocinada pelo Departamento de Trânsito da Bahia (DETRAN-BA). Utilizando o teatro como um facilitador de aprendizagem, o espetáculo foi apresentado em associações, empresas, corporações e escolas na capital e no interior. Após a peça, todos robusteceram ainda mais o seu capital cultural, debatendo com os artistas e um representante do DETRAN.

Oxente, cordel de novo? (2003), que apresenta histórias inspiradas na cultura popular, transformando a literatura de cordel em texto dramático, e *Autorretrato aos 40* (2004), que canta o samba-enredo da trajetória dos 40 (quarenta) anos do Teatro Vila Velha, tornando o palco uma passarela para um desfile de uma escola de samba, foram experiências salutares do Bando contracenando com outros artistas e companhias teatrais do cenário baiano. Foram edificantes produções de conhecimento coletiva e colaborativa nas quais durante as interações a intersubjetividade imperou e foram levadas em consideração múltiplos esquemas de análise, referências e olhares com *ethos*, éticas e estéticas diferenciadas (FRÓES BURNHAM, 2012).

Aliando a sua linguagem persuasiva e a sua contundência habitual, a companhia levou para o palco um coral harmônico contestatório baseado em vozes reprimidas da periferia soteropolitana de comunidades economicamente menos favorecidas em *Relato de uma guerra que (não) acabou* (2002) e *Erê*¹¹⁵ (2015) e de uma comunidade escolar pública em *O Muro* (2004). O Bando mostrou clamores que não fomos sensíveis de enxergar em nosso cotidiano nem demos a devida atenção apesar da necessidade de ressonância das suas respectivas demandas. O grupo

¹¹⁵ Como *Erê* é o espetáculo investigado nesta presente pesquisa acadêmica, a sua análise pormenorizada será realizada exclusivamente no capítulo *Erê: a insurreição cênica dos 25 anos do Bando de Teatro Olodum*.

propôs uma reflexão sobre posturas no que tange as relações interpessoais e cobrou atitudes significativas de distintas autoridades competentes.

Em *Relato de uma guerra que (não) acabou* (2002), que teve como mote a greve da polícia militar na capital baiana em 2001, também foram discutidos problemas enfrentados por essas comunidades, como racismo, desemprego, estupro, corrupção e exploração religiosa. O Bando realizou oficinas *in lócus* e montou com os partícipes o texto dramático que relataria em cena as suas histórias sendo ainda protagonizadas por alguns deles. Desta maneira, a companhia promoveu “a translocação de conteúdo de um espaço/ sistema de produção do conhecimento para outro” (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 43). A reflexão foi ainda mais dilatada num debate no Teatro Vila Velha do qual participaram policiais grevistas, acadêmicos, moradores de bairros pobres, líderes comunitários, políticos, artistas, jornalistas e grupos teatrais.

Em *O Muro* (2004), reiterando o seu contínuo engajamento social na crítica à ausência e/ou ineficácia de políticas públicas, a companhia trouxe à tona um debate sobre exclusão social, fome, miséria e a possibilidade de sobrevivência pelo lixo de outrem. A dramaturgia foi baseada numa história real da periferia soteropolitana na qual estudantes alimentavam suas famílias com a merenda escolar, passando-a por cima de um muro. Como tentativa de banir essa prática, o corpo gestor da referida unidade escolar aumentou o muro e, devido às irregularidades da obra, ele desabou. Em cena, numa escola pública localizada perto de um depósito de lixo a céu aberto, popularmente chamado de lixão, dialogam gestores, colaboradores, estudantes e seus familiares.

À guisa de conclusão, nos espetáculos e demais ações do Bando, a militância negrocênica é fulcral! O grupo racializa o debate por acreditar que seja possível modificar a perversão deste mundo, onde ser negro é um problema, ser negro e pobre, quase um destino, e ser vítima da grande violência de um sistema desumano, imposto pela ditadura do mercado, um fato cotidiano (BANDO, 2010). Ininterruptamente, o grupo convida artistas e plateias a traçarem uma relação entre os planos objetivo e subjetivo para a aquisição de conhecimentos sobre questões raciais. Cômico da potência da mediação cultural, estimula-os a decifrar signos que interceptam o individual e o social (DESGRANGES, 2010).

Desse modo, a companhia contribui para produção, organização, acervação e difusão de questões raciais, concretizando

o sonho [de analistas cognitivos] de uma sociedade de aprendizagem onde o conhecimento seja efetivamente um bem público, em cuja construção possam participar diferentes indivíduos e coletivos sociais, contribuindo cada um deles com referenciais que orientam suas experiências de vida e suas formas de ser e estar no mundo (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 119).

Valendo-se de distintos códigos simbólicos que oportunizam diferentes formas de apropriação e pertencimento, através das linguagens oral, corporal, musical, audiovisual entre outras, essa companhia teatral convoca artistas e plateias a refletirem continuamente sobre questões raciais através de seu repertório negrodiaspórico. Mediante sua intencionalidade discursiva negrorreferenciada, o grupo milita pelo viés das Artes Cênicas, reificando o binômio reflexão-ação em prol de direitos civis, políticos e sociais dos negros.

Em seus espetáculos e demais atividades (fóruns, laboratórios, oficinas, seminários dentre outras), essa plêiade de artistas negros combate a chaga social chamada racismo que “produz efeitos, cria assimetrias sociais, delimita expectativas e potencialidades, define os espaços a serem ocupados pelos indivíduos, fratura identidades e é o fiel da balança que determina a continuidade da vida ou a morte das pessoas” (FLAUZINA, 2006, p. 12). Com uma mandiga dramaturgica idiossincrática, inédita e contundente, engendrando liames culturais, educacionais, políticos e sociais, essa companhia há quase 30 anos obra o jeito Bando de fazer Teatro Negro.



Cena 5: “Só vou dormir quando você voltar. Não já conhece sua mãe? Volta logo” (ERÊ, 2015)
Fotógrafa: Adelayá Magnoni

INTERLÚDIO DE INSPIRAÇÃO: CORAL DE COMPANHIAS TEATRAIS QUE ENEGRECEM PALCOS BRASILEIROS¹¹⁶

- Abdias Nascimento, Companhia Teatral (Ângelo Flávio – BA – 2002)
- Bejé Eró (Rejane Maya – BA – 1996)
- Coletivo Negro (Jé Oliveira – SP – 2008)
- Dùdú Odara (Jorge Ravinny – BA – 2008)
- É tudo cena (Aduni Benton – RJ – 1996)
- Frente 3 de fevereiro (Cibele Lucena – SP – 2004)
- Grupo Afro Beré (Lu Undé – CE – 2000)
- Herdeiros de Angola (Maria Nauzina – BA – 2005)
- Invasores Companhia Experimental (Dirce Thomaz – SP – 1993)
- Grupo Diamante Negro (Jô Ventura – RJ)
- (KAWÉ – LER)** Companhia Étnica de Dança e Teatro (Carmem Luz – RJ – 1994)
- Luzes Companhia Cênica (José Mota – PI – 2003)
- Mocambo (Paulo Axé – AP – 1998)
- Nós no morro (Guti Fraga – RJ – 1986)
- Okun Cultura Afro-brasileira (Álvaro Santos – SP – 1992)
- Performances Afro-ameríndias, Núcleo de Estudos das (Zeca Ligiéro – RJ – 1998)
- Quitamci, Teatro Amador (Tita Lopes – BA – 1995)
- Rhadhá de Art'Negra, Ifá (Ivo Rodrigues – PE – 2003)
- SeráQ, Companhia (Rui Moreira – MG – 1993)
- Teatro do Calabar, Grupo de (Fernando Conceição – BA – 1983)
- Umoja – Dramaturgia e Cultura Afro-brasileiras (Euler Alves – SP – 2006)
- Valete, Grupo Teatral O (Eric Podor – BA – 1980)
- (WÉFUN – DIZER)** Grupo de Teatro Nuspartus (Daniela Santos – PR – 1994)
- Teatro do Tumulto (AleX Borges – RJ – 2001)
- (YÉPADA – TRANSFORMAR)** Grupo Ação (Milton Gonçalves – RJ – 1966)
- Zimba, Grupo de Dança e Teatro (Suzi Daiany – AP – 1997)

¹¹⁶ Bairros; Melo (2005, 2006, 2009), Bando (2015), Freitas (2014), Lima (2010).

“Ô meu corpo, faça sempre de mim [uma mulher] que questiona!”
(Franz Fanon)

Pesquisar é um processo investigativo de contínuas construção e difusão de conhecimentos. Neste estudo, busquei a “ciência que se exercita como construção humana de uma sociedade de iguais, [por acreditar que ela seja] a maior ciência de todas, justamente porque se ocupa do único ente que necessita de cuidado e atenção absoluta: o ser humano” (GALEFFI, 2014). Como uma incipiente analista cognitiva, senti-me desafiada e instigada para averiguar a “espiral dos processos de trabalho com o conhecimento: produção, organização, acervação e difusão” (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 20) do Bando de Teatro Olodum.

Há quase trinta anos esse coletivo debate várias questões raciais, a saber: pré, trans e pós-13.05.1888, preconceito com os herdeiros dos estigmas escravistas, ideologia do branqueamento, fábula das três raças, mito da democracia racial, (des)valorização da cultura afrodescendente, (re)conhecimento do legado cultural africano ressignificado, ressemantizado e reinterpretado entre outras. Por essa contínua e significativa militância negrocênica desse teatro de presença e discurso negros, surgiu o seguinte problema de pesquisa: de que maneira a atuação do Bando de Teatro Olodum é difusora de questões raciais para artistas e plateias?

Após definido o questionamento norteador supracitado, tracei o objetivo geral desta pesquisa. Decidi por identificar a atuação do Bando como difusor de questões raciais para artistas e plateias ao trazer à baila – através de espetáculos e demais atividades (fóruns, laboratórios, oficinas, seminários dentre outras) – as nossas orientações cognitivas de heranças culturais africanas ressignificadas desde o século XVI com vistas às (des)continuidades e reinterpretações culturais diaspóricas – legítimas traduções contemporâneas da resistência negra. Reifico que a difusão a que me refiro é a ação de propagar, espargir e multiplicar as nossas questões raciais.

Descrever as questões raciais abordadas em espetáculos do Bando à luz da Análise Cognitiva, evidenciar através do espetáculo *Erê* a importância do grupo como difusor de questões raciais, investigar o processo utilizado pela companhia para a

criação dessa mais recente montagem, verificar de que maneira essa peça amplia o repertório cultural sobre questões raciais de artistas e plateias foram eleitos como meus objetivos específicos. Insta reiterar que Erê, montagem que comemora as Bodas de Prata dessa companhia, é repleta de ideias antígenocidas rítmicas e melódicas intenções político-ideológicas de combate ao racismo.

Considero que, “se pretendemos descrever acontecimentos aprendentes, não nos cabe determinar *a priori* as categorias da nossa realidade verdadeira” (GALEFFI, 2014). Os inesperados percalços do percurso investigativo me estimularam a agir com a destreza marítima ensinada pelo provérbio africano que diz que “a água sempre descobre um meio”. Destarte, revisitei e reorientei a minha trajetória continuamente da coleta de dados, à realização do fulcral Exame de Qualificação, ao redirecionamento de percurso, às alterações no cronograma até a escrita final desta tese.

Assim, delineando o percurso que defini para este processo investigativo, quanto aos objetivos, optei pela pesquisa exploratório-descritiva com o escopo de proporcionar de maneira aproximativa uma visão geral do fenômeno analisado e também descrever as características de uma determinada população (GIL, 1999). Quanto à natureza dos dados, escolhi a pesquisa qualitativa, que “abdica total ou quase totalmente das abordagens matemáticas no tratamento dos dados, trabalhando preferencialmente com as palavras oral e escrita, com sons, imagens, símbolos etc.” (MOREIRA, 2004, p.44).

Sobre essa rede hermenêutica de significados de ações e relações humanas, Melucci (2005, p.40) locupletou:

os pontos de vistas qualitativos na pesquisa social se referem à ação social como capacidade dos atores de construir o sentido da ação no interior das redes de relações que permitem partilhar a produção de significados. Neste campo de observação a ação não é mais simples comportamento, mas construção intersubjetiva dos significados através de relações.

No que tange os procedimentos técnicos e fontes de informação utilizados para a fundamentação teórica, entrelacei o referencial teórico (fontes bibliográficas e midiáticas de autores negros e/ou preferencialmente negrorreferenciados) e pesquisa documental (texto dramático do espetáculo Erê) aos dados empíricos da pesquisa de campo na qual utilizei como instrumentos para coleta de dados a observação não participante de 03 (três) ensaios da supracitada montagem, 18 (dezoito) entrevistas

semiestruturadas (Apêndices I e II) com artistas e aplicação de 75 (setenta e cinco) questionários (Apêndices III) para plateias (GIL, 1999). A disponibilidade e a generosidade dos artistas e das plateias foram fulcrais.

Partindo do pressuposto de que “não se pode compreender os processos de difusão do conhecimento, sem adentrar também os processos de sua produção” (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 179), realizei pesquisa de campo em busca de uma verificação *in loco* dessa possível transdução de saberes azeviches *in cena*. Assim, em visitas periódicas, previamente agendadas com a Produção, observei as interações desses atores sociais em cinco ensaios do Espetáculo *Erê*. Imergir no *lócus* dos meus sujeitos sociais para realizar a observação não participante desses ensaios me oportunizou “entender as regras, os costumes e as convenções que regem o grupo estudado” (GIL, 1999, p. 53).

Graças à generosidade e presteza dos artistas, as 18 (dezoito) entrevistas semiestruturadas foram marcadas com muita facilidade e houve poucos adiamentos/remarcações. Coletei ricos depoimentos do dramaturgo Daniel Arcades, dos diretores Onisajé e Zebrinha – também coreógrafo, do diretor musical Jarbas Bittencourt, dos músicos (Cell Dantas, Daniel Vieira – Nine e Maurício Lourenço) dos atores do Bando (Cássia Vale, Geremias Mendes, Jamile Alves, Jorge Washington, Leno Sacramento, Merry Batista, Ridson Reis, Sérgio Laurentino e Valdineia Soriano) e das atrizes formadas na II Oficina de Performance do grupo (Naira da Hora e Shirlei Sanjeva) que ingressaram na companhia em 2016.

Decidi por entrevistas semiestruturadas com o dramaturgo, os atores, os músicos e os diretores da companhia (teatrais, coreógrafo e musical) (Apêndice I) e atrizes formadas na II Oficina de Performance do grupo (Apêndices II), porque dentro de cada questão havia uma grande liberdade dos entrevistados e também – caso houvesse/sentisse necessidade – a possibilidade de eu fazer perguntas suplementares não previstas na ordem predeterminada (MOREIRA, 2004). Todas as entrevistas semiestruturadas foram realizadas pessoalmente com gravação simultânea de voz no conversor de áudio MP3 (Mini Player) e em seguida foram transcritas.

Os artistas, antes das entrevistas, leram e assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Apêndice IV). Como desde o Mestrado, eles demonstraram descontentamento quanto à obrigatoriedade do anonimato na pesquisa científica, desta vez redigi um documento que declara a expressa vontade

de terem seus nomes publicados. Eles agradeceram a iniciativa e mais uma vez esses artistas me reportaram à Ribeiro (2017, p. 22) quando nos brinda com reflexões sobre direito à existência digna, à voz e à visibilidade. Afinal, “como herdeiras desse patrimônio ancestral, [tive] em mãos o compromisso de conferir visibilidade às histórias de glória e criatividade que [eles carregam]”.

A definição de entrevistar todo o Bando deu-se pelo fato da diversidade de vivências nos âmbitos pessoal e artístico e pelo tempo de atuação no grupo. Já a escolha pelas atrizes formadas na II Oficina de Performance do grupo foi por ser a primeira experiência dessas jovens contratarem num espetáculo integralmente com seus formadores e pelo ingresso delas na companhia. Foi bastante enriquecedor para esta investigação o entrelaçamento dos discursos dos artistas mais velhos do grupo (“chamados de “Enciclopédias ambulantes”) e os mais novos (nomeados como “Cadernos a serem escritos”). Essa alcunha foi criada durante o processo de montagem da peça.

Infelizmente, não foi possível entrevistar os outros 07 (sete) jovens partícipes da montagem devido à dispersão após a temporada do espetáculo. Ainda assim, registro aqui o brilhantismo de Deyse Ramos, Elcian Gabriel, Ed Firenza, Gabriel Nascimento, Lucas Leto, Renan Mota e Vinicius Carmezim na comemoração das Bodas de Prata do Bando de Teatro Olodum. Desejo que esses “Cadernos a serem escritos” continuem autobiografando o direito à vida para efetivamente tornarem-se “Enciclopédias ambulantes” que certamente robustecerão o capital cultural de muitas outras plateias em níveis nacional e internacional seja no cinema, no teatro e/ou na televisão.

Excepcionalmente, os atores do Bando Arlete Dias, Ednaldo Muniz, Fábio de Santana e Rejane Maia, que também são “Enciclopédias Ambulantes”, não participaram do espetáculo Erê e, por conseguinte, não foram entrevistados por mim. Devido ao interstício de quatro anos para a primeira viagem dessa peça a Belém e Manaus, houve a necessidade de realizar algumas substituições com outros dois “Cadernos a serem escritos”, a saber: Danilo Cerqueira (partícipe da 4ª Oficina de Performance Negra) e Vagner de Jesus (ator que ingressou no grupo em 2017 para outra substituição no espetáculo Áfricas).

Seja na observação dos ensaios seja na gravação das entrevistas, tive acesso às “atitudes, crenças, valores, percepções e condutas dos indivíduos” (MOREIRA, 2004, p. 16). A ordem, o horário e o local dessas entrevistas dependeram de nossas

agendas pessoal e profissional. Departamentos do Teatro Vila Velha (Cabaré dos Novos, camarins, salas da Produção e de Ensaio), jardim do Passeio Público, residência e outro local de trabalho (Agência de Publicidade) de artistas, dois *campi* da UFBA (Escola de Teatro e Instituto de Humanidades Artes e Ciências Professor Milton Santos – IHAC), Espaço Cultural de Alagados e Teatro Miguel Santana foram cenários nos quais esses depoimentos foram coletados.

Esses afluentes discursos conduziram esta minha escrita: alterei decisões prévias, ampliei entendimentos, despertei para detalhes despercebidos, escolhi epígrafes, inverti rotas, reescrevi trechos, ratifiquei/ retifiquei conceitos, substituí fragmentos... Indubitavelmente, esses artistas foram os coorientadores desta tese num diálogo contínuo antes, durante e depois das entrevistas semiestruturadas, propondo novos voos literários e musicais. Em todos os encontros, a aprendizagem foi contumaz e regada de inúmeras interrupções afetuosas dos colegas que nos aprazia, descontraía e – por que não? – distraía.

Quanto aos 75 (setenta e cinco) questionários para as plateias, eu os apliquei num sábado e num domingo. Escolhi essa técnica, por ser “o meio mais rápido (...) de obtenção de informações, além de não exigir treinamento de pessoal e garantir o anonimato” (GIL, 1999, p. 115). Outrossim, esse instrumento oportunizou a celeridade na coleta de dados, já que, quando se encerra a peça, os espectadores em geral têm pressa para saírem do teatro devido à utilização de transporte público para retornar às suas respectivas residências e/ou ao deslocamento até outro espaço de lazer.

Os sujeitos informantes foram selecionados pelo critério do voluntariado. Vale frisar que encontrei pouca resistência quanto ao desejo de responder ao questionário da pesquisa. Selecionei um grupo de pessoas bem heterogêneo no que diz respeito às categorias de gênero, faixa etária, raça entre outras (GIL, 1999). Eles me delataram oralmente que viam esta pesquisa como uma forma de retribuir para o grupo as suas impressões, tecendo elogios e/ou considerações. Fiz a abordagem no Cabaré dos Novos – passagem para a saída do Teatro Vila Velha. Escolhi esse espaço pela presença de mesas e cadeiras da lanchonete.

A maioria dos sujeitos informantes, sem nenhum vestígio de pressa, leu o Termo Livre de Consentimento (Apêndice V) e respondeu calmamente ao questionário, gastando em geral poucos minutos. Quando me entregaram, parabenizaram-me pela investigação e agradeceram a chance de participar de uma pesquisa científica – primeira experiência de muitos deles. Não me foram

apresentadas dúvidas durante o preenchimento do questionário, todavia uma crítica muito importante me foi dirigida quanto à faixa etária. No instrumento, no perfil do partícipe, iniciei com a idade de 20 (vinte) anos, contudo tive 04 (quatro) voluntários entre 18 (dezoito) e 19 (dezenove) anos. Eles alegaram que eu não os tinha contemplado. Primeiro, envergonhadamente, pedi desculpas. Depois, solicitei que me retificassem, agradei a crítica e me comprometi a redigir sobre essa questão.

Esse fato me chamou a atenção quanto à presença dessa faixa etária para assistirem ao espetáculo *Erê*. A montagem atraiu inúmeros jovens (negros ou não!) das periferias soteropolitanas pela temática e presença em cena de outros jovens oriundos também de lá. A identificação pela representatividade e pelo discurso foram explicitamente manifestas ainda durante a apresentação com gritos e aplausos efusivos. Literalmente, eles viam-se e reconheciam-se diante da cruel realidade do genocídio de outros tantos “Cadernos a serem escritos” em suas respectivas comunidades. A crítica supracitada despertou ainda mais minha sensibilidade enquanto pesquisadora sobre essa importante presença juvenil ainda não tão frequente em espetáculos adultos nos teatros baianos em geral.

Ao aplicar o questionário com os 75 (setenta e cinco) espectadores, também recebi elogios. Muitos depoimentos orais dos partícipes, quando me entregavam o instrumento de coleta de dados respondido, foram estimulantes. Dentre eles, que giraram em torno de parabenizar a pesquisa e escolha do Bando como fonte de investigação, destaco o de um jovem que me disse “fiz questão de responder, porque quero ver mais uma preta doutora”. Agradei, sorri e refleti sobre a “voz de ninguém”: como é regozijante contribuir para o desmoronamento do contexto estrutural hegemônico-eurocêntrico-monofônico no qual fomos “corporificados, marcados e deslegitimados pela norma colonizadora” (RIBEIRO, 2017, p. 90).

Analisei as amostras através dos passos sugeridos por Minayo (1994), a saber: ordenação e classificação dos dados e análise final. Para essa operacionalização, a autora sugere ainda um mapeamento dos dados obtidos, elaboração de categorias¹¹⁷ específicas e articulação entre os dados e os construtos teóricos. Sobre essa categorização dos dados, Gil (1999, p. 134) corrobora ao afirmar que

¹¹⁷ “Trabalhar com elas [categorias] significa agrupar elementos, ideias ou expressões em torno de um conceito capaz de abranger tudo isso” (MINAYO, 1994, p.70).

a categorização consiste na organização dos dados de forma que o pesquisador consiga tomar decisões e tirar conclusões a partir deles. Isso requer a construção de um conjunto de categorias descritivas, que podem ser fundamentadas no referencial teórico da pesquisa. Nem sempre, porém, essas categorias podem ser definidas de imediato. Para se chegar a elas, é preciso ler e reler o material obtido até que se tenha o domínio de seu conteúdo para, em seguida, contrastá-lo com o referencial teórico. (...) Outro ponto importante nesta etapa é a consideração tanto do conteúdo manifesto quanto do conteúdo latente do material. É preciso, portanto, que a análise não se restrinja ao que está explícito no material, mas procure desvelar conteúdos implícitos, dimensões contraditórias e mesmo aspectos silenciados.

Vale ressaltar que me inspirei também nos três atos do procedimento (i) ruptura de falsas evidências, (ii) construção de um sistema conceitual organizado e (iii) verificação ou experimentação bem como nas sete etapas propostas por Quivy e Campehoudt (2005), as quais foram utilizadas de maneira não linear nem sucessiva no circuito de retroação desta aventura investigativa, a saber: elaboração da pergunta de partida; exploração do campo de investigação (leituras e entrevistas exploratórias); a problemática; construção do modelo de análise; observação; análise das informações e conclusões.

Ciente da incompletude discursiva, imergi como uma possível “gerador[a] das diferentes teorias parciais do social” (BOURDIEU, CHAMBOREDON; PASSERON, 2002, p.43). Afinal, nós, pesquisadoras sociais¹¹⁸, fazemos uma aproximação da suntuosidade da vida dos seres humanos em sociedade de forma incompleta, imperfeita e insatisfatória (MINAYO, 1994). Cônsia também do poder da linguagem, com seus jogos polissêmicos e seu veredictos ambíguos, primei por “[resistir] à tentação da certeza” (MATURANA; VARELA, 1995, p. 61) sempre atenta à sugestão de Bourdieu, Chamboredon e Passeron (2002, p. 37) de que

os jogos de polissemia, permitidos pela afinidade invisível entre os conceitos mais depurados e os esquemas comuns, favorecem o duplo sentido e os mal-entendidos cúmplices que garantem ao duplo jogo profético suas audiências múltiplas e, por vezes, contraditórias.

Melucci (2005, p. 34) afirma que “o pesquisador é alguém que traduz de uma linguagem para outra” e, como uma incipiente analista cognitiva, estou bem convicta da importância da comunicação fidedigna no fazer científico enquanto se pretende socializar o conhecimento de uma comunidade cognitiva (Bando de Teatro Olodum)

¹¹⁸ Pesquisa social é aqui entendida na perspectiva de Gil (1999) como processo que utiliza a metodologia científica para a obtenção de novos conhecimentos no campo da realidade social.

para a ampliada (leitores desta obra científica). Assim, devido à difícil tarefa da passagem do texto oral para o escrito, nas transcrições, mantive a linguagem utilizada pelos sujeitos sociais de pesquisa seja ela formal ou coloquial, respeitando a espontaneidade discursiva que enucleia estilos, subjetividades e oncológicas.

A análise dos dados empíricos ajudou-me a “evitar as armadilhas da ilusão de transparência e a descobrir o que se diz por detrás das palavras, entre as linhas e para lá dos estereótipos. [Permitiu-me] ultrapassar, pelo menos em certa medida, a subjetividade das [minhas] interpretações” (QUIVY; CAMPENHOUDT, 2005, p. 81). Trasladando entre convergências e divergências de realidades não materiais (mentalidades, sensibilidades entre outras) apresentadas pelos sujeitos sociais de pesquisa com toda a complexidade humana, busquei agrupar os discursos dos artistas em torno da tríade do Teatro Negro realizado pelo Bando – Ler (*kawe*), Dizer (*wéfun*), Transformar (*yépada*) – e a importância dessa perspectiva triádica para as reverberações das plateias. Insta salientar que não compreendo

os fenômenos como dados, e sim como campos de forças conflitantes e interativos, em relação aos quais não se pode nunca explicar, mas simplesmente dizer o que nunca se deixa paralisar na fixação de uma só face, de um só sentido, de uma única verdade (GALLEFI, 2014, p. 03).

Buscando alcançar características importantes para uma pesquisadora consoante assinala Gil (1999) – conhecedora do assunto, confiante em sua experiência, curiosa, criativa, portadora de integridade intelectual e sensibilidade social, paciente, perseverante etc., apresento a seguir as minhas descobertas provisórias e aproximativas, uma vez que a ciência é uma forma de expressão não conclusiva nem definitiva segundo Minayo (1994). Melucci (2005, p.33) corrobora ao afirmar que

não se trata de produzir conhecimentos absolutos, mas interpretações plausíveis. (...) A pesquisa produz interpretações que buscam dar sentido aos modos nos quais os atores buscam, por sua vez, dar sentido às suas ações. Trata-se de relatos de sentidos, ou, se queremos, de narrações de narrações.

Por se tratar de narrações de narrações, trago à baila todas as inúmeras idiossincrasias discursivas de um genuíno baianês que me foram ofertadas pelos artistas e pelas plateias repletas de coloquialismos, expressões idiomáticas e gírias. Amordaçar essas respostas escritas e faladas na gramática normativa seria

incoerente com a minha postura epistêmica decolonial além de vilipendiar esses tão plurais dizeres. Jamais os desautorizaria, pois considero que ouvir é “o ato de autorização em direção à/ao falante” (KILOMBA, 2019, p. 42).

À guisa de conclusão, reitero que considero ciência¹¹⁹ como me ensinou Gallefi (2014, p. 01-02), como “o nosso próprio modo de ser-consciente do que sabemos fazer *com a vida* — um saber-fazer com arte – [que enucleia] *saber-pensar, saber-ver, saber-viver-junto, saber-fazer, saber-não-saber, saber-calar, saber-falar: saber-ser*”. Cônsua da necessidade de uma permanente vigilância epistemológica, já que todo pesquisador “deve combater em si próprio o profeta social” (BOURDIEU; CHAMBOREDON; PASSERON, 2002, p.37), realizei esta aventura investigativa de maneira subjetivamente científica e objetivamente humana.

Afinal, Ribeiro (2017) assinalou a importância deste meu lugar de fala imbricado com meus ideais azeviches e Flauzina (2006) me apresentou uma retórica (in)transigente que não esconde nossos propósitos com palavras supostamente retas. Escureço, desde já, para que não me ache repetitiva, que “ao longo dessa escrita, em vários momentos, há afirmações e/ou palavras que se repetem, mas sempre com um sentido a mais” (MACHADO, 2013, p. 20). Destarte, um viva à pluriversidade caleidoscópica de panoramas auditivos, gustativos, olfativos, visuais e táteis!

¹¹⁹ “Esta resignificação do conceito de ciência não exclui de seu espectro nenhuma das formas de ciência já realizadas na história. Entretanto, [interessa-se] em construir uma ciência do educar polilógica, isto é, uma ciência que se confunde com o nosso modo concreto de ser-no-mundo: uma ciência autônoma e inventiva, porém própria e apropriada” (GALLEFI, 2014, p. 03).



Cena 11: “Por favor, não nos reduza a sua senzala. Nós não estamos nela” (ERÊ, 2015)
Fotógrafa: Adelayá Magnoni

INTERLÚDIO DE INVESTIGAÇÃO SOBRE ARTES NEGRAS: CORAL DE PESQUISADORAS BRASILEIRAS NEGROREFERENCIADAS¹²⁰

- Ariadne Paz (UFRS: Dança, Representatividade e Mulher negra)
- Beatriz Vieira (UFRB: Mulheres Negras no Cinema)
- Cristiane Sobral (UNB: Estéticas de Teatros Negros)
- Daniele Anatólio (UNIRIO: Corpo Negro Feminino em Performances)
- Edileuza Penha (UNB: Narrativas de Mulheres Negras no Cinema)
- Fernanda Dias (UNIRIO: Dança Negra como preparação corporal para o ator) (Grande Otelo e Josephine Baker – corporeidades cênicas: UNESP) Deise Brito
- Heloísa do Nascimento (Personagens Femininas em Narrativas Negras¹²¹) (Imagens de Sombras – Mulheres negras da Instalação à Gravura: USP) Rosana Paulino
- Juliana Jardel (UFG: Danças Negras)
- (KAWÉ – LER)** (Maria Eduarda Guimarães – UNICAMP: Música Negra no Brasil)
- Lílian Rosário (UFC: Filme Kbelá e mulher negra no cinema contemporâneo)
- Maybel Sulamita (UFF: Brasil e Senegal no I Festival Mundial de Artes Negras)
- Nunes, Alice (UNESP: Teatro da Oprimida e Feminismo Negro)
- Onisajé – Fernanda Júlia Barbosa (UFBA: Teatro do Candomblé)
- Pinto, Rebeca (UFF: Companhia Negra de Revistas – Teatro e Educação)
- Bevilacqua, Juliana (USP: Museu do Dundo e interesses da Diamang¹²²)
- Rosângela Janja Costa Araújo (Capoeira Angola como práxis educativa – USP)
- Soraya Patrocínio (UFMG: Sortilégio, Anjo Negro e Silêncio)
- Tina – Maria Cristina – Melo (UFBA: Artes Visuais e Mulher Negra) (URCA/CE: Identidade Afrodescendente por meio das Artes Visuais Contemporâneas) Renata Felinto
- Viviane Ferreira (UNB: Fomento a Cinema Negro Feminino)
- (WÉFUN – DIZER)** (Daniela Rosa – UNICAMP: Teatro Experimental do Negro)
- FeliX, Maria Cecília (UFC: Fundamento Negro da Praça da República: São Paulo 1960 a 1980)
- (YÉPADA – TRANSFORMAR)** (Débora Almeida – UFAC: Matias¹²³ e o Teatro Amador)
- Zildete Souza (UNIMONTES: O (não) lugar do negro em José de Alencar)

¹²⁰ Redigi esse insigne rol científico com contribuições de partícipes do I, II e III Fóruns Negro das Artes Cênicas (FNAC), realizado na UFBA, nos quais fiz parte da Comissão Organizadora e fui Coordenadora das Rodas de Pesquisadoras/es.

¹²¹ Confluências entre a brasileira Conceição Evaristo, a americana Toni Morrison e a moçambicana Paulina Chiziane.

¹²² Companhia de Diamantes, de Angola.

¹²³ Pseudônimo de José Marques de Sousa, um artista negro, ativista cultural, líder social e seringueiro acreano.

“O racismo é um crime perfeito no Brasil, porque quem o comete acha que a culpa
está na própria vítima.”
(Kabengele Munanga)

4.1 Sonata para Djembê: Materialidade do Delito? Pretos Corpos!

EXCELENTÍSSIMO/A JUÍZ/A¹²⁴

Pretas/os, Pobres, Periféricas/os vêm *per si*, mui respeitosamente, oferecer à
Presença de Vossa Excelência

QUEIXA-CRIME

contra Agentes da Pseudosseguença Pública Brasileira

DO FATO

Genocídio das/os querelantes

DO DIREITO

Artigo 5º da Constituição Federal: Direito à Vida

DO PEDIDO

Parem de matar-nos, querelados!

Neste Termos,

Pede e Espera (CELEREMENTE!!!) deferimento

Juventude Negra
Assinatura

Rol das Inúmeras Testemunhas:

1. Brasileiras/os

¹²⁴ Poema publicado no livro *Bordejós Poéticos* pela baiana Editora Mente Aberta em 2018.

4.2 Sonata para Xequerê: O Erê que brinda as Bodas de Prata do Bando de Teatro Olodum¹²⁵

Chacina da Candelária: 08 jovens, 06 menores, no Rio, assassinados
 Ainda por lá, outros exterminados em Acari, Candelária, Vigário Geral
 Cabula, Nordeste e Valéria¹²⁶ têm mais vítimas aqui desse genocídio irracional
 A abominável precocidade de crianças e jovens negros chegando ao Orum
 É o debate das Bodas de Prata do Bando de Teatro Olodum

Há 25 anos, unindo Arte e Política, o Bando faz a caixa cênica enegrecer
 Essa companhia traz no espetáculo Erê artistas com muita experiência¹²⁷
 Para conquistarem com seu debate político-filosófico uma maior abrangência
 Produção, organização e difusão de conhecimentos sobre questões raciais¹²⁸
 Mesclam teatro, dança, música e poesia duas gerações¹²⁹ em completude

Erê, “preciso que você viva para que o passado e o presente venham¹³⁰”
 É assim que esta insurreição cênica clama por mais uma vida valiosa
 E uma negra plêiade¹³¹ é convocada por uma mãe cônica e amorosa
 Ela movimentava o mundo para o seu filho ninguém matar
 E ainda evidencia destemidamente que sabe muito bem onde cobrar

Afinal, a morte tem cor: são 5000 brancos para 17000 negros
 Devido à maioria populacional negra, seriam esses números coerentes?
 Por que não há então essa equivalência em educação, saúde e outras frentes?
 Um néscio deputado ainda sugere como solução reduzir a maioria penal

¹²⁵ Poema publicado no livro *Bordejões Poéticos* pela baiana Editora Mente Aberta em 2018.

¹²⁶ Cabula, Nordeste e Valéria são bairros populares de Salvador, na Bahia.

¹²⁷ O espetáculo *Erê* tem concepção de Lázaro Ramos, direção de Onisajé (fundadora e diretora do NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas) e Zebrinha que também é o coreógrafo, dramaturgia de Daniel Arcades (ator e dramaturgo do NATA) e direção musical de Jarbas Bittencourt.

¹²⁸ O texto dramático faz referências a ícones negros (Elza Soares, Luiz Gama, Luiza Mahin...), ao bebê guerreiro africano Kiriku, à diversidade religiosa, à importância da Lei 10.639/03 e à literatura negra de Fábio Mandigo, entre outras temáticas.

¹²⁹ O elenco é composto pelos atores do Bando e por nove jovens atores oriundo da II Oficina de Performance Negra promovido por essa companhia.

¹³⁰ Trecho do espetáculo *Erê* (2015).

¹³¹ “Convoco o REAJA, as blogueiras negras, Blacktude, todos os blocos-afro, o povo bem-black, o balé folclórico, o CAN, O NATA, A Comuns, tô convocando os meus para poder ver você crescer, filho” (*ERÊ*, 2015).

Para supostamente diminuir a violência do Brasil e conter a criminalidade local

O elenco vocifera contra classistas, lgbtfóbicos, misóginos, racistas e sexistas

Protesta para que não reduza à senzala essa negritude consciente a lutar

Como a pseudoeducação sentimental dos pais deixou a desejar

Consagram-se múltiplas Mães de Maio que firmes protegem sua cria

Paó, Bando, por um espetáculo que fortalece a militância cênica com maestria

4.3 Erê: a insurreição cênica dos 25 anos do Bando de Teatro Olodum¹³²

“Se a gente puder superar o medo pessoal da morte, que é uma coisa altamente irracional, sabe, então, a gente está caminhando.”

(Stive Biko)

Para comemorar 25 anos e celebrar em grande estilo suas Bodas de Prata, o Bando de Teatro Olodum montou o espetáculo *Erê* (2015). Nessa insurreição cênica, bradaram pelo fim do genocídio de jovens pretos pobres e periféricos e pela garantia dos seus direitos civis, políticos e sociais 10 (dez) atores (Cássia Vale, Ella Nascimento, Geremias Mendes, Jamile Alves, Jorge Washington, Leno Sacramento, Merry Batista, Ridson Reis, Sérgio Laurentino e Valdineia Soriano) e 09 (nove) jovens atores que participaram da II Oficina de Performance Negra promovida pelo grupo (Deyse Ramos, Elcian Gabriel, Ed Firenza, Gabriel Nascimento, Lucas Leto, Naira da Hora, Renan Mota, Shirlei Sanjeva e Vinicius Carmezim).

“Cobertos e protegidos pelas cores do orixá da justiça¹³³, estamos prontos. Talvez não prontos para acabar com nada, mas para exigir que acabem, para convocar mais exigentes, para dizer a você como é que tem que ser” (ERÊ, 2015). Foi

¹³² A partir desta reflexão, publiquei o capítulo “Jovem Negro Bom é Jovem Negro Vivo: o genocídio juvenil e a violação do Princípio da Integridade Social” no livro “Multidireitos V: repensando as vulnerabilidades e promovendo justiça” pela editora baiana Mente Aberta em 2019.

¹³³ Nas palavras de Nascimento (1978, p. 182), Xangô representa “tempestade, fogo e raio – praticando a justiça, militante de todos os movimentos pela restauração dos nossos direitos fundamentais”. Na nação *ketu*, é simbolizado pelas cores branca e vermelha.

com esse negro brado retumbante – com concepção de Lázaro Ramos, dramaturgia de Daniel Arcades, direção de Onisajé e José Carlos Arandiba (Zebrinha) – também coreógrafo, direção musical de Jarbas Bittencourt e banda composta pelos músicos Cell Dantas, Daniel Vieira – Nine e Maurício Lourenço – que a companhia clamou, desde os minutos iniciais, pelo direito fundamental à vida de jovens negros.

Mais que meros números alarmantes arrolados nas estatísticas nacionais, os homicídios desses jovens têm explícito e inescrupuloso recorte racial, proposto, gerido, executado e autoavaliado exitosamente pelos Capitães-do-Mato Hodiernos – PseudoAgentes da Segurança Pública Nacional. Devido a esse massacre criminoso, famílias negras inteiras continuamente foram/são dilaceradas quando o fenômeno morte atinge seus lares através de balas endereçadas com precisão. No espetáculo, o único ator branco¹³⁴ – convidado pelo grupo para personificar um Deputado – delata que a Constituição é clara ao justificar a ação da suposta Segurança Pública e os atores proclamam o cerne da questão: “é clara demais! E tudo o que não for claro não está na Constituição” (ERÊ, 2015). Nesse diapasão,

o racismo, mais uma vez, permite a conformação das almas, mesmo as mais nobres da sociedade, à extrema violência a que populações inteiras são submetidas, que se naturalize a morte de crianças por “balas perdidas”, que se conviva com áreas inteiras sem saneamento básico, sem sistema educacional ou de saúde, que se exterminem milhares de jovens negros por ano no que vem sendo denunciado pelo movimento negro como genocídio (ALMEIDA, 2018, p. 94).

Nessa montagem, a companhia vociferou contra essa ação letal autorizada juridicamente pelos Senhores do Engenho da Brancura Hodiernos – Chefes do nosso EtnoEstado Brasileiro – que possuem visão/atuação/perseguição brancocêntrica na qual se impera o poder da descartabilidade de mercadorias semoventes negras, industrializando a morte. Como nos mercados brasileiros seiscentistas em que africanos do além-Atlântico foram coisificados, os genocídios desses jovens, além de aviltá-los em sua humanidade, achinca-os como pessoas em desenvolvimento. Destarte, evidencia-se que, mais uma vez e infelizmente “o quadro é negro, [todavia] a história é branca” (ERÊ, 2015).

¹³⁴ Devido à falta de patrocínio, não havia precisão no que diz respeito às temporadas do espetáculo e, por conseguinte, as substituições foram inevitáveis não só do ator que fazia o personagem do Deputado como também de alguns jovens atores.

Com o condão (poder sobre-o-natural) do biopoder foucaultiano de definir quem vive e quem morre – acintosamente desrespeitando direitos fundamentais (à vida e à segurança) desses jovens – os chefes supracitados delegaram aos subordinados também supracitados a façanha da promoção dessa violência letal. Eles elegeram como critério de seletividade em prol do bem-estar social o extermínio da massa inimiga que apresenta riscos iminentes à desordem. Destarte, essa “magia branca” estruturalmente racista de opressão policial delata o seu escopo de higienização racial. Nas palavras de Nascimento (1978, p. 136), para enfrentar essa “revoltante opressão e liquidação coletiva” dos negros, “faz-se necessário travar a luta característica de todo e qualquer combate antirracista e antigenocida (...), seu objetivo é a obliteração dos negros como entidade física e cultural”.

Esses soberanos supracitados, que matam de quaisquer maneira e em quaisquer momento, sentem-se capazes de definir quem tem (ou não) importância e valor para serem facilmente aniquilados pela hierarquia dominante que instala tropas de controle militar sobre essa população civil jovem preta, pobre e periférica vista como inimiga e ameaçadora. Essas atrocidades expressam a hostilidade da lógica racista que diuturna e desmedidamente extermina de maneira trivial e sem regras. Assim, a humanidade dessas pessoas em desenvolvimento é desrespeitada, reiterando a perda dos direitos do seu corpo e também do seu status político (MBEMBE, 2011). Nas palavras de Foucault (2002, p. 286),

o direito de vida e de morte só se exerce de uma forma desequilibrada, e sempre do lado da morte. O efeito do poder soberano sobre a vida só se exerce a partir do momento em que o soberano pode matar. Em última análise, o direito de matar é que detém efetivamente em si a própria essência desse direito de vida e de morte: é porque o soberano pode matar que ele exerce seu direito sobre a vida. É essencialmente um direito de espada.

Elencando o crescente e vertiginoso assassinato de jovens em nível nacional, nessa montagem, o Bando retomou e ampliou a crítica do espetáculo *Erê pra toda vida – Xirê* (1996) que teve como mote a Chacina da Candelária (1993). Em *Erê* (2015), foram utilizados “múltiplos sistemas de referências para/de produção e organização do conhecimento” (FRÓES BURNHAM, 2012, p. 117), tais como a experiência das “Enciclopédias Ambulantes” (atores mais velhos), que fizeram o primeiro espetáculo, as histórias de vida dos “Cadernos a serem escritos” (atores mais

novos) e as notícias veiculadas pela mídia durante os quase vinte anos de interstício (Erê pra toda vida Xirê – 1996/ Erê – 2015).

Com esse grito de intimação, o grupo escancara também as mais distintas violências não físicas (CAPPI, 2009) contra o povo negro – estrutural (exclusões social e política e discriminações racial, social, de gênero e de classe), interpessoal (calúnias, difamações, insultos) e institucional (impedimento à participação). O Bando, norteando o seu debate no traslado por distintos marcadores sociais (classe, faixa etária, raça e sexo), seguiu as recomendações atemporais do grande mestre Abdias (NASCIMENTO, 1978, p. 157):

onde um Estado cometa qualquer ato contra as comunidades negras, de natureza nacional ou local, seja de sentido formal ou informal, tais comunidades têm o direito e a obrigação de lutar contra esses atos, utilizando os meios que consideram justos para a sua sobrevivência, defesa e desenvolvimento.

Assim, também no espetáculo *Erê* (2015), o Bando promove militância negrocênica – projeto político-cultural antirracista que através do Teatro Negro leva aos palcos de maneira idiossincrática e contundente o binômio reflexão-ação, engendrando liames culturais, educacionais, políticos e sociais através de suas insurreições cênicas –, com o escopo de “intervir no tecido histórico da educação humana, oferecendo possibilidades acionais concretas de aprendizado dialógico, pelo aprender a cuidar de si e dos outros, isto é, pela realização autoconhecente” (GALLEFI, 2014, p. 01-02). O grupo reitera-se, assim, como um espaço multirreferencial de aprendizagem pelo viés das Artes Cênicas.

No espetáculo, o Bando escancara a farsa da democracia racial e da fábula das três raças que falaciosamente aduzem que “pretos e brancos convivem harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência, sem nenhuma interferência, nesse jogo de paridade social, das respectivas origens raciais ou étnicas” (NASCIMENTO, 1978, p. 41). Sobre o “as mortes em massa de jovens negros das periferias brasileiras [...] perpetradas pela segregação armada e pela letalidade dos aparelhos de estado”, Cappi (2014, p. 166-167) assevera sobre a concepção de medo e ódio:

Existe um olhar de quem se protege de algo vivenciado como ameaça vigorosa, irredutível, frente à qual só se pode sentir desamparo e terror. É o olhar veiculado pelos meios de comunicação, sustentados pelos órgãos de

segurança pública, a respeito de determinados grupos de pessoas, de determinados bairros notadamente associados ao varejo do tráfico de drogas. [...] Este olhar sustenta a demanda por atuações que se anunciem como decisivas, que não deixem dúvidas quanto à sua eficácia para acabar com aquilo que é entendido como ameaça intolerável. Neste caso, só a ação destruidora será concebida como libertadora.

Essa montagem delata que esse genocídio contradiz o Princípio da Proteção Integral, que está inserido no artigo 227 da Carta Magna, que afirma ser dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança, ao adolescente e ao jovem, com absoluta prioridade, o direito à vida e ainda salvaguardá-los de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão. Quando determina que é dever “da família, da sociedade e do Estado”, são chamados à responsabilidade outros atores sociais – nós, sociedade civil – para uma ação constante na defesa e promoção dos direitos de crianças, adolescentes e jovens, envolvendo não apenas os desamparados (BRASIL, 1988). Vale ressaltar que

pensar o racismo como parte da estrutura não retira a responsabilidade individual sobre a prática de condutas racistas e não é um alibi para racistas. Pelo contrário: entender que o racismo é estrutural, e não um ato isolado de um indivíduo ou de um grupo, nos torna ainda mais responsáveis pelo combate ao racismo e aos racistas (ALMEIDA, 2018, p. 40).

Insta ainda acrescentar que essa Proteção Integral foi consagrada não só pela Constituição Federal de 1988, mas também pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA – Lei nº.8069 em 1990), considerado um alicerce formador da Legislação Brasileira voltado para essas pessoas em desenvolvimento. O ECA, que se inspira em Normas Internacionais de Direitos Humanos, já no seu 1º artigo, dispõe sobre a Proteção Integral à Criança e ao Adolescente, reconhecendo-os como sujeitos de Direitos e Garantias (BRASIL, 2017). Destarte, como Pessoas em Desenvolvimento ou Sujeitos de Direitos Especiais, os jovens também são titulares de direitos humanos como quaisquer pessoas.

A montagem Erê (2015) está dividida numa fórmula de compasso em 12 (doze) tempos, a saber: Cena 1, Cena 02 A massa presente, Cena 03 O sonho dos espectros, Cena 4, Cena 05 Espera, Cena 06 Nossa geografia, Cena 7, Cena 08 A lei?, Cena 09 A falsa educação sentimental, Cena 10, Cena 11 Crua, Cena 12 Vejamos – Falamos. Apresento a seguir a minha expectativa da dimensão comunicacional formativa acerca do espetáculo como resenhista crítica e as vozes de meus sujeitos sociais de pesquisa (plateias e artistas) sobre essa “plataforma de extermínio” da “engenharia genocida

brasileira” pautada “nas abordagens truculentas, nos encarceramentos desproporcionais e na produção de mortes abruptas” (FLAUZINA, 2006, p. 13).

É de bom alvitre salientar que estou cônica da difícil tarefa de “olhar-se num caleidoscôpio e selecionar uma única forma dentre tantas outras que se movem e se iluminam; que se aproximam e se afastam e se misturam” (MACHADO, 2013, p. 20). Destarte, permito-me não omitir as mais distintas possibilidades polilógicas que me foram brindadas com dados empíricos das entrevistas e dos questionários, “deixando em aberto os infinitos caminhos para se alcançar o êxito de uma ação criadora” (GALLEFI, 2014, p. 07) com esse fluxo intenso de panoramas auditivos, gustativos, olfativos, visuais e táteis.

Cena 1

“A gente tá ali para mostrar que isso [genocídio] existe, isso é real, fizeram e continuam fazendo...”
(Geremias Mendes)

Após o sopro inicial do ator mais idoso da companhia com o pó de pemba¹³⁵ branca para abrir caminhos, um grande baile com as “Enciclopédias Ambulantes” e os “Cadernos a serem escritos” dá início ao espetáculo com os 19 (dezenove) atores dançando efusivamente e entoando uma versão de uma antiga cantiga do candomblé de *ketu* vocalizada quando o orixá vai *tomar run* (dançar) “*Ago ago ago nilé awo mada agô*”¹³⁶. Em meio a essa alegria, surgiu uma bala precisamente endereçada para a cabeça de um jovem negro. O grito de desespero da mãe foi substituído pelo barulho do celular de uma criança que registra a cena, fotografando-a com esse aparelho.

“Aquele sopro significa o sopro da vida. É a pemba de Oxalá que traz pro mundo pra gente ficar atento. O sentido maior é esse. Depois do sopro, tudo acontece” (GEREMIAS MENDES, 2018). Foi assim que Erê – como “um exercício de pedagogia política” (JESUS; RIOS, 2014, p. 53) – introduziu a militância negrocênica do Bando de Teatro Olodum em comemoração as suas Bodas de Prata. Esse espetáculo, com

¹³⁵ Pó de pemba ou *efun*, um giz pulverizado extraído do calcário, é utilizado na feitura do orixá para pintar o corpo do recolhido. Quando soprado, objetiva despertar, expansão e vitalidade. Vale ressaltar que o legítimo é importado da África.

¹³⁶ Uma possível tradução é “licença a todos que estão presentes, porque os orixás vão passar” (ONISAJÉ, 2018).

pungentes intenções político-ideológicas de fomentar uma luta antígenocida, foi mais uma montagem que promoveu Teatro Negro brasileiro,

aquele que usa os recursos verbais e visuais e emocionais do teatro para articular problemas, crenças, ideias, experiências, aquele que propõe mudança para caminhos novos, e ilumina os devãos mais profundos do ser humano, revelando-o até as regiões menos conhecidas da sua história (NASCIMENTO, 1978, p. 161).

Os gritos das mães foram agudos e angustiadamente disparados concomitantemente por 03 (três) “Enciclopédias Ambulantes”. Elas, representando um coro – infelizmente, muito maior e ainda crescente – de mães que assistem às violências contra seus filhos, clamaram nessa insurreição cênica pelas vidas que geraram e educaram. Côncias de que o sol há, indubitavelmente, de brilhar mais uma vez¹³⁷, com o escopo de proteger suas crias, elas introduziram a linha de pensamento crítico da partitura regida pelo maestro Erê nesse poético e tão igualmente combativo espetáculo.

Nesta Terra (considerada!) da Felicidade, uma frente de luta feminista foi cristalizada em 2013 através da Rede de Mulheres Negras da Bahia que as mobiliza a lutarem contra o racismo, o sexismo e a violência. Essa iniciativa, diante do fortalecimento do conservadorismo e retrocesso político vigentes, assumiu como tarefa reorganizar as mulheres contra distintas formas de opressão contra elas e o povo negro (REDE DE MULHERES NEGRAS DA BAHIA, 2016). Enfim, absurdo seria não pensar que é normal se armar todo dia para combater o mal¹³⁸ que o racismo nos fez e tristemente ainda nos faz apesar dos 131 anos da pseudoAbolição da escravatura.

Cena 2: A massa presente

“Quanto mais juntos, quanto mais próximo dos meus, acho que eu sou mais forte.”
(Cell Dantas)

Uma das “Enciclopédias Ambulantes” (Figura 01, p. 82), representando mães cujos filhos foram assassinados, revoltada por mais uma vida ceifada tão

¹³⁷ Juízo Final (Clara Nunes – 1975).

¹³⁸ Soweto (Djavan – 1987).

precocemente, fez um desabafo sobre o homicídio presenciado, introduzindo a plateia num contexto que será recuperado na cena 11. Ela confessou não comer há dias por estar preenchida de raiva e mágoa e ter vontade de matar todos que encontrasse. Cônsua do papel amestrador que a mídia desempenha como uma “agência executiva do sistema penal” na qual “se dá a vital dissimulação da seletividade no sacrifício público de réus brancos bem sucedidos” (FLAUZINA, 2006, p. 90), essa genitora declarou: “Querem que eu perca a compostura para mostrar mais uma preta maluca na TV” (ERÊ, 2015).

Para essa mãe, quem precisa de jornal, imprensa e computador para saber desse genocídio frequente são as pessoas que não vivem essa realidade. “Só quem precisa disso é quem tá do lado de lá e esse povo vai no máximo fechar os olhos e dizer: ‘Que absurdo colocar isso essa hora na TV! Perco até a vontade de almoçar’. Saber se eu já comi ninguém vai perguntar” (ERÊ, 2015). Afinal, sabem que “as feridas da discriminação racial se exibem ao mais superficial olhar sobre a realidade social do país” (NASCIMENTO, 1978, p. 82), não importando a outrem os nossos embates diários.

Depois de uma breve pausa, com outra energia e num outro espaço do palco, ela, querendo o *Orún* (céu) e o *Ayé* (terra), as forças da fé, de *ifé* (cidade da Nigéria), de *igbalé* (lugar sagrado) e do povo de axé (candomblecistas), conclamou os espectadores e todos os pretos que já foram e os que felizmente ainda estão, o *ofá* (arco e flecha do Orixá Oxossi) e o *xaxará* (cetro de mão do Orixá Obaluaê) em prol da segurança de seu filho. Nominalmente, ela convocou as “Enciclopédias Ambulantes”, socializou com a plateia uma aprendizagem adquirida na comunidade cognitiva religiosa (terreiro de candomblé) da qual faz parte e nos arguiu:

Eu aprendi, e olha que não foi quando eu fiz Doutorado, foi quando eu fiz santo, que quando morre um idoso, morre junto uma biblioteca. Eu, no auge da minha idade, preciso ler tanta coisa... E quando morre um jovem? A gente acha certo jogar um caderno sem escrita no lixo? (ERÊ, 2015).

Como bem diz Edson Gomes, pare a polícia, porque ela não é a solução¹³⁹; afinal, essa atitude genocida de descarte também nos desumaniza. A militância negrocênica do Bando neste espetáculo ratifica que o silêncio nos “torna ética e

¹³⁹ Camelô (Edson Gomes – 1997).

politicamente responsável pela manutenção do racismo” (ALMEIDA, 2018, p. 40) e, além disso,

equivalaria ao endosso e aprovação desse criminoso genocídio perpetrado com iniquidade e patológico sadismo contra a população afro-brasileira. E nosso repúdio, nosso ódio profundo e definitivo, engloba o inteiro complexo da sociedade brasileira estruturada pelos interesses capitalistas do colonialismo, até hoje vigentes, os quais vêm mantendo a raça negra em séculos de martírio e inexorável destruição (NASCIMENTO, 1978, p. 137).

Para contribuir com essa luta, os “Cadernos a serem escritos”, também atenderam a essa convocatória e, representando crianças, entoaram versos que nos emocionaram pelas constatações em tão tenra idade da atuação dos seus opressores acerca das assimetrias sociorraciais como variável imprescindível para a regulamentação populacional: “Meus olhos cansados e vivos enxergam sua farda e um medo me dá”. Sem perderem a ingenuidade, enunciaram: “e fico pensando em qual dia, brincando assim, também vou atirar/ Se sobem nos becos, vielas, nos morros favelas só para me matar/ Deve ser um jogo bacana, e digo a mainha ‘também quero brincar’”. Protetoras, as “Enciclopédias Ambulantes” ferozmente achacaram: “nunca mais diga isso de novo!” (ERÊ, 2015).

Pautando-se nas perspectivas colonizadora e escravocrata, “essas formas contemporâneas de submissão da política da morte reconfiguram profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror” (MBEMBE, 2011, p. 74). Ao serem questionadas pelo filho sobre o brinquedo que desejavam que ele utilizasse, as “Enciclopédias Ambulantes” decretaram “A cama” e zelosamente findaram o diálogo com o “Que Exu lhe abençoe, meu filho” (ERÊ, 2015); trazendo, assim, à baila o cuidado em mantê-los vivos no suposto recinto mais protegido do lar – o quarto – e ainda sob a proteção do orixá que é considerado um guardião no candomblé.

Cena 3: O sonho dos espectros

“A gente ia pra casa com os textos do espetáculo e a gente chegava em casa e aconteciam mais massacres diários.”
(Leno Sacramento)

“Cadernos a serem escritos” e “Enciclopédias ambulantes” tornaram-se neste momento espectros de crianças que interagiram, dialogando sobre distintos “sonhos”. A morte foi relatada explicitamente em seus discursos com naturalidade como um fenômeno corriqueiro, a saber: “Dor? Quem aqui falou em dor? Eu nem sabia o que era isso quando aquele homem me matou”, “Eu morri abraçadinha com ela [boneca feita pela mainha]!” e “Vou ficar aqui morto, não”. Eles delataram uma suposta tranquilidade frente à frequência da expressão onomatopaica – “Pow!” – que simbolizou o barulho das balas que mataram tantas pessoas em suas respectivas comunidades e inclusive eles mesmos (ERÊ, 2015).

Dentre os sonhos, abordou-se a aproximação com a literatura oral dentro dos terreiros de candomblé (comunidades cognitivas religiosas) através das narrativas contadas pela Yá (ialorixá ou mãe de santo) sobre as histórias dos orixás (Exu, Ogum, Obá, Oyá, Orô, Euá, Iroco entre outros) e também dos demais ensinamentos oportunizados pela mesma (“Ela diz que todo mundo tem histórias bonitas e tristes”) (ERÊ, 2015). Sobre a magnitude da literatura oral – perpetuadora de saberes e fazeres da tradição africana – que os terreiros de candomblé mantém viva, Hampate Bá (1977, p. 02) nos ensina que

a tradição oral africana, com efeito, não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os gritos estão longe de ser seus únicos guardiões e transmissores qualificados. A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. [...] Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação.

Um deles contrastou a presença da ialorixá afetuosa e educadora na sua vida com a ausência de sua genitora – que não lhe contava história, porque trabalhava o dia todo. Ele ainda comentou, espantado e agradecido, que não sabia como a mãe aguentava chegar à casa após a árdua e exaustiva jornada de trabalho e fazer coisas para ele. Ainda sobre o cuidado materno, uma criança comentou alegremente sobre o presente confeccionado pela mãe: uma boneca. Nas palavras da filha, “dessa cor nem em supermercado existe para comprar de tão raro” (ERÊ, 2015). O aperto financeiro obriga inúmeras genitoras a desenvolverem habilidades outrora impensadas, preenchendo a lacuna capitalista com uma engenhosidade ímpar. É bem coisa de nossas mainhas...

Os espectros também rememoraram a intolerância religiosa sofrida por serem candomblecistas. Uns foram pouco à roça (terreiro de candomblé), outros frequentaram mais e comentaram que ouviram histórias tristes apenas fora de lá. Um deles foi agredido, inclusive por outra criança, oral (“Vocês vão pro inferno, vão pro inferno”) (ERÊ, 2015) e fisicamente (um garoto lhe atirou uma pedra na cabeça e o levou a óbito). Para Machado (2013, p. 34), “as crianças negras crescem tomando tapas na alma”; acrescento que essas dores vertiginosamente agonizam por outras fases da vida pelas demais escolhas existenciais nas mais distintas searas como a religiosa.

Ademais, eles compararam a presença de brancos e negros na televisão brasileira. Como a mãe estava no trabalho, a criança assistia à televisão o dia todo e só via o povo negro morrendo, brigando e sendo preso. Emicidiando, o mesmo império (midiático) canalha que não nos leva a sério interfere para nos levar à lona¹⁴⁰. Segundo o relato, apenas à noite ele via o povo branco na novela e confessou que gostava, porque essas pessoas ficavam em lugares bonitos. Outro espectro delatou o desejo pela boneca que passou na televisão. Como sempre, perversamente, a mídia televisiva brasileira destila o seu eurocentrismo a ser invejado e cobiçado.

Outros espectros descreveram o genocídio que sofreram, corroborando a reflexão de Foucault (2002, p. 297),

temos uma tecnologia que, por sua vez, é centrada não no corpo, mas na vida; uma tecnologia que agrupa os efeitos de massas próprios de uma população, que procura controlar a série de eventos fortuitos que podem ocorrer com uma massa viva; uma tecnologia que procura controlar (eventualmente modificar) a probabilidade desses eventos, em todo caso em compensar seus efeitos. É uma tecnologia que visa, portanto, não o treinamento individual, mas pelo equilíbrio global, algo como uma homeostase: a segurança do conjunto em relação aos perigos internos.

O primeiro, fingindo dormir com olhos fechados, ouviu os tiros que o mataram e a seus pais também apesar de a mãe ainda ter dito que o pai era honesto. A conclusão a que essa criança chegou é que honestidade é algo ruim, porque não poupou a chacina familiar. O segundo foi morto enquanto estava brincando de esconde-esconde. Ele acreditava que foi confundido com um meliante por um homem que “brincava” de pega-ladrão e afirmou que não sentiu dor, contudo achava que a mãe deveria ter sentido. Vimos, nesses assassinatos, “o braço armado do

¹⁴⁰ AmarElo (Emicida – 2019).

Estado como um instrumento a serviço do controle e extermínio da população negra do país” (FLAUZINA, 2006, p. 14).

Cena 4

“Erê é um protesto!”
(Maurício Lourenço)

O personagem do deputado foi interpretado por dois atores brancos¹⁴¹ convidados para as temporadas locais e nacionais. Devido à sazonalidade das apresentações, não se manteve o mesmo artista. Apesar de não fazerem parte da companhia, eles foram harmonicamente integrados ao grupo, demonstrando sintonia das salas de ensaio aos palcos. Excepcionalmente, o dramaturgo Daniel Arcades não nominou as três cenas (04, 07 e 10) nas quais o deputado profere o seu discurso a favor da redução da maioria penal. Além dessa similaridade, está a total divergência da unidade dos ideais negricificados dos personagens com os quais ele contracena.

Na primeira cena, o parlamentar não permitiu a entrada de manifestantes nem por ínfimos dez minutos, porque naquele dia não teve vontade de ouvir reclamações. Assim, ele mandou avisar que a casa estava cheia e já combinou a contra-argumentação: se eles reclamassem, era para alegar que já havia negros no palanque e na plateia com o escopo de descartar a ideia de racismo e ainda declarar que, se fossem brancos, também seriam proibidos de adentrar o recinto. Como sabemos, existem “íntimas relações do Brasil com a pátria do *apartheid*, pois o *apartheid* é uma política que é separada, mas igual à ‘democracia racial’ no Brasil. Separadas na geografia e nos respectivos métodos, porém iguais em seus efeitos funestos” (NASCIMENTO, 1978, p. 87).

O político ainda sugeriu que os manifestantes assistissem pelo site, porque haveria transmissão ao vivo. Leia – uma mulher negra, que é assessora dele – justificou que não trabalharia naquele dia, porque precisava ficar com o filho. Ele, ignorando a necessidade da funcionária, disse para ela beber água e aparecer apresentável – como se ela não o fosse nos demais momentos – ao lado dele em

¹⁴¹ Os atores que personificaram de maneira exímia o Senhor do Engenho da Brancura Hodierno – Chefe do nosso EtnoEstado Brasileiro – foram Léo Passos e Rui Manthur.

poucos minutos. Afinal, era imprescindível que uma pessoa negra estivesse ao lado dele para sustentar a farsa das boas relações que se pauta nas falaciosas democracia racial brasileira e fábula das três raças.

Nas palavras de Cappi (2014, p. 171-172), “a identificação e a recusa deste tipo de discurso reducionista constitui um patamar mínimo de mobilização para aqueles que ainda pretendem zelar [...] pelo exercício do próprio poder”. Urge a nossa vigilância contínua no que tange a essas práticas “sociais e institucionais voltadas para a segregação e eliminação de grupos sociais vulneráveis, essencialmente os jovens negros oriundos dos segmentos subalternizados da população”, vez que formamos o rol dos que desejam abolir essas violências físicas letais e também as não físicas (estrutural, interpessoal e institucional) (*Idem*, 2009).

Cena 5: Espera

“Se eu só tô aqui fazendo uma interpretação e chorei no ensaio, porque comecei a pensar nessas mães de fato, imagine quem é mãe?”

(Merry Batista)

“Enciclopédias Ambulantes” (Figura 02, p. 122), representando mães ansiosas, aguardavam o retorno dos seus filhos aos seus respectivos lares, segurando aparelhos celulares à espera de notícias. A trilha sonora do barulho do telefone persistente que apenas realizava ligações e tocava exaustivamente sem êxito é muito angustiante, mesclando aflição, esperança, medo e preocupação. Como os filhos não atenderam às suas infinitas ligações, elas gravaram áudios com as mais distintas justificativas: desde a antecipação da chegada (“Fecharam o bairro hoje. Não fica nessa festa, não. Vem para casa, aproveita que é cedo”) a uma definitiva solução (“Espera amanhecer, não vem agora, não. Fica aí até amanhã. É mais seguro”) (ERÊ, 2015).

As mães confessaram estarem com sono, contudo sentenciaram que só dormiriam quando os filhos chegassem (Só vou dormir quando você voltar. Já não conhece sua mãe?”, “Só quero ver se eu não vou trabalhar porque você não voltou da festa!”). Durante toda a madrugada, as dúvidas alternaram em cada lar, a saber: “É o barulho da festa que não tá deixando você ouvir, não é?”, “Você não postou uma foto

no face¹⁴². Você foi para essa festa?” No momento derradeiro, de maneira uníssona, questionaram: “Cadê você?” Neste momento, um jovem ator, simbolizando todos os filhos, aduziu: “Eu fui para a festa, mãe, mas não volto mais. Agora sou só onda que nem sinal de celular. Dorme, mãe. Dorme, por favor” (*Idem*).

Infelizmente, “o avanço do racismo e sexismo em nosso estado [...] embora tenha índices alarmantes de casos de violência física, psicológica e simbólica de meninas e mulheres negras [...] muitas vezes sequer tem causado indignação.” No Manifesto “Parem de nos matar!”, as partícipes da frente de luta Rede de Mulheres Negras da Bahia elencam as mais diversas formas de como a morte lhes atravessa, dentre elas, “morremos quando enterramos as/os nossas/os filhas/os, sobrinhas/os, netas/os, afilhadas/os assassinados pela política das drogas e pela polícia” (REDE DE MULHERES NEGRAS DA BAHIA, 2016, p. 03).

Cena 6: Nossa geografia

“O sensacionalismo publiciza aquela dor, mas não necessariamente consegue nos fazer refletir e atingir nossos pontos emocionais.”
(Shirley Sanjeva)

A “Enciclopédia Ambulante” mais nova e “Cadernos a serem escritos” representaram também jovens em conflito com a lei presos por cometeram delitos não divulgados no texto dramático para reflexionarmos sobre os estigmas da marginalização e da delinquência juvenis. Eles foram levados até a FEBEM (Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor) para privação total de liberdade para uma suposta “educação” correcional-repressiva. Levanto a suspeita, porque essa instituição, apesar de seguir as diretrizes da Declaração da Organização da Nações Unidas dos Direitos da Criança, postulava-se na Doutrina da Segurança Nacional, militarizando a disciplina nos internatos (PAES, 2018).

Baseando-se na perspectiva foucaultiana de vigiar e punir, a cena sobre o encarceramento de jovens foi essencialmente descritiva. A experiência delatada por eles (“Cadernos a serem escritos”), todavia diverge completamente do detalhamento feito por ela (“Enciclopédia Ambulante”): eles declararam data, mês, ano e dia da

¹⁴² Face ou Facebook é uma rede social na qual os usuários publicam fatos diários e rememoram.

semana que foram presos, ela restringiu-se a dizer “a data que a gente conseguir” (ERÊ, 2015); eles descrevem que o portão era grande e de ferro, ela atentou-se aos tecidos de malha vermelho, preto e verde que considerou brega mas achou arrumadinho; eles foram obrigados a usarem um uniforme completo que seria checado pelos disciplinadores, ela recebeu um elogio pela sua roupa nova.

Ademais, as disparidades continuam por toda a cena: eles descreveram um corredor enorme todo cinza, ela comentou sobre a exposição nova de Emmanuel Zamor¹⁴³ e bateu paó para o penteado *black* do artista em pleno século XIX; eles comentaram sobre a quantidade de grades, ela admirou a quantidade de espaços diferentes; eles protestaram que, após entrarem no alojamento, fecharam a porta, trancaram-nos e tomaram ciência de que só poderiam sair no final da tarde, ela escolheu o passatempo do dia: “hoje, vou de música” (ERÊ, 2015).

Outrossim, eles reclamaram que odiaram o local e o tempo que passarão, enquanto ela asseverou: “o tempo passa rápido aqui, menino!”; eles bradaram sobre a superlotação – 80, 60, 47 pessoas enquanto ela, encantada, contemplou a vida ao ar livre e possibilidade de sentar na grama. Para finalizar, eles, queixosos, disseram: “cadeia aos 16 anos”, “pelo menos ainda é FEBEM” “que escola mas sem graça”; contraditoriamente, ela feliz concluiu: “isso aqui é a minha cara!” (ERÊ, 2015). Essas distintas perspectivas – nessa experiência de controle social do desvio comportamental e da transgressão – declararam que a estreia deles chocava com a reincidência dela com mais um retorno àquele espaço.

Insta salientar que, criada durante a ditadura militar no Brasil, a FEBEM pautava-se na arbitrariedade, no assistencialismo e na repressão para a população infanto-juvenil com explícito caráter autoritário e excludente para uma suposta “educação” correcional-repressiva. Ela substituiu o SAM (Serviço de Assistência ao Menor), órgão do Ministério da Justiça, que teve a finalidade de orientação correcional-repressiva de infratores em reformatórios, patronatos agrícolas e escolas de aprendizagem de ofícios urbanos para adolescentes carentes e/ou abandonados (PAES, 2018).

¹⁴³ Pintor negro soteropolitano que foi levado ainda criança pelos pais adotivos para a França, onde estudou pintura. Suas obras, em sua maioria, sobre paisagens e naturezas mortas, foram muito elogiadas pelos críticos como uma produção pictórica que nada devia aos pintores franceses notáveis contemporâneos. Devido a um incêndio em seu atelier, sobraram poucos quadros. Por ser negro, não conseguiu muita clientela e por isso decidiu trabalhar como cenógrafo para sustentar a família (LEITE, 1988).

Naquela época, os jovens não eram considerados pessoas em desenvolvimento nem sujeitos de direitos especiais, uma vez que isso só ocorreu após a criação do Princípio da Proteção Integral, inserido no artigo 227 da Constituição Federal do Brasil de 1988 e reificado no artigo 1º do ECA (Estatuto da Criança e do Adolescente) – Lei 8.069, de 1990 (BRASIL, 2017). Sobre esse Estatuto, Paes (2018) assevera que

a responsabilidade da família e da comunidade em garantir os direitos das crianças aparece, de forma declarativa, na parte geral e, de forma prescritiva, na parte especial, quando se normatizam as medidas pertinentes aos pais ou responsáveis e os crimes e infrações administrativas. [...] Embora o Estatuto da Criança e do Adolescente seja considerado como uma codificação bastante avançada, o sistema organizacional não se encontra devidamente estruturado, ainda há árdua batalha para a criação dos Conselhos Tutelares e dos Conselhos de Direitos, para seu aparelhamento e para conscientização de Conselheiros e autoridades.

Urge que também nos responsabilizemos por esses jovens, uma vez que fomos convocados desde 1988 através da Carta Magna enquanto sociedade civil a sermos agentes sociais com o dever, além da família e do Estado, de assegurar à criança, ao adolescente e ao jovem, com prioridade, o direito à vida (BRASIL, 1988). Ao não rechaçarmos as alternativas – prender ou matar – expostas nos mais diversos meios de comunicação com explícito caráter sensacionalista como solucionadoras, deixamos de exigir criação e manutenção de políticas públicas que com efetividade integrem as necessidades dessas pessoas em desenvolvimento.

O controle difuso, permanente e incisivo da mídia desenvolve um processo de bestialização no qual “os estigmas reforçados pela exposição diuturna da massa negra, vendida como autora natural dos crimes violentos e cruéis nos telejornais de todo o país, vão se solidificando numa concepção binária dos conflitos” (FLAUZINA, 2006, p. 91). Dessa forma, os meios de comunicação de massa publicizam apenas uma visão dual e fragmentada com o escopo de despolitizar os espectadores, maculando a gravidade da questão bem como as suas mais distintas nuances já apontadas também na segunda e terceira cenas.

Cena 7

“Quem tem que assistir esse espetáculo [Erê] é branco mesmo
que mata a gente e cerceia nossos direitos!”

(Naira da Hora)

O personagem do deputado voltou à cena para discursar, rememorando saudosamente os “tempos felizes sem a patrulha do politicamente correto” (ERÊ, 20115), no qual as marcas de cigarro patrocinavam cultura e as de cerveja poderiam colocar mulheres de biquíni em propagandas. Logo no início, depois do cumprimento às autoridades e aos presentes, declarou que nem merecia mais o referido debate sobre a redução da maioria penal de tão absurdo que é o adiamento da decisão. Afinal, “em qualquer que seja o governo predominam os interesses do compadrio e das elites econômicas” (REDE DE MULHERES NEGRAS DA BAHIA, 2016, p. 01).

Ele lembrou que foi a um Festival de Dança, mesmo não sendo apreciador dessa arte, patrocinado por uma marca de cigarros, em 1996, em São Paulo, no momento em que visitava familiares naquela região. Em seguida, o seu discurso foi interrompido devido a um barulho de arrombamento realizado pelos manifestantes impedidos de entrarem no recinto – descrito na cena 4. Essa mera pausa já delatou o quão “a camada dominante simplesmente considera qualquer movimento de conscientização [liderado por negros] como ameaça ou agressão retaliativa” (NASCIMENTO, 1978, p. 78).

Cena 8: A lei?

“A gente não tá ali pra dar respostas. A gente mostra: ‘é assim. Tá assim. O que é
que a gente pode discutir?’.”

(Ridson Reis)

“Enciclopédias ambulantes” e “Cadernos a serem escritos” personificaram também docentes e discentes de distintas unidades escolares para trazerem à baila um debate sobre a efetividade (ou não!) da implementação da Lei 10.639/03, que foi promulgada no governo do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, tornando obrigatório o Ensino das Histórias e das Culturas Afro-Brasileira e Africana nas

escolas brasileiras públicas e privadas que ofertam a Educação básica (Educação Infantil e Ensino Fundamental e Médio).

Infelizmente, antes dessa lei, “tudo o que era transmitido por essa via [educação] estava alicerçado em pressupostos eurocêntricos, obstaculizando as possibilidades de uma retomada histórica de consciência coletiva do agrupamento negro a partir dos espaços formais” (FLAUZINA, 2006, p. 107). Propositamente, a cena iniciou-se com a seguinte quadra: “A lei existe, quem tira a banca?/ Tá no papel, mas ninguém arranca/ Nosso problema você desbanca/ O quadro é negro, a história é branca” (ERÊ, 2015), cantada pelos atores com posturas bem afrontosas.

As “Enciclopédias ambulantes”, com maestria, promoveram uma cartografia de personalidades negras. Os professores apresentaram breve biografia da guerreira Luiza Mahin, ensinando que ela alimentava crianças com seu tabuleiro em plena revolta e passava mensagens importantes em árabe para os revolucionários e solicitaram análise de poemas de Luiz Gama (apresentando-o como filho da heroína supracitada e um importante poeta do Romantismo brasileiro) e leitura de contos de Fábio Mandingo¹⁴⁴.

Na temporada de 2016, excepcionalmente, houve substituições de partes significativas desses trechos. O docente pediu a tradução da música *Formation*, que valoriza a negritude em aspectos como autoestima e resistência, da cantora negra norte-americana Beyoncé, e o rol das referências negras apresentadas nessa canção. Ele ainda solicitou que os estudantes escrevessem um texto respondendo às seguintes questões: “Qual artista negro de renome brasileiro colocaria o discurso da música de *Beyoncé* na sua arte? O que eu faço pelos meus quando minha voz ecoa?” (ERÊ, 2015).

Outra substituição ocorrida na referida temporada foi quando o docente requereu a análise do negro enquanto sujeito e objeto: “Castro Alves é massa, mas ele viu o negreiro chegar? Não. [...] E o trabalho é esse: comparar o poema de Luiz Gama com o de Castro Alves e enxergar o olhar branco e o olhar negro na história” (ERÊ, 2015). Se, infelizmente, temos uma parca representatividade negra na Literatura brasileira, urge que nos debrucemos sobre poetas e prosadores negros com o escopo de conhecermos a perspectiva *do* negro e não meramente aquela que enuncia *sobre* a nossa raça. Assim, nossa voz será cada vez mais audível.

¹⁴⁴ Escritor negro santoamarense que se destaca na literatura baiana por sua escrita negroreferenciada cristalizada em textos que delatam a realidade da periferia soteropolitana.

A docente também pediu uma pesquisa sobre diversidade religiosa e, devido à recusa de uma estudante de investigar o candomblé, ela rechaçou, mostrando a sua alegria por fazer parte dessa religião: “Como assim, não, Joana? Seu grupo vai pesquisar e mostrar toda a beleza que esta religião tem; aliás, que a minha religião tem” (ERÊ, 2015). Com o escopo de contribuir ainda mais para o despertar dessa “consciência histórica” (MUNANGA, 1986) e retaliar a intolerância religiosa, também na temporada de 2016, houve uma ampliação dessa fala docente:

O candomblé não aparece apenas como mais uma das religiões brasileiras, ele é responsável por ser um dos mais importantes instrumentos de preservação da cultura africana no Brasil. Que foi, Lucas? Está achando ruim falar disso na sala de aula? Seus pais? Ah, traga os dois para a próxima aula, será importante ouvirem o que tenho a falar desta religião, ou melhor, da minha religião (ERÊ, 2015).

Apesar da existência desses docentes imbricados que, trasladando por distintos componentes curriculares, implementaram a Lei 10.639/03 com efetividade através de atividades que delataram suas epistemes negrificadas, também há professores que desenvolvem práticas pedagógicas descomprometidas, descontextualizadas e irresponsáveis. Nas palavras de Flauzina (2006, p. 107),

a enunciação de uma lei [10.639/06] como essa é, antes de tudo, a confissão de que há uma ausência, deliberadamente construída do nosso ponto de vista, do aporte histórico e simbólico próprios da população negra nos espaços oficiais de ensino. [...] Se a própria existência da lei já está carregada de significados, a forma como sua implementação tem sido circundada por resistências e postergações, sinaliza para os entraves políticos que acompanham qualquer medida que signifique um estímulo à consolidação de uma percepção diferenciada da trajetória do segmento negro.

Os relatos dos discentes ratificaram essa assertiva, a saber: uma estudante delatou a chateação de uma professora e uma gestora que se sentiram perturbadas por um membro do MEC (Ministério da Educação e Cultura) quando lhes foi cobrado um “planejamento afro” que “pense na cor para quem se vai dar aula” (ERÊ, 2015). A docente mal deu aula de tão chateada e até xingou os alunos. Tamanha é a desinformação juvenil acerca do referido órgão e da importância da supracitada lei que ela concordou com a professora, porque considerou que um fazedor de sanduíche

do MEC (*McDonald's*¹⁴⁵) não entende sobre educação e, por conseguinte, não deveria interferir nesse assunto.

Outro estudante delatou o racismo sofrido em sala de aula praticado pela própria professora que o julgou bolsista da unidade de ensino privada. Ele refutou essa declaração preconceituosa, dizendo que o pai pagava as mensalidades escolares e retificando a profissão do pai que não é professor, mas dono de um supermercado. Para esse aluno, as professoras da Banca da Associação de bairro ministravam aulas melhores e mais significativas para ele e abordavam muito mais a lei do que as da escola. Por apreciar essa práxis pedagógica, ele desejou que as professoras da Banca fossem as da escola.

Por fim, mais uma estudante declarou uma insatisfação: ela, indignada, confessou ter ódio de *Kiriku*¹⁴⁶, porque há quatro anos os docentes só exibem esse filme preto seja nas aulas de Filosofia, História, Português e ainda nas horas vagas essa película é a única escolha da diretora. Esse fazer pedagógico com atividades repetitivas, descontextualizadas e sem debate para aprofundamento das questões abordadas ratificam o quão muitas vezes a lei é mal trabalhada. A cena foi finalizada retornando o último verso da quadra, reiterando que “o quadro é negro, a história é branca!”

Sabemos que, infelizmente, a escola também produz assimetrias sociais, vulnerabiliza o negro e o prepara para a morte física quando boicota suas potencialidades e mutila seus sonhos, fragilizando-o desde o ingresso para depois extirpar a vida (FLAUZINA, 2006). Sobre esses pressupostos sobre os quais se edifica a educação, a autora afirma que

as questões epistemológicas [...] fazem do ensino um local de reprodução e reconhecimento dos acontecimentos relacionados ao segmento branco e de estigmatização de todos os eventos e contribuições referentes à população negra. [...] A construção do passado é fundamental na afirmação de um sentido de coletividade, a forma como os conteúdos são apresentados nos livros didáticos brasileiros, desprovidos de um sentido de diversidade substantivo, não pode ser descartada enquanto fator que contribui para o distanciamento dos negros dos espaços formais de educação (*Idem*).

A luta antirracista pelo viés da educação deve demolir as projeções ideológicas que nos discriminam nas esferas histórica, psicológica, cultural, política,

¹⁴⁵ Maior rede de hamburgueria estadunidense com filiais em inúmeros países, dentre eles o Brasil.

¹⁴⁶ *Kiriku* é um bebê guerreiro africano dotado de poderes que salva sua aldeia da feiticeira. Essa lenda tornou-se filme, livro e espetáculos de dança e teatro.

econômica, social entre outras. Urge a nossa retomada enquanto sujeitos de uma resiliente história e de uma civilização que nos foram (e ainda são!) negadas (MUNANGA, 1986). Essa ação educativa versegada pelo colonialismo reitera subalternidade e estereótipos na tradição do eurocentrismo curricular. Não se trata do mero cumprimento da legislação educacional, mas da reformulação curricular, formação docente, produção e socialização de material negrorreferenciado.

Cena 9: A falsa educação sentimental

“Quando um Sérgio Laurentino faz um personagem que não precisa nem ter um nome, mas ser um pai, ele tá muito mais próprio, porque já viveu, viu essa história, está vivendo ou verá alguém viver com todas as perdas e ganhos também.”

(Sérgio Laurentino)

“Enciclopédias ambulantes” e “Cadernos a serem escritos” também nos oportunizaram uma reflexão sobre as relações interpessoais entre filhas, filhos, mães e pais. Vários pais, vários filhos e uma filha debateram sobre (des)afeto em três espaços diferentes: casa, cela e rua. Em todas as circunstâncias, os filhos procuraram os seus respectivos pais para saber quem eram eles e comunicar as novidades de suas vidas: casar-se, formar-se e tornar-se pai. Quando um dos pais diz que pedirá à esposa para que compre um presente, o filho refutou (“Eu não vim pedir presente, eu vim olhar para o senhor para tentar entender por que não rolou para você”) e o pai redarguiu (“Quem disse que não rolou pra mim?”) (ERÊ, 2015).

A única filha, quando conversou com seu genitor, mesmo sem contar uma novidade, não divergiu no quesito animosidade, a saber:

Eu vim olhar para o senhor, pai. Vim ver quem é esse sultão conquistador de um harém. Vim mostrar um dos frutos do teu sêmen. Olha aqui, ó. Essa aqui veio dizer que não precisa, nunca precisou e não precisará de você! Está tudo certo, não precisa aparecer! (o pai em silêncio) Não quer saber o que eu vim fazer? (*Idem*)

Intercalando essa ausência absoluta de afeto e preenchendo a ambiência lacônica na relação interpessoal, de maneira dual, apareceram duas atrizes como mãe e uma como filha com uma relação afetuosa e tênue, alicerçada em conselhos e cumplicidade total. Além disso, a encenação foi feita com movimentos uniformes e

sincronizados que também diferiram da postura rígida e distante dos diálogos entre pais-filha/filhos iniciais. A sintonia entre mães-filha foi belissimamente dramatizada assim:

MÃE 1 – Segura, minha filha. Segura que o vento é forte.
 Se os que estão na rua morrem,
 Dentro de casa é a minha face,
 Meu corpo, meu poema,
 Minha história num dilema.
 Segura, minha filha
 Segura que não há mais morte.
 Pega o jogo e não lida com a sorte.
 FILHA – Tá tranquilo, mãe.
 Já sei para onde ligar. Já fiz redação do Enem. Já ouvi Elza Soares
 Não me abaixo pra ninguém. Tô no jogo para jogar.
 MÃE 2 – Levante.
 FILHA – Estou em pé.
 MÃE 1 – Avante.
 FILHA – Sempre em fé.
 MÃE 2 – Conquiste.
 FILHA – O que eu quiser.

Em total oposição a esse clima harmonioso, os pais voltaram à cena e o clima de animosidade pairou mais uma vez. Eles responderam desanimadamente às notícias trazidas, “Ok, já recebi a notícia. Tudo certo. Vou ser avô”, “Sogro”, “Pai de doutor”, “Obrigado, pode ir” (ERÊ, 2015). Os filhos, diante de tamanho descaso, rechaçaram que não iriam embora para que os pais fossem obrigados a ver tudo o que se privaram. Os genitores, friamente, contra-argumentaram, questionando se o filho só levou rancor para aquele momento e alegando que o destino os privou de vê-lo crescer. Os filhos divergiram quanto à culpabilização do destino e a única filha chegou a dizer que nem queria nascer.

Inversamente, as mães e a filha voltaram à cena, espalhando amabilidade. Elas a aconselharam na criação de um filho, sugerindo que o estimulasse a entender a bivalência materna – representando-a metaforicamente como água e fleuma – e a respeitar a fortaleza da mulher. A filha, por sua vez, falou sobre autoestima e de seu amadurecimento no que tange a questão racial. As genitoras propuseram que ela fosse serena e tivesse domínio sem lamúria. Nas palavras de Gallefi (2014, p. 01), esses conhecimentos são caminhos aprendentes da atitude crítica radical, (...) um saber-ser e saber-fazer próprios e apropriados.

Adversamente, os filhos retomaram ao palco e trouxeram questionamentos para seus genitores sobre afetividade *versus* a aquisição de bens materiais, a saber: “Qual foi o afeto que o senhor me deu?”, “Além de comida, escola, brinquedo, roupa,

qual foi o abraço que o senhor já me deu?”, “Além de sumir no mundo, qual foi o beijo que o senhor teve coragem de dar a um filho?”. Por fim, presenciando o silêncio mórbido paterno, eles arremataram: “Porque beijar um homem, pai, não vai te transformar na bicha da novela” (ERÊ, 2015). Infelizmente, sabemos que é a mãe quem assume, o pai some de costume, dando no máximo um sobrenome¹⁴⁷...

As mães questionaram – “E se eu não gritar/ Vai me escutar?” – e declararam aos que insidiosamente oprimem suas vozes que findou a sua microrrevelia de grito sem berro: “fonemas berrantes tomarão conta/ E soarão como poesia para a minha vida/ Meus ouvidos sentirão alguns decibéis/ Enquanto os seus tímpanos estourarão”. Esse belíssimo monólogo teve como trilha sonora um arrepiante solo de saxofone do ator multi-instrumentista Ridson Reis que reiterou a elegância e o fôlego de pretos que trasladam com propriedade por instrumentos de quaisquer continentes.

Elas também desabafaram sobre a falta de escuta dos companheiros e justificaram o *piti*, “como a palavra mesmo diz: PI – TI/ Pitiatismo, Histeria/ Faniquito, gritaria/ Tudo isso é pra te mostrar/ Porque é que eu vou gritar” (ERÊ, 2015). As genitoras ainda abordaram a insurgência da mulher negra na relação afetivo-sexual:

Agora, querido, se me quiser
 Como suas lindas moças brancas
 Que falam baixo, quase silenciando
 Que mordem fronha e se envergonham
 Que mantém a delicadeza
 Creia na minha pureza
 Reveja seus conceitos
 Suas artimanhas,
 Seu olhar malicioso pro meu lado, safado
 Reveja meu caminho
 Aí sim, dou só um gritinho (*Idem*).

A filha, por sua vez, bebendo em toda essa supracitada seiva maternal teórico-prática de intelectual negra cônica do “saber-calar, saber-falar, saber-ser” (GALEFFI, 2014, p. 02), proferiu sua aprendizagem: “Mas eu estou armada, pronta para gritar/ Na hora que bem entender/ E pode falar que eu falo alto/ Que sou mal-educada/ Minha alma vai estar lavada/ Na hora que eu me defender” (ERÊ, 2015). Sobre essa autonomia feminina nos mais diversos âmbitos, Hooks (1995, p. 474) preleciona: “num contexto social capitalista, de supremacia patriarcal branca (...), nenhuma negra pode

¹⁴⁷ Levanta e Anda (Emicida – 2014).

se tornar uma intelectual sem descolonizar a mente”. Destarte, estimular diuturnamente o combate ao sexismo vigente é imprescindível!

Os pais retomaram a discussão acerca da ausência e acompanhamento na criação de seus filhos, proferindo a visão patriarcal e machista da sociedade brasileira na qual os cuidados da criança devem ser realizados pela mãe. Para eles, os homens foram feitos para brigar uns com os outros como nos jogos de celular; assim, a afetividade não foi arrolada como princípio basilar. Os genitores interrogaram seus filhos: “Você veio resolver ou constatar nossa falta de afeto? Veio fazer a manutenção da raiva, foi isso?” (ERÊ, 2015).

Em seguida, pais e filhos, mantendo o abismo afetivo, numa espetacular coreografia circular muito bem sincronizada, dialogaram sobre o quanto brigas vendem. Eles debruçam-se sobre as desavenças entre negros, tendo brancos como espectadores. A exibição perversa e racista que a mídia faz de corpos negros – já abordada nas cenas 2, 3 e 6 – voltou à baila. Eles arrolaram múltiplos espaços nos quais os caucasianos assistem a essas brigas (televisão, camarote, janela de prédio, atrás da cela, janela e cobertura na qual eles se encontram), evidenciando que os brancos estão sempre distantes do local em que a desavença acontece.

Ademais, os genitores apontaram para policiais e disseram que eles também aprenderam – certamente com o mercado capitalista racista vigente desde os mercados seiscentistas que nos reduz a meras mercadorias semoventes – a tríade comprar, matar e comer como a suposta base para edificar a vida negra masculina. Sobre esse processo de extermínio em massa através de práticas genocidas internas, Flauzina (2006, p. 31) assim nos brinda:

O genocídio não pode ser apreendido somente dentro dos conflitos declarados em que se evidenciam grande quantidade de episódios violentos, para se por fim a determinado contingente populacional, devendo ser considerado também dentro de seu espectro conceitual os processos em que a manifestação da violência se dá de forma difusa no tempo, concretizando, ao final, a mesma finalidade de eliminação física do público-alvo.

O único contato físico com os pais foi protagonizado pela filha que, após o desabafo que fez para o seu genitor em forma de monólogo, decidiu ir embora cansada do silêncio paterno. Ele finalmente perguntou se ela ainda queria que ele o olhasse e ela evidenciou que não queria apenas o olhar, abraçando-o afetuosamente. Após esse momento, finalmente os filhos concluíram as novidades que os levaram a

buscar seus pais: casar-se (tratava-se de um relacionamento homoafetivo), formar-se na universidade em Ciências Contábeis e tornar-se pai – inclusive foi feito o convite para que o genitor conhecesse a esposa e o filho.

Para finalizar, eles trouxeram a discussão do amor. O filho homossexual acentuou que foi o marido que pediu para ele procura-lo, porque acredita no amor. O pai, por outro lado, interrogou-o: “Quando foi que a gente aprendeu a amar?” A resposta não foi dada pelo filho, mas apresentada por uma mãe que, passando pelo espaço falando no celular, disse: “Filho, cadê você? Não vem andando da escola, não. Eu carreguei seu cartão para você vir de ônibus, viu?” (ERÊ, 2015). Esta cena – repleta de situações tão múltiplas numa perspectiva interseccional de classe, gênero, geração, orientação sexual e raça – reifica com maestria que qualquer maneira de amor vale a pena e qualquer maneira de amor valerá¹⁴⁸.

Cena 10

“Quando a nata da burguesia carioca recebeu esse espetáculo nos peitos, foi um constrangimento louco! Eles ficaram enlouquecidos!”
(Jorge Washington)

O personagem do deputado deu continuidade ao seu discurso que foi interrompido devido ao barulho do arrombamento na sétima cena, nominando o Festival de Dança do qual participou, o *Carlton Dance*. Frente à descrição da chacina da Candelária, ação letal de Capitães-do-Mato Hodiernos – PseudoAgentes da Segurança Pública Nacional – que teve reverberações internacionais, o político, proferiu que não entendeu bem o espetáculo e verbalizou que acreditava que os culpados pelas mortes pareciam ser os orixás. Eis a blasfêmia *in verbis*:

Era um espetáculo de dança e teatro com um monte de atores negros... Perdão, Afro-descendentes. Que intercalados com a história de um monte de crianças que morreram na chacina da Candelária faziam danças de orixás. Aqueles atores afro-descendentes representavam aquelas crianças que foram assassinadas pela polícia na grande chacina da Candelária. Para quem não se lembra, a chacina aconteceu na noite de 23 de julho de 1993, próximo à Igreja da Candelária, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro. Neste crime, oito jovens, seis menores e dois maiores de idade, sem-teto foram assassinados por policiais militares. Durante a noite, policiais

¹⁴⁸ Paula e Bebeto (Milton Nascimento – 1975).

chegaram disfarçados e mataram os meninos na rua, que naquela época eram muitos no Brasil.” Eu não entendi muito bem, mas achei bonito. Parece que a morte deles tinha alguma coisa a ver com os orixás (ERÊ, 2015).

Além dessa cegueira supracitada conveniente aos seus ideais necropolíticos de evidente higienização racial, ele delatou que naquela época eram muitos meninos em situação de rua – como se agora não o fossem. Ademais, o parlamentar substituiu o vocábulo “negros” por “afro-descendentes” numa desfaçatez do suposto politicamente correto. Como já supracitei alguns versos, cabe aqui lembrar o poema de Cuti que nos ensina a importância semântico-política da palavra negro que “tem sua história e segredo, é o bálsamo para o medo em chagas abertas no corpo de nosso país”.

A cena foi encerrada com mais um barulho de arrombamento. Quando o deputado locomoveu-se para sair, apareceram dois *ibejis* que ficaram frente a frente com ele, dificultando a passagem. Ele tentou sair mudando de espaço no palco, porém os *ibejis* sempre o impediram. Visivelmente incomodado com esses seres que o atrapalhavam, o parlamentar foi obrigado a permanecer no palco para assistir à próxima cena. Cuti já nos ensina que o corpo negro por si só é mensagem. Assim, se a nossa mera presença já incomoda, quando atrapalhamos planos de caucasianos hipócritas pseudobenevolentes que almejam nossa subjugação, certamente somos vistos como legítimos sabotadores que os sufoca.

Vale ressaltar que esta foi a única vez, durante toda a montagem, que o texto dramaturgício fez referência ao espetáculo *Erê pra toda vida – Xirê*, de 1996 – ponto de partida para o *Erê*, de 2015. Na ocasião, o grupo recebeu um convite da cineasta Monique Gardenberg para participar do referido Festival e transmutou do teatro para a dança sua linguagem cênica para abordar o genocídio de jovens negros, tomando como mote a chacina da Candelária, de 1993. A companhia adiou a estreia da peça teatral e recorreu à expressão gestual para aceitar esse convite (UZEL, 2003).

Criando uma face coreográfica apenas para essa curta turnê, o Bando associou a imagem de cada menor assassinado no massacre carioca a um orixá e cada vítima representou um erê (criança, nas religiões de matriz africana), estabelecendo uma relação entre a cosmogonia africana e o desamparo infantil. Excepcionalmente, o grupo nominou-se “Dança Olodum!” e a coreografia foi apresentada apenas em duas capitais brasileiras (Teatro Municipal do Rio de Janeiro e Teatro Sérgio Cardoso em São Paulo) e no *Young Vic Theatre*, em Londres (*Idem*).

Cena 11: Crua

“Erê é um outro Ó Paí, Ó! Acho que é um outro grito de Ó Paí! Vamos fazer o quê?”

(Cássia Vale)

“Enciclopédias Ambulantes” e “Cadernos a ser escritos” dramatizaram também abordagem policial (dita!) de rotina e chacina. Nesta cena, Capitães-do-Mato Hodiernos – PseudoAgentes da Segurança Pública Nacional – autorizados pelos Senhores do Engenho da Brancura Hodiernos, os Chefes do nosso EtnoEstado Brasileiro, abordaram um jovem que estava indo para a sua casa após um ensaio teatral. Agressivamente, eles o abordaram (“Não corra, não, que vai ser pior”), escarneceram (“Hum... Você? Teatro? *(ri)* Passe na minha frente, galã de novela”) e atiraram em alguma parte do corpo (“O próximo vai ser na cabeça. Passa. Teatro... Se correu é porque deve!”) (ERÊ, 2015).

Em seguida, entraram outros jovens correndo e ocorreu a chacina, espalhando inúmeros corpos negros no palco. Infelizmente, a percepção da existência negra, apesar dos 131 anos de pseudoAbolição, ainda é vista como um atentado, uma ameaça mortal e/ou um perigo absoluto (MBEMBE, 2011). Famílias negras inteiras são dilaceradas quando o fenômeno morte lhes atravessa dessa maneira tão abrupta e sem sentido; assim, os familiares são duplamente atingidos. Nas palavras do Manifesto elaborado pela Rede de Mulheres Negras da Bahia, (2016, p. 04), “morremos quando não sabemos do que morremos...”.

Acosados, perseguidos, acuados e assassinados, jovens pretos, pobres e periféricos não alcançam a fase adulta porque ceifaram precocemente as suas vidas. Esse crescente e vertiginoso assassinato de jovens em nível nacional viola o princípio constitucional da Proteção Integral, desumanizando lamentavelmente essas pessoas em desenvolvimento. Como essa necropolítica transforma os seres humanos em meras mercadorias de troca, vemos, nessa nova gestão de pessoas, que a vida perde a sua densidade e se converte numa moeda de troca nas quais estão envolvidos poderes obscuros e inescrupulosos (MBEMBE, 2011).

Após o massacre criminoso, uma atriz entoou uma música, que é “apenas” um grito agudo infundável, expressando as dores pungentes das pessoas que perderam um ente querido assassinado com uma bala endereçada com tamanha precisão. Essa canção melancólica, que somatizou desconforto, mal-estar, medo,

raiva e tristeza por cada vida ceifada em tão tenra idade, inundou todo o teatro de maneira muito intensa. Foi arrepiante e repleta de lágrimas esta cena na qual presenciamos o quão acintosamente são desrespeitados os direitos à vida e à segurança de jovens pretos, pobres e periféricos.

Acerca dessa ação letal, Flauzina (2006, p. 90) considera que “os corpos negros nunca saíram da mira preferencial do sistema, dentro de um processo de marginalização de amplos contingentes”. Infelizmente, “o sistema penal dos novos tempos, portanto, traz em si as velhas marcas da discriminação, mantendo as assimetrias instauradas e incrementando o projeto genocida que ancora sua atuação”. Cappi (2014, p. 167) corrobora ao afirmar que

diante (da percepção) de um perigo deste tipo, vivenciado como tão aterrorizante, só parece haver duas respostas possíveis: a proteção que o afasta – estabelecer muros de contenção – ou a eliminação definitiva – lançar mão da força extrema. O único resultado aceitável, segundo esta perspectiva, é aquele que deve corresponder, com extrema certeza, à anulação da fonte do perigo.

Ao ser impedido por dois *ibejis* de sair de cena, o deputado, com semblante incólume, assistiu a essas duas ações truculentas supracitadas. A sua assessora Leia, entretanto, viu-se extremamente incomodada com as mesmas e se dirigiu para o lado oposto dele. Ele solicitou que ela voltasse a se posicionar do seu lado, elogia-a publicamente, destacando que ela é negra e mulher e pede palmas para ela, todavia ninguém obedece ao seu pleito. Incentivada por duas manifestantes, Leia tomou o microfone das mãos dele e desabafou:

Agora, escuta. Já chega! Eu sempre soube o que era preciso e não sei como suportei ficar do seu lado. Agora, calado! Sempre ouvi suas asneiras, besteiras, suas tentativas de parecer social. Mas com meus filhos, não! Não vou admitir que você faça o que quiser com meus filhos. Porque eu duvido, deputado, que seus filhos mauricinhos vão para a prisão. Meus filhos, não! Eu sei o que é preciso, sempre soube. Quem vai disputar nas próximas eleições contra você sou eu! (*comemoração de todos*) Não vai bastar ouvir a minha cor, vai ter que nos ver, nos encarar! Sabe, deputado, vou mostrar para todos outros valores que o seu instinto de bárbaro não deixou. O bárbaro desta história é o senhor (ERÉ, 2015).

O político assistiu placidamente ao desabafo da assessora e, ignorando todo essa fala, tomou o microfone das mãos dela e continuou o seu discurso a favor da redução da maioria penal, argumentando (“somos vítimas de adolescentes que acham que não tem nada a perder, que matam nossos filhos, matam nossas mães,

matam nossos amigos e deixam nossa família amedrontada”) e decretando a conclusão a que chegou (“a solução para a violência no Brasil, é reduzir a maioria penal. A solução? Colocar menor na prisão!”) para resolver a criminalidade que ameaça a segurança caucasiana (ERÊ, 2015).

O deputado trouxe aqui à baila o que Foucault (2002, p. 302) assevera acerca da “superfície que se estende do orgânico ao biológico, do corpo à população, mediante o jogo duplo das tecnologias de disciplina, de uma parte, e das tecnologias de regulamentação, de outra”. Numa primeira tentativa, opta-se por disciplinar esses corpos subjugados – conforme já abordado na cena 6 através do encarceramento juvenil – com o escopo de oportunizar uma suposta “educação” correcional-repressiva, vigiando-os e punindo-os. A próxima alternativa pauta-se na regulamentação do descarte dessas ameaças individuais negras em prol da suposta segurança global caucasiana.

Após o parlamentar decretar sua sentença, os manifestantes (Figura 03, p. 133) invadiram o espaço e propuseram substituir o pronunciamento dele por um debate ao vivo e online no site. Ele refutou a referida proposta, dizendo que não dialogaria com vândalos que arrombaram o portão do prédio. Os manifestantes contra-argumentaram que são arrombados diuturnamente. Visivelmente incomodado com o vocabulário proferido, o político alegou que não entraria nesse nível de debate. Assim, os manifestantes deram a palavra a uma partícipe, que é doutora em Direito Constitucional pela Universidade de Buenos Aires.

Quando ela propôs um debate conciso, equalizado e coerente sobre a redução da maioria penal e as atuais iniciativas para conter a criminalidade local, o deputado se admirou com o vocabulário e a firmeza da manifestante e diz que ela não precisa falar bonito para impressioná-lo. Ela rechaça, evidenciando que traslada por distintas variações linguísticas em diversos contextos sociais. Ao desbancar essa única voz, os manifestantes desestabilizaram a norma hegemônica, confrontando o poder e escancarando o incômodo que as suas vozes proporcionavam quando romperam o monólogo parlamentar (RIBEIRO, 2017).

Quando um manifestante fez uma suposição de que o filho do parlamentar poderia estar preso e morrer a qualquer momento, ele se desesperou, fez uma ligação e ficou aliviado ao descobrir que ele estava são e salvo na piscina da sua residência. Ironicamente, os manifestantes se posicionaram: “A calma é bem-vinda para quem tem vida calma” e “Bem-vindo ao mundo dos preocupados com os filhos” (ERÊ, 2015).

O direito à vida desse jovem sempre estará garantido, pois apenas “os jovens negros são vistos como pertencentes a um grupo constituído como alvo da resposta eliminatória promovida pelo Estado” (CAPPI, 2014, p. 170) e, por conseguinte, fazem parte da estatística genocida.

Em seguida, o político pediu calma e falou que quem fosse de família de bem – como se alguém ali não pertencesse a esse rol – não deveria debater, porque a questão a ser discutida era o que fazer com “ban-di-do” (soletrando com veemência o vocábulo). Quando questionado por uma manifestante sobre o que ele entende por bandido, o deputado respondeu que era aquele que rouba e transgride leis, evidenciando que a Constituição é clara nessa definição. A manifestante, engenhosamente, refuta: “O problema é todo este! É clara demais! E tudo o que não for claro não está na constituição, não é mesmo?” (ERÊ, 2015).

Infelizmente, sabemos que “a definição de suspeito vem com uma tabela de cores”¹⁴⁹; portanto, fazem parte da matança pelo braço estatal exclusivamente os corpos que têm na pele a cor da noite, já que apenas nós, negros, somos, “para as forças de poder, ameaça à segurança nacional, tentativa de desintegração da sociedade brasileira e da unidade nacional” (NASCIMENTO, 1978, p. 79). Fanoniando, nessa ação criminosa, sistemática, perversa e brutal, o racismo nem se atreve mais a aparecer com o seu disfarce usual. Vê-se essa chaga social abruptamente explícita.

O parlamentar, fazendo-se de desentendido, diz que não entendeu o trocadilho e foge do debate sobre a cor dos sujeitos considerados bandidos. Ele, mudando completamente o assunto, alega que não entende os manifestantes, pois, moram nos bairros mais violentos, não querem que a polícia faça o trabalho e ainda falou que estão aumentando a segurança nesses bairros. Quando a manifestante externou o bairro nobre no qual mora (Corredor da Vitória), ele arguiu o motivo de ela estar naquele debate. Magistralmente, ela respondeu: “Todos moramos nesta cidade. Aqui tem gente de Cajazeiras a Praia do Flamengo. Por favor, não nos reduza a sua senzala. Nós não estamos nela” (ERÊ, 2015).

Em seguida, os pais clamaram para que parassem de matar seus filhos e o parlamentar contra-argumentou que só há mortes em caso extremos. Um manifestante falou que vê extremo então todo dia e o deputado concluiu que ele está

¹⁴⁹ Estereótipo (Rashid – 2017).

apegando-se muito ao noticiário televisivo. Com o escopo de refutar essa assertiva, a atriz que fez o desabafo inicial na cena 2 recuperou-o e convocou uma plêiade negra para proteger seu filho – falando “diretamente para o público compondo um discurso coletivo” (JESUS; RIOS, 2014, p. 53) – repetiu o seguinte texto:

Eu vi. Tava ali na minha frente. Não precisei de jornal, imprensa, nem de computador para saber o que foi. Só quem precisa disso é quem tá do lado de lá e esse povo vai no máximo fechar os olhos e dizer: “Que absurdo colocar isso essa hora na TV! Perco até a vontade de almoçar”. Saber se eu já comi ninguém vai perguntar. Eu não como há dias, mas não é porque eu não posso pagar, não tem espaço aqui dentro. Tá tudo preenchido, alimentado de raiva, de mágoa. Ah, se eu saísse da minha casa agora, matava, eu juro que matava todo mundo. Porque é isso querem, só pode ser. Querem que eu perca a compostura para mostrar mais uma preta maluca na TV. Eu vi! Se eu saísse agora, eu juro que eu matava você (ERÊ, 2015).

Uma manifestante apresentou a seguinte análise contrastiva acerca da alta letalidade: 5.000 jovens brancos em detrimento a 17.000 negros são mortos pelo mesmo motivo. O político falou que há coerência nesses dados alarmantes devido à maioria populacional ser negra. Outra manifestante indagou essa mesma suposta coerência na taxa de emprego, na representação social, no poder público, nas universidades, nos postos de saúde, na mídia impressa e na publicidade. Ela, inconformada, antes de sair e deixá-lo sozinho, findou a sua fala, pedindo que Obaluaê – dono do seu orí¹⁵⁰ – nunca o esquecesse.

Cena 12: Vejamos – Falamos

“Eu queria muito que minha comunidade viesse. Eu chamo um vizinho e outro, mas eles nunca vêm. Não gostam de teatro... Eu espero que eles um dia comecem a vir.”

(Daniel Vieira – Nine)

Na última cena, os “Cadernos a serem escritos” entraram com isqueiros em mãos, ecoando a composição que o músico baiano Carlinhos Brown fez em 1996 exclusivamente para o espetáculo Erê pra toda vida – Xirê “São Cosme Damião Doum/ São Cosme Damião Doum/ Mel Aruá Mel Aruá Mel Aruá/ Mel Aruá Mel Aruá Mel Aruá/ Abaracô irejê Erê Erê/ Abaracô irejê Abaracô í í/ Abaracô irejê Erê Erê/ Abaracô irejê Abaracô í í” (ERÊ, 2015), e intercalaram inúmeras notícias e/ou impressões do

¹⁵⁰ Em iorubá, significa cabeça.

genocídio contra negros. Sinceramente, diante dessa gravidade fática secular, cabe o questionamento do grupo Rashid: “o que fizemos aos senhores além de nascer com essa cor?”.

Os atores, apagando individualmente cada isqueiro, rememoraram diacronicamente o extermínio nacional de negros (Cabula, Cachinas do Acari, Carandiru, Costa Barros, Cruz das Almas, Estrada Velha, Irajá, José Alencar, Maré, Nordeste de Amaralina, Nova Brasília, Valéria, Várzea Grande e Vitória da Conquista), concentrando-se no contingente jovem. Certamente, devido ao sistema político centrado no biopoder capaz de “matar, reclamar a morte, pedir a morte, mandar matar, dar ordem de matar” (FOUCAULT, 2002, p. 196), crê-se que se deve “matar os negros em quantidade, atingindo preferencialmente os jovens enquanto cerne vital da comunidade de existência do grupo” (FLAUZINA, 2006, p. 116).

Outrossim, eles abordaram o sofrimento das Mães de Maio que ainda choram por seus mais de 400 (quatrocentos) filhos mortos também chancelados pela eliminação biofísica do segmento negro que supostamente reforçaria o potencial de vida e de segurança caucasiano (MBEMBE, 2011). Nesse movimento social iniciado em 2006 devido aos Crimes de Maio¹⁵¹, genitoras de vários estados brasileiros militam diuturnamente por direitos humanos e contra essa gritante marcha fúnebre de braço estatal. Dolorosamente, elas asseveram: “a indiferença e a naturalização de nosso adoecimento e morte persistem e isso na maior parte das vezes não é manchete na grande mídia” (REDE DE MULHERES NEGRAS DA BAHIA, 2016, p. 01).

A última assertiva do texto dramatúrgico foi vociferada pelo ator que representou o primeiro jovem assassinado na cena 1: “Mãe, pode anotar, eu não vou ser um número!” (ERÊ, 2015). Ele apagou o último vestígio de luz e afrontou explicitamente essa crescente ação criminosa de “corte entre o que deve viver e o que deve morrer” (FOUCAULT, 2002, p. 196). Com o teatro inteiramente no escuro, esse último brado negro retumbante foi somado ao coro dos “Cadernos a serem escritos” e das “Enciclopédias ambulantes” entoando a canção supracitada. Assim, a companhia finalizou o seu protesto contra a descartabilidade de mercadorias semoventes negras que industrializa a morte.

¹⁵¹ Chacina ocorrida de 12 a 20 de maio de 2006, levando a óbito quase 600 pessoas – em sua maioria, homens, negros e jovens – como um suposto ataque à facção PCC (Primeiro Comando da Capital) – em São Paulo.

Os atores do Bando, ao finalizarem todos os seus espetáculos e demais atividades (fóruns, laboratórios, oficinas, seminários dentre outras) homenageiam a atuação do Grupo dos Panteras Negras – organização do Movimento Negro que combateu a opressão racial estadunidense entre as décadas de 60 e 80, levantando um braço com o punho fechado (Figura 04, p. 222). Esse gesto consagrado pelos Panteras Negras e repetido pelos atletas medalhistas negros norte-americanos Tommie Smith e John Carlos em 1968 virou símbolo de embandeiramento do movimento antirracista mundial (GELEDÉS, 2016). Sem baixar a cabeça e vestir luvas pretas como os atletas supracitados, a companhia, de cabeça erguida, transmite esse protesto atemporal como última mensagem antes dos aplausos das plateias.

À guisa de conclusão, *Erê* é uma insurreição cênica que escancara a ação letal dos Capitães-do-Mato Hodiernos – PseudoAgentes da Segurança Pública Nacional – autorizados pelos Senhores do Engenho da Brancura Hodiernos, os Chefes do nosso EtnoEstado Brasileiro que nos convoca a agir. O contundente texto e a esplendorosa atuação de “Enciclopédias ambulantes” e “Cadernos a serem escritos” em consonância com os demais elementos cênicos evidenciam que “nenhum sofisma, nenhum véu ou mentira conseguirá de agora em diante ocultar impunemente a realidade genocida em que se decompõe o negro brasileiro” (NASCIMENTO, 1978, p. 182). Sabemos que, lamentavelmente,

a descrição de pessoas que vivem “normalmente” sob a mira de um fuzil, que tem a casa invadida durante a noite, que tem que pular corpos para se locomover, que convivem com o desaparecimento inexplicável de amigos e/ou parentes é compatível com diversos lugares do mundo e atestam a universalização da necropolítica e do racismo de Estado, inclusive no Brasil (ALMEIDA, 2018, p. 96).

O argumento expresso cenicamente através das músicas – em sua maioria compostas primorosamente para essa montagem – transmite também essas mensagens de protesto. Do primeiro acorde através de uma cantiga em iorubá sendo acompanhada por um rifle de guitarra – variação da música *Sossego*, de Tim Maia – até o último supracitado há denúncias tonais de maneira magistral e subversiva. Dentre outras excepcionais músicas cênicas, destaco a chamada angustiante de um telefone que nunca é atendido e o som de chaves e pedaços de metal que são batidos

do lado de fora do espetáculo que nos transportam para aquela atmosfera insurrecional.

As primorosas performances coletivas e individuais com e sem diálogos entre os atores, que personificam a coletividade azeviche da qual é porta-voz, reforçam a contundente militância negrocênica do Bando pelo engajamento com a herança cultural desses corpos repletos de memórias ancestrais. A natureza gestual dos artistas, em cada ação corporal, delata múltiplos significados das reinterpretações pessoais da criação artística que bebe na fonte de seus respectivos repertórios de matrizes tão ímpares e identitárias. Nas palavras de Martins (1995), esse portal que é o corpo, torna-se um veículo de memória que projeta continente e conteúdo.

Outrossim, fizeram parte da comunicação cênica também, o figurino belíssimo com cortes personalizados, o cenário parco com meras inserções sazonais de cadeiras e a iluminação conduzida com maestria por Rivaldo Rios – também ator do Bando que optou por deixar o palco e assinar a luz desde 1994 –, trasladando entre cor, foco, intensidade e padrão. Essa iluminação teatral compôs brilhantemente o cenário, pois, entre *blackouts*, claridade intensa, contrastes e penumbras, a luz dialogou e integrou a cenografia dessa montagem que delata violências físicas e não físicas (CAPPI, 2009) contra o povo negro, criando um ambiente emocional através dos efeitos visuais.

Vale ainda ressaltar que a equipe de produção foi composta por Cássia Valle, Fábio Santana e Jorge Washington, coordenados por Valdineia Soriano e Ridson Reis. Insta salientar que abrilhantaram também essa montagem outros artistas, a saber: Antônio Marcelo (assistente de direção), Arismar Adoté Júnior (assistente de coreografia), Marco Dedê (assistente de iluminação) e Thiago Romero (figurino). Nas palavras de Onisajé: “o NATA abraçou os 25 anos do Bando, eu não fui pra lá sozinha: fui eu, Daniel Arcardes fez o texto, Antônio Marcelo fez a assistência de direção, Tiago fez a direção de arte, figurino, maquiagem e cenografia.

Esse visceral espetáculo foi indicado para o Prêmio Braskem de Teatro¹⁵² de 2016 em duas categorias (melhor espetáculo e melhor direção), porém infelizmente não foi premiado. Ademais, ganhou o edital do Programa Petrobras Distribuidora de Cultura 2017/2018 sendo apresentado em Belém e Manaus com intérpretes para LIBRAS (Linguagem Brasileira de Sinais) e audiodescrição. Nessas oportunidades,

¹⁵² Essa Mostra é considerada a premiação mais importante do gênero em nível estadual.

promoveram-se também oficinas gratuitas de dança (Zebrinha), memória e identidade (Cássia Vale), música (Jarbas Bittencourt) e teatro (Geremias Mendes).

4.4 O Erê como contraponto rítmico contra o genocídio de Jovens Negros

“O que o Bando faz em cena possibilitou que outras gerações de artistas negros pudessem atuar.”
(Onisajé)

O Bando de Teatro Olodum com a insurreição cênica que comemorou suas Bodas de Prata – Erê – vociferou contra classistas, lgbtfóbicos, misóginos, racistas e sexistas na imprescindível e urgente luta pela extinção do extermínio de jovens negros. A companhia, mais uma vez, transformou o palco num espaço multirreferencial de aprendizagem no qual imperaram contínuos processos de difusão e troca de saberes (FRÓES BURNHAM, 2012). Pelo desejo de um mergulho abissal no âmago dos artistas, investiguei o processo utilizado por eles para a criação dessa montagem e verifiquei de que maneira essa peça ampliou seus repertórios culturais sobre as nossas tão necessárias e urgentes questões raciais.

Para tal, realizei observação não participante em 03 (três) ensaios e 18 (dezoito) entrevistas semiestruturadas com atores, diretores (corporal, musical e teatral), dramaturgo e músicos. Os ensaios me permitiram a “apreensão dos comportamentos e dos acontecimentos no próprio momento em que se [produziram]”, captando “a autenticidade relativa [deles] em comparação com as palavras e com os escritos” (QUIVY; CAMPENHOUDT, 2005, p. 199) das entrevistas semiestruturadas e do texto dramático em si. As entrevistas me brindaram com plurais subjetividades de cidadãos negros sem as suas *personas* (máscaras) utilizadas para dramatizar seus respectivos personagens nos palcos.

Nas três noites que escolhi – dias aleatórios e espaçados dentro da minha agenda e a do grupo – observei ensaios rotineiros que possuem normalmente duração de três horas (19h às 22h) ininterruptas. O mini-interregno que cada artista se permitiu foi apenas para beber água ou usar o banheiro exclusivamente quando não estava

atuando. Como não acompanhei da concepção à realização do espetáculo nem se tratou de um ensaio aberto no qual se apresenta uma experiência cênica para um determinado público convidado, não ocorreram alterações nem redirecionamentos no espetáculo.

Afagos rápidos ou demorados, cumprimentos afetuosos ou formais, pedido de bênçãos aos mais velhos, sorrisos em rostos que já cumpriram outra jornada acadêmica e/ou profissional. Essa foi a dinâmica do início dos ensaios que marcou o reencontro desses artistas que realizaram diversas outras atividades, contudo assídua e pontualmente ensaiaram mais um espetáculo do Teatro Negro promovido pelo Bando. A sala de ensaio foi o lugar privilegiado para desoprimir o discurso combativo e a postura reivindicatória no qual esses artistas reenergizaram-se contra a fadiga insidiosa da chaga social que é o racismo nosso de cada dia – presente ainda nos mais distintos espaços. Nas palavras de Almeida (2018),

o racismo pode levar à segregação racial, ou seja, à divisão espacial de raças em bairros – guetos, bantustões, periferias etc. – e/ou à definição de estabelecimentos comerciais e serviços públicos – como escolas e hospitais – como de frequência exclusiva para membros de determinados grupos raciais, como são exemplos os regimes segregacionistas dos EUA, o Apartheid Sul-africano e, para autoras como Michelle Alexander e Angela Davis, o atual sistema carcerário estadunidense.

Em busca do êxito no fazer cênico, a concentração reinou nas mais diversas ações individuais e coletivas: afinar instrumentos, alongar, aquecer, marcar lugar, passar o texto dramático e relembrar a coreografia. Cômicos da nobre tarefa de romper o silenciamento instituído pela hegemonia eurocentrada e vociferar outros saberes sobre a negritude velados e/ou invisibilizados pela hierarquia dominante, os artistas efetivamente amalgamaram com afinco e muita dedicação – as experiências artísticas e os valores apre(e)ndidos (OLIVEIRA, 2014) – para mais uma militância negrocênica, que, desta vez, protestou contra o genocídio de jovens negros.

Tudo foi feito com muito primor, pois a companhia precisa estar em total consonância para as temporadas locais e nacionais; afinal, se esse “teatro é uma das formas expressivas marcantes da linguagem contestatória do movimento negro” (JESUS; RIOS, 2014, p. 47), o Bando conscienciosamente se propõe a edificar o que foi (e ainda é!) despedaçado pela perversa violência racial (FANON, 2008) com sua arte que desmitifica o nosso pseudodesajustamento social, o complexo de inferioridade e as imagens preconceituosas e arquetípicas que nos foram atribuídos.

O lema é “não tem dor que perdurará, nem o teu ódio perturbará, a missão é recuperar, cooperar e empoderar”¹⁵³.

As “Enciclopédias ambulantes”, os “Cadernos a serem escritos” e o ator convidado para dar vida ao deputado demonstraram sintonia. Entre erros, esquecimentos e repetições exaustivas, eles exercitaram a ajuda mútua continuamente sem demonstração de cansaço sob o olhar atento e rigoroso dos diretores que primaram sempre pela excelência. A direção majestosamente conduziu esse trabalho colaborativo repleto de inevitáveis processos de reelaborações e reinterpretações, estimulando expansão e troca contínuas dos mananciais histórico-culturais dos corpos-máscara dos atores (LIMA, 2008).

Ao revisitarem o discurso crítico-social racializado repleto de picardia da montagem, os atores experimentaram atitudes, expressões corporais, faciais e corporais, performances e tons. As intervenções cirúrgicas dos diretores, baseando-se em seus pressupostos minimalistas do binômio conselho-orientação, promoveram rupturas que geraram novas expressividades com dedicação integral de cada artista. Os suores derramados, frutos de esforços individuais em prol da sintonia grupal necessária, delataram o exercício contínuo de escutatória de pessoas compromissadas com a qualidade e comprometidas com o afroideal.

Nos ensaios, cada corpo como “sujeito político de marcante presença na afirmação identitária de etnicidade e cultura ancestral” (OLIVEIRA, 2014, p. 02) cada vez mais tomava consciência do seu potencial e desenvolvia sua autonomia, já que lhe foi oportunizado enuclear aspectos emocionais, físicos, intelectuais entre outros. Afinal, dentro e fora dos palcos, precisamos enfatizar

nossa presença neste mundo que modela a civilização do futuro. Civilização aberta a todos os eventos da existência humana, livre de exploradores e explorados, o que resulta na impossível existência de opressores e oprimidos de qualquer raça ou cor epidérmica (NASCIMENTO, 1978, p. 137).

Esse crescimento, nos âmbitos pessoal e artístico, foi reificado no banquete teórico dos depoimentos das “Enciclopédias ambulantes” e dos “Cadernos a serem escritos” coletados através das entrevistas semiestruturadas. As perguntas abrangentes permitiram que os artistas trasladassem por distintos vieses a depender exclusivamente das suas respectivas identidades discursivas. Em todos os encontros,

¹⁵³ Eminência Parda (Emicida – 2019).

mais do que respostas, o Bando me presenteou com a sabedoria dos fazedores que alguns teóricos acadêmicos sequer alcançaram. Dos mais tímidos aos mais falantes, todos cristalizaram momentos singulares para mim.

Com o escopo de ostentar as vozes de meus sujeitos sociais de pesquisa, seguindo a perspectiva foucaultiana da contínua necessidade de desarrumar o arrumado, desorganizei a ordem das minhas perguntas e agrupei as respostas em torno da tríade do Teatro Negro brasileiro aqui apresentada: Ler (*kawe*), Dizer (*wéfun*), Transformar (*yépada*). Para mim, essa é a melhor maneira de apresentar a militância negrocênica do Bando, que se pauta nas dimensões conceitual (base teórica), procedimental (fazer cênico) e atitudinal (promoção de mudanças comportamentais) para promover as suas insurreições cênicas e as demais atividades (fóruns, laboratórios, oficinas, seminários dentre outras) conforme veremos a seguir.

Destarte, inicio pelo fundante conceitual (ler – *kawe*) que instrumentalizou a companhia com múltiplas leituras negrorreferenciadas, conceitos contra-hegemônicos e princípios antirracistas. Em seguida, apresento o procedimental (dizer – *wéfun*), que demonstrou a forma genuína como esse conhecimento foi vociferado no palco de maneira ímpar com o escopo de promover a última – a dimensão atitudinal (transformar – *yépada*), desconstruindo normas hegemônicas e eurocênicas vigentes, mudando atitudes frente ao racismo e adquirindo novos valores e crenças no que tange as relações interpessoais.

4.4.1 LER (*KAWE*)

“A entrada desses corpos no palco mostra pra gente que a vivência também é uma formação, só que uma outra formação Isso impacta diretamente numa nova linguagem das Artes Cênicas no Brasil.”
(Daniel Arcades)

Desde 1990 Arlete Dias, Ednaldo Muniz, Geremias Mendes, Jorge Washington e Rejane Maia, Valdineia Soriano, 1991 Cássia Valle e Merry Batista, 1993 Zebrinha, 1996 Jarbas Bittencourt e Leno Sacramento, 2001 Fábio de Santana e Sérgio Laurentino, 2002 Ella Nascimento e Jamile Alves, 2006 Cell Dantas, Daniel Vieira – Nine e Ridson Reis e 2007 Maurício Lourenço, quando ingressaram no Bando de Teatro Olodum, tornaram o palco um espaço de produção e difusão de saberes

azeviches e de contestação política. Essa plêiade, transformando esse *lócus* numa trincheira antirracista, reflexiona sobre questões raciais (pré, trans e pós-Abolição), ressemantiza o legado da ancestralidade e preenche lacunas sobre referenciais africanos e afro-brasileiros.

Apesar dessa pluralidade temporal quanto ao ingresso dos artistas na companhia, todos definiram o Bando como um espaço de aprendizagem e/ou de atuação política pelo viés artístico. As elucidações, ainda que idiossincráticas, assemelharam-se e pospuseram-se nos âmbitos conceitual, procedimental e atitudinal, a saber: “é uma grande universidade, onde a gente tá sempre se renovando, cursando, aprendendo e ensinando” (SÉRGIO LAURENTINO), “é minha escola. O Bando é mais que uma escola de teatro, é uma escola de vida. Essa mulher negra que eu sou, esse meu olhar pro mundo, o olhar pra educar um homem preto eu aprendi aqui no Bando com essas pessoas e com esse fazer teatral” (VALDINEIA SORIANO).

Ademais, eles complementaram: “é uma escola teatral, uma faculdade teatral – você sai daqui artista; é uma escola da vida – você sai daqui cidadão, pensando não só nas suas dificuldades, mas nas dificuldades do outro; é também um ato político” (RIDSON REIS), “é a minha companhia de teatro, é meu espaço de atuação, de exercício de ator, de militância – porque utilizamos essa linguagem do teatro pra falar de coisas e tentar levar uma reflexão pro público –, de glamour” (JORGE WASHINGTON), “é uma instituição – ao mesmo tempo, um templo – de criação artística, de criação de pensamento, de autorreconhecimento, de conhecimento do mundo” (JARBAS BITTENCOURT).

Ainda sobre a importância desse *lócus* de aprendizagem para vida, Jamile Alves anuiu (“o Bando é formação, construção, é – como a gente fala muito no candomblé – a cumeeira, o alicerce. Eu agradeço muito o que sou, o que eu estou, o que eu me tornei e o que eu venho me tornando a esse coletivo. É família, base, espelho mesmo”), Leno Sacramento corroborou (“Eu agradeço muito ao Mestre Jorge Satélite que me ensinou a capoeira e a capoeira me jogou no teatro, mas o Bando mudou a minha vida. O que eu sou hoje agradeço ao Bando. O Bando é o divisor de águas na minha vida”) e Cássia Valle assim continuou:

É uma grande escola. Acredito que todos nós que vamos dar esse depoimento somos outras pessoas depois desse contato com o Bando. Tenho certeza que a minha construção profissional e da mulher Cássia seria

uma outra se eu não tivesse passado esse tempo todo com o Bando, não tivesse contato com esse tipo de teatro, com aquelas pessoas que faziam isso. Tenho certeza que seria uma outra assinatura.

Maurício Lourenço, que considera os artistas do grupo seus irmãos, especificou: “Na maioria dos projetos que eu dirijo, eu sempre penso em trazer um punhado de negros pra banda. Sempre vou visando isso, porque fui aprendendo isso aqui no Bando e vi que é importante.” Merry Batista cintilou:

O Bando é a minha identidade. Eu vim realmente descobrir quem sou eu a partir do meu envolvimento com o Bando. Eu me sentia uma pessoa só no mundo e depois eu me senti uma pessoa no mundo e com o mundo. É um lugar onde eu me sinto bem, aprendo, reaprendo, formo, deformo, reformo. O Bando tá sempre em movimento em mim. Vou me descobrindo a cada espetáculo que faço, a cada personagem que construo, a cada momento com a plateia. É uma identidade de movimento.

Jarbas Bittencourt locupletou:

O Bando não me trouxe somente uma profissão artística, um espaço de atuação profissional. O Bando mexeu profundamente na minha cabeça, na minha estrutura de pensamento, na estrutura de pensamento da minha família e daqueles que estavam mais próximos. O fato de eu não ser um homem negro retinto... Eu nunca me senti branco, mas eu já fui moreno. A única coisa que tinha disponível em algum momento pra me identificar era esse conceito de ser moreno. Era muito difícil entender o que acontecia em torno de mim na infância e na adolescência. Era muito difícil lidar com os problemas de representação. (...) Quando eu entro no Bando, eu assumo e entendo uma identidade negra. Só depois que eu entrei no Bando dentro da minha casa esses temas e essa questão começaram a ser faladas, porque antes não era faladas. (...) Por eu me tornar um artista ativista – um artista militante – eu vi os homens negros retintos que nunca se disseram negros assumirem-se negros. (...) Eles foram deixando de ser morenos também.

Zebrinha assim pontuou: “o Bando é minha voz política. Como eu venho de uma área mais da performance do corpo, encontrar um lugar onde esse corpo pode ter uma função mais política e social é bacana. O Bando é o lugar onde eu posso exercer isso como artista”. Cell Dantas considerou a companhia

uma ferramenta potente de diálogo, discurso, de formação de seres humanos pra essa sociedade antiga – vamos dizer assim – e atual. É um grupo que tá sempre trazendo reflexões não só pra gente que tá ali lidando no dia a dia mas o entorno. Quem tá vendo o Bando também tá tendo essa reflexão. Eu acho que o Bando tem uma importância imensa pra sociedade brasileira pelo discurso, pelo que produz, pelos seus agentes e seus atores que estão também conduzindo esses discursos fora do Bando.

A definição de Geremias Mendes (“além de ser uma grande escola, o Bando é uma fonte de inspiração pra quem quer fazer teatro sério, pra quem quer dizer o que muitas pessoas não dizem e muitas não querem ouvir. Pra mim, o Bando é uma grande faculdade, uma grande escola”) foi ratificada por Daniel Vieira – Nine (“o Bando é minha referência. O Bando tá aqui para me dizer quem eu sou”), Daniel Arcades (“é uma grande referência. É referência de entendimento de linguagem, é referência de entendimento de quem faz e pra quem faz. É um grande norteador do meu fazer artístico nesse sentido. Eu entendo muito bem que tipo de artista eu quero ser e para quem eu desejo fazer meu teatro”) e Onisajé:

O Bando é referência, uma referência-basilar, um dos pilares que orienta o teatro que eu faço. O NATA (Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas), grupo que eu dirijo, coincidentemente, nasceu 08 (oito) anos depois que o Bando de Teatro Olodum na mesma data (...). O grupo de Teatro Negro de maior visibilidade, de maior atividade cênica em atividade no Brasil, se não for o maior... Com relação ao teatro, no sentido mais dilatado, a gente pensa assim: é o grupo mais bem-sucedido do teatro soteropolitano. Nenhum outro grupo de teatro conseguiu o que o Bando de Teatro Olodum é tanto no sentido artístico como no sentido das mídias. É o único grupo de teatro desta cidade que foi para as três mídias (cinema, televisão e teatro). Então, é uma referência muito forte, é um lugar de orientação.

Outrossim, também reificaram essa assertiva as jovens, que participaram da II Oficina de Performance do Bando – uma mestrandia em Estudos Interdisciplinares sobre Gênero, Mulheres e Feminismos e a outra bacharela em Nutrição –, pois decidiram fazer a seleção para participar da referida Oficina pela admiração que nutrem pela companhia. Para elas, o grupo “é um porta-voz da questão racial no meio artístico não somente por ter atores negros, mas pela temática dos espetáculos mais cômicos até os mais reflexivos” (SHIRLEY SANJEVA¹⁵⁴) e “uma referência de uma metodologia diferente para trabalhar a arte junto com a questão sociopolítica. A gente sabe que tem diversos grupos grandes e pequenos que se formaram a partir do que o Bando representa como o NATA e outros de bairros” (NAIRA DA HORA).

Definindo o Bando como um espaço formativo para artistas e plateias, a companhia, cônica de que quem nos pariu foi um ventre de um navio e que vimos do ventre escuro de um porão para baixar nos mais distintos terreiros com o luar de Luanda em nossos corações, sempre inicia seus processos de montagens

¹⁵⁴ Participe dos Bossambacos (neologismo que une Tribo Bossambá e Os Bacos), grupo músico-teatral residente do Teatro Vila Velha.

aprendendo a ler pra ensinar aos camaradas¹⁵⁵. Ler (*kawe*) é sempre o marco iniciático desse grupo que diuturnamente traz à baila em seus espetáculos e demais atividades (fóruns, laboratórios, oficinas, seminários dentre outras) questões raciais sobre o pré, trans e pós-escravismo.

A aprendizagem desses conhecimentos sobre questões raciais poderão contribuir para o crescimento pessoal, favorecer e promover o desenvolvimento e a socialização (COLL *et al.*, 1986) se construírem significados e atribuírem sentidos. Afinal, sabemos que

o conhecimento em qualquer área, seja ela científica ou da vida diária requer informação. Muito dessa informação consiste em dados ou fatos. (...) Sem uma boa “base de dados” ou um conhecimento factual, entenderemos muito pouco. (...) É necessário não somente conhecer dados, mas dispor de conceitos que deem significado a esses dados (*Idem*, p. 20).

Com Erê não poderia ser diferente, o primeiro passo foi balizar o aspecto conceitual (saber) numa perspectiva negrorreferenciada; assim, o espetáculo que comemorou as Bodas de Prata reificou essa práxis – Ler (*kawe*) – de maneira esplendorosa. A montagem convocou a todos – artistas e plateias – para lutarem pelo direito à vida de jovens negros, trazendo à baila saberes sobre relações familiares, violência nacional, segurança pública, maioridade penal, lei 10.639/03 e racismo na mídia – descritos com escrutínio no subcapítulo anterior. Para tal, foi imperioso um constante e abissal mergulho conceitual sobre as temáticas supracitadas, para cindir com o passado de total ausência desse debate pelo viés das Artes Cênicas.

A priori, o Bando remontaria Erê – pra toda vida Xirê (1996) com direção de Lázaro Ramos. A agenda profissional o impediu, todavia ele apresentou uma concepção para lastrear a dramaturgia: “o direito de envelhecer da Juventude Negra, o direito de existir, de fazer o seu próprio *odu* (caminho)” (ONISAJÉ, 2018). Em seguida, o grupo convidou Onisajé para dirigir e, logo depois, Zebrinha, além de assinar a coreografia, também assumiu a direção com ela. Ao realizarem leituras fílmicas de vídeos dessa montagem, que é essencialmente de dança, a encenadora redarguiu sobre as marcas temporais nos corpos dos atores como um obstáculo para a realização das inúmeras coreografias. Ela propôs que fizessem um espetáculo de teatro, pautando-se na temática e no argumento, e os atores aceitaram.

¹⁵⁵ Maseмба (Roberto Mendes – 2003).

Assim, o novo espetáculo *Erê* (2015) – quase homônimo do *Erê pra toda vida – Xirê* (1996) – manteve a temática do genocídio juvenil, ampliando-a ao abordar as inúmeras chacinas ocorridas nacionalmente nesse lapso temporal de 19 (dezenove) anos, todavia priorizou o teatro. A partir dessa decisão, iniciaram-se os mergulhos literários (leituras de entrevistas de mães que perderam seus filhos assassinados e do livro “*Mães da Acari: uma história de protagonismo social*”), as pesquisas de dados nacionais, as rodas de conversa com Hamilton Borges – fundador da campanha *Reaja ou será morto/ Reaja ou será morta* – e Vilma Reis – socióloga e ex-ouvidora da Defensoria Pública, as imersões em campo para conhecer a realidade fática (diálogo com as mães que tiveram seus filhos mortos na chacina do Cabula) e os diuturnos debates sobre as vivências de cada artista frente a essa temática.

Além de arrolar alguns dos inúmeros assassinatos contra jovens negros ocorridos ente 1996 e 2015, como o escopo de exigir que “parem de nos matar”, a companhia imergiu em outras pesquisas transversais para aprofundar-se em temas como relações familiares (filhas, filhos, mães e pais), violência nacional, segurança pública, maioria penal, lei 10.639/03 e racismo na mídia. Afinal, como bem nos ensina Nascimento (1978), são várias as formas de extermínio que desintegram nossas instituições culturais, linguísticas, políticas, religiosas, sociais além e nossos sentimentos.

Ademais, a companhia revisitou também *Erê pra toda vida – Xirê* (1996) através de leituras fílmicas de vídeos que compõem seu acervo. O Roteiro Coreográfico dessa peça é composto por 11 (onze) cenas, nas quais os oito jovens negros assassinados na Chacina da Candelária são associados a orixás: Ogum (Leandro Santos da Conceição), Oxossi (Paulo Roberto de Oliveira), Xangô (apelidado de Gambarzinho, pois o nome de batismo é desconhecido), Omolu (Marcelo Cândido de Jesus), Yemanjá (Valdevino Miguel de Almeida), Obá (Anderson de Oliveira), Oxum (Paulo José da Silva) e Nanã (Marco Antônio da Silva). Durante todo o espetáculo, eles interagem com os gêmeos Ibejis – *Erês (ERÊ PRA TODA VIDA, 1996)*.

Além disso, essa montagem ainda reverencia mais três orixás, a saber: Exu, Iansã e Oxalá. A abertura é um pedido de proteção a Exu para que tudo corra bem durante o espetáculo. No desenvolvimento da peça, Iansã – que acalenta cada jovem morto, cobrindo-o com um manto – é clamada pelos atores para que essa Senhora

dos Mortos cuide de cada *egum*¹⁵⁶ assassinado tão precocemente. O desfecho é um cortejo a Oxalá com todos os artistas de branco, pedindo ao Pai de todos os Orixás para que traga a paz diante de tanta tormenta e tristeza. A última cena é uma grande festa ao som de xequerês, timbaus e tamborins, comemorando a festa dos gêmeos Ibejis – Erês (*Ibidem*).

Os artistas que participaram desse espetáculo foram Arlete Dias (Oxum), Geremias Mendes (Oxalá), Jarbas Bittencourt (diretor musical), Jorge Washington (Exu), Leno Sacramento (Ibeji – Erê, com seu irmão gêmeo Melquesedeque Sacramento), Rejane Maia (Ogum), Valdineia Soriano (Iansã) e Zebrinha (coreógrafo). Os atores Cássia Valle, Ednaldo Muniz e Merry Batista, que também já integravam a companhia, devido a compromissos acadêmicos e/ou profissionais não atuaram na montagem. A dedicação diuturna para os ensaios e as longas viagens para as temporadas nacionais (Rio de Janeiro e São Paulo) e internacional (Londres) foram critérios seletivos que impossibilitaram as suas respectivas participações na peça.

Através da produção colaborativa – outra marca exordial e basilar da companhia na qual cada artista “tem total poder e liberdade de construção” (MERRY BATISTA) – o Bando decidiu o fazer cênico na horizontalidade de múltiplas rodas de conversas num processo desafiante, conflituoso, repleto de tensões e diálogos; afinal, novos atores sociais com experiências singulares participaram também desse processo criativo. Já que o grupo considera o teatro uma “ferramenta transformadora e também uma ferramenta política” (RIDSON REIS), “um instrumento de luta” (SHIRLEY SANJEVA) e se identifica como “porta-vozes de pessoas que são reais” (CASSIA VALE), sabe que quanto maior a consciência aliada às nossas vivências, mais possibilidades criativas e expressivas (SANTOS, 2002).

Acerca das contribuições de cada artista no processo de criação dramaturgica dessa peça – considerada por Cássia Valle “um presente [pelos 25 anos] doloroso pois infelizmente não estamos falando de ficção” –, Jorge Washington considerou que “foi diferente. O texto foi escrito por Daniel Arcades, mas a minha experiência de pai contribuiu muito”. Geremias Mendes pontuou tratar-se de “uma experiência nova. Um escritor novo com nossas ideias. Ele não chegou com o texto pronto. A gente deu opiniões, botou coisas, tirou coisas, como a gente sempre faz.” Jamile Alves complementou:

¹⁵⁶ Em iorubá, *egum* significa morto ou falecido.

A gente mexeu muito nas coisas. Por mais que Daniel mandasse, Lázaro intervisse, Zebrinha e Fernanda Júlia estivessem aqui, a gente também deu pitaco¹⁵⁷, mostrou a visão da gente – até porque são visões diferenciadas e a gente tenta chegar a um consenso.

Valdineia Soriano expôs:

Quando eu vi o tamanho do texto, eu disse: “gente, eu não vou memorizar”. Você não tá entendendo. Eram 02 páginas. Eu olhava e dizia: “eu vou ter que cortar aqui”. Mas eu ficava constrangida, porque Daniel todo dia tava no ensaio. (...) Por outro lado, a gente pesquisou tanto, foram tantos dados, que toda vez que eu chegava em casa e olhava Gabriel¹⁵⁸ eu pensava: eu espero que volte bem. Parece clichê, mas não é. Eu não tive como não pensar em meu filho e nas mães que a gente conversou. (...) Eu construí muito em cima disso: do meu olhar de mãe de filho preto e dessas mulheres que eu consegui conversar e ler entrevistas. Foi uma construção dolorosa. Foram dois momentos: eu querendo memorizar aquele texto enorme – um texto muito bom, mas enorme – e querendo passar aquela dor. Meu mesmo só tem uma frasezinha. A gente improvisou e ele [Daniel] deixou. Todo o resto é dele.

Ridson Reis também considerou Erê

um processo menos improvisado. A gente improvisou, claro, mas a gente teve uma contribuição muito menor. A gente dizia o que era legal, o que não era legal, partindo da ideia que Lázaro tinha de cena e do que Daniel trazia de texto. A gente discutia em cena e a gente discutia em sala com o texto em mãos. (...) A experiência que todo mundo traz eu acho que é essa: a experiência não só dramaturgica, mas a memória que o corpo traz, que também fala, que também é dramaturgia cênica. A vivência também faz parte da construção da memória. A minha construção basicamente foi essa: de discutir em cena com todo mundo e de trazer em cena a memória corporal das coisas que a gente vive em comunidade.

Sobre as múltiplas leituras de mundo supracitadas e experiências dos artistas que nutrem os mananciais histórico-culturais dos seus corpos-máscara e as memórias presentificadas em seus corpos (LIMA, 2008), Jorge Washington locupletou acerca da pesquisa de campo em espaços públicos que realiza desde que ingressou na companhia:

A minha vivência nas ruas de Salvador me ajuda muito. (...) Eu sou muito atento [por exemplo] a vendedores de rua, a diálogos quando eu vou na feira. (...) Dá um *now-how* pra você que é ator... Quando a gente passa uma tarde na Feira de São Joaquim ou passa uma tarde no Pelourinho e chega na sala de ensaio sete horas da noite pra improvisar, cê tá cheio de informações. Você vai criar um novo espetáculo, cê tem que criar um novo personagem, aí essas informações vêm no corpo, vêm na mente.

¹⁵⁷ Pitaco é uma gíria que significa opinião.

¹⁵⁸ Gabriel Soriano Bittencourt das Virgens é o filho de 20 anos da atriz Valdineia Soriano e do diretor musical Jarbas Bittencourt.

As estreantes assim descreveram o processo de criação dramaturgica: “Erê foi um longo processo de construção. Erê é um espetáculo muito forte, muito pesado e o processo de construção foi também bem difícil, mas muito enriquecedor!” (NAIRA DA HORA);

Erê foi um mergulho! Eu já tinha uma relação tanto de leitura com alguns materiais voltados para o genocídio da população negra, mas, quando surgiu a proposta de Erê, eu fui realmente me aprofundar na temática. Nesse mergulho, eu fui pra livros. A gente teve um processo com Vilma Reis, a gente conversou com Hamilton, do REAJA. A gente teve tanto o processo histórico de compreender quando outras abordagens. Eu fui bem ousada nesse processo. Eu e outra colega fomos atrás pra saber. Eu li o livro Mães de Acari no período e foi muito bacana pra mim o processo de leitura pra entender esse processo de genocídio. Elas tiveram seus filhos genocidados assim como aconteceu no Cabula. Aí a gente foi pro Cabula pra dialogar com as mães. Foi um processo que a gente decidiu mergulhar e entender que sentimento era aquele, porque foi um laboratório (SHIRLEY SANJEVA).

A diretora e o dramaturgo convidados delataram as seguintes impressões:

Eu fui a primeira pessoa negra a dirigir o Bando de Teatro Olodum. Se já era difícil, ficou mais ainda, porque eu tenho uma poética, um jeito de pensar e dirigir (...). Quando eu assumo essa direção e depois divido essa direção com Zebrinha, porque realmente foi um trabalho de com-ple-men-ta-ri-e-da-de que a gente se dá superbem trabalhando – fora a admiração e o respeito – foi um trabalho muito profundo, um trabalho de reinvestigação da história desses 25 anos. (...) Houve conflitos do processo. Não foi fácil, foi conflituoso, porque você tem também os vícios, você tem também aquelas questões onde você se apegava, onde tá acostumado a lidar e eu era uma diferença, uma novidade. (...) Uma coisa importante ali era um elenco que tava ali há 25 anos e um elenco jovem que tinha vindo das oficinas. O diálogo entre esses dois elencos foi muito importante e fundamental para que o espetáculo tivesse a qualidade que ele tem, mas principalmente para que eles sentissem – digamos assim – valorizados, legitimados (ONISAJÉ).

Historicamente, os dramaturgos são o início de um processo. Eles são a cabeça de um processo. Eles são os grandes nomes do processo. Eu acho que os processos do Teatro Negro mostram que a dramaturgia não é à parte do espetáculo. Ela é parte do espetáculo. Em Erê, eu quis estar com o Bando. Eu quis viver o Bando. (...) Eu aproveitei que eu podia estar com o Bando. A vivência com o Bando me trazia tudo o que eu precisava pra escrever. Eu ia pra casa, eu escrevia, eu trazia uma cena escrita, a gente testava, a gente montava – foi diferente dos processos anteriores – mas eu tava vivendo com o Bando. Talvez a gente não tivesse improvisando com exercícios cênicos, mas o discurso de todo mundo estava ali naquela sala. (...) Erê tinha uma coisa muito engraçada: um elenco que estava há 25 anos no Bando e um elenco que tava fazendo seu primeiro espetáculo no Bando. Essa junção era maravilhosa, porque a gente via as diferentes visões e as diferentes formações. Isso tudo a gente tentava colocar no texto. Uma coisa muito importante do processo também foi o diálogo com Lázaro e Zebrinha. Eu escrevia uma cena, mandava para Lázaro, Zebrinha e Fernanda [Onisajé] (...) Eles liam, comentavam comigo, eu reescrevia e depois chegava na sala de ensaio. Tinha esse diálogo sempre também (DANIEL ARCADES).

Zebrinha, que assinalou que sempre dirigiu, mas até então nunca tinha assinado, considerou o processo genial e muito fácil. Ele destacou a generosidade das “Enciclopédias ambulantes” e a meta-aprendizagem dos “Cadernos a serem escritos”:

Houve uma receptividade dos mais velhos para receberem esses meninos e cooperarem com eles, mas o que você vê também é a surpresa e a admiração por estarem participando desse mesmo time. Isso eu acho legal! Eu acho muito bacana quando em cena eu vejo aqueles meninos olhando pra Valdineia. É impressionante! Em cena, eles estão aprendendo. Eles estão olhando os mais velhos e aprendendo.

Como sabemos, no Teatro Negro, “o didatismo político também buscava surpreender e chocar a plateia criando no ambiente cênico uma atmosfera de revelação” (JESUS E RIOS, 2014, p. 53). A gravidade da temática, contudo, também espantou os artistas durante o processo de criação, a saber: Ridson Reis (“Quando eu tava vindo pra um ensaio, eu presenciei um assassinato do irmão de um amigo”) e Naira da Hora (“Teve um dia no meio dos ensaios que meu irmão – meu irmão é um jovem preto – desapareceu. Já passou milhões de coisas na minha cabeça. Foi muito forte”). Lamentavelmente, essa triste realidade fática me lembrou da reflexão de Bastide (1971) sobre as experiências da negritude serem pontos de partida para entender as questões raciais e captar a realidade brasileira de forma original.

Valdineia Soriano corroborou:

É aquela velha história: parem de nos matar! Eu fiquei assustada quando vi os dados da quantidade de jovens que vêm morrendo constantemente no Brasil todos os dias. É surreal! Como em 96 eu falei de uma chacina e hoje eu falo da mesma coisa muito maior? Ninguém sabe, ninguém vê, passa batido... Como essas mães sofrem com isso. Como essas mães ficam em casa desesperadas. É diferente do desespero da mãe branca. A gente tá acabando com os jovens negros. Isso é real. Isso precisa ser questionado e debatido.

Sérgio Laurentino asseverou que essa ação letal dilacera também familiares: “a bala chega e não atinge só o menino que morre. Ela atinge toda uma família. Os que vieram antes deles e os que virão depois”. Leno Sacramento pontuou o quão as leituras de toda a equipe foram ininterruptas devido à reincidência diuturna de jovens genocidados numa tentativa de atualizar o conteúdo a ser apresentado para o público:

A gente ia pra casa com os textos do espetáculo e a gente chegava em casa e acontecia mais massacres diários. E a gente volta: “velho, aconteceu isso

ontem, sabe?” Você tem que ser muito otimista pra tá acreditando que depois de tantos anos nada muda e vai dar certo. Mas a gente segue, a gente segue com a arte. Tá cada vez mais difícil, mas a gente segue com a arte. Então, meu processo foi muito louco, porque eu ficava em choque com isso o tempo todo. Todos os dias eu vinha ensaiar e ficava em choque. Não é fácil.

Merry Batista acrescentou:

Ele é muito próximo do que tá acontecendo na nossa vida e no momento. Ele é muito forte, porque ele vai tocar em quantidade. A gente sabe, mas quando se diz: “Olha, é de verdade. Aconteceu comigo e tá acontecendo. Enquanto a gente tá aqui sentado aconteceu lá nas favelas. Tem mãe correndo, tem mãe se desesperando porque o filho desapareceu, tem mãe vendo isso”. Então, ele é muito forte porque traz uma realidade bem proximal.

Além dessa abordagem da realidade proximal dos jovens negros supracitada, o grupo trouxe à baila uma referência ancestral, já que o cerne pulsante do conhecimento está associado às raízes profundas de nosso ser cognitivo (MATURANA; VARELA, 1995). Nas palavras de Zebrinha,

o processo foi diferente porque tava superembasado no que queria. Existe uma marca de cultura ancestral ali. Sabe do que aquele espetáculo trata? Dos *Àbíkús*. Aquele espetáculo do início até o final a gente tá tratando de *Àbíkús* – aqueles que são predestinados a morrer, já nascem predestinados a morrer. Eles são chamados filhos da morte. Segundo os iorubás, existe esse mundo dos *Àbíkús*, que é um mundo desejado. Como nós acreditamos em reencarnação, as pessoas nascem, mas querem voltar pra lá de todo jeito. Essas pessoas são sempre ligadas à morte. No parto, a mãe morreu ou eram gêmeos e só ficou um... As pessoas são predestinadas a voltarem pra lá. No Brasil, as pessoas transformam crianças e adolescentes em *Àbíkús*. Como aquela cena [3: O sonho dos espectros] que os meninos morrem e acordam superfelizes da vida. Eles não percebem que estão mortos. Eles estão superfelizes, contando como foi que aconteceu a história, mas eles não estão infelizes por terem morrido.

Daniel Arcades ainda acrescentou que esse processo investigativo de Erê foi tão grandioso que lhe embasou para redigir mais dois espetáculos:

A peça não se esgota nela. A pesquisa de Erê foi tão forte, mas tão forte que ela rendeu outros espetáculos. Eu brinco que eu tenho a Trilogia da Chacina – digamos assim – que foi Erê, Antônia¹⁵⁹ e As balas que não dei ao meu filho¹⁶⁰. São três espetáculos que eu escrevi com a pesquisa de Erê que me serviu muito, mas são visões completamente diferentes. Em Erê, a gente partia muito do lugar da visão das crianças. A gente pensava nesses corpos. É tanto que a cena que mais assustou a galera era a das crianças relatando

¹⁵⁹ Ressignificação do mito de Antígona. Uma mulher cobra ao prefeito o corpo do irmão ativista que foi morto numa chacina policial (*Idem*).

¹⁶⁰ Um policial negro acostumado a matar em chacinas num dia ao chegar à sua casa não encontra o filho adolescente (*Idem*).

as próprias mortes. Era a cena que as pessoas mais comentavam pra mim, dizendo: “ai, que macabro aquilo”. As crianças dizendo: “eu morri mas não senti dor, não, quem sentiu foi minha mãe. Eu só tomei o *pow!* na cabeça.” Essa não percepção do que é, essa vivência de ser tão forte pra quem fica. A gente ouviu tantas vozes que dá vontade de montar uns dez espetáculos com isso. (...) Eu acho que, se a gente produzir mais, se a gente sentar com o Bando, se a gente sentar com o NATA, mais desdobramentos podem sair. Acho que Erê é o início de um pensamento sobre essas questões que nos são tão urgentes.

Quanto à trilha sonora, como músicos e atores estudam o texto juntos, também foi construída em equipe: “foi criação coletiva. A música de Brown foi Jarbas que apresentou um pouquinho depois, mas a gente já tava com um esqueleto do espetáculo já quase todo pronto feito por mim, Maurício, Zebrinha, Cell e Jarbas” (DANIEL VIEIRA – NINE), “já tinha a música de Brown, mas era canção. Não tinha ainda o arranjo. Trouxe fragmentos e dali a gente criou outras coisas” (MAURÍCIO LOURENÇO), “a gente construiu junto. Todos nós pensamos naquele momento em fazer um espetáculo que tem um tema, que tem um corpo, que tem os atores. Todos nós ali começamos a contribuir. A gente discutia muito, a gente falava muito e, se fazia algo que não tava interessante, passava pra outra” (CELL DANTAS).

Jarbas Bittencourt sintetizou:

São exercícios diários de criação, de descoberta de músicas dentro da sala de ensaio. A música criada pro Bando passa necessariamente por mim e pelos atores, pelas culturas e tradições, pelas informações que estão no corpo de cada ator e atriz e passam por Zebrinha também com o qual eu criei muita coisa ensaiando. A música pra teatro é feita para atender a princípios que não são princípios musicais às vezes.

Logo, o Bando, ao ler (*kawe*) para nutrir-se conceitualmente durante o processo de criação dramaturgica de Erê, decodificou angústias, clamores, desabafos, gritos, olhares, lágrimas, letras e números. O conteúdo não se restringiu a livros ou periódicos, pois essa temática carecia e exigia que os artistas decifrassem também o dito e o tácito de cada dor pungente, o não dito e o entredito da ausência de políticas públicas acerca dessa questão social e o total silenciamento proposital e contumaz diante da violação explícita do direito à vida de jovens negros. Com essa montagem, a companhia evidenciou que o Brasil continua agindo como “serviçal do colonialismo português e das potências imperialistas. Jamais [pondo] em prática sua filosofia puramente verbal-retórica de anticolonialismo” (NASCIMENTO, 1978, p. 176).

4.4.2 DIZER (*WÉFUN*)

“Eu gosto de convocar! Eu acho realmente que a gente tem que convocar todo mundo para estar perto e as pessoas entenderem que não estão sozinhas.”

(Valdineia Soriano)

Após estruturar a base conceitual sobre a temática negrorreferenciada a ser discutida em espetáculos e demais atividades (fóruns, laboratórios, oficinas, seminários dentre outras), o Bando decide o aspecto procedimental: o dizer (*wéfun*). Nessa dimensão procedimental, privilegia-se a expressividade com criatividade, utilizando códigos e terminologias e relacionando linguagens (COLL *et al.*, 1986), tais como a verbal, a gestual, a musical, a visual, a plástica entre inúmeras outras. Ademais, prima-se nessa exposição pelo preciosismo para o

desenvolvimento de um assunto de forma ordenada e fluída ajustando-se a um plano ou roteiro prévio, seguindo uma ordem lógica na apresentação das informações e argumentos, adequando a linguagem utilizada ao conteúdo e à situação de comunicação e mantendo a atenção do receptor (*Idem*, p. 115).

Sabemos que, para a tradição africana, a palavra tem força e a fala é considerada um dom de Deus – sagrada (ascendente) e divina (descendente) (HAMPATE BÁ, 1977); portanto, o Bando não (re)produz mera e mecanicamente questões raciais no palco, mas clama, protesta e vocifera. Jorge Washington exemplificou: “no espetáculo Zumbi [1995], a gente coloca o dedo na cara e pergunta: ‘não me venha com propostas, eu fiz perguntas e quero respostas’”. Para ele, o grupo

desde o seu nascimento sempre teve um compromisso de trabalhar numa linha de teatro que é o Teatro Negro. É falar de questões que a gente acha que não estão certas e que acha que através da arte a gente pode levantar uma reflexão através dessa situação que tá acontecendo. Os espetáculos do Bando sempre têm questões raciais envolvidas de diversas formas. Pode ser de uma forma bem direta e pode ser também de uma forma indireta (*Ibidem*).

A companhia considera “poder, querer e saber” forças que “numa primeira fase, tornam-se pensamento; numa segunda, som; e, numa terceira, fala. A fala é, portanto, considerada como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças” (HAMPATE BÁ, 1977, p. 03). Para Onisajé, o Bando “está atento às nossas pautas, aos nossos temas para colocar essas coisas em espaço de evidência, em espaços de

mídia e na cena”. Outrossim, a companhia se abeira nas reflexões de Cobra (2014, p. 09-10):

A arte é uma bandeira de luta, mas não o espaço do discurso vazio e suas opções estéticas. Não dá mais para apenas berrar palavras no palco, nas ruas, confundindo esse hábito com o fazer artístico. Temos de berrar, sim, em qualquer lugar pra fazer valer nossos direitos, mas o lugar das artes tem sido para nós o campo da experimentação estética desse pesar, sintonizado com a arte contemporânea, da ligação do que se diz ao como se diz, da fúria da palavra à beleza do gesto.

Essa habilidade comunicacional, que agasalha dentre outras ações os “intercâmbios linguísticos orais”,

trata-se sempre de formas determinadas e concretas de agir, cuja principal característica é que não são realizadas de forma arbitrária ou desordenada, mas de maneira sistemática e ordenada, uma etapa após a outra e que essa atuação é orientada para a consecução de uma meta. (...) Saber fazer, possuir, de maneira significativa, formas de atuar, usar e aplicar correta e eficazmente os conhecimentos adquiridos (...) com a intenção de ajudar a chegar corretamente e com facilidade aos objetivos propostos (COLL *et al.*, 1986, p. 78).

O Bando sempre privilegia o genuíno lugar de fala (RIBEIRO, 2017) das mais distintas vozes – que sem mandato delegado a outrem assumem a sua defesa –, tornando-as audíveis e respeitadas em suas subjetividades. Os artistas trazem à baila as nossas orientações cognitivas de heranças culturais africanas ressignificadas desde o século XVI com vistas às (des)continuidades e reinterpretações culturais diaspóricas – legítimas traduções contemporâneas da resistência negra. Para Onisajé, “a presença dessa grande massa de homens e mulheres pretas em cena exercitando o protagonismo, falando de si mesmos, falando do seu ponto de vista e colocando na cena aquilo que pensa? Isso é Bando de Teatro Olodum”.

Os artistas consideram-no um grupo “que trata as situações cotidianas, as relações, os acontecimentos voltados para o povo negro. A gente fala de coisas nossas, coisas que incomodam, coisas que a gente quer que melhore. O ponto-chave é esse: um grupo de negro falando para negros” (JAMILE ALVES). A companhia trabalha em seus discursos “com a estética negra, com a história negra, com a dramaturgia negra, com tudo que se fala do negro nesse país e no mundo” (SÉRGIO LAURENTINO). A fala é construída num pilar de “respeito aos orixás, a toda nossa

história ancestral, [fazendo] uma ponte com o tempo atual” (CELL DANTAS).
Consoante Onisajé,

o Bando é um grupo de teatro que já nasce com o desejo de uma pesquisa própria, ou seja, é um grupo de teatro que foi constituído, construído com o intuito de investigar a constituição cultural do seu lugar. Não tava preocupado apenas em realizar, montar textos e tal. Mais do que isso: colocar em cena e visibilizar as pessoas do lugar. Lembro muito bem de ouvir, em várias entrevistas do Bando, sobre o falar local, a regionalidade, o pensamento, as influências culturais, ou seja, o Bando já nasce com essa vocação de colocar em cena o que não tá em cena. Não só a questão racial que é fundamental, importante, mas além disso... Além de colocarem num espaço de protagonismo um elenco de negras e negros, o Bando além disso ainda quer estudar o lugar dessas pessoas, o lugar cultural dessas pessoas, a identidade dessas pessoas.

Jarbas Bittencourt complementou:

O Bando é um grupo de teatro que – ao meu ver, de forma radical, ou seja, pela raiz – decidiu se identificar e se manter identificado com a vida de um povo de um lugar. Eu me lembro de alguém um dia falar pra mim que gostava de ouvir músicas que mostrasse de onde vem. Eu acho que qualquer trabalho, qualquer montagem do Bando de Teatro Olodum aponta pras suas raízes, apronta pras suas origens. Elas são originais, porque apontam radicalmente pras suas origens. Então, é um grupo de atores negros baianos falando desse lugar, desses homens e mulheres pretos dessa cidade. Talvez, como em Dostoievski, o Bando fale tão radicalmente do lugar e das questões do lugar onde vive – dessa aldeia – que se torne universal.

Em Erê, mais do que tratar sobre o genocídio de jovens negros no interregno de 19 (dezenove) anos (1996-2015), o grupo vociferou de maneira visceral, robustecendo com maestria o coro preto subversivo antirracista e reverberando a premência da luta antigencida. Jorge Washington elencou as nuances das violências estatais contra os negros e redarguiu de maneira retórica:

Existe o extermínio da juventude negra na educação, na moradia, na violência policial, na violência do tráfico de drogas, no racismo... Como é que eu vou criar espetáculos falando de poesia? Como é que eu não vou criar espetáculos como Erê? Como é que eu não vou?

Daniel Arcades pontuou: “Erê é uma peça quase verborrágica. É um grito. A gente queria falar. Até pelo estigma nosso de que os espetáculos negros são uma explosão corporal e quase nada na boca, que fala pouco, não investe em poesia, não investe em métrica. Investimos, sim!”. Coadunando, Sérgio Laurentino complementou:

Além do corpo falar na dança, a gente conseguiu falar e concretizar na dramaturgia de Daniel Arcades. E casou muito bem nesse momento do Bando de Teatro Olodum, porque era tudo que a gente queria falar sobre as questões de políticas públicas da Bahia e do Brasil.

O dizer (*wéfun*) sobre o genocídio de jovens negros convergiu também outras temáticas, como relações familiares (filhas, filhos, mães e pais), violência nacional, segurança pública, maioridade penal, lei 10.639/03 e racismo na mídia. Dentre as falas comentadas pelos entrevistados, a Cena 5, intitulada Espera, foi a apontada unanimemente como a mais impactante do espetáculo para os artistas e em todos os *feedbacks* que eles receberam das plateias. Cássia Valle aduziu:

A gente tava querendo traduzir da melhor forma possível a dor de uma mãe que tá na espera desse filho que não chegará. E que a gente sabe que tá ali mais uma vez representando várias mulheres mães pretas que ficam em casa esperando esse filho que muitas vezes não chegam. É uma angústia, é uma dor, é um cena muito forte pra todo mundo. O primeiro momento dela, pegou todas nós que faríamos de muito cheio, sabe? Foi tudo com muita emoção mesmo. (...) Eu me senti muito bem, feliz, me senti presenteada em poder fazer uma dessas mães.

Jamile Alves complementou:

Uma cena que marca muito é a cena das mães no telefone. Quase todo mundo falou dessa cena, porque é uma cena angustiante e é a nossa realidade: a gente sai e não sabe se vai voltar e tem sempre alguém esperando – o pai, a mãe. Se a gente não tá passando, a gente deixa alguém em casa passando por esse perrengue¹⁶¹, por esse aperto. Muita gente chorou, muita gente se emocionou, mas o foco mesmo foi nessa cena. O telefone tocando, a mãe querendo saber cadê o filho, a gente pergunta logo: ‘Tá com o documento¹⁶²? Vai sair? Leve o documento, porque a única chance de a gente dizer que é uma pessoa de bem, um cidadão comum’.

Jarbas Bittencourt sinalizou que essa insurreição cênica foi considerada por muita gente um espetáculo panfletário. Sem julgar essa adjetivação como uma crítica, ele discorreu que a montagem

vai muito direto a um assunto duro e triste. Erê traz uma sinalização importante, uma sinalização visceral de que nossos problemas em termos de Brasil, em termos de como as crianças negras, de que ambiente social é esse em que crianças negras estão “vivendo”, morrendo ou sendo mortas no país não tá evoluindo muito. Acho que é uma sinalização grave. Um espetáculo que foi feito em 1996 ser remontado 19 anos depois falando da mesma coisa

¹⁶¹ Dificuldade.

¹⁶² O documento a que a atriz se refere é a Carteira de Identidade ou Registro Geral – a carta de alforria hodierna – exigida em todas as *blitz* policiais que não minimiza a truculência da abordagem.

e talvez apontando pra o fato de que há uma piora nítida. Tratar dos meninos de rua da Candelária sob esse título que a imprensa veicula tem algo desumanizante nesse sentido porque ao chamar assim “desvincula aqueles seres humanos de serem crianças, de pertencerem a famílias, você desumaniza eles ao retirar qualquer noção de núcleo familiar.

Sobre essa “propagação política da identidade negra contra o ideário do paraíso racial [com] alta voltagem de subversão política” (JESUS; RIOS, 2014, p. 52), Ridson Reis asseverou sobre uma fala bem específica do texto dramático:

Trazer um deputado – um personagem que representa um deputado – pra cena pra dizer: “oh, a polícia mata, mas mata a mando de quem? Quem é que comanda, que diz é assim, é assado?” A gente coloca em cena textos do governador na época que falou sobre a chacina dos meninos do Cabula. Vou tentar reproduzir: “a polícia é como artilheiro na frente do gol. Você tem que decidir ali naquele momento.” Como é que a polícia é o artilheiro na frente do gol? Como assim? Isso realmente a gente coloca em cena.

Essa preocupação da companhia com a forma de falar foi pontuada também por Shirley Sanjeva (“Algo que me emociona muito foi cantar em Erê. Não era necessariamente cantar, mas era tentar passar talvez um pouco da agonia e do que era o gritar das mães que tiveram seus filhos genocidados, Pra mim, aquilo foi um transbordar”) e Geremias Mendes:

Tem que ter o jeito de dizer as coisas pra pessoa compreender sem precisar bater, nem matar ou ofender. Essa forma é importantíssima de como chegar pra pessoa e acordar ela pra aquilo sem beliscar sem xingar. A gente fala de uma forma cômica e séria. Acredito que as pessoas não saiam chateadas – mesmo os brancos – eles não saem chateados.

Jorge Washington, todavia, trouxe experiências controversas de Erê pra toda vida – Xirê (1996) quanto à receptividade dos diferentes públicos no Brasil. Para ele, a burguesia paulista se chocou e,

quando o espetáculo estreou no *Carlton Dance* no Rio de Janeiro, a plateia branca carioca quase morre de ódio, de raiva, de indignação, de tudo. Eles diziam: “pra que remexer nisso? Pra que falar disso?” Porque tem que falar. O teatro também é pra isso. (...) Já o povo preto, a galera negra do Rio de Janeiro que foi assistir que já curtia o Bando e conhecia o nosso trabalho ficou encantado com o resultado do espetáculo.

No exterior, o espetáculo Erê pra toda vida – Xirê (1996) teve boa receptividade dos ingleses:

Em Londres, um coral de jovens ingleses executaram as músicas. Devido ao atraso, não ensaiamos muito. Foi um caos a estreia, mas os ingleses amaram, ficaram enlouquecidos, adoraram. Como foram duas apresentações no mesmo dia, apesar de exaustos, ensaiamos e fizemos o espetáculo da noite melhor (JORGE WASHINGTON).

Infelizmente, *Erê pra toda vida – Xirê* (1996) não foi apresentado em Salvador. O grupo só realizou um ensaio aberto e não fez a temporada para o Teatro Castro Alves devido ao infarto de Marcio Meirelles, ex-diretor do grupo. Acerca da reação do público soteropolitano diante do que é clamado pelos artistas 19 (dezenove) anos depois em *Erê* (2015), Shirley Sanjeva exemplificou:

Um amigo acadêmico copiosamente chorando disse que doía e machucava porque não era como ouvir o noticiário, mas como se tivesse vivendo a situação naquele momento. O quanto marcou ele e foi importante ter visto aquela sessão e o quanto era importante o processo continuar pra tocar outras pessoas pra que pudessem também ser provocadas. Alguns amigos falaram sobre ir às escolas para gerar esse processo de reflexão.

Geremias Mendes ratificou e também revelou o acolhimento nortista:

Como sempre, todas as pessoas que vêm assistir um espetáculo do Bando saem diferentes. Em *Erê*, teve pessoas que saíram muito abaladas, saíram muito incomodadas pela questão da matança, da crueldade que se faz com os negros jovens que são representados pelos meninos ali. Aquela cena de Ridson que morre na festa e as mães ficam esperando foi o que mais o chocou o público que eu conheço. É muito forte! Teve mães que perderam os filhos, estavam ali e saíram em prantos. Não foi só aqui em Salvador. Em Manaus e Belém, as pessoas ficaram também enlouquecidas, nervosas por sentirem na pele no dia a dia.

Kilomba (2008, p. 227) nos alerta que “o mito de que as pessoas negras se vitimizam quando falam sobre as feridas causadas pelo racismo é uma estratégia muito eficaz para silenciar aquelas que estão prontas para falar”. Felizmente, o Bando contrapõe essa assertiva conforme depoimentos de Jamile Alves (“a gente procura falar de coisas nossas. O nosso público, a gente já cativou. Ele já sabe o que vem ouvir e ver. Já confia, já tem noção da linha e do viés do Bando”) e Ridson Reis (“alguns meses depois, algumas pessoas procuraram o Bando para conversar sobre chacinas e pessoas desaparecidas, inclusive a gente trouxe isso pra nossas discussões de sala”). Daniel Vieira (Nine), inclusive, desoprimiu:

Coisas que eu não posso falar geralmente em algum lugar sobre racismo, eu falo aqui. Lá na banda [o multi-instrumentista também integra um grupo musical baiano] e em outros lugares também eu não posso falar sobre essas

coisas, porque falam que sou radical. Aqui eu já tenho o poder de falar isso. Aqui eu posso conversar com outras pessoas, saber e ver opiniões iguais.

Os artistas estão cômicos de que não é fácil o dizer dentro do regime repressivo no qual estamos inseridos e Leno Sacramento sublinhou que, mesmo “prontos” para proferir esse discurso, o quão difícil é essa tarefa:

As pessoas acham até que é fácil você tá falando do massacre dos seus irmãos no palco. Não é fácil! Você sente dor todos os dias. A gente passa isso várias vezes no palco pras pessoas que tão assistindo. Eu falei que, quando a gente liga a luz e vê uma plateia chorando, infelizmente, a gente tem que dizer “é, deu certo”, porque a gente conseguiu passar pras pessoas. Então, o processo foi muito louco, loucaço, sabe? Foi triste. Cada vez que você vê alguém saindo do teatro do jeito que não entrou – eu não acredito que alguém saía do espetáculo Erê como entrou – aí você diz: “tô fazendo alguma coisa”. Então, valeu a pena os ensaios, valeu a pena o sofrimento, sabe?

A forma peculiar de dizer (*wéfun*) da companhia está sempre em desenvolvimento; delatando, assim, uma das diferenças entre os dois espetáculos. Nas palavras de Valdineia Soriano, “antes era o desejo e a dispersão; agora, mais velhos, a gente tem o desejo e a concentração”. Sérgio Laurentino corroborou: “a gente está bem mais maduro. É uma mudança completamente de dramaturgia.” Outros artistas também revelaram em seus depoimentos como, pelo viés das Artes Cênicas, tornaram seus próprios corpos a encarnação da consciência de raça e da resistência à opressão” (JESUS; RIOS, 2014) através dos contínuos exercícios de improvisação nas salas de ensaio e de reuniões. Jorge Washington assim sintetizou: “a experiência acumulada é transportada para o personagem”.

Durante décadas, cada artista aprendeu concomitantemente a desenvolver e expressar seu *personal* aparelho sensitivo, elaborando novas formas como coletor receptivo de nossa cultura (SANTOS, 1989) diaspórica. Sobre essa atualização contínua, Cássia Valle considerou:

A gente vai tá falando de novo de menores e tem de novo chacinas. Eu acho incrível que o Bando tem essa antena há tanto tempo. A gente fala na realidade que crianças morrem desde 1992 com Ó paí, Ó. Vai celebrar no primeiro grande convite do Bando no *Carlton Dance* com uma coisa tão específica, porque aquela história da Candelária pegou pesado pra todo mundo. Então, a gente vai fazer 25 anos e pensamos num primeiro momento até em fazer de novo a releitura do primeiro. Só que de repente a gente se percebe que tava vivendo num outro momento. Tinha uma outra forma pra falar de novo dessa mesma coisa e aproveitar essa nossa expertise. (...) A gente conseguiu construir uma outra forma de falar a mesma coisa.

Merry Batista corroborou:

Esse espetáculo tá o tempo todo em mim. Ele traz muito uma consciência do que você faz diante de tudo isso [assassinatos de jovens negros]. Quem é você diante disso? A gente teve um trabalho muito bacana com essa equipe toda maravilhosa e empenhada que sabia o que tava fazendo. A construção dos textos... Cada pedaço que vinha, a gente achava que já era o bastante, mas quando emendava, trazia, coletava, tudo conectava. A angústia apresentada não era só de uma mãe, mas de todo mundo, de toda a sociedade. A sociedade também tem uma responsabilidade muito grande, haja vista que no Estatuto [da Criança e do Adolescente] tem que o responsável por aquele adolescente é o Estado, a família, a comunidade... A gente não podia deixar de militar, de falar o que o Estado deveria fazer. É fazer mobilização através de carta, de fala, da arte, mas de alguma forma tentar resolver essa questão.

Zebrinha, que se entende como artista e como energia ancestral, confessou que em 1996 não pode administrar sua energia criativa como sempre o faz, porque tinha acabado de se iniciar no candomblé. Ele julgou morno o espetáculo *Erê pra toda vida – Xirê*, pois não conseguiu dizer nem fazer como gostaria. Ele delatou ainda a sua imaturidade naquela época para a utilização de seus artifícios artísticos de pretocriador em relação ao hodierno legado apresentado em *Erê* (2015). Cômico de que às vezes essa forma de dizer soa agressiva, argumentou: “essa é a maneira que enfrento o mundo. Se eu não enfrentasse o mundo e criasse da maneira que crio, estaria lá atrás na fila. Ninguém me dá meu espaço se não gritar” e arrematou “é meu orixá que me obriga ser assim”.

Jarbas Bittencourt, que sempre pautou suas produções artísticas na harmonia tradicional ocidental e estrutura de música tonal, descreveu o seu processo de afrobetização musical iniciado em 1996 com seu ingresso no Bando justamente para dirigir a trilha sonora de *Erê pra toda vida – Xirê*. Com as letras compostas por Capinam e a percussão ligada à música-ritual do candomblé, ele disse:

Fui criando músicas num impacto do que aquilo trazia pra mim sem muito conhecimento. O que vinha dessas músicas ligadas ao candomblé se mostrava indomável aos postulados do compasso e da métrica tradicional com a qual a gente tá habituado a escrever no universo daquilo que vem da música europeia. Eu ia fazendo as melodias e meu ouvido reconhecia às vezes que com aquele ritmo não dava para seguir aquela lógica e eu fui procurando outras lógicas que dessem espaço para a composição fluir. Células identitárias que estavam na montagem de *Erê* tal e qual elas era na percussão. Procedimentos mais fluidos e talvez mais sofisticados. Você tem uma informação que nasce de um toque ancestral, um toque mais que ancestral – religioso. Você tem uma necessidade daquilo pra atender uma necessidade de dramaturgia dentro do espetáculo. Não é o que é oferecido

numa cerimônia religiosa. Aquilo já é processado por métodos que a gente foi desenvolvendo ao logo dos anos.

Ao serem questionados sobre a relação entre os dois espetáculos, os atores também assinalaram a permanência da temática com uma nova forma de dizer (*wéfun*): Cell Dantas (“pra quem assistiu lá atrás vai perceber que não é o mesmo Erê, mas pra quem fez, pra quem leu, pra quem assistiu ou pra quem participou acredito que tem uma ligação bem forte”), Jamile Alves (“o outro era mais coreografia, era mais dançado. Eu acho esse Erê de agora mais forte. Uma coisa mais profunda, mais pesada. Você falar dessas chacinas, dessa política, da atual conjuntura... Eu acho que é mais soco, mais braba, bem mais pesada”) e Merry (“o Erê de agora faz uma releitura. Não é mais a mesma coisa. São dois espetáculos diferentes. Cada um com sua beleza e com sua estética”). Valdineia Soriano cintilou:

Em 96, a gente se prendeu muito à Chacina da Candelária. Foi muito impactante pra gente, pro Brasil. E a gente ficava falando: “poxa, ninguém quer falar disso, ninguém quer discutir isso. Como esses meninos morreram?” A gente se deteve e pesquisou muito sobre isso. Foi um momento específico e de um lugar específico com aquelas crianças. (...) Foi bem, bem, bem diferente. Em 96, a gente falou de chacina, em 2015, a gente fala de chacina, em 2019, a gente fala de chacina. É triste também! Com esse novo, a gente falou de várias cidades do Brasil inteiro. Em 96, a gente só falava do Rio. Olhe a gravidade da história e a profundidade também!?! Em 96, era um espetáculo com muita coreografia e os textos eram gravados. A gente ensaiava muito e se dedicava muito ao corpo. Esse de 2015, tem muito texto; então, a gente se debruçou muito com texto. E a gente teve essa transição de trabalhar com Fernanda Júlia [Onisajé], uma mulher preta, de candomblé, dramaturga, estudante do teatro, que tem outro olhar pro Teatro Negro também. Foi uma outra busca, uma outra pesquisa. E ter também Daniel Arcades juntando todos esses textos. Foi muito diferencial.

Para Onisajé, o tema e o argumento são os mesmos além do jeito Bando de fazer, mesclando música, dança, teatro e canto, mas segundo ela diverge no predomínio da linguagem teatral sobre a gestual. Ridson Reis considerou a primeira montagem mais abstrata, menos textual e mais subjetiva devido à utilização das coreografias e a segunda, com a preponderância de um discurso verbal potente, os artistas colocaram em cena uma possibilidade de mudança. Assim, seja em 1996 e 2015, anuíram que com seus trabalhos, apostam na perenidade da luta (COBRA, 2014).

Segundo Geremias Mendes, “é diferente porque o outro era mais música, dança e movimento, mas a temática é a mesma. Nesse, a gente aperfeiçoou mais, porque aconteceram mais coisas novas e a gente foi colocando. Esse de agora me

satisfaz mais do que o primeiro.” Jorge Washington corroborou: “os dois espetáculos falam de uma coisa grave no Brasil – extermínio da juventude negra – cada um num momento pontuando situações reais”. Cássia Valle asseverou: “Erê é importante porque estamos de novo falando sobre uma chacina que é super séria e atualizando infelizmente pra esses dias atuais que só está piorando. É mais um espetáculo como porta-voz”.

Jarbas Bittencourt também lamentou (“nós não superamos o problema, o problema se agravou”) e Sérgio Laurentino evidenciou que o racismo estrutural continua o mesmo apesar do significativo lapso temporal:

O que difere desse Erê hoje é que era um espetáculo de dança feito pra um Festival de Dança; então, tudo era o corpo que falava. Esse contexto era só realizado para os jovens que foram mortos lá na Candelária. Nós conseguimos trazer essa realidade do Rio de Janeiro e vimos que de 96 para 2015 não se mudou nada. A realidade é a mesma, o racismo institucional é o mesmo, as políticas públicas de segurança continuam não sendo para os negros que moram na rua ou não.

Zebrinha considerou a primeira versão mais lúdico-ancestral, primando por uma fala sobre o genocídio dos jovens negros de maneira mais diluída. Daniel Arcades corroborou:

o espetáculo antes tinha uma questão mais onírica, uma relação dessas crianças com o sagrado, dessa proteção espiritual – digamos assim – que nos ajuda a resistir até hoje. Mas a gente queria fazer um pensamento crítico pra um posicionamento político mesmo. A gente precisa ser protegido, sim, mas a gente precisa ser protegido também pelo Estado, a gente também precisa ser protegido pela política. Essa é uma questão que não dava pra falar em 2015 somente pelo viés espiritual. Pra mim, o viés político é a grande diferença do Erê pra toda vida. Político no sentido de pensamento de Estado, porque falar de ancestralidade é tão político quanto. É pensar como a gente poderia apontar a causa do problema na nossa sociedade enquanto matéria. A gente tá morrendo. Infelizmente, nesse momento não dá para dizer que seremos salvos, no Orum a gente se encontra e tá tudo certo, não. A gente tem que parar de morrer e a gente para de morrer a partir do momento que a gente intervém nas decisões do Estado, a partir do momento que a gente intervém no pensamento de uma sociedade, a partir do momento em que a gente se afirma nesse espaço.

Já Leno Sacramento, acerca da relação entre os dois espetáculos, pontuou que “não é diferente, é muito igual. (...) Eu fiquei meio sem esperança, meio desmotivado. Eu fiz isso a anos atrás e ainda continua e é tão atual”, rememorando os seus personagens e a dor dramatizada e sentida:

Em 96, tinha um personagem que a gente fazia que era Omolu e tinha as crianças de rua com camisas amarradas na cabeça. Cristóvão dançava Omolu incrivelmente e me emocionava todas as noites. Eu me via como aquela criança. Cada batida no atabaque era um tiro de verdade em mim especificamente. Eu sentia aquele tiro pegando em mim. Aí eu sentia aquela dor daquela criança que morria todos os dias nesse período todo. Aí eu faço um pai em Erê e sinto quase a mesma dor das crianças, dos meus filhos, das pessoas que morrem também. Eu até me sinto morto nesse momento, porque não é criança: é negro. Não são crianças, são negros. Não é porque foram crianças rebeldes moradoras de rua, marginais. Não é por isso. É só porque eram negros que foram colocados naquela condição. E tinha uma cena também em Erê que as mães ficavam preocupadas com uma angústia no espetáculo o tempo todo.

Esse aspecto comunicacional da dimensão procedimental está lastreado também em hábitos, técnicas, habilidades, estratégias, métodos e rotinas (COLL *et al.*, 1986) do Bando, “mandando brasa” (...) “de malungo pra malungo”¹⁶³. Essas searas foram identificadas pelos artistas como elementos que distinguem o grupo dentro das Artes Cênicas. Geremias Mendes delatou a resiliência, a seriedade, a qualidade artística e o contínuo processo de afirmação da negritude que afirma sempre: “a gente é gente! A gente está aqui!” Nesse diapasão identitário, Jamile Alves, evidenciando a raça das plateias, locupletou acerca do discurso da pretidão: “a gente fala de negro para negro, é um grupo de negro falando para um público negro”.

Leno Sacramento apresentou outra marca peculiar condutual da companhia: a maneira afetuosa utilizada pelo grupo para a realização das suas atividades dentro e fora do Teatro Vila Velha. Ele louvou, de maneira enfática, a relação interpessoal com plateias: “é massa a forma como o Bando acolhe as pessoas, a forma como entra nos bairros pra falar com as pessoas, pra entrar em contato com as pessoas, pra desmistificar essa história de que quem faz teatro tá lá em cima e quem não faz teatro não tá lá em cima.”

De acordo com Sérgio Laurentino, a companhia “consegue fazer do ator seu próprio produtor. Como produtor trabalha muito bem no que faz e trabalha muito bem dentro do palco e também se predispõe a escrever suas próprias histórias. Nós assinamos a dramaturgia que fazemos”. Convictos de que “o teatro é uma ferramenta transformadora e também uma ferramenta política” (RIDSON REIS), essa metodologia do Bando, ao longo dos seus quase trinta anos, oportuniza aos partícipes autonomia artística. Assim, o grupo sai do formato convencional de ler um texto, decorar e moldar um personagem.

¹⁶³ Malungo (Nação Zumbi – 1998).

Valdineia Soriano assinalou que existe “o respeito à interpretação de cada ator. Você é criador do seu texto. Quando você cria seu personagem e cria seu texto, você se apropria de uma forma incrível. Isso é muito singular”. Para Cássia Valle,

o ator pesquisa, constrói o texto e constrói também o personagem. Apesar de que a construção do personagem claro que se baseia em métodos de teatro comuns, mas tem uma especificidade que é: agora a gente é dono dessa história, ajuda a construir essa história. A metodologia é sobrenatural? Não, mas é muito própria. A forma de fazer começa por essa célula-mãe: o personagem.

Além de utilizar essa técnica na criação de seus textos inéditos, Merry Batista pontuou sobre a manutenção dessa estratégia até mesmo ao trabalhar com dramaturgia clássica: “a gente precisa primeiro fazer uma releitura, reescrever, rever, pensar nesse personagem de uma outra forma. Não é o diretor que diz: ‘esse personagem é assim’. A gente que vai procurar elementos.” Sobre esse dialogismo da companhia com textos clássicos que respeita o texto e acrescenta seu toque genuíno, Daniel Arcades socializou sua experiência como espectador e o quão essa ressignificação discursiva realizada pelos artistas impacta na leitura da plateia:

O Bando é um outro teatro que a gente se entende, principalmente nós que somos do interior. Eu vinha muito a Salvador assistir espetáculos. Eu juntava o dinheiro do lanche da escola e a gente vinha de van, assistia os espetáculos e voltava para Alagoinhas. Em muitos espetáculos, eu – hoje com os códigos de arte – consigo lê-los, mas muitos me pareciam muito distantes. Eu me sentia burro mesmo assistindo. E nos espetáculos do Bando eu não me sentia burro. Eu lembro que Sonho de uma noite de verão foi o segundo espetáculo do Bando que eu assisti. Eu saí de lá dizendo: “Shakespeare é maravilhoso!” Mas eu tinha assistido outra peça de Shakespeare chatíssima aqui em Salvador. Eu disse: “Ai, que saco! É o isso que é Shakespeare?” Mas, quando eu vi o Bando, eu disse: é foda”.

Musical e gestualmente falando, a companhia também experimenta esse processo de ressignificação e ressemantização em sua práxis. Jarbas Bittencourt afirmou que “o pensamento é se apropriar de tudo que há aí sendo o que nós somos. A ideia não é eu nasço ali e estou restrito àquilo que está no meu entorno mais próximo ou que me é permitido. O pensamento é ter direito a tudo que por aqui há”; assim, para além do rum, rumpi, lê, traslada-se de piano a *samplers* no ato interlocutivo. Ele assim resumiu:

Essa atitude de estar à vontade e lançar mão do que quer que seja e ver que posso afrografar¹⁶⁴ aquilo que eu tô usando em nosso vocabulário. Eu posso afrografar o vocabulário do qual eu me aproprio pra aquilo que eu queira fazer. Essa montagem de Erê se apropria de muita coisa muito à vontade. Isso é uma marca muito importante dessa montagem de Erê. Acho que não tem muitos medos em utilizar vocabulários que talvez outrora a gente ficasse meio: “será? Isso não é preto”. É um exercício difícil. Esse discurso já nos cerceou a criatividade e a movimentação criativa por esse medo de sair dos limites previamente estabelecidos como limites válidos para esse grupo de teatro em que a identidade negra baiana o diferencia tanto. Em Erê, a gente tem um comportamento mais livre em relação a isso. De forma mais madura a gente deglute as coisas, digere as coisas e foi devolvendo da forma que era mais adequada ao discurso que a gente queria, que é um discurso duro.

Zebrinha locupletou:

Minha erudição é africana! Até dança clássica que eu faço aqui [Balé Folclórico da Bahia] tem essa pegada. É uma outra história. Eu trabalho o corpo desses meninos [bailarinos] de uma outra maneira. Não é a maneira eurocentrada, a maneira europeia de trabalhar, não. Tem bunda, a gente vai usar essa bunda mesmo. Tem caixa torácica, vai usar isso mesmo pra se comunicar. Isso fazemos no Bando. É maravilhoso! Eu copio pra cá [Teatro Miguel Santana].

Outrossim, a companhia se preocupa “desde o momento da pesquisa até a concretização por um diálogo com a plateia e o resultado que esse diálogo reproduz na plateia” (JORGE WASHINGTON); assim, vê-se explicitamente “a concepção do negro como agente transformador, e não apenas como tema ou objeto do discurso, ou mesmo coadjuvante na performance teatral” (JESUS; RIOS, 2014, p. 50). Nas palavras de Cell Dantas, “o Bando é essa ponte de ligação desses discursos [de protestos antirracistas, de pessoas invisibilizadas, de vozes inaudíveis socialmente...] e quem tá lá fora na sociedade precisando ouvir esses discursos e entender esses discursos todos.” Onisajé reiterou esse aspecto discursivo tão marcante do grupo:

Esse jeito de falar do soteropolitano, suas questões, a periferia na cena, a periferia de Salvador que não aparecia nos teatros de Salvador. As personagens que não aparecem, as personagens dessas comunidades, as personagens desse habitat. Essas personagens negras cotidianas fundamentais: a baiana de acarajé, por exemplo. Enfim, todas aquelas pessoas que nesse pensamento supereurocêntrico que o teatro de Salvador ainda é extremamente orientado não apareciam são colocados em cena pelo Bando.

A admiração pelas múltiplas dimensões procedimentais foi delatada por Shirley Sanjeva (“acho muito interessante essa coisa tríplice – música, dança, teatro – e o

¹⁶⁴ Referência a Martins (1997).

quanto essas três linguagens conversam de forma dinamizada e inseparáveis. Eu acho o máximo!”) e Naira da Hora, que asseverou que “um dos pilares do Bando é uma metodologia diferente de trabalhar a arte junto com a questão sociopolítica”, e confessou:

Vim fazer oficina por ser o Bando de Teatro Olodum, pela referência, por conhecer o trabalho, principalmente pela metodologia diferente, porque o que você aprende numa Oficina de Performance Negra não é o que você aprende em qualquer curso de teatro. É muito diferente! Você é instrumentalizado de diversas formas com pensamento político, consciência, não é só fazer aulas de teatro, de dança. Você tem uma abordagem totalmente diferente.

Enfim, como para a tradição africana, a fala coloca em movimento potencialidades, o Bando, ao dizer (*wéfun*) o seu contradiscurso tenaz e embasado tão idiossincrático na montagem *Erê* (2015), reverbera mais uma voz crítica antigencida. Da retórica contundente, perpassando pela coesão e coerência (gramatical e em ideal) até a concretização desse enunciado verborrágico antirracista, o grupo clama pelo respeito ao Princípio da Proteção Integral, artigo 227, da Carta Magna (BRASIL, 1988). Afinal, tristemente, como o próprio texto dramático brada, ela “é clara demais! E tudo o que não [é] claro não está na Constituição” (ERÊ, 2015).

4.4.3 TRANSFORMAR (*YÉPADA*)

“O Erê amplia a visão, a forma de pensar e dá mais força para a gente questionar, ir à luta e à guerra mesmo.”
(Jamile Alves)

As dimensões conceitual (ler – *kawe*) e procedimental (dizer – *wéfun*) fundam a atitudinal (transformar – *yépada*). Infelizmente, “racismo, preconceito, discriminação, mortes, falta de respeito com o ser humano já se tornou cultural. Sempre quando é cultural é muito maior do que qualquer coisa. Você destravar uma cultura perversa que vai passando de geração em geração é difícil” (CELL DANTAS). Mas, felizmente, atitudes são “realidades dinâmicas e mutantes, sujeitas a um contínuo processo de aprendizagem, intencional ou não, que têm lugar na ação” (COLL *et al.*, 1986, p. 154); por conseguinte, existe a possibilidade de mudar, influenciar e/ou persuadir.

Sabemos que as pessoas diferem quanto ao grau de suscetibilidade diante de situações persuasivas, aceitando ou rejeitando a depender de suas respectivas subjetividades. Mesmo com a apresentação de situações concretas, há variabilidade como resultado, já que são plurais os traços das personalidades e as relações – afetivas e emocionais – estabelecidas com o comunicador e com a temática (COLL *et al.*, 1986). Ainda assim, os artistas que promovem o teatro artístico-militante de presença e discurso negros do Bando, ao longo dos seus quase 30 (trinta) anos, comungam com as palavras de Cobra (2014, p. 08),

temos vontade de explicar os problemas e dores do mundo atual, e apesar das dificuldades da era presente, queremos também ter ações objetivas para continuar vivendo e lutando. Temos convicção do papel da ideologia da produção, disseminação, reprodução e manutenção da globalização atual, diante dos mesmos recursos atualmente existentes, tanto é possível continuar a fazer do planeta um inferno como também é viável realizar o seu contrário. Daí a relevância política, isto é, da arte de pensar as mudanças e de criar condições para torná-las efetivas.

O Teatro Negro, como um movimento sociocultural de combate ao racismo que transforma o palco em trincheira para refletir e intervir sobre questões raciais, promove continuamente práticas formativas extraescolares pelo viés das Artes Cênicas. A atuação negrorreferencializada do Bando frente à vigente segregação socio[cultural-econômico-político]cognitiva no que diz respeito ao binômio reflexão-ação quanto às questões raciais é literalmente “cérebro a dentro pra mudar sua percepção, veículo ancestral de informação”¹⁶⁵. O grupo contribui para preencher com maestria as lacunas imensas quanto à historiografia negra pré, trans e pós-escravismo na luta ininterrupta em prol da nossa cidadania plena.

Ao promover produções antirracistas, a companhia ressemantiza a valiosa herança da ancestralidade africana e visibiliza as sínteses criativas que enucleiam as nossas orientações cognitivas ressignificadas desde o século XVI. O grupo difunde, portanto, questões raciais que trazem à baila a situação hodierna da negritude e as nossas heranças culturais africanas redefinidas com vistas às (des)continuidades e reinterpretções culturais diaspóricas – legítimas traduções contemporâneas da resistência negra. Assim, artistas e plateias bebem dessa fonte de saberes azeviches e são convidados a (re)verem questões raciais com criticidade e, caso desejem, podem combater práticas racistas e/ou mudar sua própria postura discriminatória.

¹⁶⁵ Geração elevada (DV Tribo – 2016).

No espetáculo *Erê* (2015), assumindo o intrincado dever político de cindir com o passado racista, a companhia também objetivou – através do clamor pelo direito à vida de jovens negros – transformar essa secular realidade violenta ainda vigente; desta vez, reivindicou pelo fim de assassinatos nesse esteio genocida. Lamentavelmente, após 131 (centro e trinta e um) anos de assinatura da Lei Áurea (Lei nº 3353), que sinteticamente em seus dois econômicos artigos declarou extinta a escravidão no Brasil e revogou as disposições contrárias, trasladamos apenas de não-humanos para não-[ou quase]cidadãos (GILROY, 2001).

Com o propósito de averiguar as reverberações dessa peça teatral no público, investiguei a expectativa das plateias em suas plurais leituras. Os 75 (setenta e cinco) espectadores que responderam ao questionário que apliquei com perguntas objetivas e subjetivas possibilitou-me verificar de que maneira esse espetáculo ampliou o repertório cultural deles sobre questões raciais. Registraram-se críticas, elogios, reflexões e propostas e ação. Consoante Desgranges (2010, p. 172), “a conquista da linguagem teatral pelo espectador implica o desenvolvimento de um senso estético e um olhar crítico – olhar armado, exigente, atento à qualidade do espetáculo, que reflete sobre os fatos apresentados.”

Com o escopo de traçar um breve perfil dos sujeitos informantes, interroguei-os no que tange escolaridade, geração, raça/etnia e sexo. Quanto à faixa etária, voluntariaram-se 37 (20 a 30 anos), 13 (31 a 40 anos), 13 (41 a 50 anos), 07 (51 a 60 anos) e apenas 01 (61 a 70 anos). Equivocadamente, não cogitei a possibilidade de um público mais novo, todavia tive 04 partícipes entre 18 e 19 anos. Como não constava no questionário que elaborei, após um pedido de desculpas, solicitei que acrescentassem. No que diz respeito ao sexo, participaram 43 do Feminino, 30 do Masculino e 02 identificaram-se com Outro.

Ineditamente, tratando-se de um espetáculo adulto, a peça atraiu uma população mais jovem ao Teatro Vila Velha. Certamente, a temática do genocídio de jovens negros, a presença dos “Cadernos a serem escritos” no elenco e a estreia deles contracenando com as “Enciclopédias ambulantes” devem ter sido fatores que estimularam a presença juvenil – inclusive alguns eram menor de idade por não existir classificação indicativa. Em geral, a maioria nos teatros locais já é feminina, contudo acredito que o protagonismo maternal da montagem em prol do direito fundamental à vida de seus filhos pode ter contribuído também como um chamariz.

Quanto à raça/etnia, autodeclararam-se 54 pretos, 18 brancos, 02 indígenas e 01 amarelo/oriental. Quanto à escolaridade concluída, assinalaram 23 (Ensino Médio), 21 (Graduação), 14 (Especialização), 13 (Mestrado), 3 (Doutorado) e só 1 (Pós-Doutorado). Lamentavelmente, esse ínfimo recorte socioeducacional já delata o quanto a distorção idade/série faz parte da realidade negra e como ainda estamos longe de uma formação acadêmica que nos oportunize um melhor destaque no tão exigente mercado de trabalho. Afinal, a maioria da população azeviche ainda permanece em ocupações laborais elementares.

A plateia do Bando é negra pela representatividade e interesse pelo discurso negrorreferenciado. Essa constatação é baseada nos mais distintos espetáculos e demais atividades a que assisti em diversos teatros e espaços de cultura e/ou lazer: Biblioteca Pública dos Barris (Recital Vozes Negras), Centro Cultural de Alagados (Mostra da III Oficina de Performance Negra), Centro Cultural da Barroquinha (Leitura dramática de O Castigo de Oxalá), Centro Cultural de Plataforma (Ó Paí, Ó!), Centro de Cultura e Cidadania de Pirajá (palestra da socióloga Vilma Reis), Cine Teatro Solar Boa Vista (palestra da promotora Livia Vaz), Teatro Castro Alves (Áfricas) e Teatro Martim Gonçalves (Exibição da película Bando: um filme de).

Erê foi o primeiro espetáculo do Bando para 33 voluntários, portanto estreavam no que tange à militância negrocênica da companhia. A maioria dos sujeitos informantes (42) já assistiu a outros espetáculos, como Ó Paí, Ó (31), Cabaré da Rrrrraça (20), Áfricas (14), Essa é nossa praia e Dô (04), Relato de uma guerra que (não) acabou (03), Bai Bai Pelô e Bença (02) e Ópera de três mirreis (01) e somente 01 partícipe declarou que assistiu a todas as montagens do grupo – um privilégio que infelizmente eu não tive. Insta salientar que 07 partícipes registraram ter assistido mais de uma vez a essa montagem de tanto que gostaram.

Essa multiplicidade foi louvável também para a diversidade de panoramas elencados no que tange as relações semântico-discursivas, a imprevisibilidade de interpretações e aquisição (ou não!) de conhecimentos sobre questões raciais. Sobre essa riqueza de plurais “verdades”, Maturana e Varela (1995, p. 25) asseveram que “por não saber o que fazer nem como refletir para absorver (...) contradições, afundamos cada vez mais no pântano, defendendo nossas inflexíveis certezas, o que precisamente alimenta a violência social, num destrutivo círculo vicioso.” Assim, um viva às distintas sendas que coadunam ou divergem.

Ao serem questionados sobre o que acharam do espetáculo *Erê*, a maioria dos sujeitos informantes o aprovou: 69 consideraram ótimo, 5 julgaram bom e apenas 01 assinalou regular. Os itens que mais lhes chamaram atenção foram a Temática (68), a Performance (54), a Trilha sonora (36), o Figurino (21) e a Iluminação (20). 04 informantes assinalaram Outro, elencando (i) a linguagem do texto, (ii) a valorização e respeito à religiosidade de cada um, (iii) a coreografia e (iv) a carga emocional do roteiro e das apresentações. Quanto ao caráter informacional da peça, os espectadores também aprovaram a abordagem sobre violência contra jovens negros, consideraram-na Ótima (61), Boa (12), Regular (01) e Ruim (01).

Acerca dos aspectos proporcionados pelo espetáculo, com a possibilidade de marcar mais de uma resposta, os partícipes pontuaram que, mais do que Informações (19), a montagem lhes oportunizou Desejo de mudança (41) e Reflexões (57). Partindo da premissa de que “algumas de nossas melhores ideias surgem em contexto de troca” (HOOKS, 1995, p. 474), eles também assinalaram 17 Propostas de ação e 14 delas já foram inclusive elencadas. Estas respostas abertas ratificaram o quão é importante oportunizar numa pesquisa “uma absoluta liberdade de voo” (GALEFFI, 2014, p. 02) para os partícipes, a saber:

- “Conscientizar as pessoas mais próximas e valorizar a cultura afrodescendente”;
- “Continuar lutando por mudanças na sociedade”;
- “Convidar escolas públicas para assistir”;
- “Intensificar a propagação da lei 10.639 e outras ações sobre a identidade e o direito dos negros”;
- “Maior abordagem da questão em sala de aula”;
- “Melhoria do ensino público”;
- “Mudar o que se passa na minha comunidade”.
- “Ocupar espaços”;
- “Participar de grupos como ONGs”;
- “Passar adiante essa aprendizagem”;
- “Podemos fazer a nossa parte lutando contra a violência e impunidade”;
- “Ter mais iniciativa para melhora socioeducacional e populacional das famílias de baixa renda”;
- “Trazer estudantes para o teatro”;

- “Um projeto em minha comunidade”.

Ao serem interrogados quanto à maior aprendizagem que o espetáculo lhes oportunizou, os informantes trasladaram por diversos âmbitos: cultural, ético, político, racial e social. Registraram-se respostas imprecisa (“Foi uma experiência ótima”), precisa (“Constatação da realidade”), otimista (“A dar uma maior valorização ao movimento negro nas periferias e melhor ainda em toda a sociedade”) e pessimista (“Ainda estamos longe de acabar com a violência letal e não letal contra a juventude negra”). Um informante, de maneira disruptiva, pontuou que “Não houve aprendizagem, apenas reforçou as estatísticas da violência contra jovens negros”.

Alguns voluntários sinalizaram a dilatação do conhecimento (“Ampliou minha visão sobre questões do racismo”, “Agregou meu conhecimento sobre a questão do genocídio e a naturalização desse problema”), enquanto outros demonstraram a aquisição de mais saberes sobre a chacina abordada (“As informações acerca da tamanha violência”, “Algumas informações adicionais sobre a realidade dos mais precarizados, as reflexões e a verdadeira maneira do reagir”, “A imensa estatística da situação e a repetição das mortes”). Essas percepções reificam as reaprendências (MACHADO, 2013) nossas de cada dia.

Os sujeitos informantes evidenciaram a importância da “Resistência” como legado deixado pela montagem. Para eles, “Os questionamentos e reflexões sobre a realidade brasileira mostrada para o público” foram fulcrais para uma tomada de consciência sobre “A maneira como é vista a violência e a reação a ela”. Nas respostas, apareceram descoberta (“Aprendi sobre uma realidade paralela à minha”), constatação (“Me fez entender mesmo sobre a violência e sobre a lei de diminuição da maioria penal”), filosofia (“A maneira como as pessoas lidam com os afetos diante de contingências complexas”) e sentença (“É reagir ou morrer!!!”).

Sem especificar o segmento negro, apontou-se a “Reflexão e inquietação a respeito da desvalorização da vida do ser e a necessidade dessa valorização urgente independente de cor, gênero etc.” O vocábulo “Respeito” – como um alicerce para todas as raças – foi recorrente nas respostas: “Somos todos iguais e devemos respeitar o próximo”, “Tolerância, respeito e amor ao próximo”, “Respeito ao próximo é fundamental”, “Respeitar todas as cores”, “Respeito e tolerância”. Nas palavras de Maturana e Varela (1995, p. 25), “só na reflexão que busca o entendimento nós, seres humanos, poderemos nos abrir mutuamente espaços de coexistência nos quais a agressão seja um acidente legítimo da convivência”.

Os partícipes apontaram como essa produção política visibilizou nossas sínteses criativas que enucleiam as nossas orientações cognitivas ressignificadas desde o século XVI. Assim, as respostas contemplaram o objetivo geral de que o teatro artístico-militante de presença e discurso negros do Bando de Teatro Olodum é um difusor de questões raciais que traz à baila as nossas heranças culturais africanas ressemantizadas com vistas às (des)continuidades e reinterpretções culturais diaspóricas – legítimas traduções contemporâneas da resistência negra – conforme veremos a seguir.

Como já supracitei, a produção, organização, acervação e difusão do Bando bebe na suculenta seiva da ancestralidade africana (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2015). Acerca dessa ressignificação do legado africano, os informantes delataram: “Foi muito bonito observar o aumento da conscientização do negro sobre sua identidade cultural e social”, “Gostei de escutar o iorubá”, “Incentivo à cultura negra, às origens do candomblé e à cultura da raça como um todo”, “Incentivo à cultura afro-brasileira e como alguns fundamentos do candomblé são de extrema importância no cotidiano”, “O espetáculo confirmou algo que eu já sabia: os povos de origem africana são os que mais sofrem opressão no Brasil e no mundo”.

A arte que milita também foi reconhecida e valorizada pelos voluntários: “Vi o quanto é importante usar o teatro como forma clara de denúncia. Toda forma de arte é uma ato político”, “A força da militância racial e a sua importância na arte, no teatro e em todos os espaços de formação”. Destarte, o Teatro Negro promovido por esta companhia foi visto como uma estratégia negra de resistência que transforma o palco em trincheira descortinando olhares sobre questões raciais. Como bem sabemos, urge utilizarmos o maior número de trincheiras nos mais diversos vieses, já que “a discriminação contra o negro permanece difusa, mas ativa” (NASCIMENTO, 1978, p. 82).

Essa militância negrocênica do grupo, projeto político-cultural antirracista que pelo Teatro Negro leva aos palcos o binômio reflexão-ação, promoveu o despertar da necessidade de um combate diuturno: “A luta por igualdade deve ser todos os dias”, “Importância de discutir mais sobre o racismo”, “A empatia e o fortalecimento da luta pela justiça e respeito à população negra”, “A importância de discutir os impactos do racismo em todos os âmbitos”, “Um olhar mais reflexivo sobre o racismo”, “A necessidade da empatia, de se colocar nessa luta mesmo que ela não nos atinja diretamente”.

Outrossim, apontou-se o didatismo do Teatro Negro que “se impôs a tarefa política de clarificar o conhecimento disponível sobre a população negra no país. (...) A representação da tomada de consciência visa também estimular e educar o público a enfrentar o dia a dia do racismo” (JESUS; RIOS, 2014, p. 52). Os relatos exemplificam essa atuação política através da arte: “Refletir sobre o tema que, muitas vezes, por não vivermos nessa realidade, passa despercebido”, “Saí do espetáculo com vários aprendizados e com a cabeça mais aberta pro nosso cotidiano”, “Conheci as estatísticas e a real importância de lutar”.

Como a maioria dos sujeitos informantes foi negra, houve muitas respostas em primeira pessoa do singular e do plural. Assim, reverberaram questões identitárias (“Na verdade, o espetáculo descreveu de forma cristalina a minha realidade, fiquei emocionada e com o desejo maior de lutar pela mudança necessária”), de valorização da autoestima (“Meu alto valor. Sou negro! Tenho orgulho de minha cor”) e de contribuição no processo de enegrecimento, *in verbis*:

O espetáculo Erê é muito forte e me sensibiliza muito, me trazendo várias reflexões. As informações que o espetáculo traz, por exemplo, sobre a poesia que nunca parei para pensar, para refletir, e quantas coisas nos passam despercebidas por achar que isso é normal. Chorei muito na primeira vez que assisti pois me lembrou amigos – meninos que foram assassinados e por muito tempo não parei para refletir o porquê. O espetáculo Erê me deixa mais atenta a ouvir para reconhecer e me entender nesse momento em que a cada dia venho me enegrecendo.

Ao engendrar liames culturais, educacionais, políticos e sociais através dessa insurreição cênica, a companhia também fomentou na maioria dos espectadores o desejo de combater a perversa e insidiosa perseguição contra jovens negros. Foram inúmeros os registros: “Conseguí ter mais vontade de querer mudar a realidade de muitas pessoas negras”, “A população negra está sendo exterminada diariamente. Precisamos lutar contra isso!”, “Ser decisivo em modificar as estatísticas dessa violência com jovens localizados em zonas de riscos”, “É fundamental conhecer a realidade da população negra e exigir mudanças. O Brasil é racista! Precisamos reagir!”, “Desejo de mudança já!!!”, “Devemos lutar”.

Vale ressaltar que essa postura combativa trasladou da individual à coletiva (“Temos questões, nossas questões”, “Somos todos responsáveis pelo que existe e pelas mudanças”, “Importância da união do povo para a transformação política e social”, “Ver como estamos tão distantes da realidade dessa igualdade e como temos

que entrar de cabeça nesta luta”, “Entendi que todos nós somos iguais independente da cor da pele”, “Percebi que a dor do outro pode ser a minha. Necessidade de sair do comodismo, lutar, gritar por nossos direitos”). Além disso, assinalou-se também a questão da representatividade (“Reflexão sobre a desigualdade social e racial. Só quem pode falar o que realmente oprime é o oprimido”).

Ainda nessa esfera de resistência à opressão, os informantes revelaram: “Precisamos discutir cada vez mais sobre o genocídio da juventude negra”, “Não desistir do debate que envolve os conteúdos abordados”, “Reforça a necessidade de ações de enfrentamento contra o extermínio da juventude negra”, “Necessidade da expansão desse debate”, “Reflexão sobre a situação da violência contra crianças negras na periferia”, “Reflexão sobre a violência contra crianças e jovens negros”, “O espetáculo amplia a discussão a respeito do genocídio do povo preto”, “Os negros sempre estão na linha de frente em relação à violência”.

No que tange à subversão política proporcionada por essa insurreição cênica, os partícipes declararam: “O genocídio do povo negro no Brasil é uma política de Estado”, “A injustiça política e o descaso dos governantes”, “Perceber como nossos jovens são assassinados e como eles ‘desaparecem’. Como os políticos usam o povo como massa de manobra. Como o governo mantém o equilíbrio nas cidades e comunidades, matando os jovens”, “Necessidade de reflexão sobre as políticas públicas e as ações principalmente da polícia”, “Me fez refletir sobre questões políticas como intolerância religiosa e redução da maioria penal”.

Nessa atmosfera de revelação, a mídia também foi apontada pelos voluntários com uma fonte partidária; desmantelando, assim, o senso comum do qual pertenceram outrora: “A ouvir a população diretamente afetada por tanta violência, o que não costumamos fazer, ao invés de ouvir as notícias através da mídia”, “Me mostrou muito além do que vejo explícito na mídia e me fez refletir a importância da cultura afro”. Desta forma, vê-se “o negro como agente transformador, e não apenas como tema ou objeto do discurso, ou mesmo coadjuvante” (JESUS; RIOS, 2014, p. 50) ou ainda antagonista da segurança caucasiana.

Enfim, o *feedback* do público evidenciou que elementos de uma cultura coletiva podem ser transformadas “em momento de culturas individuais, contribuindo assim para a reconstrução de sentido coletivo pela externalização do sistema de sentido do sujeito” (BORBAS, 2015, p. 14). A dimensão comunicacional, apresentada através de distintas perspectivas, demonstrou que efetivamente Erê descortinou olhares

colonizados de espectadores frente a questões raciais e estimulou enfrentamentos individuais e coletivos contrapondo-se à ação letal do braço estatal em parceria com a mídia que vilipendia perversamente nossos corpos negros.

Para Coll *et. al.* (1986, p. 133),

o comportamento ou ação do indivíduo inclui não somente a conduta manifesta, mas também o comportamento verbal associado aos pensamentos, às percepções ou aos sentimentos. É conveniente destacar que o comportamento dos indivíduos não se limita à colocação em prática de uma atividade visível e óbvia para todos os membros de um grupo, mas que também atuamos quando falamos e expressamos opiniões ou sentimentos, quando fazemos gestos com o corpo e o rosto e, sem dúvida, quando permanecemos imóveis ou impassíveis numa situação na qual se poderia esperar uma resposta ou reação de nossa parte.

Quanto a esse caráter formativo do teatro que oportuniza experiências educativas a plateias como mais uma conquista cultural para o seu repertório, Desgranges (2010, p. 178) nos ensina que o espectador-cidadão

adquire, assim, condições de relacionar múltiplos signos propostos, formulando novos lances, concebendo novas jogadas surpreendentes, produzindo conhecimento. E é dos fios dessa produção que ele poderá tecer a trama de um novo futuro.

Indubitavelmente, as respostas supracitadas ratificaram a importância da arte como viés para (re) reivindicações com sua força político-ideológica, que protesta contra e denuncia o racismo. Jorge Washington sintetizou um ideal do grupo: “quando a gente vai pro palco, a gente vai pro palco pra dialogar com a plateia mesmo, pra tentar levar uma reflexão mesmo, pra que o cara escute aquilo ali e saia dali pensando. As pessoas começam a rever suas memórias afetivas, começam a se rever e repensar”. Afinal, no Teatro Negro, os artistas falam diretamente com o público; comendo, assim um discurso coletivo (JESUS; RIOS, 2014).

Os espectadores perceberam a militância negrocênica da companhia como um exemplo de resistência negra que defende a superação dos entraves hegemônicos e etnocêntricos ainda vigentes. Esse resultado reifica o quão é importante coadunar as vertentes artístico-ideológica, socializando conhecimentos sobre pré, trans e o pós-13 de maio, preconceito com os herdeiros dos estigmas escravistas, ideologia do branqueamento, fábula das três raças, mito da democracia racial e (des) valorização

da cultura afrodescendente. Visa, assim, à superação acerca da segregação socio[cultural-econômico-político]cognitiva de questões raciais.

Alguns artistas explicitaram como a companhia descortinou os seus olhares quando estavam na condição de público. Para Naira da Hora, “em todo espetáculo do Bando por mais que você ria, ria, ria, você não sai vazio. Você sai com uma informação nova plantada”. Onisajé, que considera que “espetáculos do Bando são espetáculos de salvar vidas de quem tá na cena e de quem assiste”, confessou: “eu passei a agir contra o racismo depois que eu assisti a Cabaré da Rrrraça. Eu mudei meu vocabulário, meu comportamento, meu jeito de pensar com relação a nós – pretas e pretos – de consumir produtos a partir da crítica daquele espetáculo”. Ademais, socializou também os seus ganhos no que tange a sua vivência profissional:

Ele é um nutriente importante pro processo de criação do NATA. Espetáculos como Cabaré da Raça, Sonho de uma noite de verão, Relato de uma guerra que (não) acabou, Áfricas, Dô, Bença são montagens onde eu como encenadora mas principalmente como pesquisadora encontrei caminhos artísticos que eu sigo e persigo até hoje. Então, assim, o Bando, para mim, ele é modelo, é parâmetro, é referência. Eu sou muito fã do trabalho do Bando. Foi uma honra ter feito Erê. Feito o espetáculo de 25 anos dele. Tipo assim, você trabalhar com seus ídolos é uma coisa muito maravilhosa (*Idem*).

Daniel Arcades reificou:

Esses corpos negros em cena e essas outras vivências fazem com que a gente perceba um outro teatro. (...) O Bando abre uma porta pra mostrar que ser artista é para além do que a gente tem na concepção de artista perfeito, que é esse artista que teve tempo na Academia, de uma formação desde a infância pra esse pensamento da arte, desse pensamento mais filosófico, desse cuidado com corpo e voz. A entrada desses corpos no palco mostra pra gente que a vivência também é uma formação, uma outra formação. Então, isso impacta diretamente numa nova linguagem das Artes Cênicas no Brasil. Lázaro [Ramos] falou isso uma vez na abertura do documentário do Bando. Ele disse que o Bando é um estudo de processo que deveria ser referenciado como um outro tipo de fazer teatral, um outro tipo de pensar dramaturgia, um outro tipo de pensar interpretação, um outro tipo de pensar criação. A gente cria de outra maneira mesmo.

É mister registrar que, em contrapartida a essa visão que aplaude e se inspira numa forma tão idiossincrática do fazer artístico, surgem também críticas acerca do profissionalismo da companhia. Ridson Reis desoprimiu:

Há pessoas que não enxergam o Bando como um grupo de teatro profissional. Eu já ouvi isso. Eu fiz uma participação num filme que tinha um ator que contracenava comigo que tinha estudado na Escola de Teatro e ele não sabia que eu era do Bando. Encontrei ele meses depois e ele falou que

tava num evento e tal. Aí eu perguntei: “e aí, cara, como é que tá? Como foi o evento?” Ele disse: “Tinha muita gente de teatro e o Bando.” Eu: “sim e o Bando não é gente de teatro?” Ele fez: “É, né? Mas não é teatro profissional”. Eu: “Tudo bem, mas você sabe que eu sou do Bando. A gente fez um trabalho juntos. Como foi que você me separou dentro disso? A partir de agora, eu espero que você tenha outro olhar, porque eu fiz um trabalho com você e você saiu feliz. Agora você olha pra mim e diz que o Bando não faz teatro profissional...”

Maurício Lourenço também desabafou acerca do reconhecimento da qualidade artística na esfera musical:

O nosso currículo quase não interessa mais. É sempre uma experiência. Essa experiência nunca acaba. Você já tá experiente, mas a pessoa quer que você fique mais experiente ainda. A sensação que a gente tem é que tá sempre começando. Isso não passa, porque não querem que passe.

Apesar dessas e outras tantas críticas, o grupo considera que sua presença transmuta a cena baiana e brasileira. Para Geremias Mendes, “uma companhia de Teatro Negro que vem resistindo há 30 anos? Isso já é uma coisa fantástica! E também pela seriedade que a gente encara a diversidade das pessoas, a religiosidade que a gente respeita, a negritude que a gente tá sempre batendo nessa porta...” Cell Dantas corroborou: “o tempo que o Bando tem é suficiente pra as pessoas reconhecerem que é um grupo ativo e importante.” Lamentavelmente, a companhia ainda não é respeitada/reverenciada como deveria apesar de todo o seu legado azeviche por alguns caucasianos.

Daniel Arcades declarou que “as bocas brancas de Salvador diziam muito que o Bando não dava bons textos, porque a linguagem do Bando é sempre muito próxima da vida dos atores”. Ridson Reis esbravejou:

Que tipo de cultura é essa que eu escrevi um projeto pro Bando pro governo federal da época, a gente passou no governo federal. Eu copiei e coleí o mesmo projeto pro governo estadual e a gente ficou de 5º suplente. Por que é pro governo federal – com o Brasil inteiro colocando projeto – a gente é aprovado e dentro da Bahia onde a gente tava comemorando 25 anos – foi um tempo depois de Erê – e todo mundo conhece e fica como 5º suplente? Por que é que o projeto é bom pro país e não é bom pro estado? Então eu fico me perguntando: “que tipo de política é essa?”

Jarbas Bittencourt confidenciou uma “queda de braço” que travou quando o Bando foi procurado por uma instituição brasileira com o escopo de fazer um documentário. Como de costume, ele levou um violão por gostar de dar entrevistas com um instrumento. O pessoal do documentário falou que tinha piano, mas achava

que não serviria porque para eles o Bando só trabalhava com percussão. Os visitantes perguntaram: “trabalho negro da Bahia toca outros instrumentos? Assim, ele asseverou: “o piano destituía uma ideia de negritude que já veio pronta antes de encontrar com a gente. Eu não usei muito mas usei o suficiente pra dizer assim: ‘me tire da porra do círculo que você falará sobre mim com mais tranquilidade’.”

Sobre esses olhares enviesados, Zebrinha sentenciou:

Eu aprendi uma coisa recentemente: as pessoas não querem ver e não veem mesmo olhando. Elas não veem mesmo se confrontando com as coisas. (...) Chimamanda¹⁶⁶ diz uma coisa que nós brasileiros fazemos muito. É que falar de racismo, falar dessas coisas de preto pra branco é igual a tomar bebida forte: você tem que diluir pra ser bebível. (...) É por que branco não quer ver? Eu acho que a gente não tem que ficar tentando convencer ninguém. Quem não quer ver são eles, quem não quer se aconchegar são eles. Eu acho que a gente ainda tá naquela de convencimento ao invés de irmos cuidar da nossa própria vida.

Devido aos mais distintos referentes das pessoas envolvidas, é compreensível que emerjam essas divergências, já que se tratam de múltiplas unidades de significação e mediação semiótica como já abordado no segundo capítulo. Por ser uma série de possibilidades e perspectivas, fazem parte o choque, a contradição, o paradoxo e a indignação. Como são plurais as subjetividades dos informantes e seus respectivos campos simbólicos, cada interação inter e transobjetiva coaduna especificamente com suas bases pré-estabelecidas de compreensão cotidiana (BORBAS, 2015).

Insta salientar que alguns *feedbacks* das plateias também chegaram até os artistas. O público sempre os procura para elogiar, criticar, sugerir, acrescentar conteúdo, debater questões raciais, parabenizar e/ou agradecer pelas obras e pelas demais atividades (fóruns, laboratórios, oficinas, seminários dentre outras) desenvolvidas. Segundo Cássia Vale, “somos porta-vozes desse povo que nos representam também, que nos acolhe, estão sempre tão conosco... Sabemos que hoje – à beira dos 30 (trinta) anos – temos um público muito fiel. Em cada peça da gente tá ali colando (colaborando)”

A companhia, ainda que ciente da importância dos seus discursos crítico-reflexivos antirracistas, fica extasiada, envaidecida e agradecida com a amplitude

¹⁶⁶ Referência a Chimamanda Ngozi Adichie, uma jovem renomada escritora nigeriana.

dessa dimensão comunicacional ao ouvir seus fãs dos mais distintos estados brasileiros. Afinal, sabemos “a importância do teatro para o recrutamento dos novos militantes negros” (JESUS; RIOS, 2014, p. 51). Valdineia Soriano assim relatou:

Eu tava no Fórum de Performance Negra do Rio e, todo mundo que ia pra mesa falar, falava do Bando. A gente às vezes não tem a dimensão do que realmente a gente é. Todo mundo falou do Bando: de Lázinho [Lázaro Ramos] até o menino de um Coletivo Negro que disse que o grupo dele foi criado porque viu o Bando na Gávea. Olha a dimensão do que a gente é, do que a gente conseguiu!?!

Leno Sacramento também discorreu:

Eu tava em Fortaleza e uma menina começou a me seguir. Aí eu fiquei achando estranho a menina me seguindo. Aí eu parei e ela disse: “Você é do Bando?” Aí eu disse: “sou”. Aí ela começou a chorar. Eu disse: “O que foi que aconteceu?” Ela disse: “Não, é porque vocês são minha referência lá em Fortaleza. Eu sou professora aqui e sou uma das únicas negras da escola. É difícil. Eu falo de vocês pra caramba”. Eu disse: “Pô, beleza.” Aí ela disse que ia tocar o maracatu e eu disse que ia lá assistir. Quando eu fui assistir essa menina, ela começou a chorar tocando o maracatu. Aí você vê, né? A referência que a gente é pra essas pessoas.

Geremias Mendes trouxe uma narrativa da temporada nortista surpreendente sobre a resiliência de uma jovem em participar de uma oficina pela importância que o grupo representa para ela até mesmo em uma situação tão adversa:

Em Belém, teve uma menina que veio fazer a oficina de teatro que eu coordenei. Ela fez a oficina toda e no final que todo mundo sentou, ela colocou que tava ali, mas não estava ali, porque um rapaz de 16 anos tava inscrito com ela e que era da mesma comunidade, foi morto pela polícia à noite. Ela só foi contar isso no fim e aí ela desmontou. Abalou todo mundo. À noite, no espetáculo, a gente falou isso. Foi uma comoção.

Dentre os *feedbacks* das plateias soteropolitanas sobre a montagem *Erê* (2015) que chegaram à companhia, os mais recorrentes foram (i) aplausos para a temática abordada, a força do espetáculo, a poética da encenação, as coreografias e as músicas, (ii) pedidos de novas temporadas, (iii) propostas de traslados por outros espaços da cidade (escolas, centros comunitários, Organizações Não Governamentais dentre outros) e (iv) destaque às Cenas 03 (O sonhos dos espectros – relatos dos erês das suas respectivas mortes) e Cena 05 (Espera – mães à espera do telefonema de seus filhos genocidados que saíram em busca de lazer) entre outros.

Segundo Cássia Vale, “quem viu sai muito emocionado porque a gente pega de jeito¹⁶⁷ de novo.”

Esses relatos da mediação social que teve o corpo como campo perceptivo primário (SODRÉ, 2005) deram aos artistas a sensação de dever cumprido. Segundo Jorge Washington, “cada vez que eu dialogo com a plateia e eu ouço o que o espetáculo trouxe de referência e de olhar pra essa pessoa, isso me dá a sensação de estar no lugar certo, na hora certa e no caminho certo”. Para Shirley Sanjeva, “acho que a gente conseguiu provocar as sensações que a gente pensava e trazer essa reflexão para essas pessoas que assistiram.”

Alguns artistas até concordaram, todavia criticaram a ausência de uma efetiva mudança apesar de presenciarem lágrimas e relatos tão emocionados. De acordo com Zebrinha, “o que chegou foi tudo muito positivo quanto à impressão que queria causar nas pessoas. A gente queria tocar mesmonessa ferida lá dentro, criando empatia nas pessoas. Mas é o que eu digo: cria empatia até a porta do teatro”. Leno Sacramento concordou:

Eles não saem como entraram, mas é uma pena que eles assistem uma vez e tem o comercial – o plimplim da Globo – que aí deturpa tudo e faz com que todo mundo esqueça o que acabou de assistir no espetáculo. Você sai dali atento, mas era preciso que tivessem outros espetáculos que falassem sobre isso o tempo todo pra gente não fazer o que a gente fez agora, sabe?

Daniel Arcades assinalou: “eu acho que a gente conseguiu um pouco. Ele [o espetáculo] apresenta o problema, mas apresenta possíveis soluções de movimento entre a gente.” Naira da Hora corroborou, tecendo considerações quanto ao alcance da obra e considerando que outros públicos devem também ser contemplados com essa expectativa:

Acho que contribuiu, mas pouco do que ainda pode contribuir. É um espetáculo que tem que ser passado nas escolas. A juventude tem que assistir. A gente tem um hábito – costume, não sei – de passar muito entre a gente, mas acho que tem que ser reproduzido pra fora. Quem tem que assistir esse espetáculo é branco mesmo, que mata a gente, que cerceia nossos direitos. É essa galera mesmo que tem que assistir. Quem tem que assistir é a polícia mesmo. O policial preto que tá lá dentro, que tem que entender que tá ali com arma de fogo mas ele ainda é preto. Quem tem que assistir é essa galera! Fica ainda ali muito próximo da academia. É massa, é importante, mas a academia tá interessada. Precisa atrair a atenção de quem não tá interessado nisso, de quem acha que isso não é importante. Eu acho que a gente vai conseguir um resultado muito maior quando a gente conseguir levar

¹⁶⁷ “Pegar de jeito” é uma expressão idiomática que significa expressar-se de maneira convincente.

pra essa galera, pra esse público. Aqui entre a gente, a gente tá se munindo cada vez mais de informação e cultura e isso é muito importante, mas precisa levar pra dentro da favela.

Nessas divergências de olhares, vê-se

a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confundem e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos (MARTINS, 1997, p. 28).

O espetáculo *Erê* também acrescentou na carreira e na vida dos artistas, ampliando mais uma vez o repertório cultural deles sobre questões raciais bem como o fazer cênico. Todos relataram que houve significativas e relevantes aprendizagens pessoais e profissionais. Para Merry Batista, “a contribuição desse espetáculo é o despertar consciente do que você enquanto sujeito e enquanto cidadão faz. Não sou mais a mesma. Não dá para ser mais a mesma depois disso”. Consoante Jorge Washington, “eu me torno um cidadão melhor quando eu faço um espetáculo como esse.” Onisajé exemplificou:

Eu saí desse processo pensando, repensando e redimensionando decisões artísticas, pessoais, emocionais e até religiosas. O universo Bando de Teatro Olodum é um mundo: aqueles atores, aquela banda, aquela direção musical de Jarbas Bittencourt, aquela direção coreográfica que – eu já disse pra Zebrinha que ele não coreografa, ele encena. Ele é um encenador. O encontro com Zebrinha, enfim... Eu saí desse processo enriquecida. A gente venceu desafios enormes da falta de grana, da falta de tempo e fizemos um espetáculo que... Primeira vez que o Bando faz um espetáculo com uma direção nova, a gente foi indicado ao prêmio¹⁶⁸. Então, eu saio de lá com o sentimento de dever cumprido artisticamente melhor enriquecido e tal. Como mulher, mais ainda por uma questão de história. É sempre bom estar com os mais velhos que você admira. Eles te ensinam muito!

A peça também interveio nas relações familiares dos artistas, Cell Dantas apresentou seu olhar de filho: “tem muito afeto ali: relação de pai, filho, filha, mãe. Esse diálogo que a gente precisa cada vez mais reforçar. Eu preciso ouvir muito a minha mãe, eu preciso saber o que ela tá falando, eu preciso entender e respeitar. São muitos elementos que vão construindo a ideia pra mim de respeito.” Enquanto Valdineia Soriano falou na perspectiva de mãe: “acrescentou muita coisa... A gente pesquisou tanto, foram tantos dados, que toda vez que eu chegava em casa, eu

¹⁶⁸ Prêmio Braskem de Teatro em 2016 nas categorias melhor espetáculo e melhor direção.

olhava para Gabriel e, quando ele ia sair, eu ficava pensando: ‘eu espero que volte bem’. O diálogo que eu passei a ter com Gabriel por causa de Erê foi bem diferente.”

Daniel Vieira (Nine) discorreu sobre o descortinar do seu olhar: “acrescentou muito. Hoje, eu tô fazendo um projeto com uma empresa privada e eu trabalho em escolas. Uma coisa que eu não tinha reparado é que as escolas estaduais parecem um presídio mesmo. Eu me senti na peça na cena dos meninos.” Já Ridson Reis aduziu: “falar no Novembro Negro numa escola sobre chacinas também é um privilégio. Eu sou um privilegiado – eu já enxergava, eu já sabia disso – mas depois de Erê eu pensei assim: ‘caramba! Eu preciso confirmar isso dentro de mim. As pessoas precisam saber que eu sou um privilegiado por estar vivo’.”

Quanto às aprendizagens no que tange ao fazer artístico, Cássia Vale assinalou que “o grupo tá aprendendo a fazer uma nova assinatura com a saída de Márcio”, Naira da Hora, que também se tornou-se mais observadora de aspectos sociais que antes passavam despercebidos, sinalizou sobre ganhos no que tange os exercícios de concentração para chegar a determinada emoção e as técnicas aprendidas durante o processo colaborativo e Daniel Arcades pontuou:

Meu grande medo de escrever Erê era parecer sensacionalista com essa questão e de romantizar um assunto tão sério. Eu sempre tenho medo com arte quando a gente lida com assuntos que são tão vigentes na sociedade, porque a arte ou embeleza ou às vezes coloca tão nua e crua que me soa às vezes fetichista. Eu morro de medo desses dois lugares: romantizar e fetichizar, sabe? (...) Eu fico pensando nas mães dos meninos do Cabula, que foi a grande inspiração pro espetáculo. E quando elas assistem àquilo... Eu não quero que elas só rememorem uma dor. O espetáculo me fez pensar na minha função de artista: o que é que eu quero que essas pessoas sintam ou pensem? Pra que eu faço aquilo? Como fazer para essas pessoas que a arte é vista como arte mas ela é também a vida? Como fazer com que aquilo seja produtivo para aquelas pessoas e não seja só a lembrança de uma dor? (...) Eu tô efetivamente fazendo arte para meu tempo e meu espaço. Erê me fez perceber que é esse caminho que eu quero seguir e que eu quero continuar escrevendo por um bom tempo.

Jamile Alves sinalizou que Erê lhe deu ainda mais força para lutar e desabafou: “isso é inadmissível. São coisas [assassinatos de jovens negros] que acontecem muito e não deveriam acontecer mais”. Sérgio Laurentino também abordou a nossa contínua luta antirracial:

Você vê Valdineia levantar-se e dá aquele texto todo que é um texto de convocação pra resolver aquela situação... O que aconteceu agora com Leno... Essa convocatória para resolver esse problema de segurança pública foi feita com Erê. E a gente teve que fazer de novo com a questão de Leno.

E a gente vai ter que fazer isso sempre, porque sempre uma bala vai nos atingir. Então, a discussão de Erê é essa bala que vem atrás da gente o tempo todo. Então, quando a plateia sai da plenária do Teatro Vila Velha ou de todos os lugares onde vai ser exibido sai com esse questionamento: por que essa bala sempre nos persegue? Como acabar com essa bala? Essa é a grande questão.

O episódio supracitado acerca de Leno Sacramento foi mais uma abominável atuação truculenta dos Capitães-do-Mato Hodiernos – PseudoAgentes da Segurança Pública Nacional – amestrados pelos Senhores do Engenho da Brancura Hodiernos – Chefes do nosso EtnoEstado Brasileiro que lastimosamente o alvejou:

Eu levei um tiro na Avenida Sete, 2 horas da tarde. O tiro foi por trás, foi da Polícia Civil. E eles disseram que foi engano, que atiraram pro chão, que eu fiz movimentos bruscos e nada disso aconteceu. Eu não fiz movimento brusco, não foi por engano. Eu não fui confundido, porque o tiro foi por trás. Eu tava indo pro teatro. (...) Aí, a galera começou a me perguntar: “Leno, você fez esse espetáculo depois do incidente que aconteceu?” Aí eu: não, velho. Não fiz. “Que coincidência” Não, velho. Não é coincidência. É porque eu vejo essa bala, essa situação todos os dias com meus amigos, com meus irmãos, com meus primos, com todo mundo que tá ao meu redor. Eu só relatei uma história que não tem ficção. Quando você vai olhar, não teve uma poesia, não teve uma ficção. Foi tudo preto-no-branco, sabe? Aconteceu preto-no-branco.

Além de ter passado por essa horrenda ação genocida, tristemente, ele ainda foi bombardeado por discursos lastreados pela chaga social do racismo que tem a audácia de culpabilizar a vítima:

Quando acabou esse episódio, as pessoas diziam: “pô, Leno, mas você tava sem camisa”. Então, se tá sem camisa, pode atirar? “Pô, Leno, você também só anda de fone” Então, se tá de fone, pode atirar. “Pô, Leno, você anda de mochila”. Aí, eu comecei a alertar as pessoas. Eu disse: gente, eu tava sem camisa, porque é verão na Bahia. Eu tô sem camisa porque eu tenho 27 graus aqui na sombra. Eu não tava de fone. Eu não tava de mochila. E se eu tivesse? Então, com certeza, racismo, né? Alvo mesmo. Você tá ali, você é alvo dessa história. E aí eu volto pro espetáculo [Encruzilhada] que eu fiz há um ano atrás antes do episódio e, nesse espetáculo, tem tiros, mortes psicológicas – que é você matar aquela pessoa todos os dias com a língua. Meu amigo fala que a língua mata mais do que a bala. A língua mata você todo dia. A bala tira você do plano, mas a língua mata você todos os dias. Toda vez que fala: “mas você aí com essa roupa?” Você matou ali aquela pessoa. (...) Na quarta-feira, quando eu levei o tiro, eu não consegui dormir ouvindo de verdade. Eu fechava os olhos, ouvia o tiro e acordava. Eu fui pro sofá e fiquei assistindo televisão, porque todas as vezes que eu fechava o olho eu ouvia o estampido da bala (*Idem*).

É também por isso que o espetáculo se faz tão necessário; afinal, “a mensagem ocupa um lugar importante no processo de persuasão. A informação em si pode ser relevante para o receptor e, nesse caso, falaremos do poder ou da persuasividade da

informação” (COLL *et. al.*, 1986, p. 159). Nas palavras dos artistas, “Erê é importante porque estamos de novo falando sobre uma chacina que é séria e atualizando infelizmente pra esses dias atuais que só está piorando” (CÁSSIA VALE), “eu gostaria de tá fazendo Erê o tempo todo, né? Eles não dão essa permissão pra gente infelizmente. Eu gostaria de tá todo fim de semana fazendo Erê pra alertar as pessoas” (LENO SACRAMENTO).

Alguns artistas, além de declararem a participação no espetáculo Erê como uma oportunidade de enriquecimento nas esferas pessoal e profissional, dilataram também para a importância da companhia em suas vidas. Nas palavras de Maurício Lourenço: “ao Bando eu só tenho a agradecer por ter pintado na minha vida e abrir essa janela: eu me entendi mais como negro com o Bando.” Consoante Geremias Mendes, “ninguém sai do bando alienado. Pode até entrar. Há muitos que entram alienados, mas não saem. Pelo menos um pouco de visão da vida vai ter. Ele vai compreender e entender onde ele tá sendo bem visto, onde ele não tá sendo bem visto, onde a discriminação chega nele.” Ridson Reis complementou:

O Bando faz também um trabalho psicológico de autoestima na vida das pessoas. Você entra aqui – pelo menos a maioria das pessoas que eu converso sobre isso que são do Bando – com medo de enfrentar a vida, de adentrar a universidade, de se achar bonito, de se vestir bem. E o Bando trabalha isso na gente. Alguns já vêm com isso de casa e outros não. E esses que não vêm são trabalhados de uma forma inconsciente, não existe uma fórmula ou um formato: “é assim que a gente faz”. Simplesmente, acontece. Tanto pelas conversas antes dos espetáculos nos ensaios, nas aulas quanto com os temas dos espetáculos que a gente trabalha. Então, eu acho que o Bando também tem esse lado de trabalhar o psicológico, uma autoavaliação do ser negro na sociedade.

Dentre outros relatos, temos: “o Bando abriu pra mim o caminho daquilo que se tornaria meu principal trabalho, minha profissão, meu ganha-pão. O Bando abriu pra mim o caminho da direção musical e da criação musical pra teatro” (JARBAS BITTENCOURT), “quem sai da oficina sai com um corpo de ator negro, não apenas com o corpo de ator, achando que pode se encaixar em qualquer lugar (NAIRA DA HORA)”, “mesmo que só tenha aprendido a tocar uma célula para um espetáculo, mas foi uma aprendizagem” (VALDINEIA SORIANO). Shirley Sanjeva reflexionou:

Meu orientador falou em meio à minha dificuldade de escrever: “Shirley, escreve como você atua”. E ele é uma pessoa que vem. Eu faço questão que ele esteja muito próximo da minha área de atriz para que possa compreender minhas vivências. Ele é apaixonado pelo Bando. O Bando faz parte do meu

Mestrado também. Eu não falo diretamente sobre o Bando mas eu utilizo o Bando como metodologia de escrita. É um processo de utilizar a metodologia artística que o Bando utiliza como metodologia de escrita. É para ver o quanto um grupo com essa representatividade negra perpassa as nossas vidas. Não é só a Shirley Sanjeva-atriz, mas a Shirley-pessoa, Shirley-acadêmica, Shirley-filha, Shirley-esposa... Em todas essas Shirleys hoje têm parte do Bando.

Quando perguntados se gostariam de acrescentar algo que eu não tenha perguntado, a grande maioria declinou de uma resposta, justificando que estava satisfeita com o que foi dito durante a entrevista e ainda uma parcela elogiou as perguntas elaboradas por mim. Dentre as temáticas escolhidas pelos artistas para crescer, a ausência de patrocínio da companhia foi o assunto mais recorrente. Ainda bem que “a vantagem dessa arte é que tradicionalmente ela sempre precisou de muito pouco para brilhar” (JESUS; RIOS, 2014, p. 54), porque quase três décadas juntos sem um patrocínio só se sustenta com muito exercício de resiliência coletiva mesmo...

Cell Dantas desoprimiu: “eu vejo grupos que você vê no cartaz vários patrocinadores, vários apoios e tal. E você não vê o grupo em destaque. E o Bando não tem esse apoio e tá sempre em destaque”. Valdineia Soriano, que confessou também que gostaria muito de que o grupo tivesse uma sede própria para administrar, corroborou:

O Bando é uma companhia de teatro que não tem um suporte financeiro. A gente vive dando nó¹⁶⁹ para não fechar a empresa, mas seria importante que a gente tivesse um patrocínio para dar um suporte financeiro. É bacana fazer o que a gente faz, mas a gente precisa de um suporte financeiro. É um incômodo que a gente tem. A gente não vai parar por isso mas é um incômodo que a gente tem. Ensaiar à noite é péssimo, porque a gente chega cansadíssimo do dia. Mas é o que a gente tem. Eu adoraria que a gente pudesse ensaiar de manhã, ter seu salário bonitinho e ter o resto do dia. Isso é um sonho mas eu ainda tenho esperança.

Cássia Vale reificou:

Eu acho que já tá mais do que na hora de a gente ser visto institucionalmente. Você tem um patrimônio desse, cidade alguma tem um patrimônio desse, onde se vive tanto tempo fazendo teatro, criando arte sem patrocínio com força com vontade e ainda infelizmente institucionalmente parece que somos invisíveis. Não é uma questão com o nosso público. Que bom que temos ele até hoje e ele que faz a gente viver. Mas já tá mais do que na hora de institucionalmente o pessoal perceber que esse Bando de Teatro existe e que faz muita coisa boa e que pode fazer muito mais. Essa coisa da formação... Acho que é perder o Bando, não bancar esse grupo institucionalmente e perder essa força maior que a gente tem de formação é um grande vacilo. Se

¹⁶⁹ “Dar nó” é uma gíria que delata dificuldades na realização de alguma demanda.

eu acabei de dizer que todos nós nos transformamos imagine quanta gente a gente poderia transformar mais.

Onisajé optou por ratificar a relevância da companhia no cenário nacional das Artes Cênicas:

A história do Bando não pode ser invisibilizada. O Bando é responsável por revelar para o Brasil grandes nomes de mulheres e de homens negros pra cena nacional. O trabalho artístico desenvolvido no Bando é a nutrição para muitos atores pretas e pretos; então, vê sua pesquisa, entender o que você tá fazendo, falar dessas coisas relacionadas ao Bando me alimentam também a ficar pensando no Bando, nessa dificuldade de fomento, nesse processo muito louco de querer invisibilizar quase 30 anos de trajetória de um grupo vitorioso, de um grupo internacional, um grupo que tem um Festival Internacional de Artes Cênicas Negras que a duras penas vem produzindo isso. Quero desejar que esse grupo não acabe, que sua pesquisa lida, relida, publicada e republicada e que cada vez mais seja replicada não só pro Bando mas pra os grupos de Teatro Negro do Brasil e do mundo. Acho que o Bando é um farol. Farol é uma luz em movimento e ele vai encandeando e vai revelando. Essa luz não pode se apagar de forma alguma.

Nesse diapasão, Sérgio Laurentino pleiteou:

Desejo que, toda vez que vocês estiverem lendo essa tese, esse livro ou o que quer que seja, pense: “tem um grupo em Salvador que faz teatro há 28 anos, talvez já tenha 30, 35 anos”. E você diga: “eu ainda não fui lá assistir ou só fui assistir uma vez, por que isso?” Então, toda vez que você ouvir essa história ou ouvir falar sobre o Bando saiba que todo espetáculo do Bando de Teatro Olodum é importante. Então, multiplique além de vir assistir.

Ademais, Onisajé também aduziu: “um dos elementos que distingue o Bando que é essa coisa cooperativada, colaborativa nesse sentido de organização. Não sei se sempre foi assim, mas a imagem que eu tenho do Bando, do que eu ouço, do que eu entendo é que sempre foi pra todo mundo”. Corroborando, Valdineia Soriano evidenciou uma das bases epistêmicas do grupo: “a gente não tem no palco uma disputa pra quem vai brilhar mais. A gente quer brilhar junto.” Cássia Vale exemplificou:

Hoje a gente assumiu essa gestão – somo quatro gestores, mas de verdade é uma gestão coletiva – a gente consegue fazer outros trabalhos. Essa nova gestão dá liberdade aos atores e atrizes para fazerem outros trabalhos. Ouve um momento que a gente não conseguia fazer isso. Você tinha que estar só aqui e para aqui. Hoje, todo mundo tá aqui construindo, mas faz outros trabalhos e suas carreiras também correm. As pessoas sabem quem é Leno, Valdineia, Cássia, mas teve um momento que as pessoas não sabiam. Era o Bando. Então, essa individualidade ser respeitada e ao mesmo tempo o grupo ser respeitado é muito bom. A gente se diverte e se orgulha muito um do outro. Cada conquista de cada um é vibrado, sabe? Tem essa vibração!

Agora, Valdineia acaba de ganhar esse prêmio¹⁷⁰ e a gente supervibrou. Eu entrei na Literatura... Tem uma vibração! Os meninos estão fazendo seus monólogos. Ridson tá cada vez mais dirigindo, produzindo.

Acerca dessa autonomia artística, Jarbas Bittencourt asseverou:

O Bando não somente é reconhecível naquilo que produz coletivamente, como eu acho que num ator do Bando você pode reconhecer nele traços muito fortes que foram desenvolvidos ou pelo menos descobertos aqui. Acho que você olha pro trabalho de Lázaro Ramos, de Érico Brás, de Virgínia Rodrigues – esses que estão desenvolvendo suas carreiras ao longe – ou de todos os outros como Telma Souza, Valdineia Soriano, Ridson Reis... Onde todos eles estão, acho que o Bando está também. Acho que por isso mesmo nenhum deles ou delas se desvincula disso; pelo contrário, continuam afirmando “eu sou do grupo”, “tenho um grupo de teatro na Bahia”.

Dentre as pessoas especiais que passaram pelo grupo e marcaram com seu brilhantismo, Cell Dantas fez uma homenagem póstuma à incrível atriz Auristela Sá que fez a passagem do *Ayê*¹⁷¹ para o *Orun*¹⁷² em 2013: “eu fiquei pensando aqui em Auris, porque depois de Áfricas acho que foi o primeiro espetáculo que eu fiz sem ela. Eu fiquei pensando como seria se ela tivesse. Veio aquela saudade assim, sabe? De repente se ela tivesse ali... Mas ela tava, porque a gente sempre ficava lembrando.” Eu tive a honra de entrevistá-la no Mestrado e aprender que “o teatro é um objeto de transformação. O ator vê o mundo e reproduz a si mesmo” (AURISTELA SÁ – *in memoriam*). Um salve à eternidade do brilho dessa grande estrela!

Já Leno Sacramento assinalou:

Eu só queria acrescentar que a gente precisa achar uma forma de estar juntos fazendo algo pra os nossos. A gente não pode ficar dentro dos teatros, achando que a gente vai mudar a comunidade que não vai aos teatros. Vamos começar! (...) Eu acho que, já que o morador de rua não vem ao teatro, a gente tem que ir lá no morador de rua. A gente tem que sentar pra conversar com essa galera, porque essa galera precisa de um abraço, precisa de um banho.

Sobre a necessidade da nossa luta antirracista diuturna, Merry Batista lamentou: “infelizmente, essa política que a gente tem acha que a morte vai resolver e não a educação social. Não vai ter bala que acabe porque a questão é social.” Zebrinha reflexionou: “o corpo negro corre perigo constante seja onde estiver. Não

¹⁷⁰ Prêmio de melhor atriz em 2017 pelo filme baiano *Café com Canela*.

¹⁷¹ Em iorubá, terra.

¹⁷² Em iorubá, céu.

importa onde você esteja... Isso me incomoda bastante e sempre foi assim. O corpo negro é algo descartável. Mudar esse olhar tá difícil.” Jamile Alves continuou:

A cada dia mais o pensamento é sempre de melhorar e de evoluir. A cada dia mais a gente tá lutando pra isso, porque visivelmente as coisas estão piorando, as coisas estão regredindo, mas a gente não se deixa abater. Que a gente continue na luta por mais que a energia e a força esteja contrária. Que a gente não dê força a essa energia, a essa força contrária.

Naira da Hora reificou:

Acho que a gente não pode desistir, porque a gente cansa. A gente cansa... Eu li uma vez em algum lugar mas não lembro bem que foi, por isso não posso dar o crédito dessa citação: “quando você cansa, você precisa aprender a descansar e não a desistir”. A gente precisa continuar pra alguém no futuro ver essa mudança.

Acerca dessa necessária, exaustiva e contínua formação antirracista da nossa sociedade de jugo caucasiano que ainda descarta nossos corpos e deslegitima nossa humanidade como um todo, Fanon (2008, p. 116) brada:

Sim, nós (os pretos) somos atrasados, simplórios, livres nas nossas manifestações. É que, para nós, o corpo não se opõe àquilo que vocês chamam de espírito. Nós estamos no mundo. E viva o casal Homem-Terra! Aliás, nossos homens de letras nos ajudam a vos convencer. Vossa civilização branca negligencia as riquezas finas, a sensibilidade.

Destarte, o espetáculo Erê é mais uma prática educativa extraescolar promovida pela militância negrocênica do Bando que busca a reversão da atuação hegemônica e eurocêntrica dos Capitães-do-Mato Hodiernos – PseudoAgentes da Segurança Pública Nacional – amestrados pelos Senhores do Engenho da Brancura Hodiernos – Chefes do nosso EtnoEstado Brasileiro que assassinam jovens negros. Emicidando, a companhia com essa montagem mais uma vez pastoreia negras ovelhas com a sua polinização pelo viés das Artes Cênicas, pautando seu discurso azeviche – considerado como uma colonização reversa – numa busca por mais uma revolução: transformar (yépada) essa chaga social chamada racismo em um fenômeno extinto.



Cena 12: “O Bando de Teatro Olodum faz 25 anos de vida” (ERÊ, 2015)
Fotógrafa: Adelayá Magnoni

INTERLÚDIO DE DILEÇÃO: CORAL DE OBRAS SOTEROPOLITANAS AZEVICHES

Antônia (Jamile Alves)

Boca do Universo, Exu – A (Daniel Arcades)

Contêiner, O (Ridson Reis¹⁷³)

Dia 14 (Ângelo Flávio)

Eles não sabem de nada (Naira da Hora e Shirley Sanjeva)

Feministas de Muzenza, As (Luís Bandeira)

Gbagbe¹⁷⁴ (Nando Zâmbia)

AzevicHe, Contos de (Érico JosÉ)

Iyá Ilu¹⁷⁵ (Sanara Rocha)

AnJo Negro e sua Legião, O (Tom Conceição)

(KAWÉ – LER) (Kaiala: Sulivã Bispo)

Lótus (Daniele Anatólio)

Medeia Negra (Márcia Limma)

Negras, Rosas (Fabíola Nansurê)

Ossaim em Trânsito (Marilza Oliveira)

Pele Negra, Máscaras Brancas (Onisajé)

MaloQuêro (Merry Batista)

Ritual, Mulheres do Asé – Performance (Edileusa Santos)

Se Deus fosse preto (Sérgio Laurentino)

Traga-me a cabeça de Lima Barreto (Hilton Cobra – Cobrinha)

CalU¹⁷⁶, Saurauzinho da (Cássia Vale e Cell Dantas)

Vozes Negras, Recital (Fábio de Santana¹⁷⁷ e Jorge Washington¹⁷⁸)

(WÉFUN – DIZER) V de Viado (Vagner Jesus)

Oxum (Fernanda Silva)

(YÉPADA – TRANSFORMAR) (Anoitecidas: Thiago Romero)

En(cruZ)ilhada (Leno Sacramento¹⁷⁹)

¹⁷³ Além dessa direção, é dramaturgo e protagonista dos espetáculos Esqueça e Boquinha... E assim surgiu o mundo (infantil).

¹⁷⁴ Em iorubá, esquecimento.

¹⁷⁵ Em iorubá, a expressão significa Mãe dos Tambores ou Tambor-mãe.

¹⁷⁶ Protagonizado por Ayana Dantas, filha de Cell Dantas e da ex-atriz do Bando Clésia Nogueira, é inspirado no livro infanto-juvenil Calu, de Cassia Valle e da museóloga Luciana Palmeira.

¹⁷⁷ Idealizador e produtor do Sarau do Cabrito.

¹⁷⁸ *Afrochef* idealizador e organizador do Culinária Musical.

¹⁷⁹ Dramaturgo e protagonista também do espetáculo Nas Encruza.

“O Bando é um templo de descobertas artísticas e pessoais!”

(Jarbas Bittencourt)

A Orquestra Afropercussiva de notas Negro-dramatúrgicas do Bando de Teatro Olodum há quase 30 (trinta) anos, com sua visceral rebeldia contra o sistema racista vigente, confronta a ideologia alienadora hegemônica e eurocêntrica pelo âmbito artístico através de sua militância negrocênica. Com sua arte racialmente político-ideológica, a companhia torna o palco uma trincheira para refletir e intervir sobre questões raciais pré, trans e pós-escravismo. Através de seus espetáculos e demais atividades (fóruns, laboratórios, oficinas, seminários dentre outras), preenche lacunas de referenciais africanos e afro-brasileiros e revela habilidades cênicas de uma negra plêiade de artistas.

Promovendo Teatro Negro, um movimento sociocultural de combate ao racismo, lastreado pela tríade Ler (*kawe*) – Dizer (*wéfun*) – Transformar (*yépada*), o grupo é um legítimo celeiro de difusão de saberes azeviches para artistas e plateias, mesclando múltiplas linguagens, como teatro, poesia, performance, música, dança, audiovisual entre outras. O Bando, sonoramente com sua mandiga dramatúrgica idiossincrática, traz à baila as nossas orientações cognitivas de heranças culturais africanas ressignificadas desde o século XVI com vistas às (des)continuidades e reinterpretções culturais diaspóricas – legítimas traduções contemporâneas da resistência negra.

Os artistas nutrem-se conceitualmente de referenciais teóricos e pesquisas para respaldar seus textos e produzir seu material (conceitual/ ler – *kawe*), nos palcos apresentam de forma singular em seus discursos cartografias de heroísmo negro além de nossas lutas diuturnas rumo à tão desejada cidadania plena (procedimental/ dizer – *wéfun*) com o escopo de reverter (atitudinal/ transformar – *yépada*) a realidade do perverso jugo caucasiano hodierno. Assim, produz uma legítima prática educativa extraescolar que coaduna com o compromisso ético-político da AnCo (Análise Cognitiva): superar a segregação sócio[cultural-econômico-político]cognitiva da população. Nesse caso específico, no que se refere à produção, organização, acervação e difusão de questões raciais.

Como “o teatro negro se impôs a tarefa política de divulgar o conhecimento disponível sobre a população negra no país” (JESUS; RIOS, 2014, p. 52), a companhia, em palcos nacionais e internacionais, reverbera sua voz crítica antirracista com o escopo de combater a opressão racial. Vale ressaltar que essa prática é composta por outros grupos teatrais brasileiros, cujo breve histórico foi supracitado, como Bambarê – Arte e Cultura Negra (Norte – Pará), Companhia Teatral Zumbi dos Palmares (Centro-oeste – Goiás), Os Crespos (Sudeste – São Paulo), Grupo Teatral Caixa Preta (Sul – Rio Grande do Sul) entre inúmeros outros.

Fazem parte do repertório artístico do Bando as partituras cênicas *Essa é nossa praia* (1991), *Onovomundo* (1991), *Ó Paí, Ó!* (1992), *Woyseck* (1992), *Medeamaterial* (1993), *Bai Bai Pelô* (1994), *Zumbi* (1995), *Zumbi está vivo e continua lutando* (1995), *Erê pra toda vida – Xirê* (1996), *Ópera de três mirreiros* (1996), *Cabaré da Rrrrraça* (1997), *Um tal de Dom Quixote* (1998), *Ópera de três reais* (1998), *Sonho de uma noite de verão* (1999), *Já fui* (1999), *Material Fatzner* (2001), *Relato de uma guerra que (não) acabou* (2002), *Oxente, cordel de novo?* (2003), *O Muro* (2004), *Autorretrato aos 40* (2004), *Áfricas* (2006), *Bença* (2010), *Dô* (2012) e *Erê* (2015) (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2015).

As Bodas de Prata da companhia foram brindadas em 2015 com o espetáculo *Erê*, repleto de ideias antigenocidas rítmicas e melódicas intenções político-ideológicas antirracistas. Como um radiante maestro, essa montagem personificou mais uma regência majestosa desses artistas numa produtividade com tamanha sinergia entre duas gerações, chamadas nos bastidores de “Enciclopédias ambulantes” e “Cadernos a serem escritos”, baseada sempre em contínua ajuda mútua. Para eles, foi um grande desafio lidar com tão plurais subjetividades no trabalho em grupo, todavia todos louvaram inebriados o resultado da obra.

Essa insurreição cênica que vociferou contra o genocídio de jovens negros teve concepção de Lázaro Ramos, direção de Onisajé e Zebrinha (também coreógrafo), dramaturgia de Daniel Arcades e direção musical de Jarbas Bittencourt. Em cena, estiveram 10 (dez) atores Cássia Vale, Ella Nascimento, Geremias Mendes, Jamile Alves, Jorge Washington, Leno Sacramento, Merry Batista, Ridson Reis, Sérgio Laurentino e Valdineia Soriano), 03 (três) músicos multi-instrumentistas (Cell Dantas, Daniel Vieira – Nine e Maurício Lourenço), 09 (nove) jovens atores que participaram da II Oficina de Performance Negra promovida pelo grupo (Deyse Ramos, Elcian Gabriel, Ed Firenza, Gabriel Nascimento, Lucas Leto, Naira da Hora, Renan Mota,

Shirlei Sanjeva e Vinicius Carmezim) e 01 ator branco convidado (Léo Passos ou Rui Manthur).

Eles discutiram a ação letal do braço estatal em parceria com a mídia que vilipendia perversamente nossos corpos negros através da execrável atuação dos Capitães-do-Mato Hodiernos – PseudoAgentes da Segurança Pública Nacional – amestrados pelos Senhores do Engenho da Brancura Hodiernos – Chefes do nosso EtnoEstado Brasileiro num interregno entre 1996 a 2015. Ademais, também refletiram sobre relações familiares, violência nacional, segurança pública, maioria penal, lei 10.639/03 e racismo na mídia em 12 (doze) cenas pungentes que clamaram pelo cumprimento do artigo 227 da Constituição Brasileira (1988) – chamada (ironicamente?) de Cidadã – e a Lei nº.8069 do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA).

Esse espetáculo é efetivamente um conjunto de claves decoloniais, figuras musicais antígenocidas e dinâmica antirracista. Como os vissungos – cantos afro-brasileiros entoados por descendentes de escravizados que contribuíram para a preservação do nosso legado ancestral – Erê é uma manifestação cultural que clama pelo direito à vida de jovens negros assassinados com a autorização caucasiana. Como atualmente essas canções não existem mais e, como o genocídio da nossa raça é secular e infelizmente ainda vigente com tecnologias cada vez mais modernas, urge mais embates azeviches através de protestos individuais e coletivos de distintos setores da sociedade – inclusive através do Teatro Negro.

Se o fenômeno morte que controla vidas de jovens negros não passa somente pelos arroubos das opções políticas de enfrentamento da ordem, mas centra-se no grau de periculosidade investido em sua própria constituição física (FLAUZINA, 2006), é mister que vociferemos diuturnamente para extirpar essa alquimia estatística de erradicação dessa “mancha negra” com uso da “magia branca” ou da “justiça branca” (NASCIMENTO, 1978) para que esses “Cadernos a serem escritos” tenham o direito protagonizarem suas histórias. Em suma, a peça é mais um manifesto que ordena que “parem de nos matar!” (REDE DE MULHERES NEGRAS DA BAHIA, 2016).

Durante esta investigação científica, foi possível perceber através das respostas dadas às entrevistas semiestruturadas (artistas) e aos questionários (plateias), a importância da tríade do Teatro Negro brasileiro também realizado pelo Bando – Ler (*kawe*), Dizer (*wéfun*), Transformar (*yépada*) – para as mais diversas reverberações dos conteúdos apresentados. Esse resultado ratificou as palavras de

Almeida (2018, p. 40) quando assevera que “a mudança da sociedade não se faz apenas com denúncias vazias ou o repúdio moral do racismo: depende, antes de tudo, da tomada de posturas e da adoção de práticas antirracistas.”

Ao engendrar liames culturais, educacionais, políticos e sociais, o grupo fomentou em artistas e espectadores o desejo de combater a perversa violência racial e insidiosa perseguição contra jovens negros. Essa montagem de alguma maneira – devido às inúmeras subjetividades envolvidas – ampliou o repertório cultural deles sobre questões raciais, trasladando entre aspectos cognoscitivos e relacionais. Afinal, “a carne mais barata do mercado não tá mais de graça, o que não valia nada agora vale uma tonelada, a carne mais barata do mercado não tá mais de graça, não tem mais bala perdida, tem seu nome, é bala autografada¹⁸⁰”

À guisa de conclusão, espero que efetivamente esse contradiscurso tenaz e embasado, falado com a vitalidade do conhecimento ancestral promova uma virada estrutural e comportamental na nossa sociedade racista. Mais do que palavras, urgem ações! Assim como Luedji Luna, “sou a minha própria embarcação”¹⁸¹ e navego levando também esse legado negrorreferenciado combativo que aprendi com o espetáculo *Erê* por múltiplas searas pessoais, acadêmicas e profissionais. Ciente de que “não há investigador capaz de influenciar duradoura e profundamente as práticas sociais” (QUIVY; CAMPENHOUDT, 2005, p. 248), desejo ainda que esta tese também contribua de alguma maneira para esse debate antigenocida tão urgente e necessário.

Ciente de que, da escravidão até a contemporaneidade, meu corpo é “visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina ‘natural’, orgânica, mas próxima da natureza, animalística e primitiva” (HOOKS, 1995, p. 468), como intelectual preta, transgrido essa assertiva sexista/racista, materializando nesta tese meu pensamento crítico. Cônschia de que “nossas histórias se agarram a nós. Somos moldadas pelo lugar de onde viemos”¹⁸², sem vacilar e sem me exhibir, eu só mostrei o que aprendi¹⁸³: se negra é a exímia mão da limpeza dos discursos branco-ocidentais ainda vigentes, produzo cientificamente para higienizar anacrônicas manchas eurocêntricas com este conspícuo trabalho intelectual negrorreferenciado.

Vida longa à exímia negra plêiade do Bando de Teatro Olodum!

¹⁸⁰ Não tá mais de graça (Elza Soares – 2019).

¹⁸¹ Um corpo no mundo (Luedji Luna – 2017)

¹⁸² Chimamanda Adichie.

¹⁸³ Luz do repente (Jovelina Pérola Negra – 1987).

UBUNTU TEÓRICO-CONCEITUAL

AFAIA. Disponível em: <http://afaia-afaia.blogspot.com.br/>. Acesso em: 30 dez. 2016.

ALEXANDRE, Marcos. **Formas de representação do corpo negro em performance**. Disponível em: <http://livrozilla.com/doc/996103/formas-de-representa%C3%A7%C3%A3o-do-corpo-negro-em-performance>. Acesso em: 19 fev. 2015.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ANTÍGONA BR. Disponível em: <http://antigonabr.blogspot.com.br/>. Acesso em: 07 dez. 2016.

BÁ, HAMPATE. A Tradição Viva. **Introdução à cultura africana**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BANDO DE TEATRO OLODUM. Disponível em: <http://bandodeteatro.blogspot.com/>. Acesso em: 03 jun. 2015.

BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolate**. A História da Companhia Negra de Revistas (1926-1927). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BASTIDE, Roger. **As Religiões Africanas no Brasil**: Contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações. São Paulo: EDUSP, 1971, p. 1-47.

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BORBAS, Miguel. **Modas descritivas**: o observador e a construção do cenário empírico. Salvador, 2015. (Apostila)

BOURDIEU, P.; CHAMBOREDON, J.C.; PASSERON, J.C. **Ofício de Sociólogo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

BRASIL. **Constituição Federativa do Brasil**. Brasília-DF: Senado, 1988.

_____. Estatuto da Criança e do Adolescente. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm. Acesso em: 10 nov. 2017.

CAPPI, Riccardo. Mediação e Prevenção da Violência. In: VELOSO, Marília; AMORIM, Simone; LEONELLI, Vera (orgs.) **Mediação Popular**: uma alternativa para a construção da justiça. Salvador, 2009.

_____. Onde mora o “perigo”: a possível contribuição da Escola de Louvain para (mais) uma criminologia crítica. **R. Dir. Gar. Fund.** Vitória, v. 15, nº 1, p. 157-175, jan./jun. 2014.

COBRA, Hilton. Os desafios do Teatro Negro na cena contemporânea – estética e Sobrevivência. **Legítima Defesa** – uma revista de Teatro Negro. São Paulo: Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, Ano 1, Número 1, 2014.

COLL, Cesar. *et. al.* **Os Conteúdos na Reforma**: ensino e aprendizagem de conceitos, procedimentos e atitudes. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.

COMPANHIA TEATRAL ZUMBI DOS PALMARES. Disponível em: <http://ciateatrozumbi.blogspot.com.br/2013/01/historico-cia-teatral-zumbi-dos-palmares.html>. Acesso em: 13 jan. 2017.

CULTURA ([PA – Teatro — Eleições Conselho Nacional de Política Cultural](#)). Disponível em: <http://cultura.gov.br/votacultura/foruns/pa-teatro/>. Acesso em: 30 dez. 2016.

DESENROLA E NÃO ME ENROLA. Disponível em: <http://desenrolaenaomenrola.com.br/cia-os-crespos-com-espetaculo-na-estacao-da-luz-e-praca-do-campo-limpo/>. Acesso em: 31 jan. 2017

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2010.

DICIONÁRIO IORUBA. Disponível em: <http://awure.jor.br/home/dicionario-ioruba-2/>. Acesso em: 03 jan. 2017.

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento Negro Brasileiro**: alguns apontamentos históricos. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a07.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2017.

EDSON CATENDÊ. Disponível em: <http://edson-catende.blogspot.com.br>. Acesso em: 30 dez. 2016.

ERÊ. **ESPETÁCULO EM COMEMORAÇÃO AOS 25 ANOS DO BANDO DE TEATRO OLODUM**. Salvador: Teatro Vila Velha, 2015.

ERÊ PRA TODA VIDA. **ROTEIRO COREOGRÁFICO EM 11 CENAS**. Salvador: Teatro Vila Velha, 1996.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador, EDUFBA, 2008.

FELINTO, Renata. A cena preta no teatro contemporâneo no Brasil: esquete 1. **Legítima Defesa** – uma revista de Teatro Negro. São Paulo: Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, Ano 1, Número 1, 2014.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. **Corpo negro caído no chão**: o Sistema Penal e o Projeto Genocida do estado brasileiro. Brasília. 2006. 145 p. Dissertação (Mestrado em Direito) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREITAS, Régia Mabel da Silva. **Bando de Teatro Olodum: uma política social in cena**. Recife: EDUFPE, 2015.

FRÓES BURNHAM, Teresinha. **Análise cognitiva e espaços multirreferenciais de aprendizagem**. EDUFBA: Salvador, 2012.

FUNDAÇÃO PALMARES. Disponível em: http://www.palmares.gov.br/?page_id=29767. Acesso em: 21 jan. 2016.

GALEFFI, Dante Augusto. **Delineamentos de uma Filosofia do Educar**. Disponível em: <http://www.rascunhodigital.faced.ufba.br/ver.php?idtexto=93>. Acesso em: 17 nov. 2014

_____. **Filosofar & Educar: inquietações pensantes**. Salvador: Quarteto, 2003.

GELEDES. Disponível em: <http://www.geledes.org.br>. Acesso em: 10 dez. 2016.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência**. São Paulo - Rio de Janeiro: Editora 34, UCAM, 2001.

GOIÂNIA EM CENA. Disponível em: <http://goianiaemcena.com.br/2012/espetaculo/um-novo-olhar-negro>. Acesso em: 07 dez. 2016.

GRUPO CAIXA PRETA. Disponível em: <http://grupocaixa-preta.blogspot.com.br/>. Acesso em: 07 dez. 2016.

HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.24, p. 68-75, 1996.

HOOKS, Bell. Intelectuais Negras. **Estudos feministas**. Ano 3, Nº 2, Santa Catarina: UFSC, 1995.

HUSSERL, Edmund. **A Crise da Humanidade Europeia e a Filosofia**. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

ITAQUERA. Disponível em: <http://www.itaquera.net.br/espetaculo-premiado-fala-sobre-a-historia-dos-negros-no-brasil/>. Acesso em: 30 dez. 2016.

JESSÉ OLIVEIRA. Disponível em: <http://jesseoliveirateatro.blogspot.com.br>. Acesso em: 07 dez. 2016.

JESUS, Matheus Gato de; RIOS, Flávia. Anotações sobre Teatro Negro Contemporâneo. **Legítima Defesa** – uma revista de Teatro Negro. São Paulo: Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, Ano 1, Número 1, 2014.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação** – Episódios de racismo cotidiano. Cobogó: Rio de Janeiro, 2008.

KI-ZERBO, Joseph. Introdução Geral. **História Geral da África**. São Paulo/ Paris, Ática/UNESCO, 1980, p. 21-41.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Pintores Negros do Oitocentos**. São Paulo: Indústria Freios KNORR LTDA., 1988

LIMA, Evani Tavares. **Capoeira angola como treinamento para o ator**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.

_____. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro negro brasileiro. Repertório. Salvador, nº 17, p.82-88, 2011.

LUCKESI, C. C. **Fazer universidade: uma proposta metodológica**. São Paulo: Cortez, 1985.

MACHADO, Vanda. **Pele da cor da noite**. Salvador: EDUFBA, 2013.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MATORY, James Lorand. Yorubá: as rotas e as raízes da nação transatlântica, 1830-1950. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 4, nº 9, 1998.

MATURANA, Humberto R.; VARELA; Francisco J. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. São Paulo: Worskopsy, 1995.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Melusina: Espanha, 2011.

MELLO, Gustavo; BAIROS, Luiza (org.). I Fórum Nacional de Performance Negra. **Anais**. Salvador, 2005.

MELLO, Gustavo (org.). III Fórum Nacional de Performance Negra. **Anais**. Salvador, 2009.

MELUCCI, Alberto. **Por uma sociologia reflexiva** – Pesquisa qualitativa e cultura. Petrópolis: Vozes, 2005.

MEMORIAL BRASIL DE ARTES CÊNICAS – CENA NORDESTINA. Disponível em: <http://www.memorialdeartescenic.com.br/site/teatro.html>. Acesso em: 01 mar. 2015.

MENELICK. Disponível em: <http://omenelick2ato.com/teatro/ensaio-sobre-os-crespos/>. Acesso em: 30 jan. 2017.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Literatura, língua e identidade, nº 34, p. 287-324, 2008.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. (org.). **Pesquisa Social** – Teoria, método e criatividade. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

MINTZ, Sidney e PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro americana**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001, p. 19-86.

MOORE, Carlos (org.). **Aimé Césaire – Discurso sobre a negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

MOREIRA, Daniel Augusto. **O Método Fenomenológico na Pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2004.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da senzala**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Editora Ática. 1986.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a19v1850.pdf>. Acessado em: 10 nov. 2009.

_____. **O genocídio do negro brasileiro**. Paz e Terra S/A: Rio de Janeiro, 1978.

NEGRO É ARTE. Disponível em: <http://negroarte.blogspot.com.br/2009/08/grupo-teatral-companhia-dos-crespos.html>. Acesso em: 31 jan. 2017.

NETO, Lira. **Uma história do Samba**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

OCUPAÇÃO CÊNICA. Acesso em: <http://ocupacaocênica.blogspot.com.br/2008/11/grupo-caixa-preta.html>. Disponível: 09 dez. 2017

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Cosmovisão Africana no Brasil** – Elementos para uma filosofia afrodescendente. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.

_____. **Filosofia da ancestralidade**: corpo de mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora gráfica Popular, 2007.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Expressividades corporais autônomas**. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/NADIR%20NOBREGA%20OLIVEIRA%20>. Acesso em: 25 set. 2014.

PAES, Janiere Portela Leite. **O Código de Menores e o Estatuto da Criança e do Adolescente**: avanços e retrocessos. Disponível em: <http://www.conteudojuridico.com.br/artigo,o-codigo-de-menores-e-o-estatuto-da->

crianca-edo-adolescente-avancos-e-retrocessos,43515.html. Acesso em: 15 mai. 2018.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, LucVan. **Manual de Investigação em Ciências Sociais** – Trajectos. Portugal: Gradiva, 2005.

RÁDIO EXU. Disponível em: <http://radioexu.com/>. Acesso em: 30 dez.2016.

REDE DE MULHERES NEGRAS DA BAHIA. **Manifesto: Parem de nos matar!** Salvador, 2016. (Apostila)

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROMÃO, Jeruse (org.). **História da Educação do Negro e outras histórias**. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

SANTOS, Deoscoredes Maximiliano. **Tradição e contemporaneidade**. Palestra proferida no Musee National d'Art, Paris, France, 02/06/1989

SANTOS, Inaicyra. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: EDUFBA, 2002.

SÉRGIO, Lucélia. Da importância do documento para a inscrição histórica de uma tradição. **Legítima Defesa** – uma revista de Teatro Negro. São Paulo: Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, Ano 1, Número 1, 2014.

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

TAMBORES FALANTES. Disponível em: <http://tamboresfalantes.blogspot.com.br/2012/09/companhia-de-teatro-os-crespos.html>. Acesso em: 30 jan. 2017.

TEATRO VILA VELHA. Disponível em: <http://www.teatrovilavelha.com.br>. Acesso em: 03 jan. 2015.

_____. Disponível em: <http://www.blogdovila.blogspot.com.br>. Acesso em: 19 nov. 2016.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**. Cantos, danças, folguedos – origens. São Paulo: 34, 2008.

UZEL, Marcos. **O Teatro do Bando Negro, Baiano e Popular**. Salvador: Ministério da Cultura, Fundação Palmares, 2003.

VITÓRIA, Paulo. **A vez dos artistas negros**. Disponível em: <http://manmessias21.blogspot.com.br/2013/01/a-vez-dos-artistas-negros.html>. Acesso em: 13 jan. 2017.

APÊNDICES

APÊNDICE I – Entrevista com Artistas: Atores, Diretores (corporal, musical e teatral), Dramaturgo e Músicos

Perfil

Nome

Função: _____ Tempo de trabalho com o/no grupo: _____

Questões

01. O que é o Bando de Teatro Olodum?
02. O que distingue o Bando de Teatro Olodum no campo das Artes Cênicas?
03. Qual a relação entre os espetáculos *Erê pra toda vida* – Xirê (1996) e *Erê* (2015)?
04. Como foi a sua participação no espetáculo *Erê*?
05. O que o espetáculo *Erê* acrescentou para a nossa sociedade e para a sua vida (pessoal, profissional, política, social...)?
06. Há algo que eu não tenha perguntado que deseja acrescentar? Em caso afirmativo, o quê?

APÊNDICE II – Entrevista para Atrizes oriundas da II Oficina de Performance do Bando de Teatro Olodum

Perfil

Nome

Faixa etária

() 20 a 25 anos () 26 a 30 anos () 31 a 35 anos () 36 a 40 anos

Escolaridade

Questões

01. Como você conheceu o Bando de Teatro Olodum?
02. Por que decidiu fazer a seleção para participar da Oficina de Performance Negra do Bando de Teatro Olodum?
03. Como foi a sua participação no espetáculo *Erê*?
04. O que o espetáculo *Erê* acrescentou para a nossa sociedade e para a sua vida (pessoal, profissional, política, social...)?
05. Há algo que eu não tenha perguntado que deseja acrescentar? Em caso afirmativo, o quê?

APÊNDICE III – Questionário para Plateias

Perfil

Faixa etária

- () 20 a 30 anos () 31 a 40 anos () 41 a 50 anos () 51 a 60 anos
 () 61 a 70 anos () 71 a 80 anos () 81 a 90 anos () Acima de 91 anos

Raça/ Cor

- () Amarela/ oriental () Indígena () Preta () Branca

Sexo

- () Feminino () Masculino () Outro: _____

Escolaridade (concluída)

- () Ensino Fundamental (6º/9º ano) () Ensino Médio (1ª/ 3ª série)
 () Graduação () Especialização () Mestrado
 () Doutorado () Pós-Doutorado

Questões

01. O que achou do espetáculo Erê?

- () Péssimo () Ruim () Regular () Bom () Ótimo

02. Qual/quais item/itens mais lhe chamou/chamaram atenção no espetáculo?

- () Temática () Performance () Trilha sonora () Figurino () Iluminação
 () Outro: _____

03. Quanto ao caráter informacional do espetáculo, o que achou da abordagem sobre violência contra crianças e jovens negros?

- () Péssima () Ruim () Regular () Boa () Ótima

04. Qual/quais aspecto(s) o espetáculo lhe proporcionou?

- () Informações () Reflexões () Desejo de mudança
 () Proposta de ação – Qual? _____

05. Qual a sua maior aprendizagem com esse espetáculo?

06. Você já assistiu a outro(s) espetáculo(s) do Bando de Teatro Olodum?

- () Não () Sim

Qual/ Quais?

APÊNDICE IV – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para Artistas

Você está sendo convidado para participar de uma pesquisa acadêmica como voluntário. Após ser esclarecido sobre as informações da mesma a seguir, caso aceite fazer parte do estudo, assine ao final deste documento.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA

Título do Projeto: A orquestra afropercussiva de notas negro-dramatúrgicas do Bando de Teatro Olodum sob a regência do maestro Erê

Instituição: Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Orientadora: Rosângela Janja Costa Araújo

Pesquisadora Responsável: Régia Mabel da Silva Freitas

Descrição da pesquisa

Procedimentos

Descrição de questões raciais abordadas nos espetáculos do Bando de Teatro Olodum através do acervo do Teatro Vila Velha;

Observação de reuniões para ensaios do espetáculo Erê;

Realização de entrevistas com atores, diretores, dramaturgo e músicos;

Aplicação de questionários para espectadores.

Riscos

Não é oferecido nenhum tipo de risco ao sujeito da pesquisa, tendo este o direito de retirar o consentimento a qualquer tempo.

Benefícios

O benefício dessa proposta de pesquisa consiste na busca de dados científicos sobre uma produção artística com matizes da herança da cultura africana, da historiografia da escravidão atlântica e da situação atual do negro brasileiro através de uma investigação que poderá contribuir na diversidade científica, substanciando o seu acervo. Além disso, pode redimensionar o olhar dos leitores e motivar novas investigações sobre essa temática.

Salvador, ____ de _____ de ____.

Régia Mabel da Silva Freitas

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu, _____, abaixo assinado, concordo em participar como sujeito da pesquisa **A orquestra afropercussiva de notas negro-dramatúrgicas do Bando de Teatro Olodum sob a regência do maestro Erê**. Fui devidamente informado e esclarecido pela pesquisadora responsável Régia Mabel da Silva Freitas sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade, e que o meu nome artístico constará na obra.

Salvador, ____ de _____ de ____.

Assinatura do sujeito da pesquisa

APÊNDICE V – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para Plateias

Você está sendo convidado para participar de uma pesquisa acadêmica como voluntário. Após ser esclarecido sobre as informações da mesma a seguir, caso aceite fazer parte do estudo, assine ao final deste documento.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA

Título do Projeto: A orquestra afropercussiva de notas negro-dramatúrgicas do Bando de Teatro Olodum sob a regência do maestro Erê

Instituição: Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Orientadora: Rosângela Janja Costa Araújo

Pesquisadora Responsável: Régia Mabel da Silva Freitas

Descrição da pesquisa

Procedimentos

Descrição de questões raciais abordadas nos espetáculos do Bando de Teatro Olodum através do acervo do Teatro Vila Velha;

Observação de reuniões para ensaios do espetáculo Erê;

Realização de entrevistas com atores, diretores, dramaturgo e músicos;

Aplicação de questionários para espectadores.

Riscos

Não é oferecido nenhum tipo de risco ao sujeito da pesquisa, tendo este o direito de retirar o consentimento a qualquer tempo.

Benefícios

O benefício dessa proposta de pesquisa consiste na busca de dados científicos sobre uma produção artística com matizes da herança da cultura africana, da historiografia da escravidão atlântica e da situação atual do negro brasileiro através de uma investigação que poderá contribuir na diversidade científica, substanciando o seu acervo. Além disso, pode redimensionar o olhar dos leitores e motivar novas investigações sobre essa temática.

Salvador, ____ de _____ de ____.

Régia Mabel da Silva Freitas

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu, _____, abaixo assinado, concordo em participar como sujeito da pesquisa **A orquestra afropercussiva de notas negro-dramatúrgicas do Bando de Teatro Olodum sob a regência do maestro Erê**. Fui devidamente informado e esclarecido pela pesquisadora responsável Régia Mabel da Silva Freitas sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade, e que será preservado o anonimato.

Salvador, ____ de _____ de ____.

Assinatura do sujeito da pesquisa
