



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

EDUARDO SALES COUTINHO

**ATUAÇÃO ÉPICA NO CABARÉ DA RRRRRRAÇA:
CONEXÕES ENTRE OS TEATROS DE BRECHT E DO BANDO**

Linha II - Poéticas e Processos de Encenação

Salvador
2019

EDUARDO SALES COUTINHO

**ATUAÇÃO ÉPICA NO CABARÉ DA RRRRRAÇA:
CONEXÕES ENTRE OS TEATROS DE BRECHT E DO BANDO**

Linha II - Poéticas e Processos de Encenação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz

Salvador
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Sales Coutinho, Eduardo
Atuação Épica no Cabaré da RRRRRaça: conexões entre
os teatros de Brecht e do Bando / Eduardo Sales
Coutinho. -- Salvador, 2019.
159 f.

Orientador: Luiz César Alves Marfuz.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia,
Escola de Teatro, 2019.

1. Teatro Épico. 2. Bertolt Brecht. 3. Bando de
Teatro Olodum. I. Alves Marfuz, Luiz César. II.
Titulo.

TERMO DE APROVAÇÃO

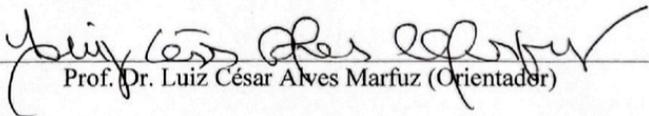
Eduardo Sales Coutinho

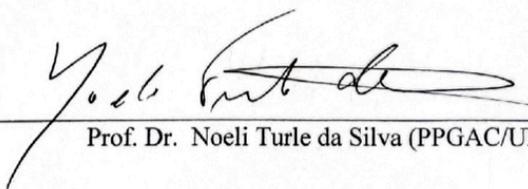
ATUAÇÃO ÉPICA NO CABARÉ DA RRRRRAÇA: CONEXÕES ENTRE OS TEATROS DE BRECHT E DO BANDO.

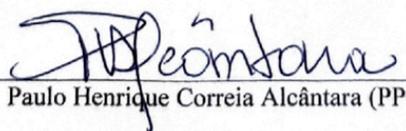
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 04 de outubro de 2019.

Banca Examinadora


Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz (Orientador)


Prof. Dr. Noeli Turle da Silva (PPGAC/UNIRIO)


Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (PPGAC/UFBA)

Para Zelinha e Lindaura

AGRADECIMENTOS

A todas e todos artistas do Bando de Teatro Olodum, os que passaram e os que permanecem no front, por tudo o que defendem, ensinam e inspiram, e em especial a Cássia Valle, Chica Carelli, Ella Nascimento, Gerimias Mendes, Jorge Washington, Leno Sacramento, Marcio Meirelles, Renan Motta, Sergio Laurentino, Valdineia Soriano e Zebrinha pelo apoio à pesquisa e pela generosidade de compartilhar comigo parte de suas histórias;

A Marcio Meirelles, pela parceria e ensinamentos constantes;

A Luiz Marfuz, pela orientação cuidadosa, valiosa e fundamental;

A Paulo Henrique Alcântara e Licko Turle, pelos olhares sensíveis e generosos;

A Clara Trocoli, pelo amor e atenção durante todo o tempo;

A Zeca de Abreu e Fernando Antônio pela amizade, escuta e apoio;

A Vica Hamad, Vivianne Laert, Sophia Colleti, Leticia Bianchi, Clarissa Gonçalves, Fernando Philbert, Antônio Pitanga, Rocco Pitanga, Aldri Anunciação, Kennia Orsetti, Luciana Borghi, Lydia del Picchia, Hebe Alves, George Mascarenhas, Meran Vargens, Carol Alves, Lene Nascimento, Paulo Cunha, Marta Saback, Gustavo Gasparani, Amana Dultra, Fernanda Beltrão, Luisa Muricy, Val Benvindo, Marília Moreira, Daniel Cruz, Paula Moraes, Wesley Miranda, Elvira, Djalma, Glorinha e Felipe Jacobina, Edson Diniz, Aluã Moura, Pedro Barbosa, Daniel Lee, Hugo Amorim, Lucas Nog, Thor Vaz, Ludmila Brandão, Edison Almeida, Luzia Santana, Yasmin Bispo, Nice Santos, pelos mais diversos atravessamentos que transformaram essa caminhada;

Aos colegas de turma do mestrado, pelo apoio e troca de energia;

À equipe do Teatro Vila Velha, pela amizade e parceria de muitos anos;

Aos funcionários e professores da Escola de Teatro da UFBA, pelo trabalho constante;

À minha grande família, pelo carinho e incentivo;

A Mari, Paulo e Paula, por tudo.

*Do rio que tudo arrasta se diz que é violento
Mas ninguém diz violentas as margens que o comprimem*

Bertolt Brecht

RESUMO

Este trabalho investiga as conexões entre o teatro épico desenvolvido pelo dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht e o fazer artístico do Bando de Teatro Olodum, com atenção especial voltada ao trabalho de atores e atrizes no espetáculo *Cabaré da RRRRRaça*. O primeiro capítulo apresenta a trajetória do Bando, o conceito de teatro negro adotado no trabalho e introduz o contexto histórico que impulsionou, na Alemanha da primeira metade do século 20, o surgimento da forma épica de teatro através dos artistas Bertolt Brecht e Erwin Piscator. O teatro épico é abordado em sua multireferencialidade, destacando as influências da cena de cabaré alemã dos anos 1920 no fazer teatral de Brecht, já sinalizando conexões com a poética do Bando de Teatro Olodum. O segundo capítulo se debruça sobre o que seria uma atuação épica a partir de escritos deixados por Brecht sobre o trabalho de ator/atriz e aborda o processo de trabalho dos artistas do Bando, discutindo conceitos como observação, contradição, distanciamento, historicização, *gestus* e *gestus social*. O terceiro e último capítulo se debruça sobre o espetáculo *Cabaré da RRRRRaça*, desde a encenação à atuação, traçando conexões com os conceitos brechtianos e observando como os traços épicos aparecem e desaparecem, entrecruzando-se com poéticas contemporâneas e colaborando para que a atuação militante se consolide. Observa-se uma ressignificação do conceito de teatro épico e, a partir da sua assimilação entrecruzada com outras poéticas e com o debate racial, percebe-se a existência de um épico *do* Bando. Além de obras de Bertolt Brecht, teóricos como Walter Benjamin, Anatol Rosenfeld, Gerd Bornheim, John Willet, Luiz Marfuz e Sergio de Carvalho auxiliam no debate sobre o teatro épico; pesquisadoras como Leda Maria Martins e Evani Tavares Lima dão suporte às reflexões sobre o teatro negro; o autor Franz Fanon e as autoras Grada Kilomba e Djamila Ribeiro colaboram com as abordagens sobre racismo, gênero e representatividade; os teóricos Stuart Hall e Nestor García Canclini em abordagem sobre identidade e identificação; e autores como Patrice Pavis, Raimundo Mattos Leão, Matteo Bonfitto, Jacyan Castilho, André Carreira e Jurij Alschitz apoiam abordagens sobre gêneros e poéticas teatrais. A investigação sobre o Bando de Teatro Olodum tem como base teórica o autor Marcos Uzel e como fontes vivas atores, atrizes, coreógrafo e diretores do grupo, entrevistados ao longo desta pesquisa, que também se apoiou na consulta de documentos diversos e na análise de registros audiovisuais de diferentes apresentações do espetáculo *Cabaré da RRRRRaça*.

Palavras-Chave: Teatro Épico, Bertolt Brecht, Bando de Teatro Olodum

ABSTRACT

This present master's thesis explores the connections between the epic theatre developed by the German playwright and theatre director Bertolt Brecht and the artistic making of the Bando de Teatro Olodum, looking especially into the company's work called 'Cabaré da RRRRRaça'. The first chapter is about the group's history, including the concept of black theatre used in this work, and also introduces the context in Germany by the first part of the 20th century when it was the beginning of the epic theatre, created by artists such as Bertolt Brecht and Erwin Piscator. The epic theatre has been looked at considering its multiple referentiality, highlighting the influences of the German cabaret, in the 20s, in Brecht's work, starting to make connections with the poetic of the Bando de Teatro Olodum. The second chapter dwells on what would be an epic acting, considering Brecht's writings about the actor/actress' work and tackles the process of Bando's artists, discussing concepts such as observation, contradiction, distancing effect (or alienation effect), historicization, gesture, and social gestus. The last chapter focuses on the play 'Cabaré da RRRRRaça', from staging to acting, making connections with brechtian concepts and analyzing how the epic features appear and disappear, interlacing themselves with contemporary poetics and collaborating for the consolidation of a political acting. It was possible to observe a resignification of the concept of epic theatre and, through its assimilation entangled with other poetics and the racial issue, to state that the Bando has created its own epic theatre. Besides the works of Bertolt Brecht, authors such as Walter Benjamin, Anatol Rosenfeld, Gerd Bornheim, John Willet, Luiz Marfuz, and Sergio de Carvalho were part of the debate on epic theatre. Researchers such as Leda Maria Martins and Evani Tavares Lima were helpful to think about black theatre, while Franz Fanon, Grada Kilomba and Djamila Ribeiro were the interlocutors to talk about racism, gender and representation. Stuart Hall and Nestor García Canclini brought up important insights on identity and identification, as Patrice Pavis, Raimundo Mattos Leão, Matteo Bonfitto, Jacyan Castilho, André Carreira and Jurij Alschitz had important contribution regarding theatrical genres and poetics. The research on the Bando de Teatro Olodum was based on the work of Marcos Uzel, as well as interviewing actors, actress, choreographer and the directors of the group, as much as the analysis of documentation and audiovisual material of different performances of the play 'Cabaré da RRRRRaça'.

Keywords: Epic Theatre, Bertolt Brecht, Bando de Teatro Olodum

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. Capítulo I - Bando e Brecht: épicos no plural.....	20
1.1. Bando de Teatro Olodum: teatro negro e militante.....	20
Primeiro encontro com Brecht.....	26
O sucesso do Cabaré.....	29
Passos seguintes.....	30
Teatro negro.....	38
1.2. Piscator, Brecht e o teatro épico.....	44
O teatro épico como conceito.....	49
1.3. Do cabaré de Brecht ao Cabaré do Bando.....	56
Cena independente.....	59
Público, prazer e diversão.....	60
Música e humor.....	62
2. Capítulo II - Atuação épica.....	65
2.1. Brecht e o trabalho de ator/atriz.....	65
Seguir as pistas.....	69
2.2. Atuação do Bando.....	78
Formação e afirmação.....	79
Corpo, movimento e memória.....	81
Fisicalidade, musicalidade, ritmo.....	84
Unidade, individualidades.....	88
Observação, gesto e <i>gestus</i>	90
Tipo e personagem.....	93
Público, ator e personagem.....	95

3. Capítulo III - O épico em Cabaré da RRRRRRaça.....	98
3.1. Dramaturgia e encenação.....	98
Do personagem ao debate.....	102
Estratégias de interrupção.....	105
Uma questão de raça.....	108
3.2. O ator e a atriz.....	113
Olhos no público.....	113
Ator/atriz e personagem.....	121
Personagem e <i>gestus</i>	127
Crítica e distanciamento.....	133
Considerações Finais.....	140
Referências Bibliográficas.....	145
Anexos I - Críticas.....	151
Anexo II - Fotos do espetáculo <i>Cabaré da RRRRRRaça</i>.....	154

INTRODUÇÃO

Sou um ator formado pelo que vejo. É claro que aqui estão incluídas com especial importância as situações que observo no dia a dia, a vida que pulsa na rua, os personagens que olho pela janela do ônibus, na estação de metrô, no mercado, num shopping, na fila do banco - como já denominava Bertolt Brecht, “o teatro que tem na rua o seu palco”¹, aquele ao qual, segundo o encenador alemão, todo artista deveria estar atento. Mas o que quero dizer, agora, para começar a apresentar o meu objeto de estudo neste trabalho de mestrado, é que sou um ator formado pelas peças de teatro que assisto.

Se foi importantíssimo cada processo de montagem de que participei como ator, e cada curso, oficina ou workshop que integrei como aluno, tão ou mais valiosas foram as minhas experiências como espectador. E foram muitas. E continuam sendo. Sou, com um prazer imenso, um frequente consumidor de teatro.

E foi assim que começou a minha relação com o Bando de Teatro Olodum. Conheci o grupo através do cinema, depois do sucesso do filme *Ó Paí, Ó!*, e então passei a acompanhá-lo no palco. Lembro de sair do teatro impressionado com a beleza e com a força daquele teatro. E, por mais que a poesia do Bando enchesse os meus olhos, como fazia *Áfricas*, primeira peça que vi, ela também me inquietava, me questionava, me confrontava com as estruturas da sociedade e comigo mesmo.

O teatro negro do Bando me chacoalhava, escancarava para mim a complexidade da questão racial e, a partir dela, me fazia pensar sobre o meu lugar de homem branco em uma sociedade racista. Entender que os racismos estrutural e institucional me privilegiam, e que o fazem às custas de uma opressão a milhões de negras e negros. Através do seu teatro, o Bando me impulsionava para além da pergunta moral “Eu sou racista?”, que muitas vezes busca respostas confortáveis, como alerta Grada Kilomba, e me fazia questionar “Como eu posso dismantelar meu próprio racismo?”².

¹ Fragmento do poema “Sobre o teatro de todos os dias”, de Bertolt Brecht (1967, p. 49).

² Reflexão proposta por Grada Kilomba no livro “Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano” (2019, p. 46).

A experiência de assistir ao Bando era muitas vezes incômoda. Estar na plateia do espetáculo *Cabaré da RRRRRaça* foi, para mim, em diversos momentos, constrangedor. Ao mesmo tempo em que me sacolejava e me constrangia, por eu ser, inevitavelmente, metonímia de uma branquitude opressora, o mesmo *Cabaré* também me arrancava risos e se convertia em uma experiência prazerosa. O incômodo e o prazer aliavam-se em favor da reflexão e ali eu ia entendendo que era nesse teatro que eu acreditava. Era essa a experiência que eu buscava ao entrar numa sala de espetáculos, e que nem sempre eu encontrava. Um teatro que provoca e diverte; que questiona e faz rir; que emociona e faz pensar. Ao mesmo tempo.

Na minha vasta experiência formativa como espectador assisti a muita coisa entediante, às vezes acompanhada de complexas teorias e ótimos argumentos que tentavam, nos programas impressos, me fazer acreditar que estava aprendendo algo. Sou uma pessoa facilmente seduzível pelo sono e não foram poucos os momentos em que, acidentalmente, cochilei na cadeira, mesmo diante de numerosos elencos e refletores. “Fazer teatro chato é uma sacanagem”, disse a atriz Denise Fraga ao crítico Miguel Arcanjo Prado em uma entrevista³ que reflete muito do que penso sobre a nossa arte. O teatro precisa comunicar. Precisa cumprir o seu papel político, fazer o público refletir sobre as questões da sociedade, mas também divertir. Ir ao teatro tem que ser prazeroso. Era essa a minha crença e era assim a minha a experiência de estar na plateia do Bando de Teatro Olodum.

Entre 2013 e 2017, tive a oportunidade de integrar a equipe do Teatro Vila Velha, um dos espaços culturais mais relevantes do país, e lugar de residência, desde 1994, do Bando. Entrei no Vila como ator-aprendiz, numa oficina que daria início à universidade LIVRE do teatro vila velha⁴, acabei me tornando estagiário de comunicação do teatro e, um ano depois, era responsável pela coordenação do seu núcleo de comunicação, função que ocupei até 2017.

Minha casa por quatro intensos anos, o Teatro Vila Velha foi um lugar fundamental para a minha formação como jornalista, como artista e como consumidor das artes. Me mostrou a amplidão de sentido da palavra ator, a responsabilidade que essa função carrega, e atestou a minha vocação para o ofício. Me apresentou inúmeras obras e artistas aos quais

³ Entrevista disponível em <https://blogdoarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2018/08/13/fora-da-tv-denise-fraga-e-sucesso-no-palco-fazer-teatro-chato-e-sacanagem/>. Acesso em 28 de julho de 2019.

⁴ Programa de formação de atores e atrizes criado por Marcio Meirelles em 2013 com o objetivo de compartilhar as experiências desenvolvidas ao longo do tempo pelo Teatro Vila Velha na formação de artistas.

devo muito do que hoje penso e crio. E, de quebra, me aproximou do Bando de Teatro Olodum, aquele grupo que, da plateia, eu já admirava.

Passei a ver mais de perto o Bando. Conhecer os artistas, circular pelos bastidores, colaborar com o trabalho do grupo através da minha função de divulgador, ler e escutar mais sobre a sua trajetória. Fora do palco, acompanhei a luta coletiva dos próprios atores para dar conta das demandas de produção de um grupo que, apesar dos mais de 28 anos de trajetória e reconhecimento, não tinha um apoio financeiro constante e, conseqüentemente, carecia de uma estrutura sólida de gestão. No palco, o Bando continuava me provocando, me divertindo e me ensinando sobre teatro.

Se durante os quatro anos em que trabalhei no Teatro Vila Velha realizei como ator espetáculos que me ensinaram muito⁵, tive também de recusar muitas oportunidades de estar em cena por conta da responsabilidade que a função de coordenador de comunicação exigia. Particpei de dezenas de projetos do Vila desde a concepção à pós-produção, mas quase sempre na função de assessor de comunicação, e às vezes de produtor ou curador. Em contrapartida, se faltava disponibilidade para a dura rotina de ensaios que exigiam os projetos da casa, naquela época concentrados nos turnos da manhã e tarde porque vinculados à universidade LIVRE, sobravam as noites para que eu seguisse exercendo a minha função de espectador. E, para isso, não há nada melhor que trabalhar em um teatro.

Sempre me interessou observar o/a ator/atriz em cena. Identificar as suas escolhas. Analisar o seu olhar, perceber seu gesto, seu corpo, a forma de se movimentar no espaço, o modo de se relacionar com o público, o tom da voz, a fala, o silêncio. Gostava de ser arrebatado por uma interpretação visceral ou envolvido por uma atuação naturalíssima, daquelas que nem parecem atuação. Mas me fascinava ainda mais quando um ator era capaz de estabelecer, com tranquilidade e segurança, um contato direto com o público, quando esse mesmo ator narrava uma história ou quando, depois de muito tempo interpretando um

⁵ Entre eles, “Jango: Uma Tragedya”, de Glauber Rocha, encenado por Marcio Meirelles, em 2014, peça que marcou a celebração dos 50 anos do Teatro Vila Velha; “Cruéis Aprendizes”, dirigido por Paulo Cunha como resultado do XXX Curso Livre da UFBA, em 2015; “Bonde dos Ratinhos”, de Isac Tufi, dirigido por Zeca de Abreu, em 2015; “Dark Times”, criado a partir da peça “A Santa Joana dos Matadouros”, de Bertolt Brecht, encenado por Paulo Cunha com a Cia de Teatro da UFBA, em 2016; “A Lira dos Vinte Anos”, de Paulo César Coutinho, dirigido por Paulo Henrique Alcântara em 2016; “Eu, você e todo mundo”, texto colaborativo dirigido por Zeca de Abreu, em 2016.

personagem, uma atriz dava uma olhada para a plateia, como se estivesse fazendo um comentário, e automaticamente nos lembrava dessa séria brincadeira que é o teatro.

Este é um momento brechtiano!

Não me lembro quando exatamente fui atravessado pela obra do dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht, nem exatamente de que forma. Estar no Teatro Vila Velha - espaço reconhecido pelo caráter essencialmente político de suas realizações -, e conviver diariamente com Marcio Meirelles, diretor artístico do espaço, sem dúvidas, foram parte desse atravessamento. Meirelles é um profundo conhecedor da obra de Brecht, já montou duas de suas peças (em três diferentes ocasiões, com o Bando de Teatro Olodum) e mantém um rico acervo sobre o artista alemão na biblioteca do Vila Velha. Das estantes, li muitas coisas - algumas, inclusive, acompanhado de Meirelles e dos integrantes da universidade LIVRE. Naturalmente, também ouvi muito sobre Brecht em discussões sobre teatro e nos diversos processos de criação de que participei. “Este é um momento brechtiano!”, dizia o diretor Paulo Henrique Alcântara no ensaio de *A Lira dos Vinte Anos*, quando em determinada cena pedia que nós, atores, nos posicionássemos em linha, na frente do palco, e falássemos diretamente para a plateia.

O fato é que mesmo as primeiras leituras dos escritos de Brecht eram para mim muito familiares, porque o que ele defendia estava de algum modo conectado com o teatro que eu já consumia e que, de certa forma, já tentava fazer. Era como se tudo fizesse sentido. Era entender que aquela forma objetiva de falar, o gesto preciso, a fala direta ao público - que chamavam a minha atenção como espectador lá atrás - estavam conectados a um pensamento amplo. Me aprofundar nas leituras de Brecht me fez perceber o mundo que estava por trás do repisado adjetivo “brechtiano” e entender que, para chegar a esse modo de fazer, o próprio Brecht recorreu a muitos outros teatros.

As leituras de Brecht, e também o trabalho como ator em uma de suas peças - *A Santa Joana dos Matadouros*, em montagem dirigida por Paulo Cunha com a Companhia de Teatro da UFBA, que ganhou o nome de *Dark Times* - foram transformando aos poucos o meu olhar. Conhecer a teoria do teatro épico foi gradativamente mudando a minha forma de fazer e de consumir teatro. O exercício constante de observar da plateia os trabalhos de ator e atriz

ganhou o modelo épico como aliado e daí para o mestrado em artes cênicas foi um percurso natural.

Escolhi, nesta dissertação, usar as lentes do teatro épico e olhar para o Bando de Teatro Olodum. Embora separados por grandes distâncias histórica e geográfica, enxergo nos teatros do Bando e de Brecht pontos de conexão relevantes, a começar pelos seus objetivos políticos de transformação social. Cada um desses teatros traz em sua poética múltiplas referências, pescadas de diferentes fontes, mas as desenvolve com um propósito compartilhado de se comunicar com o público, de dividir com ele o exercício de reflexão. Ambos, distantes do hermetismo, tornando o teatro também um lugar de prazer e diversão.

Entre as peças do Bando, escolhi o *Cabaré da RRRRRaça* por ser uma das que trazem de maneira mais objetiva um discurso político, e por fazê-lo com humor, música e relação direta com o público, assim como faziam muitas das peças de Brecht. Além disso, pude assisti-la algumas vezes, em diferentes ocasiões, e por sua longa vida nos palcos (mais de 20 anos em cartaz) existem diferentes registros audiovisuais das apresentações, que seriam importantes para auxiliar na análise. Esta pesquisa não busca categorizar, enquadrar, definir ou avaliar o espetáculo *Cabaré da RRRRRaça*, menos ainda o teatro do Bando de Teatro Olodum, mas observar as conexões entre Bando e Brecht como meio de refletir sobre o trabalho de ator/atriz e a sua interação com a sociedade.

Ao longo do processo de pesquisa, me perguntei diversas vezes sobre as questões que envolviam o fato de ser um pesquisador branco escrevendo sobre um grupo de teatro negro - embora não seja uma pesquisa sobre o teatro negro, esta é uma pesquisa sobre um grupo de teatro negro. Conversas com colegas, com o meu orientador e a leitura de diferentes teóricos e pesquisadores negros, em especial de Djamila Ribeiro, que tem popularizado através da internet as discussões sobre feminismo negro e lugar de fala, me ajudaram a entender que não há desonestidade em realiza-la se o faço compreendendo que escrevo do lugar de um homem branco.

Pensadoras e pensadores do teatro negro, como Abdias do Nascimento, Leda Maria Martins e Evani Tavares Lima, aliados a pensadoras e pensadores da questão racial em sua perspectiva mais sociológica, como Franz Fanon, Grada Kilomba e a própria Djamila Ribeiro, me auxiliaram a ampliar os horizontes teóricos e a olhar para o teatro do Bando de Teatro Olodum, e também para o teatro épico de Bertolt Brecht, com maior precisão e

profundidade. Recursos que, evidentemente, não modificam o fato de que falo de um lugar social branco.

Aliando essas leituras a especialistas na obra de Brecht e no teatro épico, em linhas mais gerais, pude me preparar para investigar os escritos deixados pelo encenador alemão, sobretudo aqueles que se debruçavam sobre o desempenho de ator/atriz. Um trabalho que me levou também a investigar a cena teatral alemã da primeira metade do século 20 e alguns dos contemporâneos de Brecht que acabaram influenciando e sendo por ele influenciados. As conexões com a poética do Bando também aí se mostravam presentes.

O processo de pesquisa se desenvolveu entre pesquisa bibliográfica, entrevistas presenciais com diferentes integrantes do Bando e análise do espetáculo *Cabaré da RRRRRaça* através de quatro registros integrais em vídeo de apresentações realizadas no Teatro Vila Velha (2005, 2007, 2010 e 2017), além de fragmentos de apresentação realizada em 1998, no Rio de Janeiro, na I Mostra Cena Aberta de Teatro e Dança.

Parti da hipótese de que existem elementos épicos na atuação do Bando de Teatro Olodum em *Cabaré da RRRRRaça* e, através da investigação de diferentes pontos de interseção entre a poética do Bando e o teatro épico teorizado por Brecht, busquei compreender como e quando o épico aparece, já que com ele coexistem outros diversos traços de estilo, além de elementos artísticos matriciais. O resultado é uma pesquisa de poucas certezas. No lugar delas, cruzamentos, questionamentos e reflexões.

Passo a passo

O primeiro capítulo, *Bando e Brecht: épicos no plural*, é subdividido em três partes. Em *Bando de Teatro Olodum: teatro negro e militante (1.1)*, apresentamos a trajetória do Bando de Teatro Olodum desde a sua fundação até o momento atual, tendo como referências o livro *O teatro do Bando: negro, baiano e popular* de Marcos Uzel, reportagens, críticas, programas de espetáculos, além das entrevistas realizadas com atores, atrizes, diretores e coreógrafo. Apresentamos o conceito de *teatro negro* desenvolvido pela pesquisadora Evani Tavares Lima, bem como características recorrentes que marcam experiências teatrais afro-diaspóricas. Relembramos experiências de companhias teatrais negras que abriram caminho para o Bando, como a Companhia Negra de Revistas, apoiados no trabalho da pesquisadora

Nirlene Nepomuceno, e o Teatro Experimental do Negro, apoiados em textos do seu próprio fundador, Abdias do Nascimento. Por fim, breve reflexão sobre o caráter híbrido da poética do Bando é tecida a partir dos atores Stuart Hall e Nestor García Canclini.

Em *O teatro épico (1.2)*, apresentamos as trajetórias artísticas dos encenadores alemães Erwin Piscator e Bertolt Brecht, precursores dessa forma teatral, e as suas diferentes visões sobre o conceito de teatro épico, a partir de formulações teóricas dos próprios artistas. Apoiados na obra do teórico Walter Benjamin, contemporâneo de Brecht e Piscator, bem como nos especialistas no teatro brechtiano Anatol Rosenfeld e Gerd Bornheim, abordamos as principais propostas e rupturas do teatro épico na primeira metade do século 20.

Encerrando o primeiro capítulo, *Do cabaré de Brecht ao cabaré do Bando (1.3)* aborda as influências da cena de cabaré da Alemanha dos anos 1920 no fazer teatral de Bertolt Brecht, destacando a relevância do clown Karl Valentin como inspiração. A partir de características como humor, musicalidade, caráter episódico e estado vivo do público, nos debruçamos sobre as fricções entre o teatro de cabaré, o teatro épico brechtiano e o teatro do Bando de Teatro Olodum.

O segundo capítulo, intitulado *Atuação épica*, tem início com o item *Brecht e o trabalho de ator (2.1)*. Nele, investigamos os escritos de Brecht sobre o trabalho de atores e atrizes, em sua maioria dispersos e fragmentados, e abordamos conceitos importantes para a compreensão da atuação no teatro épico: observação, contradição, distanciamento, historicização, *gestus* e *gestus social*. Além da obra do próprio Brecht, autores como Benjamin, John Willet e Sergio de Carvalho auxiliam a reflexão.

Em *Atuação do Bando (2.2)*, nos debruçamos sobre os processos de trabalho dos atores e atrizes do Bando de Teatro Olodum a partir de depoimentos dos diretores Marcio Meirelles e Chica Carelli, do coreógrafo Zebrinha, das atrizes Cássia Valle, Ella Nascimento e Valdineia Soriano e dos atores Gerimias Mendes, Jorge Washington, Leno Sacramento, Renan Motta e Sergio Laurentino. Reflexões sobre corpo, memória, ancestralidade, musicalidade, ritmo, teatro de grupo e personagem tipo são costuradas a partir dos depoimentos dos artistas e de trabalhos de pesquisadores e pesquisadoras como Leda Maria Martins, Jacyan Castilho, Evani Tavares Lima, Jurij Alschitz, Raimundo Mattos Leão e Patrice Pavis. Conceitos do teatro épico como observação, *gestus* e *gestus social*, formulados

por Bertolt Brecht, são lembrados em conexão com o Bando, evidenciando o caráter dialético de ambos os fazeres teatrais.

No último capítulo, intitulado *O épico em Cabaré da RRRRRaça*, o tópico *A encenação (3.1)* apresenta um breve histórico da peça, bem como características de espaço cênico, figurino e maquiagem. Discute-se a ideia de *Black is beautiful*, presente na visualidade, como proposição dialética, a partir de conexão com Leda Maria Martins, e também o caráter pedagógico do espetáculo. São abordadas ainda as diferentes estratégias de interrupção *Cabará da RRRRRaça* e os efeitos pretendidos no público. Por fim, a partir de escritos de Brecht em seu *Diário de Trabalho*, bem como da obra *Brecht at the Opera*, da pesquisadora Joy H. Calico, abordamos a ausência do debate racial na obra brechtiana e o rápido contato do encenador com artistas negros norte-americanos.

Em *O ator e a atriz (3.2)*, nos debruçamos sobre pontos de conexão entre o trabalho de atuação em *Cabará da RRRRRaça* e o teatro épico, analisando diferentes passagens do espetáculo. A relação entre ator/atriz e público, bem como entre ator/atriz e personagem, dão indícios de aproximação do teatro épico, mas também de herança do teatro negro. As composições gestuais de personagens, ao tempo que remetem à noção de *gestus social*, por vezes aproximam-se da noção de tipo, exemplificando o risco de qualquer definição rigorosa do trabalho de atuação na peça. A partir de pensamentos de Leda Maria Martins, Grada Kilomba, Djamilia Ribeiro, Patrice Pavis, Anatol Rosenfeld, Luiz Marfuz, Matteo Bonfíto e Sergio de Carvalho, e sobretudo do próprio Bertolt Brecht, discute-se o caráter heterodoxo e multireferenciado da atuação do Bando. No trabalho de atores e atrizes em *Cabará da RRRRRaça*, elementos épicos entrecruzam-se com elementos do teatro negro, aparecem e desaparecem, colaborando para que a atuação militante se consolide.

Na conclusão, retomamos o trajeto da pesquisa ao longo dos capítulos e observamos a existência de um épico *do* Bando, que se inscreve no contexto brasileiro da virada do século 20 para o 21 e atualiza o debate sobre a luta de classes incorporando a questão racial não alcançada por Brecht. Há, na atuação do Bando de Teatro Olodum, uma confluência entre elementos teatrais de heranças africanas⁶ com elementos brechtianos, que juntos colaboram

⁶Aqui, nos referimos às heranças de populações da África subsaariana cuja diáspora marcou mais intensamente o Brasil e a Bahia, sobretudo de origem Banto, cujas matrizes culturais remetem ao antigo reino do Congo, localizado no centro oeste do continente, cujos domínios se estendem por Angola, Gabão, República dos

para que se alcance uma atitude simultaneamente pedagógica, dialética e militante. Atrizes e atores do Bando desnudam as estruturas de poder e, dentro e fora do palco, atuam por transformação social.

Nesta dissertação, os teatros de Bertolt Brecht e do Bando de Teatro Olodum são pontos de partida para reflexões sobre o trabalho de ator e atriz em diálogo com a sociedade. Não se deseja categorizar ou, com rigor científico, comprovar hipóteses previamente formuladas. Mais que como modelo, a forma épica apresenta-se como provocação. A partir dela, mais que respostas, esboçaremos novas questões.

Camarões, Matamba, oeste de Moçambique e norte da África do Sul, além das etnias Fon, conhecida no Brasil como Gêges, e Iorubá, apelidada pelos franceses de Nagô (LIGIÉRO, 2011).

1. BANDO E BRECHT: ÉPICOS NO PLURAL

1.1 Bando de Teatro Olodum: teatro negro e militante

Pelourinho, centro histórico de Salvador, ano de 1990. Dezenas de jovens, em sua maioria negros e negras, participavam do processo seletivo de um novo projeto de teatro anunciado pelo Grupo Cultural Olodum, que na época celebrava 11 anos de trajetória e, seguindo os passos do pioneiro Ilê Aiyê⁷, era símbolo de autoestima para a população negra da cidade, bem como de luta contra o racismo. A força do Olodum, que já colecionava inúmeros sucessos musicais, realizava grandes eventos como a Terça da Bênção⁸ e o FEMADUM - Festival de Música e Artes do Olodum⁹, e acabava de chamar atenção internacionalmente ao gravar com o americano Paul Simon, era o chamariz. Mas, embora o grupo cultural emprestasse o capital simbólico e o próprio nome para o novo projeto, a proposta vinha de um grupo de artistas independentes, liderados pelo diretor teatral Marcio Meirelles.

Reconhecido no cenário teatral baiano pelo trabalho realizado à frente do Avelãz y Avestruz, grupo que chamou a atenção do público e crítica nas décadas de 1970 e 1980 com uma linguagem experimental inspirada no expressionismo, Marcio buscava naquele momento uma teatralidade voltada para os traços culturais da Bahia. Poucos anos antes, em 1986, havia dirigido a peça *Gregório de Mattos de Guerras*, em uma tenda de circo montada na Praça Municipal de Salvador, trabalho em que começava a pesquisar elementos da cultura afro-baiana.

Na oficina de teatro realizada em parceria com o Olodum, Meirelles era acompanhado de três integrantes do extinto Avelãz y Avestruz, Chica Carelli (responsável pela co-direção

⁷ Criado em 1974 no bairro da Liberdade, em Salvador, é o primeiro bloco afro do Brasil. Associado ao terreiro Ilê Axé Jitolu, desenvolve uma série de ações de combate ao racismo e de valorização das culturas africanas, entre elas a Noite da Beleza Negra, que completou 40 anos em 2019. Além de inúmeros projetos artísticos, atua na formação de crianças e jovens através de uma escola comunitária e de uma escola de percussão.

⁸ Projeto de shows semanais do Olodum durante o verão no Pelourinho. O evento remonta à bênção da Igreja de São Francisco que acontecia sempre às terças-feiras, desde 1950, com a distribuição de pães para quem acompanhava a missa, e que a partir dos anos 1970, pelo apelo popular e turístico, passou a extrapolar o caráter religioso e a movimentar as ruas do centro histórico.

⁹ Criado em 1980, o festival tem como objetivo dar visibilidade a talentos populares que têm a cultura afro-brasileira como fonte de inspiração. Foi responsável pelo lançamento de diversas canções e artistas. Além da música, contempla as linguagens da literatura, artes plásticas e audiovisual.

e preparação corporal), Maria Eugênia Milet (improvisação) e Hebe Alves (preparação vocal), além da dançarina e coreógrafa Leda Ornelas (preparação corporal), única artista negra entre os ministrantes.

A oficina selecionou cerca de trinta atores. Entre os critérios de seleção, foram observados o envolvimento do ator com a cultura e as questões da comunidade negra e o interesse em colaborar na pesquisa dessa linguagem (UZEL, 2003). “A gente priorizou aqueles que eram mais disponíveis, mais colaborativos”, lembra o diretor Marcio Meirelles (2018). Nas discussões sobre o nome do novo grupo, Marcio sugeriu o termo “bando”, em lugar de denominações mais tradicionais, como “companhia”. “Todo mundo questionou”, conta Valdineia Soriano (2018), atriz do Bando desde a sua fundação. As possíveis leituras negativas, associadas às ideias de marginalidade e criminalidade, eram argumentos contrários, mas o grupo acabou apostando no risco e assumiu o nome polêmico como uma oportunidade de chamar a atenção do público.

A liderança de um diretor branco, de classe média, também foi alvo de discussão desde os primeiros encontros e, embora com o tempo aceita pelo elenco, foi objeto de reflexão em diferentes momentos da trajetória do grupo - inclusive levada ao palco, anos depois, em *Cabaré da RRRRRRaça*, quando um dos personagens interrompe a peça anunciando a sua saída: “Essa cena é um absurdo! Mas sabe o que é isso? É um grupo de atores negros sendo explorados por um diretor branco que nos expõe ao ridículo para garantir o escândalo e melhorar a bilheteria. Já chega, gente, eu vou embora”.

A estreia do Bando nos palcos aconteceu no verão de 1991, às vésperas do carnaval, com o espetáculo *Essa é nossa praia*, em uma das salas do casarão da antiga Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus, Pelourinho. A peça, criada a partir de improvisações dos 22 atores que permaneceram no grupo, abordava o cotidiano dos moradores do centro histórico, e contava com a participação da Banda Mirim do Olodum. A falta de dinheiro para o projeto resultou em um espetáculo simples em recursos visuais, em que se privilegiava o trabalho do elenco. “Foi um trabalho baseado essencialmente no ator. E não resultou em um espetáculo pobre, pelo contrário, teve uma riqueza linda, que é a de contar com um elenco numeroso”, recordou a co-diretora Chica Carelli em depoimento publicado no livro *O Teatro do Bando: Negro, Baiano e Popular*, de Marcos Uzel (2003, p. 45). O autor lista algumas das questões abordadas no primeiro trabalho do grupo, todas elas associadas ao racismo:

Em *Essa é nossa praia*, ganharam inspiração dramaturgica temas como os choques culturais entre a igreja evangélica e os adeptos do candomblé; o militante negro engajado na luta contra a discriminação racial; a ideologia do embranquecimento, manifestada pela baiana racista de uma loja de souvenir que não aceita ser negra e sonha em fisgar um gringo, para sair do país e deixar de ser pobre; a importância das associações de mulheres na batalha por melhores condições de vida; a maternidade e a relação conjugal; o tráfico de drogas, a marginalidade e a prostituição; o sonho de ser artista, nas figuras de um pintor e de um compositor popular; a violência e a corrupção policial; o bate-boca cotidiano da vizinhança; e o dia-a-dia suado do gari que quer ter um salário mais digno para poder dar uma vida melhor aos seus filhos. (UZEL, 2003, p. 44)

A estreia do Bando foi um sucesso. Os principais jornais do estado publicaram críticas¹⁰ elogiosas ao primeiro trabalho do grupo e, apenas quatro meses depois da primeira sessão, o Bando comemorava no Teatro do ICBA a centésima apresentação de *Essa é Nossa Praia*. O espaço na mídia e a aprovação do público impulsionaram o grupo a continuar trabalhando e, em outubro do mesmo ano, chegava à cena o seu segundo espetáculo, *Onovomundo*, montado depois de uma nova oficina que selecionou atores e atrizes para se juntarem ao Bando. Na nova montagem, criada a partir de pesquisas e vivências com o Candomblé, o Bando inaugurava uma pesquisa ritualística, privilegiando a linguagem de coros, em detrimento dos personagens. Essa forma seria retomada mais à frente.

O terceiro espetáculo do Bando viria a ser um dos seus maiores sucessos. Em *Ó Pai, Ó!*, o grupo revisitava o Pelourinho e resgatava os personagens de *Essa é nossa praia*, dialogando com princípios da *commedia dell'arte* e também do teatro popular. Os espetáculos da *commedia dell'arte*, estilo teatral surgido na Itália do século XVI, eram organizados em torno de personagens-tipo, com fortes traços de caráter e comportamento, que se repetiam em diferentes encenações (LEÃO, 2014). Na nova montagem do Bando, algo parecido acontecia: personagens eram trazidos de volta e tornavam-se a base das ações improvisadas que dariam origem ao novo roteiro teatral. Dessa vez, a maior parte da história se passava

¹⁰ “Belo e definitivo - assim é o espetáculo *Essa é nossa praia*, que o Bando de Teatro Olodum apresentou esta semana no Espaço Xis. Aplaudida de pé por plateia vibrante e numerosa, a montagem é um dos processos teatrais mais felizes que a arte da baiana já apresentou nestes últimos 10 anos”, trecho de crítica de Jacques de Beauvoir publicada no jornal Tribuna da Bahia em 22/02/91. “Um bem-elaborado mosaico sobre as figuras que compõem o universo festivo e sofrido do Pelourinho é o que pode ser dito sobre o espetáculo *Nós do Pelô ou Essa é nossa praia*, com o Bando de Teatro Olodum (...). *Nós do Pelô* é um bom trabalho teatral, com cenas musicais, principalmente do repertório do bloco Olodum, cheio de lances humorísticos”, trecho de crítica de Hamilton Vieira publicada no jornal A Tarde em 20/02/91. Os fragmentos das críticas foram retirados do livro *O Teatro do Bando*, de Marcos Uzel (p. 48-50) e podem ser consultados no Anexo I deste trabalho em maior extensão.

dentro do cortiço e, para a criação, o grupo visitou diferentes casarões do centro histórico, conhecendo mais de perto a realidade dos seus moradores. Em 1992, em estreia no Teatro do ICBA, *Ó Pai, Ó!* denunciava o genocídio de jovens negros, tema que viria a ser levantado pelo Bando em diversas outras ocasiões, como em *Erê pra toda vida - Xirê (1996)*, e seria o mote, em 2015, do espetáculo de comemoração dos seus 25 anos, *ERÊ*.

Em março de 1992, o Bando levou os seus três primeiros espetáculos para o Teatro Gláucio Gil, em Copacabana, no Rio de Janeiro. Mas a sua presença não se limitou àquele palco. Convidado pelos atores Paulo Betti, Felipe Pinheiro e Pedro Cardoso, que assistiram entusiasmados a uma das peças, o grupo participou da cerimônia de entrega do Prêmio Shell de Teatro daquele ano, no Canecão; realizou uma exposição de máscaras e estamparias produzidas pelo grupo; ministrou uma oficina de dança, conduzida pela coreógrafa Lea Ornelas e pela atriz Rejane Maia; e fez teatro de rua em diversos bairros cariocas com *A volta por cima*, versão reduzida e adaptada para espaços abertos da peça *Essa é nossa praia* (UZEL, 2003).

O espetáculo seguinte, ensaiado em Salvador, também estreou no Rio de Janeiro, dessa vez no Teatro Dulcina, no centro da cidade, em novembro de 1992. Era a primeira vez que o Bando montava um clássico da dramaturgia mundial: *Woyzeck*, do alemão Georg Büchner (1813 - 1837), considerado um dos precursores do naturalismo e do expressionismo, e reconhecido por Bertolt Brecht como uma de suas influências. Era também a primeira vez que montava um texto pronto, ao invés de construir a sua própria dramaturgia a partir da observação nas ruas e posterior improvisação em sala de ensaio.

A experiência repetiu-se no ano seguinte, 1993, quando o Bando montou *Medeamaterial*, versão do dramaturgo alemão Heiner Muller para a tragédia de Eurípedes. Sob direção de Marcio Meirelles, a peça era protagonizada por Vera Holtz, já reconhecida por seu trabalho na televisão, e possuía uma equipe criativa ilustre: cenografia de Hélio Eichbauer, iluminação de Jorginho de Carvalho, trilha sonora original de Heiner Goebbels (que vinha trabalhando com Heiner Muller há 20 anos) e de Neguinho do Samba, diretor da bateria do Olodum. A montagem marcou também a importante chegada do coreógrafo Zebrinha ao corpo artístico do Bando, artista que viria a imprimir a sua marca na poética do grupo e transformar os corpos dos atores a partir de um trabalho não apenas técnico, mas de aprofundamento em suas memórias ancestrais. Com estreia no Teatro Castro Alves, em

Salvador, e turnê por São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, a peça teve ampla cobertura midiática, local e nacionalmente.

Em 1994, *Bai Bai Pelô* trazia de volta os personagens já conhecidos pelo público do Bando em *Essa é nossa praia* e *Ó Pai, Ó!*, formando a *Trilogia do Pelô*. A peça era montada em protesto contra ação do governo do estado da Bahia, que expulsava grande parte dos moradores do Pelourinho, oferecendo indenizações irrisórias, para transformar o espaço numa espécie de shopping a céu aberto. Os casarões, reformados, eram cedidos pelo governo para a abertura de restaurantes, bares, lojas e galerias de arte. O policiamento ostensivo no local tentava tirar o estigma de decadência que o Pelourinho havia incorporado nas últimas décadas.

Nos processos criativos do Bando, a célula primeira de criação era o personagem. “O objetivo era construir o personagem de forma que o ator conseguisse fazer qualquer coisa com ele, não só a peça, não só aquela fábula” (MEIRELLES, 2018). Para a construção, os integrantes eram estimulados a observar os personagens da vida real, princípio que dialoga com o método de trabalho do encenador Bertolt Brecht (1967, p. 49), que recomendava a seus atores: “observem de vez em quando esse teatro que tem na rua o seu palco”. E era sobretudo das ruas que surgia o material de trabalho dos atores do Bando. “Todos nós partimos da observação para criar os personagens. E hoje a gente passa pra quem tá chegando, ou pra quem vem fazer um pequeno trabalho com a gente: observar e trazer” (SORIANO, 2008).

Em 1994, o diretor Marcio Meirelles e a produtora cultural Ângela Andrade assinaram contrato com a Sociedade Teatro dos Novos, fundadora do Teatro Vila Velha, para a revitalização do espaço, naquele momento abandonado, depois de consecutivas mudanças de gestão. O Vila Velha, fundado em 1964 pelo diretor teatral João Augusto ao lado de alunos dissidentes da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, foi símbolo de resistência contra a ditadura militar e teve papel importante para movimentos culturais históricos, como a Tropicália, o Cinema Novo, entre diversos outros. A partir daquele momento sob direção de Marcio Meirelles, o Teatro Vila Velha passou a ser espaço de residência do Bando de Teatro Olodum, entre outros grupos. Essas duas histórias - a do Vila e a do Bando - começavam ali a se misturar e se complementar.

Em 1995, data que marcava os 300 anos de morte do líder Zumbi dos Palmares¹¹, veio *Zumbi*, nono espetáculo do Bando, com texto criado pelos atores junto ao diretor Marcio Meirelles, além de poesias escritas especialmente para a montagem pela dramaturga Aninha Franco. Entre as críticas negativas à peça, publicadas na imprensa, estavam acusações de que os integrantes do Bando não eram atores, que sabiam apenas representar as próprias vidas e que só eram bons quando faziam rir (UZEL, 2003). As críticas¹² de que os atores interpretavam as próprias vidas acompanharam e, ainda que com menor frequência, acompanham o grupo ainda hoje, e serão objeto de discussão nos próximos capítulos, já que este é um texto que pretende debruçar-se sobretudo sobre o trabalho do elenco do Bando.

Ainda em 1995, uma nova versão em homenagem à memória de Zumbi foi encenada pelo Bando, dessa vez no Passeio Público, espaço que abriga o Teatro Vila Velha. Com 200 artistas em cena, entre atores, bailarinos, músicos e estudantes de escolas públicas, *Zumbi está vivo e continua lutando* contava ainda com a participação especial de Mário Gusmão, primeiro ator negro a ingressar na Escola de Teatro da UFBA e figura marcante do cinema e teatro nacionais. “Pela primeira vez na história da cidade, estiveram agregados a um mesmo espetáculo representantes dos blocos afro Olodum, Ilê Aiyê, Ara Ketu, Malê Debalê e do bloco índio Apaxes do Tororó. Mais ainda, gente dos terreiros de candomblé Axé Opô Afonjá e do Gantois” (UZEL, 2003, p. 135). O projeto era uma realização da Fundação Cultural do Estado da Bahia, com apoio do Ministério da Cultura, e teve direção geral de Marcio Meirelles, texto de Aninha Franco, coreografia de Zebrinha, iluminação de Jorginho de Carvalho e cenário do artista visual Bel Borba. No mesmo ano, era lançado o filme *Jenipapo*, da cineasta baiana Monique Gardenberg, que marcava a primeira aparição do Bando no cinema, com integrantes divididos entre elenco e figuração.

Em *Erê pra toda a vida - Xirê (1996)*, o Bando de Teatro Olodum lembrou a chacina da Candelária, que três anos antes havia tirado a vida de oito crianças moradoras de rua no

¹¹ Líder revolucionário, foi o último dos líderes do Quilombo dos Palmares, o maior quilombo do período colonial brasileiro, localizado na Capitania de Pernambuco, atual região de União dos Palmares, Alagoas.

¹² “Bem que os atores se esforçam mas, apesar de o Bando já estar no seu quarto espetáculo [era, na verdade, o sétimo], ainda está mais para teatro amador experimentalista que para profissional da arte de representar”, trecho de crítica sobre *Zumbi* de Aureliano Carvalho publicada no jornal *A Tarde* em 25/04/95. “Tipos humanos repetitivos, como o menino de rua, o líder de comunidade, a baiana de acarajé, parecem sondar questões de um mesmo repertório. A proposta é exatamente falar do universo do elenco, está certo. Mas seria interessante ver os atores fazendo mais do que interpretar a si mesmos ou aos seus”, crítica de Claudia Pedreira sobre *Zumbi* publicada no jornal *Correio da Bahia* em 02/05/95. Os fragmentos das críticas foram retirados do livro *O Teatro do Bando*, de Marcos Uzel (p. 127-128) e podem ser consultados no Anexo I deste trabalho em maior extensão.

Rio de Janeiro e chocado o país. Com estreia no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, dentro da programação do festival de dança Carlton Dance, o Bando priorizou o trabalho corporal, em detrimento da palavra, e selecionou em audição bailarinos e capoeiristas para atuar junto aos atores no novo trabalho. A montagem também marcou a chegada ao Bando de Jarbas Bittencourt, que se tornou diretor musical do grupo e permanece nessa função até hoje. *Erê pra toda a vida - Xirê* foi convidado a se apresentar na programação do *LIFT - London International Festival of Theatre*, e então veio a primeira viagem internacional do grupo.

Primeiro encontro com Brecht

Durante o processo de *Erê pra toda a vida - Xirê*, o Bando já sabia que o próximo projeto seria a montagem de uma peça do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. “Montar Brecht era o glamour, era a necessidade que a gente tinha do texto pronto, a gente cobrava isso de Marcio”, conta Jorge Washington, em tom crítico àquela busca de afirmação do grupo através da montagem de um texto europeu. Era o momento em que se comemorava, em diferentes partes do mundo, o aniversário de 40 anos da morte do encenador alemão, e o Bando não fez diferente. O texto escolhido foi *Ópera dos Três Vinténs*, que na versão do grupo virou *Ópera dos Três Mirréis*, já antecipando que a peça seria transportada para a realidade brasileira.

No primeiro dia de ensaio da nova montagem, o diretor Marcio Meirelles teve um infarto, e nem chegou a ir ao teatro. Depois do susto, o próprio diretor incentivou o grupo a continuar trabalhando, enquanto se recuperava. Chica assumiu a condução das primeiras leituras acompanhada de Jarbas Bittencourt, que trabalhava as músicas, até a volta de Marcio.

Um segundo contratempo foi a saída de Jackson Costa, ator convidado para protagonizar a peça, no papel de Mac Navalha, resolvido com o convite ao ator Fernando Fulco, que havia integrado o grupo Avelãz y Avestruz, para a substituição. Ainda havia tempo para mais uma surpresa: a chegada do compositor alemão Berthold TÜRCKE para assumir a direção musical do espetáculo, assistido por Jarbas Bittencourt, graças a uma proposta de intercâmbio promovida pelo Instituto Goethe. TÜRCKE buscou uma aproximação com os ritmos percussivos da música baiana, mas fez poucas adaptações em cima da trilha original da peça, composta pelo músico Kurt Weill, parceiro de Brecht.

A trilha sonora foi utilizada para pontuar o espetáculo, assinalando e comentando, com certa ironia, pontos importantes do texto. Isso porque, ao contrário da ópera tradicional, na qual a música é o elemento-chave para o envolvimento do público, Brecht propôs um efeito contrário - ao invés da aproximação, o distanciamento crítico. Quis o autor que cada canção levasse o público a se afastar por um momento da trama, refletir sobre seu conteúdo e depois voltar a se envolver. (UZEL, 2003, p. 166)

Em *Ópera de Três Mirréis*, o Bando resgatou alguns tipos já criados pelos atores, a exemplo da personagem Sra. Peachum, interpretada pela atriz Luciana Souza, que incorporou traços da Dona Joana, personagem marcante da *Trilogia do Pelô*, As interpretações ajudavam a causar no público uma identificação entre a trama criada por Brecht e a realidade local. “Aquele Inglaterra de 1900 tinha uma coisa muito próxima da Bahia. A pobreza, a sobrevivência, a questão do baixo meretrício, o Mac Navalha, malandro, que quer se dar bem... Tudo estava muito próximo de figuras que a gente conhecia ali do Pelourinho” (WASHINGTON, 2018).

Marcio Meirelles conta que durante o processo de montagem houve muita discussão sobre a peça e sobre o momento que estavam vivendo, mas que não houve estudo teórico sobre Brecht. A memória dos atores Geremias Mendes e Cassia Vale é diferente. Ambos contam que leram sobre o dramaturgo ao longo do processo de criação. De todo modo, não se pode afirmar que o estudo teórico sobre teatro tenha sido a base do trabalho do Bando de Teatro Olodum. Diferente da experiência no Avelãz y Avestruz, que, embora distante do âmbito acadêmico, envolveu, nos diferentes processos de montagem, a discussão sobre experiências de Grotowsky, Meyerhold, Artaud, Jung e do próprio Brecht, o trabalho de Marcio Meirelles com o Bando seguiu um caminho diverso:

Eu meio que apaguei, ou deixei quieto, embaixo do tapete, dentro do armário, qualquer lugar, toda essa coisa das teorias de Brecht, Stanislavski, Artaud... A gente nunca leu nada. Nunca trouxe texto teórico pra discutir com eles. Quando surgiam coisas eu gerava informações e eles podiam ir buscar... Mas eu nunca estimei muito que buscassem uma teoria mesmo porque eles já traziam uma. Não digo um método, nem chegava a ser também uma poética, mas processos próprios de criação, de representação de coisas, de personagens, sentimentos, sensações, atitudes, seja lá o que for. E isso as vezes era estranho, era diferente da representação de uma cena de amor feita por pessoas que passaram pela Escola de Teatro, ou que passaram por grupos. Em geral essas são pessoas que são da classe média, são do centro da cidade, que viram muito teatro, que viram muito cinema... Ali tinha gente que nunca tinha feito nem visto teatro, ou seja, a informação da narrativa, de performance, ou da

narrativa mimética, seja lá como queira chamar, era pela televisão, pelo cinema, basicamente, ou por jogos, brincadeiras... Não tinha internet na época. Então como trabalhar com essas pessoas sem corromper ou sem moldar essa coisa que já tava ali e aproveitar isso, potencializar essa capacidade que eles tinham de representar? (MEIRELLES, 2018)

A escolha de não moldar a forma de atuação daqueles artistas a um método de interpretação existente, já testado, conhecido, sem dúvidas teve papel determinante na construção da poética do Bando, ao longo do tempo. E talvez a isso também estejam relacionadas muitas das críticas ao desempenho dos atores do grupo, por pessoas do público e da crítica. O fato é que aqueles artistas negros traziam para a cena teatral soteropolitana, até então predominantemente branca, suas próprias formas de interpretar. E o jeito de atuar se tornaria cada vez mais maduro e consciente, embora sempre plural, a cada nova experiência teatral desenvolvida pelo Bando.

Se na experiência de montagem de *Ópera dos três mirréis* o grupo não se debruçou profundamente sobre as teorias de Brecht, manteve a sua forma de criação tendo como célula principal o personagem, como fazia desde a primeira montagem, em 1990, e seguiu utilizando o método de observação (também brechtiano, pode-se dizer) para dar vida aos seus personagens. Em 31 de outubro de 1996, no palco do Teatro Vila Velha ainda em construção, estreava o primeiro espetáculo de Brecht encenado pelo grupo. A montagem foi recebida pela crítica com pouco entusiasmo e avaliada pelo próprio Bando, posteriormente, como de pouco sucesso. “Não foi bem sucedida, não sei exatamente porque, não sei...”, contou Marcio reflexivo, já em 2018, buscando uma explicação que realmente não apareceu, ao menos ali, no momento da nossa entrevista.

Dois anos depois da montagem, em 1998, o sentimento de frustração com o resultado do espetáculo juntou-se ao convite de um grupo de diretores do Berliner Ensemble para apresentá-lo na Alemanha e o Bando resolveu empreender uma nova tentativa para o texto brechtiano. A viagem não chegou a acontecer, mas a peça, sim. *A Ópera de três reais*, como foi chamada, passou a ter direção musical de Jarbas Bittencourt e Lázaro Ramos no papel de Mac Navalha, cuja atuação rendeu indicação ao troféu de melhor ator no Prêmio Copene de Teatro. A direção de Marcio Meirelles, com co-direção de Chica Carelli, bem como a coreografia de Cristina Castro, puderam explorar melhor o palco do Teatro Vila Velha, naquele momento totalmente construído. Mas *A Ópera de três reais*, após finalizada,

continuou desapontando o Bando. Uma nova tentativa de reconciliação com a dramaturgia de Bertolt Brecht seria empreendida mais tarde, em 2001, em *Material Fatzter*.

O sucesso do Cabaré

Depois do fracasso da *Ópera dos três mirréis*, o Bando entrou em crise. Alguns atores afastaram-se do grupo temporariamente, por questões pessoais, e a continuidade do Bando chegou a ser posta em questão. “A gente vinha de uma crise. Fizemos muitas reuniões, dinâmicas, com psicólogo e tudo. Até que um belo dia Jorge disse ‘olha, a gente só vai sair desse buraco aqui quando a gente fizer uma peça nova’”, conta a atriz Cássia Vale (2019). E foi assim que surgiu a ideia de criar um espetáculo inspirado na Revista Raça¹³.

Como já era de praxe, cada ator empenhou-se na construção do seu personagem, dessa vez dialogando com o universo retratado na revista, marcado por personalidades negras bem sucedidas nas mais diversas áreas de atuação. Daí surgiu o modelo Taíde, criado por Jorge Washington, a cantora de axé Flávia Karine, criada por Auristela Sá, a Doutora Janaína, advogada criada por Merry Batista, entre diversos outros. O clima glamouroso do Cabaré da RRRRRaça era uma reivindicação sobretudo do elenco feminino do Bando, que dizia não aguentar mais interpretar personagens feios, pobres e velhos. “A gente foi dizendo ‘queremos vestir roupa de grife, queremos estar lindas, maquiadas, porque a gente nunca fez’”, conta Cássia Valle (2019). O espetáculo inauguraria o palco alternativo do Teatro Vila Velha, batizado de Cabaré dos Novos, em homenagem à Companhia Teatro dos Novos, fundadora do Vila.

O texto de *Cabará da RRRRRaça* falava de racismo de um jeito “didático, panfletário e interativo”, como anunciava o personagem Wensley de Jesus, criado por Lázaro Ramos, na fala de abertura da peça. Com ambientação inspirada nos desfiles de moda, alternavam-se monólogos, diálogos, números de canto e dança e momentos de interpelação direta ao público. “A questão que se coloca é: você é negro? Mas, antes disso, o que é ser negro?”. Essas perguntas, ditas à plateia também na primeira fala da peça, foram usadas nos ensaios como estímulos para as improvisações. “Cada ator definiu o que faria e a partir daí eu

¹³ Fundada em 1996 com periodicidade mensal, e em atividade até hoje, foi a primeira revista brasileira com temáticas voltadas à cultura afro-brasileira, evidenciando o lugar expressivo da população negra no mercado de consumo.

comecei: ‘Pra você o que é ser negro?’. Eles já respondiam como personagem e, às vezes, começavam a surgir pequenos diálogos entre os personagens, um questionando a resposta do outro. Aí depois ‘O que é ser negro no Brasil?’”, explica Marcio Meirelles (2018). “A partir dessas respostas eu ia costurando o texto, os blocos, juntando as perguntas com as respostas, fazendo uma sequência, o que vinha antes, o que vinha depois, onde tinha música...”, complementa o diretor do espetáculo.

Dois dias antes da estreia, o Bando tomou uma decisão ousada: divulgou através da imprensa que as pessoas que se declarassem negras teriam direito a pagar metade do valor do ingresso. A ação promocional gerou polêmica e repercutiu em diversos veículos de comunicação nacionais, inclusive nos telejornais de maior audiência do país. Um dos diretores do Grupo Cultural Olodum manifestou-se publicamente contra a atitude do Bando, o que acabou consolidando a cisão entre as duas entidades. Já o Ilê Aiyê apoiou o Bando e incentivou que o grupo levasse adiante a promoção de meia entrada para negros. Advogados consultados por diferentes reportagens eram unânimes em afirmar que a ação poderia ser enquadrada como prática de racismo, crime inafiançável e imprescritível de acordo com a Constituição. Segundo o jornalista Marcos Uzel (2003), o diretor Marcio Meirelles recebeu uma ligação de um representante do Ministério Público do Estado da Bahia, alertando-o da ilegalidade da promoção e dizendo que seria constrangedor acusar criminalmente um grupo de negros de estar praticando racismo. O conselho foi acatado e todo o público pagou meia entrada nas primeiras sessões do espetáculo.

A estratégia do Bando funcionou. O burburinho resultou num aumento considerável de pessoas negras na plateia do espetáculo, realidade que acompanhou os espetáculos seguintes do grupo e permanece até os dias de hoje. *Cabaré da RRRRRaça* foi bem recebido pelo público e pela crítica e com o tempo consolidou-se como o maior sucesso de público do Bando de Teatro Olodum, tendo sido assistido até 2017, quando completou 20 anos em cartaz, por mais de 40 mil pessoas, segundo divulgado em reportagem do jornal Correio.

Passos seguintes

Logo depois do sucesso que foi a estreia de *Cabaré da RRRRRaça*, o Bando embarcou num longo processo de criação em que, pela segunda vez, dividiria a cena com outros artistas.

A peça *Um tal de Dom Quixote* (1998), com dramaturgia de Cleise Mendes e direção de Marcio Meirelles, celebraria a reinauguração do Teatro Vila Velha levando ao palco 52 artistas ligados afetivamente ao Vila, entre eles os fundadores Carlos Petrovitch no papel de Dom Quixote (acompanhado de Lázaro Ramos, como Sancho Pança) e a atriz fundadora Sônia Robatto numa participação como Nossa Senhora, além de Chica Carelli, Hebe Alves, Cristina Castro, Gordo Neto, entre muitos outros. Com direito a música composta por Tom Zé especialmente para a montagem, o espetáculo consolidava o Novo Vila, projeto de revitalização do teatro histórico que até hoje é casa do Bando de Teatro Olodum.

A segunda montagem de Brecht, a *Ópera de Três Reais* (1998), já citada aqui, foi sucedida por um outro clássico da dramaturgia mundial. *Sonho de uma noite de verão* (1999), de William Shakespeare, teve no elenco oito dos atores do Bando de Teatro Olodum, que dividiram o palco com integrantes da Companhia Teatro dos Novos, reativada por Marcio Meirelles no movimento de reinauguração do Vila. A estreia aconteceu no Festival de Curitiba, seguida de temporada em Salvador.

Em novembro de 1999, a convite do Departamento Estadual de Trânsito da Bahia (Detran), o Bando realizou uma oficina de teatro e montou a peça *Já Fui!*, tendo como mote a educação para o trânsito, com a qual rodou por cidades do interior do estado ao longo de dois anos. Em 2000, os atores Leno Sacramento e Arlete Dias participaram do projeto *Quem come quem*, com atores dos demais países lusófonos, em Portugal. Em janeiro de 2001, para comemorar os seus 10 anos, o grupo levou ao palco do Teatro Vila Velha a segunda montagem de *Ó Paí, Ó!*, que rendeu o primeiro prêmio a um dos atores do Bando: Lázaro Machado, pelo papel da travesti Yolanda, foi eleito pelo Prêmio Copene de Teatro o melhor ator coadjuvante.

Em julho de 2001, estreava no palco do Teatro Vila Velha o espetáculo *Material Fatzer*, dirigido por Marcio Meirelles, mais um encontro do Bando com a dramaturgia de Bertolt Brecht. A peça era inspirada em *O Declínio do Egoísta Johann Fatzer*, texto inacabado que Brecht escreveu entre 1927 e 1931, incorporando leituras para a obra feitas pelos dramaturgos Heiner Müller e Peter Palitzsch. Mais uma vez, o Bando dividia o palco com outros artistas, dessa vez com os grupos que ao seu lado residiam no Vila naquele momento: a banda Simples Rap'Ortagem, o grupo Vila Vox e a Companhia Teatro dos Novos, resultando num coletivo de 50 artistas em cena.

Entre julho e agosto de 2001, momento em que o Bando estava em cartaz com *Material* Fatzer, a greve dos policiais militares deixou a Bahia em estado de terror. A violência, cotidiana nos bairros periféricos, espalhou-se para os centros das cidades, democratizando, ironicamente, a insegurança e o sentimento de medo. Foi o ponto de partida para o próximo projeto do Bando. O grupo realizou oficinas de teatro em seis bairros da periferia de Salvador (Periperi, Massaranduba, Canabrava, Fazenda Coutos, Pernambués e Plataforma) com o objetivo de refletir coletivamente e artisticamente sobre o impacto da greve naquelas comunidades. Em maio de 2002, 150 integrantes das oficinas apresentaram-se no palco do Teatro Vila Velha.

Sem patrocínio, mas com parte dos cachês de *Já Fui!* e da bilheteria de *Cabaré da RRRRRaça*, o Bando levou adiante a sua nova montagem, *Relato de uma guerra que (não) acabou*, que reuniu atores veteranos do Bando e 17 jovens artistas selecionados entre os participantes das oficinas nos bairros. A peça rendeu o Prêmio Braskem de Teatro de melhor direção para Marcio Meirelles e tornou-se um dos mais emblemáticos trabalhos do grupo. Doze anos depois, voltaria ao palco do Teatro Vila Velha dessa vez com uma nova geração de artistas formados pelo Bando: os alunos da II Oficina de Performance Negra.

Em 2003, o Bando homenageou João Augusto, fundador do Teatro Vila Velha, com *Oxente, Cordel de novo?*, dirigido por Meirelles, espetáculo que reunia dez peças de cordel - nove montadas por João Augusto e uma de Haydil Linhares. Com a peça, participou do projeto *Teatro de Cabo a Rabo* pelo interior da Bahia, promovendo oficinas, intercâmbio com grupos locais e apresentando o espetáculo em praças públicas de diferentes cidades. Foi também em 2003 que o Bando realizou a primeira edição do festival de arte negra *A Cena Tá Preta*, que voltaria a ser realizado sete anos depois, em 2010 e, a partir daí, seria mantido ininterruptamente, chegando à nona edição em 2018.

Ainda em 2003, o ator Érico Brás, do Bando, participava da montagem de *Horácio*, de Heiner Muller, em Coimbra, com outros atores lusófonos, através do projeto *Cena Lusófona*; o jornalista Marcos Uzel lançava o livro *Teatro do Bando – Negro, baiano e popular*, com patrocínio da Fundação Palmares; e o filme *Madame Satã*, dirigido por Karim Aïnouz, estreava nos cinemas com Lázaro Ramos no papel título, trabalho que iria render a Lázaro diversos prêmios, dando ao Bando ainda mais prestígio e visibilidade.

Em março de 2004, o grupo iniciava os ensaios do seu mais novo espetáculo dirigido por Meirelles: *O Muro*, escrito por Cacilda Póvoas a partir de oficinas de dramaturgia ministradas pelo Royal Court Theatre no Teatro Vila Velha. A peça foi criada a partir de um episódio real, em que numa escola pública, vizinha a um lixão da cidade, os alunos costumavam passar merenda escolar, por cima do muro, para os familiares. A solução encontrada pela diretoria foi aumentar o muro, que, em função de irregularidades na obra, acabou por desabar.

Em 31 de julho de 2004, data em que o Teatro Vila Velha completava 40 anos, o Bando juntou-se ao demais grupos residentes da casa (Viladança, Vilavox, Companhia Novos Novos e Companhia Teatro dos Novos) em *Auto-Retrato aos 40*, com direção de Marcio Meirelles e texto escrito a várias mãos - Cacilda Póvoas, Gil Vicente Tavares, Gordo Neto, Fábio Espírito Santo e o próprio Marcio Meirelles.

No ano seguinte, o Bando remontava *Quem não morre não vê Deus*, peça de João Augusto escrita e encenada durante o período da ditadura militar, e estreava no Teatro São Carlos, em Rio de Contas. A peça foi apresentada em outras cidades do interior e, em Salvador, na Mostra de Teatro do Interior, do Teatro Vila Velha. Ainda em 2005, o Bando de Teatro Olodum, a Cia dos Comuns¹⁴ e o Teatro Vila Velha realizavam a primeira edição do Fórum Nacional de Performance Negra, fomentando os debates e encontros entre companhias e artistas negros de todo o país.

Uma segunda montagem de *Sonho de uma noite de verão*, dessa vez com elenco formado apenas por integrantes do Bando, marcaria a reconciliação do grupo com o texto de William Shakespeare que não havia alcançado bons resultados quando montado sete anos antes. E o novo *Sonho* foi um sucesso. Eleito como melhor espetáculo de 2006 pelo Prêmio Braskem de Teatro, o trabalho levou o Bando a Brasília, Porto Alegre, Rio de Janeiro e até a Alemanha, onde participou do festival de Ludwigshafen. Ainda em 2006, o Bando viajava a Luanda, a convite do Ministério da Cultura de Angola, para celebrar o Dia Internacional do Teatro, e participava das gravações do filme *O jardim das folhas sagradas*, de Pola Ribeiro.

Em 2007, o diretor teatral Marcio Meirelles assumiu o cargo de secretário de cultura do estado da Bahia, lugar que ocuparia até o ano de 2011, a convite do governador eleito

¹⁴ Companhia de teatro negro fundada em 2001, no Rio de Janeiro, pelo ator e diretor baiano Hilton Cobra.

Jacques Wagner. Durante esse período, Marcio ficaria mais distante do grupo de atores que, sob a coordenação de Chica Carelli, iria aos poucos ganhando autonomia.

Primeiro espetáculo infantojuvenil do Bando de Teatro Olodum, e também a primeira direção assinada por Chica Carelli com o Bando, responsável pela codireção e preparação de atores nos demais trabalhos do grupo, *Áfricas* estreava em 2007, abordando o universo mágico e lúdico das lendas e contos africanos, inspirado nas narrativas dos griôs¹⁵. A peça rendeu o Prêmio Braskem de melhor ator coadjuvante a Érico Brás, além de indicações como melhor espetáculo infanto-juvenil e à categoria especial, para Zuarde Jr., pelos figurinos e adereços. O espetáculo era apenas parte de um projeto maior, chamado *Outras Áfricas*, que previa a formação de professores e alunos da capital e do interior do estado, através de oficinas e seminários sobre a história do continente africano. Como parte do mesmo projeto, o espetáculo também ganhou versão audiovisual, lançada em DVD e distribuída para instituições de ensino. O projeto chamava a atenção da sociedade para a importância de olhar para o continente africano de modo complexo e não estereotipado, reivindicação antiga do movimento negro que culminou, em 2003, na criação da lei 10.639, que tornou obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira nos ensinos fundamental e médio.

O ano de 2007 havia trazido outra estreia importante. O filme *Ó pai, ó*, dirigido por Monique Gardenberg, inspirado na *Trilogia do Pelô*, tornaria o Bando conhecido nacionalmente. A realização do filme era a concretização de um desejo antigo, que surgiu lá em 1992, quando ao assistir à primeira montagem de *Ó Pai, Ó!*, Caetano Veloso teve a ideia de transformar a peça em filme - um roteiro para o longa-metragem chegou a ser elaborado à época pelo antropólogo Hermano Vianna em parceria com o montador Sérgio Makler, mas não foi adiante. O fato é que, com o lançamento do filme, o Bando roubou os holofotes em todo o país e, especialmente na Bahia, “causou” com uma agitada campanha de promoção, capitaneada pela produtora Paula Lavigne, que envolveu um trio elétrico especial no carnaval de Salvador, puxado por Caetano Veloso e Jauperi, e uma pré-estreia assistida por 5 mil pessoas na Concha Acústica do Teatro Castro Alves, seguida de show com diversos nomes da música baiana.

¹⁵ Abasileiramento do termo *griot*, que define um grande arcabouço do universo da tradição oral africana, perpetuada como biblioteca viva através de contação de histórias, poesias, músicas, entre outras manifestações da oralidade.

No ano seguinte ao lançamento do longa, o Bando estreava na televisão, em duas temporadas da série *Ó Pai, Ó*, com direção geral de Monique Gardenberg e roteiro de Jorge Furtado e Guel Arraes, exibidas pela Rede Globo em 2008 e 2009. Em 2010, seria a vez de comemorar os 20 anos de trajetória com o espetáculo *Bença*, que marcava a reaproximação de Marcio ao fim da gestão como secretário de cultura. A proposta lembrava um pouco a experiência de *Onovomundo* (1991), segundo espetáculo do grupo, marcada por uma investigação mais experimental, sem a presença de personagens, e com narrativa inspirada no universo do candomblé. Em *Bença*, o Bando aliava poesia e tecnologia para falar sobre o tempo, os mais velhos, a tradição e a ancestralidade. A coreografia de Zebrinha venceu, neste ano, o Prêmio Braskem de Teatro na categoria especial.

O espetáculo seguinte seria uma parceria inédita com o coreógrafo e mestre de butô japonês Tadashi Endo. *DÔ* explorava uma linguagem mais próxima da dança e, assim como *Bença*, não era centrada na construção de personagem. Tratava da transformação da identidade e da história individual em energia, num diálogo entre a contenção da arte japonesa e a explosão da energia afro-baiana. O espetáculo, que estreou em novembro de 2012, foi dedicado à atriz Auristela Sá, que naquele momento lutava contra um câncer no pulmão e, por conta da doença, não pôde participar da montagem. Auristela viria a falecer no ano seguinte, quatro meses depois da estreia.

No ano de 2012, o Bando ganhava um novo livro publicado sobre a sua memória. *Guerreiras do Cabaré*, escrito pelo jornalista Marcos Uzel a partir de sua pesquisa de mestrado, desenvolvida na Universidade Federal da Bahia, refletia sobre o trabalho das atrizes do grupo no espetáculo *Cabaré da RRRRRRaça*. No mesmo ano, para chamar a atenção da sociedade para as violações sofridas pela comunidade do quilombo Rio dos Macacos, na região de Simões Filho, Bahia, o Bando anunciou a realização de uma leitura dramática no local, mas foi proibido pela Marinha do Brasil de entrar no quilombo.

Mais um intercâmbio do Bando com artistas lusófonos aconteceu em 2013, com a ida dos atores Ridson Reis e Elane Nascimento para São Tomé e Príncipe, na África, onde participaram da montagem *As Orações de Mansata*, baseada no texto do escritor guineense Abdulai Sila e dirigida por Augusto Barros, como parte do P-STAGE – IV Estágio Internacional de Atores Lusófonos. Inspirada em *Macbeth*, de Shakespeare, a peça oferecia um retrato dos mecanismos de corrupção, luta pelo poder e violência. Foi apresentada em

Portugal, Guiné-Bissau e, três horas antes da estreia em Luanda, foi interditada por ordem da Ministra da Cultura, alegando problemas de segurança do espaço, e nunca chegou a ser apresentada em solo angolano. O ano de 2013 marcou também o encontro do Bando com o cineasta Spike Lee, que entrevistou o grupo para o documentário *Go Brazil Go!*.

O ano de 2014 marcava uma mudança importante para o Bando de Teatro Olodum. Os diretores Marcio Meirelles e Chica Carelli deixavam a coordenação do grupo e os atores adotavam um modelo de autogestão, a partir da criação de um colegiado formado pelos seus integrantes. Era também o momento em que o Bando compartilhava a sua experiência com jovens atores, de forma sistematizada, através da II Oficina de Performance Negra, realizada entre março e setembro de 2014. Trinta participantes foram escolhidos, entre mais de cem candidatos de todo o país, para a experiência. Como finalização, o Bando remontava *Relato de uma guerra que (não) acabou*, mantendo a encenação original, mas com os atores do Bando nas funções de direção. Da Oficina, alguns atores permaneceram como “estagiários” e depois passaram a integrar o elenco do Bando.

A comemoração dos 25 anos do Bando de Teatro Olodum se aproximava e o grupo planejava uma série de ações. Mesmo com projeto aprovado para captação via Lei Rouanet, o grupo não conseguiu patrocínio, e as comemorações foram feitas de forma independente, como o Bando já estava acostumado a fazer. Em maio de 2015, o Bando iniciou as celebrações com uma festa no Pelourinho, que envolveu um desfile performático com personalidades expressivas da militância negra e shows da banda Negros de Fé e do grupo Ilê Aiyê. Com o dinheiro dos ingressos, sustentou a temporada de *Bença e Áfricas*, durante os meses de maio e junho no Teatro Vila Velha. Mais tarde, criou o projeto *Terças Pretas*, que acabou se consolidando como evento contínuo voltado para as diferentes linguagens artísticas, e reuniu integrantes de diferentes fases do grupo para leituras dramáticas da *Trilogia do Pelô*.

Em novembro de 2015, viria a estrear a montagem de comemoração dos 25 anos, realizada sem nenhum patrocínio, mas com o apoio de muitos artistas e colaboradores do grupo, além do Teatro Vila Velha, sua casa. *ERÊ* marcava a primeira vez que o Bando era dirigido por artistas negros: a diretora teatral Fernanda Júlia, fundadora do Núcleo

Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas¹⁶, ao lado do coreógrafo Zebrinha. Assim como *Erê pra toda a vida - Xirê* (1996), o novo espetáculo denunciava o genocídio da população negra no Brasil, dessa vez em tom ainda mais direto e didático. Em fevereiro de 2015, os noticiários baianos haviam sido tomados pelo caso em que 12 jovens negros foram covardemente assassinados por policiais militares das Rondas Especiais da Bahia (Rondesp) no bairro do Cabula, em Salvador. *ERÊ* tinha concepção geral de Lázaro Ramos e dramaturgia assinada por Daniel Arcades, integrante do NATA, além de coreografia de Zebrinha e direção musical de Jarbas Bittencourt. Em 2019, *ERÊ* viria a ser apresentado em Manaus e no Pará após ser contemplado pelo edital do Programa Petrobras Distribuidora de Cultura para circulação de espetáculos.

Em dezembro de 2015 o Bando realizou junto à Cia dos Comuns a quarta edição do Fórum Nacional de Performance Negra. Entre 2016 e 2018, o grupo deu continuidade aos seus projetos calendarizados - realizou novas edições do projeto Terças Pretas e do festival A Cena Tá Preta, e reapresentou diferentes espetáculos de repertório, como *ERÊ*, *Ó Pai, Ó!* e *Cabaré da RRRRRaça*, que em agosto de 2017 celebrou 20 anos em cartaz com uma temporada especial.

Em 2018, a história do Bando foi imortalizada através de um documentário dirigido por Lázaro Ramos e Thiago Gomes, intitulado *Bando, um filme de:*, assim mesmo, com dois pontos ao final. O subtítulo, que remete a autoria da obra, carrega todas e todos artistas que integraram ou integram o grupo ao longo de quase três décadas de existência: Agnaldo Buiú, Aloísio Menezes, Anativo Oliveira, Arlete Dias, Auristela Sá, Cassia Valle, Cell Dantas, Chica Carelli, Clesia Nogueira, Cristóvão Silva, Daniel Vieira, Dedê Maurício, Ednaldo Muniz, Edvana Carvalho, Edy Firenzza, Ella Nascimento, Elcian Gabriel, Eliete Miranda, Érico Brás, Fabio Santana, Fábio Santos, Floriano Barbosa, Gabriel Nascimento, Gerimias Mendes, Jamile Alves, Jarbas Bittencourt, Jorge Washington, Lázaro Machado, Lázaro Ramos, Leno Sacramento, Lucas Leto, Luciana Souza, Luiz Fernando Araújo, Marcio Meirelles, Maria José Silva, Maurício Lourenço, Merry Batista, Naira da Hora, Nauro Neves, Nildes Vieira, Nilton Rangel, Orlando Martins, Rejane Maia, Renan Motta, Ridson Reis,

¹⁶ Surgido em 1998, na cidade de Alagoinhas, com o nome Núcleo Amador de Teatro e Artes, em 2009 passou a se chamar Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas. Liderado pela diretora Fernanda Júlia, volta-se à criação de espetáculos inspirados na história, cultura e religiosidade afro-brasileiras.

Rivaldo Rio, Robson Mauro, Sérgio Amorim, Sergio Braga, Sérgio Laurentino, Shirlei Sanjeva, Suzana Mata, Tânia Toko, Telma Sousa, Valdinéia Soriano, Vinicius Carmezim, Zebrinha.

Teatro negro

Com 28 anos completados em 2018, o Bando de Teatro Olodum pode ser considerado o grupo de teatro negro mais longevo da história brasileira e é reconhecido como uma referência por diversos coletivos artísticos, entre eles a Cia dos Comuns (RJ) e o Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas (BA). Assim como as suas experiências reverberam, consciente ou inconscientemente, em novos realizadores, o Bando também traça caminhos abertos por outros artistas negros que realizaram o ato político de ocupar o centro do palco num momento em que a presença do negro no teatro estava associada à invisibilidade, traduzida “não apenas pela ausência cênica da personagem, mas também pela construção dramática e fixação de um retrato deformado do negro” (MARTINS, 1995, p. 40).

Em julho de 1926, no Rio de Janeiro, estreava a Companhia Negra de Revista¹⁷, primeiro grupo teatral brasileiro composto exclusivamente de artistas negros. Sob a direção do bailarino e coreógrafo baiano João Cândido Ferreira (1887 - 1956), mais conhecido como De Chocolate, a companhia permaneceu em atividade durante pouco menos de um ano, período em que realizou 400 apresentações por cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Sul. A experiência da Companhia Negra de Revista foi sucedida pela Companhia Bataclan Negra (1927) e pela Companhia Mulata Brasileira (1930), também fundadas por De Chocolate (NEPOMUCENO, 2006). Todas elas integravam um movimento que ficou conhecido como “teatro ligeiro”¹⁸.

¹⁷ Para mais informações, ver "'Como eles se divertem' (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920" (2003), tese de Tiago de Melo Gomes; "Testemunhos de poéticas negras: De Chocolate e a companhia negra de revistas no rio de janeiro (1926-1927)" (2006), dissertação de Nirleene Nepomuceno; e "Corações de Chocolate: a História da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)" (2005), livro de Orlando de Barros.

¹⁸ Gênero de teatro surgido na Europa do século XIX, com a expansão dos centros urbanos, como forma de lazer e divertimento, cuja origem remonta aos cabarés e vaudevilles alemães. Entre suas principais características, estão os cenários e figurinos luxuosos, grandes números musicais e de dança, além do humor. É considerado por muitos artistas como sinônimo do gênero revista.

Quase duas décadas depois, em outubro de 1944, no Rio de Janeiro, o economista e ator Abdias do Nascimento (1914 - 2011) fundava o Teatro Experimental do Negro¹⁹, companhia que iria marcar o teatro moderno brasileiro e inaugurar, no país, uma prática teatral voltada para a representação e valorização da cultura afro-brasileira em sua complexidade. Durante a ditadura militar, e num momento em que o país vivia o mito da democracia racial²⁰, o TEN, segundo o seu próprio fundador, “era a única voz a encampar consistentemente a linguagem e a postura política da negritude, no sentido de priorizar a valorização da personalidade e cultura específicas ao negro como caminho de combate ao racismo” (NASCIMENTO, 2004, p. 218). Em atividade até 1961, montou diversos espetáculos e investiu na criação de novos textos teatrais que dessem conta de suas demandas políticas, dando aos atores e atrizes da companhia a possibilidade de interpretar personagens complexos, diferentes das caricaturas cômicas reservadas aos intérpretes negros até então.

Embora marcados por fortes diferenças em suas linguagens, discursos e nos cenários em que surgiram, a Companhia Negra de Revista e o Teatro Experimental aproximam-se por escolher afirmar, nos próprios nomes, a negrura²¹. Em uma sociedade racista, afirmar-se negro é um ato político, e a afirmação da identidade negra é, segundo a pesquisadora Evani Tavares Lima, a base fundamental daquele que pode ser chamado de teatro negro.

Neste trabalho, adotamos a definição de Lima (2010, p. 48), que considera o teatro negro como “aquele cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras”. Ainda segundo a pesquisadora, essa forma de teatro poderia ser

¹⁹Além da atuação nos palcos, o TEN realizou a Convenção Nacional do Negro (São Paulo, 1945, e Rio de Janeiro, 1946), que encaminhou à Constituinte de 1946, através do Senador Hamilton Nogueira, a proposta de inserir a discriminação racial como crime de lesa-pátria, antecedente pouco conhecido da lei antidiscriminatória que ficou conhecida posteriormente como Lei Afonso Arinos; o histórico I Congresso do Negro Brasileiro (Rio de Janeiro, 1950); e a Semana do Negro (1955) (NASCIMENTO). Encerrou suas atividades 1961, quando, por perseguição da ditadura militar, seu fundador Abdias do Nascimento passou a viver em exílio.

²⁰A ideia da democracia racial, difundida amplamente por diversos setores da sociedade brasileira, defendia a inexistência de preconceitos e de discriminação racial e a existência de oportunidades raciais iguais para brancos e negros, resultando em verdadeiras muralhas para o progresso e a cidadania dos negros descendentes no país (TAVARES apud LIMA).

²¹A cor negra; qualidade de negro, negridão. Termo adotado pela pesquisadora Leda Maria Martins em *A Cena em Sombras* (1995).

subdividida em três categorias: a *performance negra*, que abarcaria formas expressivas das mais diversas, como brincadeiras (terno de reis, bumba meu boi, maculelê) e expressões religiosas (congadas e rituais de religiões de matriz africana); o *teatro de presença negra*, ligado às expressões de linguagens artísticas que tenham a participação de pessoas negras, tanto no palco como na plateia; e o *teatro engajado negro*, “que diz respeito a um teatro de militância, de postura, assumidamente, política” (LIMA, 2010, p. 83).

O Bando de Teatro Olodum, seguindo os passos do Teatro Experimental do Negro, pode ser considerado realizador daquilo definido por Lima como “teatro engajado negro”. É interessante observar que os termos “militância” e “político”, presentes na definição desta categoria, aparecem na resposta da atriz Valdineia Soriano quando questionada sobre o que seria, para ela, teatro:

O teatro que eu faço é um teatro de militância. Por mais que o alicerce seja a interpretação, o fazer teatral, mas é um teatro de militância. Hoje eu não consigo subir num palco sem ser militante, sem falar da questão racial. Teatro pra mim é poder falar disso, é poder ser porta-voz de pessoas que infelizmente, se não fossemos nós, não seriam ouvidas. Teatro pra mim é militância, é o questionamento político. (SORIANO, 2018)

Algo parecido acontece com o ator Jorge Washington (2018), após colocada a mesma pergunta. “É encontro, exercício, militância, glamour, reflexão, estar em cena, aprendizado. Tudo isso é teatro. E pra mim o mais forte de tudo é a militância. Você poder dialogar com o público. Fazer que ele saia do teatro se questionando, questionando atitudes pessoais, atitudes coletivas”. O ator Geremias Mendes (2019), também no grupo desde a primeira formação, responde: “O teatro é uma forma de educação direta. A função do ator é principalmente conscientizar. E se conscientizar”. Aqui, as falas dos atores aproximam-se de um dos objetivos do teatro épico brechtiano, que busca “fornecer ao espectador, situado de um ponto de vista social, a possibilidade de exercer uma crítica construtiva” (BRECHT, 1967, p. 148).

Evani Tavares Lima chama a atenção para o fato de que, ainda que sujeitos a grandes distâncias geográficas, além de diferenças históricas e sociais, as diversas experiências de

teatro engajado negro, nos diferentes países da Diáspora²², guardam traços e resultados expressivos similares. Apoiada nos estudos de Julio Moracen e Leda Maria Martins, a pesquisadora lista algumas reincidências: religiosidade e cultura como elementos de inspiração; discriminação racial como adversário; relevância de aspectos sociais, identitários, educacionais e bem-estar do cidadão negro; espectador como testemunha e parceiro; multiplicidade e amálgama de signos e referenciais técnicos e simbólicos (LIMA, 2010, p. 50). Tais heranças acabam por formar, junto a outros diversos elementos e cruzamentos, a poética de determinado artista ou grupo:

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

A poética de um grupo ou de um criador reúne o que há de particular em sua manifestação artística. É construída a partir das múltiplas experiências e referências que o atravessam, mas também por um “ideal, expresso ou inexpresso, de arte” (PAREYSON, 2001, p. 18), que orienta e impulsiona a sua criação. Está ligada, portanto, àquilo que há de particular e histórico no fazer artístico.

O termo “hibridismo”, presente nos Estudos Culturais, aparece para tentar acompanhar as contradições das noções de identidade, sobretudo a partir do pós-colonial, entendido como um período em que, segundo o sociólogo jamaicano Stuart Hall (2003, p. 56), as relações de exploração são “deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais nativas, como contradições internas e fontes de desestabilização no interior da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global como um todo”. Ainda segundo Hall (2003, p. 76), “em condições diaspóricas, as pessoas geralmente são obrigadas a adotar posições de identificação deslocadas, múltiplas e hifenizadas”. É em sua complexidade que a identidade afro-brasileira aparece na poética do Bando de Teatro Olodum, ao lado de tantas outras. Uma das consequências da globalização é a produção de “novas identidades”, e um dos exemplos

²² “Originalmente, a palavra foi usada para designar o estabelecimento dos judeus fora de sua pátria, à qual se acham vinculados por fortes laços históricos, culturais e religiosos. Por extensão, o conceito também é utilizado para designar os negros de origem africana deportados para outros continentes e seus descendentes (os filhos dos escravos na América etc.)” (MUNANGA apud LIMA, 2010, p. 12)

levantados pelo teórico é a identidade *black*, também presente no Bando de Teatro Olodum, assim como no Olodum e no pioneiro Ilê Aiyê, que, influenciado pela ideia do *Black is beautiful*, levou o orgulho negro para o carnaval de rua da Bahia:

Um bom exemplo é o das novas identidades que emergiram nos anos 70, agrupadas ao redor do significante *black*, o qual, no contexto britânico, fornece um novo foco de identificação *tanto* para as comunidades afro-caribenhas *quanto para* as asiáticas. O que essas comunidades têm em comum, o que elas representam através da apreensão da identidade *black* não é que elas sejam, cultural, étnica, linguística ou mesmo fisicamente, a mesma coisa, mas que elas são vistas e tratadas como “a mesma coisa” (isto é, não-brancas, como o “outro”) pela cultura dominante. É a sua exclusão que fornece aquilo que Laclau e Muffe chamam de “eixo comum de equivalência” dessa nova identidade. Entretanto, apesar do fato de que esforços são feitos para dar a essa identidade *black* um conteúdo único ou unificado, ela continua a existir como uma identidade *ao longo de uma larga gama de outras diferenças*. Pessoas afro-caribenhas e indianas continuam a manter diferentes tradições culturais. O *black* é, assim, um exemplo não apenas do caráter *político* e conjuntural (sua formação em e para tempos e lugares específicos) mas também do modo como a identidade e a diferença estão inextricavelmente articuladas ou entrelaçadas em identidades diferentes, uma nunca anulando completamente a outra. (HALL, 2006, p. 86 - 87)

O antropólogo argentino Canclini (1998, p. 19) propõe substituir o uso do termo “hibridismo” por “hibridação”, que pode ser compreendida como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Esses processos de combinação poderiam acontecer de modo espontâneo, em decorrência dos processos migratórios, turísticos e de intercâmbios diversos, mas também a partir da criatividade individual e coletiva - aqui, não apenas associada à arte, mas à vida cotidiana e ao desenvolvimento tecnológico. “Ao reduzir a hierarquia dos conceitos de identidade e heterogeneidade em benefício da hibridação, tiramos o suporte das políticas de homogeneização fundamentalista ou de simples reconhecimento (segregado) da “pluralidade de culturas” (CANCLINI, 1998, p. 24). Uma disputa conceitual é uma disputa política.

Dar ao conceito ação, ou seja, valorizar o ato de tornar-se híbrido, ao invés de sublinhar o híbrido como uma característica estática, coloca a ideia de “hibridação”, trazida por Canclini, próxima à noção de “tradução” proposta por Hall. Para o teórico jamaicano, o hibridismo seria um “processo de tradução cultural agonístico uma vez que nunca se

completa, mas que permanece em sua indecibilidade” (HALL, 2003, p. 74). E é nessa luta por e entre identidades que se forma, e se transforma, constantemente, a poética do Bando.

1.2 Piscator, Brecht e o teatro épico

Em 1918, o Império Alemão, prestes a ser derrotado na Primeira Guerra Mundial, declarou-se república, e foi assim chamado até 1933: a República de Weimar - “uma república sem republicanos”, como defende o historiador alemão Sebastian Haffner. O imperador saiu do poder em fuga, os militares assumiram o controle e induziram a constituição de um governo civil, com representação parlamentar. Na prática, pouquíssimas mudanças. Com o governo pouco preocupado com o bem estar social, e ainda sob os termos do Tratado de Versalhes²³, que a deixou em dívida com os países aliados, a Alemanha viveu um período de grande inflação e desemprego, acentuado mais tarde pela crise econômica mundial de 1929.

Na turbulenta República de Weimar, a Alemanha viu crescerem também os ideais socialistas. O dramaturgo e encenador Erwin Piscator (1893 -1966) era um dos seus defensores e encontrava no teatro a sua forma de manifestação. Filho de uma família de protestantes, descendente de Johannes Piscator (teólogo que publicou importante tradução da Bíblia para o alemão em 1600), recusou a carreira religiosa. Uma curta experiência em combate nas trincheiras confirmou para o jovem Piscator que era o teatro o seu campo de batalha, mas transformou a sua forma de enxergar a arte: “Se até então eu sempre vira a vida pelo mágico espelho da literatura, com a guerra houve uma reviravolta. Passei a ver a literatura e a arte pelo espelho da vida” (PISCATOR, 1968, p. 30).

Piscator foi ator aprendiz no Hoftheater de Munique, integrou em 1919 um grupo de teatro de vanguarda chamado O Tribunal, na cidade de Königsberg, e participou de diversos encontros dadaístas, quando o movimento artístico tentava tornar o niilismo politicamente útil. Naquele período, a agitação política fervilhava na Alemanha: acontecia a insurreição da Liga Espartaquista em Berlim, cujos líderes Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht foram imediatamente assassinados, além da proclamação da República Soviética da Baviera, por artistas e intelectuais em Munique, movimento violentamente reprimido por grupos

²³ Tratado de paz assinado em 1919 pelas potências europeias que encerrou oficialmente a Primeira Guerra Mundial e impôs à Alemanha uma série de reparações.

paramilitares não governamentais (MALINA, 2017). O clima para os revolucionários era de total instabilidade.

Piscator criticava o subjetivismo expressionista - deveria interessar ao teatro a relação do homem com a sociedade, e não do homem consigo mesmo, ou com deus - e defendia que o naturalismo estava longe de dar expressão às exigências da massa. Propunha a criação de um teatro *do* proletariado, para ele diferente inclusive do que seria um teatro *para* o proletariado. E foi esse o nome escolhido para o primeiro edifício teatral que fundou, em 1920, em Berlim, o Teatro Proletário, que durou apenas seis meses. Apoiado pelo pensamento marxista, Piscator (1968, p. 51) defendia sua forma de fazer teatro como “uma propaganda consciente”, como um panfleto político, uma forma de agitação. O seu teatro, que retratava o trabalho e as lutas da classe proletária, buscava algo mais próximo à atualidade do jornalismo. Defendeu a inclusão do “fator pedagógico” no espetáculo teatral: “O teatro não devia mais agir apenas sentimentalmente no espectador, não devia mais especular apenas sobre a sua disposição emocional; pelo contrário, em plena consciência, voltava-se para a razão do espectador” (PISCATOR, 1968, p. 53).

Em 1924, Piscator chegou a montar um espetáculo para a campanha eleitoral do Partido Comunista Alemão (KPD), que acabou perdendo aquela eleição, e no ano seguinte encenou um outro grande espetáculo para a conferência de abertura do KPD, dessa vez com 200 atores, 24 cenas e diversas sequências de filmes históricos (MALINA, 2017). Outras dezenas de espetáculos sucederam essas experiências, assim como outros espaços teatrais foram erguidos ou administrados por Piscator nos anos seguintes, na Alemanha: o Teatro Central, entre 1923 e 1924; a Cena Popular, entre 1924 ou 1927; e o Teatro de Piscator, entre 1927 e 1928, depois reaberto entre 1929 e 1930. A experiência ao longo desses diversos empreendimentos foi relatada pelo próprio Piscator no livro *Teatro Político* (1968), que reúne textos escritos por ele até 1929, além de notícias, ensaios e críticas publicadas na imprensa sobre o seu trabalho. Piscator teve Bertolt Brecht como colaborador artístico em diferentes ocasiões ao longo da sua trajetória artística, algumas delas relatadas pelo próprio Piscator em *Teatro Político*.

Embora menos citado e reconhecido no âmbito das pesquisas em artes cênicas, se o compararmos ao seu contemporâneo Bertolt Brecht, Piscator é responsável por uma série de inovações que abriram novos rumos para o teatro da primeira metade do século 20. Do ponto

de vista técnico, inaugurou a utilização no palco de projeções com fotografias e vídeos, desenvolveu o palco giratório e incorporou esteiras rolantes à cena. Do ponto de vista poético, e ao mesmo tempo ideológico, escancarou para o público as estruturas do palco e propôs a recusa da “psicologização”, que acabava por erguer “um muro entre palco e plateia” (PISCATOR, 1968, p. 73), com o objetivo de levar o público a um estado de contínua atenção, com consciência plena de que estava dentro de um teatro a observar uma narrativa. Através dos seus escritos, é possível acompanhar o surgimento do “teatro épico” como proposta artística e política, que mais tarde seria desenvolvida e defendida pelo dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht.

Propondo rupturas com os estilos teatrais dramáticos, e também com o modo de pensar o teatro, Piscator (1968, p. 98) questionava a função do ator: “Com o tempo, formou-se nos meus espetáculos algo como um novo estilo dramático, duro, homogêneo, despido de sentimentos. Ao mesmo tempo, estabeleceu-se uma nova concepção dos deveres do ator em face do seu papel”. Definiu o seu fazer teatral como “distante da caricatura, do esboço apenas externo de caracteres, distante igualmente da caracterização superdiferenciada” (PISCATOR, 1968, p. 98) e chegou a defini-lo como neo-realista, ressaltando que não confundissem o termo com o naturalismo do século 19.

Em 1931, com a situação política na Alemanha cada vez mais conturbada e muitos artistas migrando para a Rússia atraídos pelos ideais socialistas, Piscator mudou-se para Moscou, onde havia sido convidado para dirigir um filme. Em 1936, com a perseguição de Stálin ao sindicato dos autores revolucionários, acusado de antissoviético, passou a viver na França, onde conheceu Maria Ley, coreógrafa austríaca, e com quem se casou tendo Brecht como padrinho.

Com a promessa de uma produção da peça *Guerra e Paz* na Broadway, Piscator mudou-se para Nova Iorque em 1939. A produção não aconteceu por divergências em relação ao texto e, mesmo após diversas tentativas, Piscator não conseguiu participar do concorrido circuito da Broadway (MALINA, 2017). No ano seguinte, o encenador aceitou o convite para integrar a *New School for Social Research*, fundada em 1933 como um refúgio acadêmico para estudiosos que haviam deixado a Europa por conta do fascismo. Ali, fundou o instituto universitário *Dramatic Workshop*, entre cujos alunos estavam Tennessee Williams, Arthur Miller e Marlon Brando (DREWS, 1968). Piscator conseguiu reunir professores

reconhecidos no meio teatral e produzir alguns espetáculos, a partir de uma forma de estruturação não-comercial. Esses espetáculos, segundo a atriz e diretora Judith Malina (1926 - 2015), fundadora da companhia americana *The Living Theatre*, acabaram por inaugurar o que mais tarde se consolidou como circuito Off-Broadway, com peças alternativas à produção *mainstream* americana. A experiência do *Dramatic Workshop* é relatada com riqueza de detalhes por Malina, que foi uma de suas alunas, no livro *Notas sobre Piscator*. Em 1951, Piscator retornou à Alemanha, onde permaneceu até a sua morte, em 1966. Entre as montagens realizadas na volta ao seu país natal, destacam-se *Guerra e Paz*, de Liev Tolstói, e *Dom Carlos*, de Friedrich Schiller.

Apenas cinco anos mais jovem que Erwin Piscator, o dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht (1898-1956) tem com ele, tanto em sua trajetória artística quanto em suas formulações teóricas sobre o teatro, inúmeros pontos de interseção. Além de manter próxima relação pessoal, Brecht e Piscator trabalharam juntos em diferentes momentos de suas carreiras e citaram-se mutuamente em diversos escritos produzidos ao longo do tempo.

Brecht nasceu em Augsburg, no estado da Baviera. Começou a escrever ainda jovem, publicou seu primeiro texto em colaboração com um jornal em 1914. Em 1918, escreveu a sua primeira peça, *Baal*, e interrompeu os estudos em medicina em Munique para prestar serviço militar como enfermeiro em um hospital, na Primeira Guerra Mundial. Embora não tenha atuado como combatente, a experiência na guerra marcou a vida de Brecht e teve forte reflexo em sua obra, assim como aconteceu com Piscator.

Em 1919, Brecht filiou-se ao Partido Social-Democrata Independente da Alemanha e publicou suas primeiras críticas teatrais em jornais. Ao retornar da guerra, passou a circular mais intensamente pela cena cultural de Munique e, em 1922, estreou na cidade a sua primeira peça teatral como dramaturgo, *Trommeln in der Nacht* (Tambores na Noite), apresentada em dezembro do mesmo ano também em Berlim e vencedora do Prêmio Kleist. No mesmo ano, casou-se com a cantora de ópera e atriz Marianne Zoff. Dois anos depois, em 1924, Brecht estreava como diretor, com a peça *Edward II* (Eduardo II), de sua autoria, em Munique.

As primeiras obras de Brecht, segundo o crítico e teórico teatral Anatol Rosenfeld (2012, p. 70), embora distantes do idealismo, são marcadas pelo expressionismo, sobretudo por influências de autores como Georg Büchner e Frank Wedekind: “Nessa fase, Brecht não

nega a burguesia através do proletariado, e sim através do vagabundo, do homem à margem da sociedade”. *Baal*, escrita em 1918 já em Berlim, segundo Rosenfeld, era niilista na exaltação de um hedonismo primitivo. O seu protagonista, um adolescente anárquico e boêmio, transitava como um herói pelo submundo antiburguês. Na forma fragmentada, sem unidade de ação, pode-se também perceber a influência de Büchner, mais especificamente da peça *Woyzeck*.

Escrita entre 1924 e 1925, *Um homem é um homem* marca uma mudança de estilo no texto de Brecht e é considerada, por muitos, como a sua superação do expressionismo. O filósofo e crítico teatral Gerd Bornheim (1992, p. 101) relativiza: “Brecht está superando dialeticamente toda a experiência teatral da época, inclusive a dele mesmo, na busca de uma linguagem nova. Mas dialeticamente suprimindo, conservando, superando”. O contato com o marxismo, que se deu por intermédio de Piscator, foi outro ponto transformador da obra brechtiana. Segundo o escritor e diretor teatral Luiz Carlos Maciel (1967, p. 9), Brecht chegou a afirmar a macarthistas norte-americanos que o interrogavam: “Não se pode escrever peças inteligentes, hoje em dia, sem conhecer as teorias de Marx”.

Em 1927, um experimento cênico musical, intitulado *Mahagonny-Songspiel*, registrava o início da parceria entre Brecht e o músico Kurt Weill, com quem iria estreiar, no ano seguinte, a *Ópera dos Três Vinténs* e, em 1930, *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*. Ainda em 1927, simultaneamente às produções teatrais, Brecht levava ao rádio versões radiofônicas de peças como a sua *Um homem é um homem*, com a atriz Helene Weigel, e *Macbeth*, de Shakespeare, prática que iria continuar pelos próximos anos.

Todo o teatro brechtiano tem caráter pedagógico. Mas os anos entre 1929 e 1932 são marcados pela fase didática da sua obra, quando Brecht lança mão de “uma técnica escolar que se serve do teatro para atingir seus objetivos” (BORNHEIM, 1992, p. 183). O movimento didático aproximava-se de uma forma teatral comum na época da Reforma, com os protestantes, e depois na Contra-reforma, com os jesuítas, e nos anos 1920 ganhava força na Alemanha, especialmente na música: estudantes e operários participavam de corais que visavam o desenvolvimento da personalidade dos jovens a partir de ideais revolucionários de esquerda (BORNHEIM). Brecht levou esse espírito ao teatro escrevendo peças que seriam encenadas com trabalhadores, jovens estudantes e atores amadores, e que prescindiam de público para acontecer. O principal objetivo era a formação dos sujeitos envolvidos no

processo de montagem. Essa ação era uma tentativa de transformar a máquina teatral burguesa em uma arte capaz de produzir conhecimentos, lições morais e sociológicas. Entre as peças didáticas estão *Aquele que diz sim, aquele que diz não, A exceção e a regra, A decisão e Os Horácios e os Curiácios*.

A última fase de Brecht, marcada por peças como *A Vida de Galileu, A Alma Boa de Setsuan* e *O Círculo de Giz Caucásico*, é, segundo Rosenfeld, a síntese das fases anteriores. De acordo com o pesquisador, é neste momento que Brecht aprofunda a proposta de conscientização política do teatro didático e, ao mesmo tempo, trabalha a dramaturgia de modo que o público se divirta e se emocione - emoção que contrasta com a frieza da fase didática e eleva-se ao raciocínio e ao conhecimento, diferente daquela presente em sua fase inicial, influenciada pelo movimento expressionista.

Vale ressaltar que este pensamento de que a última fase das peças de Brecht é a de maior amadurecimento, embora comum, não é consensual. Muitos pesquisadores afirmam que a fase didática é subestimada pelos estudiosos e defendem-na como uma proposta revolucionária para um “teatro do futuro”, enquanto as peças escritas por Brecht em exílio, posteriormente, seriam “soluções de emergência transitórias” (KOUDELA, 2010). O fato é que neste novo período, mais precisamente em 1949, Brecht publica a sua principal obra teórica, *O Pequeno Organon para o Teatro*, que explicita as bases do teatro épico e aponta caminhos para que ele seja alcançado.

Ao longo de sua trajetória profissional, Brecht não se limitou aos palcos de teatro: escreveu e publicou livros de poesias, produziu e dirigiu dezenas de peças radiofônicas e atuou também no cinema. Tampouco permaneceu em seu país natal: deixou a Alemanha em 1933, época de ascensão de Hitler, e viveu exilado em países como França, Suíça, Dinamarca e Estados Unidos, onde chegou a trabalhar na criação de argumentos para roteiros dos estúdios de Hollywood. Em 1948, à convite da República Democrática Alemã, retornou ao seu país de origem e fundou, ao lado da atriz Helene Weigel, sua segunda esposa, a companhia Berliner Ensemble, na época mantida pelo estado, e em atividade até hoje²⁴. Brecht morreu em Berlim, em 1956, aos 58 anos.

²⁴ Após a morte de Brecht, Helene Weigel continua dirigindo a Berliner Ensemble até o seu falecimento, em 1971. Mesmo sem Weigel, a companhia segue em atividades, dirigida por diferentes artistas. Em 1993, após a queda do Muro de Berlim, é privatizada, mas continua recebendo subsídios federais.

O teatro épico como conceito

Se Bertolt Brecht foi o responsável por desenvolver, de maneira contínua e aprofundada, uma proposta para o que viria a ser o teatro épico, Erwin Piscator foi quem plantou a semente desta nova forma de pensar e fazer teatro. O termo “épico” aparece poucas vezes na obra escrita de Piscator. Tal fato, porém, deve-se à indecisão e à diversidade terminológica utilizada pelo encenador (BORNHEIM, 1992). O teatro épico, tal como defendido por Brecht, sem esse nome, estava presente na sua proposta para o palco desde muito remotamente, quando decidiu romper com o naturalismo alemão e apostar em um teatro essencialmente político. A expressão aparece pela primeira vez no subtítulo “Um drama épico”, da peça *Fahnen* (Bandeiras), montada em 1924. Mais tarde, em texto publicado no seu livro *Teatro Político*, o encenador esclarece:

Tinha eu, então, a possibilidade de desenvolver uma espécie de direção artística que, anos mais tarde, outros definiram como “teatro épico”. De que se tratava? Em resumo, da ampliação da ação e do esclarecimento dos seus segundos planos; uma continuação da peça além da moldura da coisa apenas dramática, por conseguinte. (PISCATOR, 1968, p. 69)

Já em Brecht, a primeira vez que o termo “teatro épico” aparece é em uma entrevista concedida ao jornalista Guillemin, em 1926, em que afirma: “Eu sou a favor do teatro épico!”. Nesta ocasião, o encenador associa o teatro épico à sobriedade da direção; à objetividade dos conteúdos; a frieza, objetividade e não rebuscamento na atuação; à acentuação do lado racional, entre outros aspectos (BORNHEIM, 1992, 137). A partir de então, o termo torna-se frequente nos textos escritos pelo autor:

O teatro épico utiliza, da forma mais simples que se possa imaginar, composições de grupo que expressem claramente o sentido dos acontecimentos. Renuncia a composições “acidentais”, que “simulem a vida”, “arbitrárias”; o palco não reflete a desorganização “natural” das coisas. É precisamente o oposto da desorganização natural que se aspira, ou seja, à organização natural. Os princípios à luz dos quais se estabelece tal organização são de índole histórico-social. (BRECHT, 1978, p. 32)

Os teatros épicos de Brecht e Piscator convergem em seus aspectos centrais. Em ambos, finda-se o abismo entre atores e público e o espetáculo passa a ser encarado como uma tribuna, um espaço de discussão. Os personagens são postos em cena a partir de um pensamento sobre a sua função social, ou seja, o ponto central para cada acontecimento cênico são as relações sociais estabelecidas entre os indivíduos representados. “Quando ele [o personagem] surge, surge com ele, ao mesmo tempo, a sua classe ou a sua camada social. Os seus conflitos, morais, espirituais ou impulsivos, são conflitos com a sociedade” (PISCATOR, 1968, p. 156). Isso implica diretamente nas escolhas do ator, que, na linha de acontecimentos e na caracterização dos personagens, “deve salientar os traços que pertencem ao âmbito da sociedade” (BRECHT, 1967, p. 165). Evita-se, por exemplo, composições que levem a uma excessiva individualização do personagem, ou que façam um episódio parecer acidental. Cada acontecimento deve servir ao espectador como um gatilho para a reflexão sobre a sua causalidade. A crítica do público surge quando se perguntam os porquês.

Brecht e Piscator recorrem com bastante frequência ao termo “histórico” em seus escritos sobre o teatro. Em Piscator, o histórico e o social chegam muitas vezes a se confundir, sendo indicados como a base para a criação teatral: “Quando apresento a elevação das cenas particulares ao histórico como ideia fundamental de toda ação cênica, não se pode entender outra coisa senão a elevação ao político, ao econômico e ao social” (PISCATOR, 1968, p. 157).

Brecht chega a elaborar o conceito “historicização”. Segundo o autor, historicizar seria “representar os fatos e os personagens com fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros” (BRECHT, 1967, p. 138). A sociedade deveria ser representada em sua relatividade histórica para que se evidenciasse o seu caráter mutável, passageiro. “A nossa própria época deve ser apresentada como se estivesse distanciada de nós pelo tempo histórico e pelo espaço geográfico. Dessa forma, o espectador reconhecerá as suas condições sociais como sendo relativas e fugazes” (ROSENFELD, 2012, p. 83). Essa estratégia foi adotada por Brecht em muitas das suas peças. Em *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, escrita em 1941 durante seu exílio na Finlândia, narra-se a história de um gângster que dominou o mercado de verduras da cidade de Chicago, Estados Unidos, nos anos 1930. A história era uma parábola para falar da ascensão de Adolf Hitler e do nazismo na Alemanha.

Há no teatro épico, vale destacar, uma grande diferença em relação ao “drama histórico”, gênero literário que costuma abordar acontecimentos históricos, ou narrativas ficcionais localizadas em período marcante da história mundial, com ênfase na ação de um herói ou personalidade. O próprio Piscator (1968, p. 191), no livro *Teatro Político*, é radical ao afirmar que o drama histórico não possibilita “nenhuma oportunidade de educação”. A declaração soa quase prepotente, pois à “educação”, em sentido amplo, pode se chegar por meio de qualquer teatro. Mas Piscator defende com mais prudência, em seguida, que é mais eficaz para a reflexão do público contemplar os documentos do passado à luz do presente. “A guerra dos camponeses, a revolução francesa, a Comuna, 1848, 1813, o levante dos outubristas, tudo isso só se torna vivência para nós em relação ao ano de 1927” (PISCATOR, 1968, p. 191), afirma, em referência ao momento em que encenava a sua peça *Rasputine*. Assim, o teatro épico piscatoriano propõe que a história apareça não como pano de fundo, mas como “realidade política” (PISCATOR, 1968, p. 191). Brecht segue o mesmo pensamento:

O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de carnes se transformaram em assunto de representações teatrais. Coros esclareciam os espectadores a respeito de circunstâncias desconhecidas. Filmes mostravam acontecimentos ocorridos por todo o mundo. Projeções acrescentavam material estatístico. À medida que o *fundo* se apresentava em primeiro plano, o comportamento dos homens era submetido à crítica. Ficava evidente o comportamento falso e o comportamento correto. Apresentavam-se pessoas que sabiam o que estavam fazendo. O teatro se transformou em assunto para os filósofos, filósofos, diga-se de passagem, que não pretendiam apenas explicar o mundo, mas, também, transformá-lo. Começamos também a filosofar; começamos também a ensinar. (BRECHT, 1967, p. 97-98)

Todas as características citadas até aqui convergem para a função pedagógica do teatro épico, sublinhada repetidas vezes pelos dois encenadores alemães e exemplificada neste trecho do texto *Teatro de Diversão ou Teatro Pedagógico*, presente no livro *Teatro Dialético*, de Bertolt Brecht. Não foi a forma épica que inaugurou, no teatro, o caráter pedagógico. O próprio Brecht, que se inspirou em diferentes movimentos do teatro mundial para compor a sua proposta de teatro épico, reconhece tendências pedagógicas nos mistérios medievais, no teatro clássico espanhol e no teatro jesuíta. Mas o fato é que a função pedagógica havia desaparecido junto com essas formas de teatro. E ali, na primeira metade

do século 20, não era qualquer lugar que permitia o crescimento de um teatro que se propunha a discutir abertamente os problemas de sua sociedade.

A Alemanha foi um lugar possível para o teatro pedagógico até a expansão do nazismo. O papel inaugural de Piscator, ao levar ao palco temas como “guerra, revolução, justiça, questão racial, etc”, é reconhecido por Brecht (1967, p. 127): “Foi Piscator quem empreendeu a mais radical tentativa no sentido de conferir ao teatro um caráter didático. Participei de todas as suas experiências; nenhuma delas que não tenha tido por objetivo desenvolver a função didática da cena”.

Para que o teatro pudesse alcançar a sua finalidade pedagógica, Brecht e Piscator propunham o combate à supremacia da emoção. Os artistas em cena deveriam estimular, prioritariamente, o uso da razão pelo espectador. Isso não significava que o espetáculo de teatro épico fosse desprovido de emoção, mas que a construção da cena épica preferia suscitar, no público, o exercício de análise crítica. O envolvimento em excesso dificultaria o exercício crítico do espectador. Mais que “participar de uma experiência”, segundo Brecht (1967, p. 42), o público deveria “dominar as coisas”, referindo-se aos assuntos postos em cena. Em lugar de tão-somente “elevação, entusiasmo, arrebatamento”, segundo Piscator (1968, p. 53), o teatro deveria comunicar também “esclarecimento, saber, reconhecimento”.

Naturalmente, algumas divergências também marcam os pensamentos desses dois encenadores. Enquanto para Piscator teatro épico e teatro político podem ser considerados sinônimos, para Brecht a forma épica do teatro vai muito além do caráter político de suas obras e constitui a totalidade do fazer teatral, a partir de uma série de inovações formais e técnicas. Bornheim identifica o teatro de Piscator como “exigentemente imediatista”, enquanto o teatro de Brecht, ainda que reconheça a eventual necessidade de pactuar com o imediato, recusa essa característica como uma necessidade absoluta.

Ainda que não nos debruçemos, nesse aspecto, sobre os efeitos na recepção, é possível observar que Brecht, em comparação com Piscator, leva mais tempo nas diferentes etapas do fazer teatral, buscando certo amadurecimento, revendo escolhas, reescrevendo cenas, reelaborando propostas de encenação. Há casos como *A Vida de Galileu Galilei*, peça que Brecht escreve em três semanas, mas também como *A Alma Boa de Setsuan*, escrita num intervalo de pelo menos três anos, iniciada em Berlim e desenvolvida ao longo do exílio de Brecht na Dinamarca, Suécia e finalmente na Finlândia. Em *Diários de Trabalho - Volume*

I, obra que reúne escritos de Brecht entre 1938 e 1941, é possível acompanhar a reescrita constante, durante meses, da cena inicial da peça. O mesmo acontecia com os processos de montagem dos espetáculos, que costumavam durar longos meses. Os ensaios, já com a companhia Berliner Ensemble, envolviam o acompanhamento de um fotógrafo, que produzia de 600 a 800 registros para a posterior elaboração dos “cadernos de direção”, além de um observador, responsável apenas por assistir e comentar as cenas, para que o grupo discutisse as interpretações obtidas nos ensaios em relação aos objetivos iniciais da montagem.

Piscator não escrevia os textos teatrais, para isso contava com a colaboração de diferentes dramaturgos, mas fica nítida, em seus escritos reunidos no livro *Teatro Político*, a pressa no processo de ensaio dos seus espetáculos. A peça *O Dilúvio*, criada por Piscator em 1926, a partir de texto do dramaturgo Alfons Paquet, foi montada em apenas três semanas e meia. A urgência em levar o produto ao público se sobrepunha ao rigor formal:

O Dilúvio não estava ainda pronto, quando foi apresentado. Incompleto o espetáculo, por estarem incompletos os meios com os quais empreendemos nossa tentativa. Que nos importa levar conteúdo e forma à última perfeição, que nos importa criar “arte”? Foi conscientemente que construímos o imperfeito. Aliás, não temos tempo para uma estruturação formal. Demasiadas novas ideias revolucionadoras vêm à luz, o tempo nos é precioso demais para aguardarmos o derradeiro aperfeiçoamento. (PISCATOR, 1968, p. 92)

Aqui, aparece um outro ponto de embate entre os dois encenadores, considerado por diversos teóricos como crucial. Ao tempo em que Brecht (1967, p. 149) defendia o teatro épico como “uma atividade verdadeiramente artística” e empenhava-se formalmente na sua construção literária e dramaturgica, Piscator (1968, p. 39) rechaçava a ideia do teatro épico como arte, caracterizando-a como um panfleto, um meio de agitação popular, “um programa sem arte, um programa político: cultura e agitação proletárias”. Embora repetida diversas vezes - Piscator chegou a escrever, em 1921, que riscou radicalmente a palavra “arte” do programa do Teatro Proletário - tal ideia mostra-se contraditória se confrontada com um outro comentário, feito pelo próprio Piscator, sobre a sua peça *Bandeiras*:

Quando, por exemplo, à votação dos democratas sociais sobre o crédito de guerra (cena teatral) se seguiu o filme mostrando um ataque e os primeiros mortos, o que se indicou não foi apenas o caráter político do fato; pelo contrário, ao mesmo tempo, se realizou um estremecimento humano, ou

seja, fêz-se arte. Ficou provado que o efeito mais forte de propaganda política estava na linha de concretização artística mais forte. (PISCATOR, 1968, p. 83-84)

Se o próprio Piscator , ainda que acidentalmente, não consegue sustentar a recusa do teatro épico como forma de arte, Brecht (1967, p. 103) constrói o seu trabalho a partir do pressuposto de que é através da “sua acentuação do artístico” que esta forma de teatro consegue tratar, em grande escala, dos grandes temas sociais.

Existe um texto emblemático, intitulado *Cena de Rua*, em que Brecht recorre a uma situação-exemplo para costurar uma série de lições sobre o teatro épico - a esse texto retornaremos algumas vezes, ao longo desta dissertação. O caso é de um passante que testemunha um atropelamento e, alguns momentos depois, narra o ocorrido às demais pessoas que estão no local. A forma como o homem comum demonstra o que se passou é citada por Brecht como um modelo para o trabalho de ator. O encenador afirma que há, mesmo na demonstração do homem, feita na rua, elementos artísticos. O que faz o ator épico, segundo Brecht, é acentuar o caráter artístico da sua demonstração, preservando a naturalidade e, ao mesmo tempo, mantendo em evidência para o público o ato de mostrar.

Mais convergentes que divergentes, as formulações teóricas de Brecht e Piscator, em consonância com as suas realizações artísticas, abriram novos caminhos para o fazer teatral na primeira metade do século 20. No entanto, o projeto brechtiano mostrou-se “em tudo mais amplo e muito mais bem fundamentado”, como defende Bornheim (1992, p. 132), e é sobre ele que nos debruçaremos nesta dissertação, reconhecendo a importância de Piscator para a sua gênese e, portanto, para a sua compreensão. Vale explicitar, portanto, que deste ponto em diante, sempre que utilizarmos neste trabalho o termo “teatro épico”, estaremos nos referindo ao teatro épico brechtiano, em sua globalidade.

1.3 Do cabaré de Brecht ao Cabaré do Bando

Voltemos à Alemanha do início do século passado, mais especificamente a Munique no ano de 1918. Era ali que Brecht iniciava o seu contato com o universo dos cabarés. No artigo *Brecht and Cabaret*, os pesquisadores Oliver Double e Michael Wilson apontam o encenador alemão como um assíduo frequentador das casas noturnas muniqueenses, numa época que coincide com a sua saída do serviço militar e com a escrita das primeiras peças e críticas teatrais. Em 1918, além de assistir a inúmeros espetáculos, o artista chegou a subir em alguns palcos e interpretar canções autorais, para plateias íntimas, compostas de amigos.

No ano seguinte, em 1919, o lado “ator” de Brecht se manifestaria novamente, dessa vez durante a Oktoberfest²⁵, ao lado do palhaço Karl Valentin (1882 - 1948), um dos artistas de cabaré mais famosos e aclamados da época. Brecht, que já era espectador fiel das performances do clown, iniciava ali uma relação que se estenderia por alguns anos, tornando-se Valentin uma das suas fontes de inspiração para o desenvolvimento do teatro épico. Veremos por quê.

Karl Valentin havia começado a sua trajetória artística em 1902, com a matrícula na escola de teatro e variedades Münchener Varietéschule, com o objetivo de se tornar humorista e cantor popular. Extremamente magro, passou a utilizar o seu corpo como ponto de partida para as suas performances humorísticas, vestindo figurinos desproporcionais, que ficavam ou muito folgados ou muito apertados ao corpo. Assim, acentuava a graça das suas características físicas, ao mesmo tempo em que lançava mão de diferentes técnicas de palhaçaria, sempre com espaço para improvisações a partir do contato com o público. Autor dos próprios roteiros teatrais, que exploravam com inteligência os sons e as dubiedades da língua alemã, Valentin produziu um extenso repertório de palco, que aliava o riso a uma sutil crítica social. Passou a ser disputado pelos proprietários dos principais cabarés muniqueenses e a acumular prestígio entre artistas, intelectuais e boêmios por seu jeito particular de interpretar (BATISTELLA, 2007). Aventurou-se também no cinema em 1913, antes mesmo de Charles Chaplin, e atuou como ator, produtor, escritor, diretor e cenógrafo em mais de quarenta filmes.

²⁵Festa popular celebrada nas ruas da cidade de Munique, Alemanha, cuja origem remonta aos festejos do casamento do rei bávaro Ludwig I em 1814. Desde 1872 é realizada no sábado que sucede o dia 15 de setembro, reunindo diversas manifestações culturais.

Mas com quem aprendia mais era com o palhaço *Valentin*, que se apresentava numa cervejaria. Representava, em breves cenas, empregados renitentes, músicos de orquestra ou fotógrafos que odiavam seus patrões e o ridicularizavam. O papel do patrão era feito pela sua assistente, uma cômica popular, que cingia uma barriga artificial e falava de voz grossa. (BRECHT, 1999, p. 35).

Nessa passagem, Brecht comenta a atuação de Valentin e de sua companheira de palco, Elisabeth Wellano (1892-1960), mais conhecida pelo nome artístico Liesl Karlstadt. O interesse pelo trabalho desenvolvido pelo clown Valentin aparece ainda em outros escritos, como no texto do programa do espetáculo *Tambores da Noite*: “Brecht o apresenta não apenas como contador de anedotas: o próprio Valentin seria a personificação da anedota. [...] Parece que o que impressiona Brecht não é apenas o contador de piadas, mas a figura de Valentin enquanto ator” (BORNHEIM, 1992, p. 60); e mais tarde, em 1939: “Eu trouxe para ‘dentro do negócio’ os elementos épicos extraídos prontos do teatro de Karl Valentin, do circo ao ar livre e do parque de diversões de Augsburg” (BRECHT, 2002, p. 33). Mas é em um outro episódio, que se passou durante os ensaios da peça *Edward II*, dirigida por Brecht, que a contribuição de Valentin para o teatro épico mostra-se de forma mais concreta:

Brecht, por sua vez, citou o momento em que a ideia do teatro épico veio à sua cabeça pela primeira vez. Aconteceu em um ensaio da produção muniquense de Eduardo II. A batalha na peça deveria ocupar o palco por 45 minutos. Brecht não conseguiu solucionar a permanência dos soldados no palco, e nem Asya, a sua assistente. Finalmente, ele voltou-se para Karl Valentin, na época seu amigo íntimo, que participava no ensaio, e o perguntou: “Bem, o que é isso? Qual a verdade sobre esses soldados? E sobre eles?”. Valentin: “Eles estão pálidos, estão assustados, é isso!”. A observação resolveu a questão, e Brecht acrescentou: “Eles estão cansados”. Em seguida, os rostos dos soldados foram fortemente pintados com giz e esse foi o dia em que o estilo da produção foi determinado. (BENJAMIN, 1998, p. 115)²⁶

²⁶ Tradução de “Brecht in turn quoted the moment at which the idea of epic theatre first came into his head. It happened at a rehearsal of the Munich production of *Edward II*. The battle in the play is supposed to occupy the stage for three-quarters of an hour. Brecht couldn’t stage-manage the soldiers, and neither could Asya [Lacis], his production assistant. Finally he turned in despair to Karl Valentin, at that time of his closest friends, who was attending the rehearsal, and asked him: ‘Well, what is it? What’s the truth about these soldiers? What about them?’ Valentin: ‘They’re pale, they’re scared, that’s what!’ The remark settled the issue, Brecht adding: ‘They’re tired.’ Whereupon the soldiers’ faces were thickly made up with chalk, and that was the day the production’s style was determined” (BENJAMIN, 1998, p. 115)

O fato narrado pelo filósofo e crítico Walter Benjamin, amigo fiel do encenador alemão, é também relatado pelo próprio Brecht na obra *A Compra do Latão*: “Quando o homem de Augsburg encenou sua primeira peça, que incluía uma batalha de meia hora, perguntou a Valentin o que devia fazer com os soldados. <<Como são os soldados na batalha?>>” (BRECHT, 1999, p. 35). É interessante observar que a mesma solução cênica encontrada a partir deste acontecimento é mais tarde utilizada por Brecht para explicar o efeito de distanciamento, uma das bases do seu teatro épico, no texto *O Efeito de Distanciamento nos Atores Chineses*, escrito entre 1936 e 1937:

Aumentando o volume da voz, prendendo a respiração e contraindo os músculos do pescoço de tal maneira que o sangue lhe suba à cabeça, o ator pode facilmente criar um estado de fúria. Mas, em tal caso, o efeito de distanciamento não se verifica. Ele se verifica se o ator, em determinado ponto, inesperadamente mostra uma face completamente branca, que produziu mecanicamente passando no rosto uma espécie de maquilagem. (BRECHT, 1967, p. 109)

A parceria de Brecht e Valentin rendeu ainda um curta-metragem, produzido em 1923, considerado por Double e Wilson uma das mais fascinantes conexões de Brecht com o universo do cabaré. *Mysterien eines Frisiersalons* (Mistérios de uma barbearia), com roteiro de Brecht e direção de Erich Engel, teve no elenco muitos artistas de cabaré, com Valentin no papel principal, acompanhado de Liesl Karlstadt e das populares cantoras Annemarie Hase e Blandine Ebinger, além de atores que já trabalhavam com Brecht no teatro (DOUBLE; WILSON, 2006).

Era muito comum também que Brecht recorresse a artistas de cabaré na escalação de seus elencos de teatro, em lugar de atores treinados classicamente. A formação de estreia de *A Ópera de Três Vinténs*, em 1928, incluía Rosa Valetti e Kurt Gerron, famosos artistas de cabaré; e outros atores reconhecidos da cena noturna alemã, como Therese Giehse e Ernst Busch, chegaram a entrar para a companhia de Brecht, a Berliner Ensemble (DOUBLE; WILSON, 2006). Walter Benjamin relata que foi no espetáculo *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Brecht, que os atores Ste Spira, Hans Alt mann, Gunter Ruschin e Erich Schoenlank finalmente tiveram a oportunidade de revelar ao público os seus talentos, já que os números individuais dos cabarés políticos não possibilitavam que eles explorassem todo o potencial como intérpretes (BENJAMIN, 1998, p. 39).

Se no modo de atuação o trabalho de Valentin e demais performers chamava a atenção do encenador, outros elementos dos cabarés também podem ser identificados na poética de Bertolt Brecht. Nos debruçemos sobre alguns deles, atentos também às fricções entre tais elementos e a poética do Bando de Teatro Olodum.

Cena independente

Em suas peças, Brecht adota uma estrutura de episódios, em que cada cena existe independentemente da outra, embora entre elas sempre haja alguma conexão. Em seus escritos teóricos, compara a estrutura da forma dramática de teatro - “uma cena em função da outra” - com a forma épica - “cada cena em função de si mesma” (BRECHT, 1978, p. 16). Na peça brechtiana, cada cena pode ser apresentada de forma autônoma sem que o público deixe de compreendê-la, e o mesmo acontece com os espetáculos de cabaré. Em sua obra *A Compra do Latão*²⁷, Brecht (1999, p. 57) escreve: “Como aprendemos, o homem de Augsburg corta uma peça em pequenas peças independentes, ficando assim descontínua a sequência de ação. Recusa o deslizar imperceptível de uma cena para a seguinte”.

A estrutura de narrativa não linear também está presente em outros gêneros, como a revista, abordada por Brecht como uma evolução, acontecida nas grandes cidades, das peças populares. Em lugar de apresentar histórias contínuas e unificadas, as revistas, assim como os espetáculos de cabaré, exibiam *sketches* independentes e vagamente ligados entre si. “Estas peças têm algo de poesia da velha peça popular mas absolutamente nada de sua ingenuidade. Evitam as situações convencionais e os personagens esquematizados, embora depois de um exame mais cuidadoso elas se revelem ainda mais românticas” (BRECHT, 1967, p. 154). Ainda segundo Brecht, as revistas partiriam de situações grotescas, não chegariam a ter personagens e, para representá-las, seria necessário o mesmo virtuosismo dos artistas de cabaré.

No espetáculo *Cabaré da RRRRRaça*, do Bando de Teatro Olodum, o caráter independente de cada cena é um dos indícios da influência do teatro de cabaré e também do teatro de revista. Na peça do Bando, cada pequena cena é autônoma, cada *sketche* é um

²⁷ Em *A Compra do Latão*, obra teórica que tem o formato de uma peça teatral, Brecht reflete sobre o teatro a partir de conversas entre personagens como dramaturgista, filósofo, atriz e ator. “Homem de Augsburg” é como se refere a si mesmo, em alusão à cidade onde nasceu.

discurso inteiro sobre o racismo. O tema racial, aliás, acaba por unificar o discurso do espetáculo, coerência também buscada pelos espetáculos de cabaré: “Uma série de atos independentes seria apresentada de tal forma que, embora cada performance fosse separada, havia ainda uma relação temática, estilística ou de outra natureza, entre os elementos díspares do programa” (DOUBLE; WILSON, 2006, p. 47)²⁸.

Público, prazer e diversão

O público dos cabarés alemães assistia aos espetáculos ao mesmo tempo em que comia, bebia, fumava, comentava e reagia ao que era posto em cena. E era essa a energia que Brecht buscava para a plateia do seu teatro. “Ele fantasiou sobre agitar o público das suas peças contratando dois palhaços para fingir ser espectadores, provocando discussões sobre outros membros da plateia, fazendo comentários sobre a montagem e apostas sobre a conclusão do espetáculo”²⁹ (DOUBLE; WILSON, 2006, p. 58). O encenador alemão abominava o caráter imóvel, cansado e passivo das plateias, buscava levar o público a um estado de atenção e comunicação.

Essa mesma busca levou Brecht a comparar a plateia do teatro com o público em um ginásio de esportes. Na década de 1920, percebendo as arenas de boxe lotadas, enquanto os teatros sofriam com o esvaziamento, passou a refletir sobre o esporte como um possível modelo. Segundo ele, o teatro deveria provocar em seus espectadores a mesma postura do público no estádio: uma atitude de quem conhece as regras, calcula, analisa, conciliando a intensidade do torcedor apaixonado e a frieza ponderada do juiz atento (TEIXEIRA, 2003). Brecht chegava a uma crítica sobre o teatro, e também a uma autocrítica. Para alcançar tal mudança no público, era preciso mudar o próprio teatro: “Dentro em breve veremos os teatros repletos por especialistas como o são os frequentadores do Palais des Sports. Então tornar-se-á impossível para os comediantes apresentarem a uma plateia dessa qualidade uma

²⁸ Tradução do trecho original “A series of stand-alone acts would be presented in such a way that, though each performance was separate, there was still a relationship, thematic, stylistic or otherwise, between the disparate elements of the programme”.

²⁹ Tradução do trecho “He fantasised about stirring up the audiences for his plays by hiring two clowns to pretend to be spectators, bandying opinions about other audience members, making comments about the play and placing bets on its outcome” (DOUBLE; WILSON, 2006, p. 58)

miserável mímica arranjada não se sabe como, em ensaios apressados” (BRECHT, 1967, p. 68). Se assim os atores continuassem fazendo, segundo Brecht, chegaria o momento em que não mais encontrariam “compradores para sua mercadoria”.

Segundo a pesquisadora Francimara Nogueira Teixeira, não é na dimensão competitiva que Brecht defende o esporte como modelo para o seu teatro - ele não pretendia que uma encenação provocasse no público a mesma reação de ira ou paixão que muitos esportes, sobretudo o boxe, provocam. O ponto central da comparação, segundo Teixeira (2003, p. 31), está no estado de prazer e diversão ao qual o público dos estádios é levado: “Brecht analisa que a perda de sentido do teatro burguês se deve à falta de prazer, ao entretenimento que este teatro já não mais oferece”. Estaria aqui a razão do esvaziamento das salas de espetáculos: se o teatro não oferece mais prazer, ele deixa de interessar ao público, ele perde o seu sentido para o público:

No princípio, o objetivo do teatro, como das demais artes, era entreter pessoas. E é esse empenho precisamente que lhe confere uma dignidade particular. Como característica, basta-lhe o prazer; o teatro não necessita de outro passaporte. Não devemos, de maneira nenhuma, conferir-lhe um *status* maior: estaríamos assim, tornando-o um mercado abastecedor de moral; ao contrário, o teatro tem de se precaver nesse caso, para não degradar-se, o que certamente ocorreria se não transformasse o elemento moral apazível, suscetível de causar prazer aos sentidos - princípio, admitamos, do qual a moral sairá ganhando. Nem sequer deve-se exigir que o teatro sirva como instrução, ou utilidade maior do que uma emoção de prazer, físico ou espiritual. O teatro tem de permanecer algo de absolutamente supérfluo, o que significa, que nós vivemos para o supérfluo. Nada necessita menos justificações que diversão. (BRECHT, 1967, p. 184)

É interessante observar, a partir desse trecho de *O Pequeno Organon para o Teatro* (1948), que não há oposição entre moral e diversão, ou entre política e entretenimento, na visão sobre o teatro defendida por Brecht. O prazer na verdade contamina o elemento moral: o teatro é que torna “o elemento moral apazível”. O assunto, aliás, já havia sido abordado por Brecht (1967, p. 98) anos antes, no ensaio *Teatro de Diversão ou Teatro Pedagógico* (1936), quando o autor declara que “a contradição entre aprender e divertir-se nada tem de necessidade natural, jamais foi isso e nada obriga a que venha a ser” referindo-se ao caráter pedagógico da forma épica de teatro.

Aqui, encontramos mais uma interseção entre o teatro de Brecht, o universo dos cabarés políticos alemães e também o repertório teatral do Bando de Teatro Olodum. Essas três manifestações artísticas, ainda que em contextos e a partir de poéticas diferentes, caracterizam-se pela junção de política e entretenimento; elas ao mesmo tempo divertem e provocam no público uma reflexão acerca da sociedade. E se esse é um binômio relativamente comum nas artes teatrais, podemos apontar algumas especificidades que aproximam Brecht, Bando e os cabarés.

Música e humor

A obra teatral de Brecht está intimamente ligada à música. Levantamento feito por Kowalke, citado por Teixeira Júnior em sua tese, aponta que apenas uma de aproximadamente cinquenta obras dramáticas completas do dramaturgo e encenador alemão não possui música. A partir da sua parceria com o músico Kurt Weill, que se iniciou em 1927, Brecht deixa de compor a música das suas peças e passa a trabalhar com músicos colaboradores na autoria das suas canções (entre eles Franz S. Bruinier, Paul Hindemith, Hanns Eisler, Paul Dessau, Rudolf Wagner-Régeny, Carl Orff e Kurt Schwaen), prática que mantém até os seus últimos trabalhos (TEIXEIRA JÚNIOR, 2014).

Double e Wilson (2006) apontam as peças *Ópera dos Três Vinténs* e *Mahagonny* como aquelas em que a influência das músicas de cabaré manifesta-se de forma mais óbvia no teatro brechtiano. É interessante observar que, assim como Brecht, o compositor Kurt Weill, que assina a música desses dois espetáculos, estava familiarizado com o universo dos cabarés e, segundo Teixeira Júnior, antes mesmo do encontro com o encenador, já havia mesclado músicas de cabaré com músicas de concerto, cantata e ópera em um espetáculo chamado *Der neue Orpheus* (1925), considerado um divisor de águas na sua carreira.

Mas, para além das questões técnicas de composição, Brecht alegava que havia algo especial na música de cabaré que a tornava particularmente adequada à sua proposta de teatro épico. Os *songs* brechtianos, que tomavam emprestado do cabaré o “caráter da música como uma espécie de música *gestus*”, representavam para Brecht (1967, p. 85) “o começo de um teatro novo e moderno, ou ao menos o papel que a música tem nesse teatro”. Esse papel estaria ligado à função social da música no espetáculo teatral épico, em comparação ao

objetivo da música de concerto, que induzia o ouvinte “a um ato de divertimento enervante porque improdutivo” (BRECHT, 1967, p. 85). O caráter hipnótico desse último tipo de música daria lugar a uma performance que possibilitaria maior comunicação com o público e, inclusive, a possibilidade de “ter os atores interpretando *contra* a emoção evocada pela música” (BRECHT, 1967, p. 88), ações já desempenhadas comumente pelos artistas de cabaré:

[...] a música-gestus é a música que permite ao ator mostrar certos gestus básicos no palco. A chamada música barata, particularmente a de cabaré e a opereta, é uma espécie de música gestus. A música “séria”, entretanto, permanece presa ao lirismo e cultiva a expressão pela expressão. (BRECHT, 1967, p. 85)

No teatro épico, a música dá continuidade ao discurso teatral presente no texto falado, ainda que a sua execução seja feita de forma propositalmente separada dos demais trechos do espetáculo - o ator brechtiano prepara-se para cantar e então inicia o seu número, assim como acontecia nos cabarés. É um meio de causar divertimento no público, naturalmente, mas o que se busca provocar no espectador é um estado de prazer produtivo e consciente, em que não se abandona o exercício racional.

No *Cabaré da RRRRRaça* do Bando de Teatro Olodum, a música dá dinâmica, ajuda a construir o ritmo do espetáculo e torna mais prazerosa a sua fruição, mas serve também para complementar o discurso da peça. A canção por vezes introduz o que vai ser abordado no espetáculo; reforça uma abordagem sobre o racismo posta em cena; narra a história de um personagem; unifica os discursos dos atores, deixando marcadas as diferenças entre artistas e personagens; e também, como comenta Uzel (2012, p. 122), “serve, ainda, para comentar ironicamente a ação, evidenciando a herança dos *songs* brechtianos”. Do ponto de vista da encenação, as canções aparecem como números independentes, pensados coreograficamente/espacialmente de forma distinta das cenas que antecedem e sucedem as suas apresentações - desse modo, acabam por pontuar mudanças de temática e interromper, de algum modo, a fruição do público.

A demonstração do teatro épico melhor sucedida foi o espetáculo de A Ópera dos Três Vinténs em 1928. Pela primeira vez, usou-se a música no teatro segundo um novo ponto de vista. A inovação mais marcante era a separação estrita entre a música e todos os outros elementos do

entretenimento. Mesmo superficialmente, isso era evidente no fato de que a orquestra estava instalada visivelmente sobre o palco. Para as canções cantadas, foi feita uma mudança de luz especial: a orquestra era iluminada; os títulos das canções eram projetados numa tela de fundo [...]; e os atores mudavam sua posição no palco antes de cada número musical. (BRECHT, 1967, p. 82)

A projeção dos títulos das canções ao fundo lembrava a poética dos cabarés políticos alemães, que anunciavam o título das canções através de letreiros no palco, e também o então recente cinema mudo, de quem Brecht, inclusive, era um fiel admirador. Tal característica não aparece em *Cabaré da RRRRRaça*, que, por outro lado, escolhe deixar os músicos e instrumentos à vista do público, em local de destaque, assim como propunha Brecht a partir da encenação de *A Ópera de Três Vinténs*, ao romper com a tradição das óperas que dispunham as orquestras no fosso, distantes do palco e separadas dos atores. Nas temporadas mais recentes de *Cabaré da RRRRRaça*, os músicos (que muitas vezes são os próprios atores em revezamento) ficam em evidência, ao fundo do palco, posicionados em praticáveis elevados, em nível pouco mais alto que o elenco.

A comicidade dos cabarés, e em especial o humor do palhaço Karl Valentin, também contaminaram o teatro brechtiano. “Um teatro em que é proibido rir-se é um teatro do qual devemos rir-nos. As pessoas sem humor são ridículas” (BRECHT, 1999, p. 115). A crítica de Brecht é aos teatros que recorrem à “solenidade” para tentar dar alguma importância a uma coisa que não a tem. Solenidade muitas vezes atribuída equivocadamente ao teatro brechtiano por aqueles que o enquadram alienadamente nas prateleiras dos “clássicos”. Brecht, assim como Shakespeare e tantos outros, fazia teatro popular, e usava o humor para tornar a experiência teatral atrativa para o espectador.

Pode-se dizer que o humor está presente em parte expressiva do repertório do Bando de Teatro Olodum. Dois dos seus maiores sucessos de público, *Ó Paí, Ó!* e *Cabaré da RRRRRaça* são exemplos em que o grupo lança mão da “comicidade estratégica”, termo utilizado por Uzel (2012) ao chamar a atenção para casos em que a reação de excitação, provocada no público através do riso, serve para tornar mais atraente uma peça de caráter contestatório. Humor usado muitas vezes como o próprio gatilho de reflexão.

Do caráter episódico do espetáculo, com cenas dotadas de certa autonomia, até a musicalidade e a comicidade estratégicas, os pontos de conexão entre as poéticas de Brecht, do Bando e a cena de cabaré corroboram para que se alcance simultaneamente no público um

efeito de divertimento e reflexão. A fruição do espectador é interrompida constantemente por diferentes recursos de encenação, evitando campos hipnóticos e lembrando que se encontra diante de um palco e de artistas. E, entre tais estratégias de interrupção, muitas vezes associadas à música, à iluminação ou à própria dramaturgia, o trabalho de atuação tem importância vital. Sobre ele nos debruçaremos a seguir.

CAPÍTULO 2 - ATUAÇÃO ÉPICA

2.1 Brecht e o trabalho de ator/atriz

Dramaturgo, poeta e encenador, Bertolt Brecht formulava os seus pensamentos sobre o teatro a partir da prática. Suas peças (chamadas por ele de “versuche”, que significa pesquisa, busca, e muitas vezes é traduzido para o português como “ensaio”) eram como experimentos, cuja frequente reelaboração refletia, portanto, na constante reformulação da sua teoria. O teórico e crítico Anatol Rosenfeld alerta para a dificuldade de resumir a teoria do teatro épico, visto que os escritos de Brecht sobre esse tema foram produzidos ao longo de trinta anos, com modificações constantes que nem sempre seguiam uma linha coerente.

O corpus brechtiano é disperso e fragmentado. Suas reflexões sobre o teatro aparecem nos mais diferentes veículos, entre artigos publicados em revistas, discursos públicos, entrevistas, ensaios, poesias, diários de trabalho e, especialmente, nas notas sobre as peças teatrais que escrevia e realizava. Era nos programas dos espetáculos que Brecht registrava boa parte das suas formulações teóricas, a exemplo do importante “efeito de distanciamento”, mencionado pela primeira vez nas notas sobre a peça *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*, que estreou em novembro de 1936. Ao longo do tempo, com o crescente interesse sobre a sua obra, muitos editores passaram a reunir os escritos teóricos de Brecht em diferentes publicações. No Brasil, as mais famosas são *Estudos sobre Teatro*³⁰, *Teatro Dialético*³¹, *Diário de Trabalho*³² e *Diários de Brecht*³³, que, mesmo juntas, contemplam apenas uma parte dos escritos brechtianos.

A escassez de traduções para o português é, aliás, uma dificuldade a ser driblada por aqueles que se debruçam sobre os textos teóricos de Brecht no Brasil. Muitos escritos são encontrados apenas em alemão, o que torna difícil a especialização no trabalho do encenador

³⁰ Publicada pela editora Nova Fronteira (Rio de Janeiro, 1978), traz parte do conteúdo da publicação alemã *Schriften Zum Theater* (Frankfurt, 1963 e 1964) traduzida por Fiana Pais Brandão. Foi reeditado em 2005 com apresentação e comentários do diretor teatral Aderbal Freire-Filho.

³¹ Publicada pela Civilização Brasileira (Rio de Janeiro, 1967), reúne diferentes textos teóricos selecionados por Luiz Carlos Maciel, com versões assinadas por diferentes tradutores.

³² Publicada pela Rocco em dois volumes. O Vol. 1 (Rio de Janeiro, 2002) contempla diários escritos por Brecht entre 1938 e 1941; o Vol. II (Rio de Janeiro, 2005) reúne textos escritos entre 1941 e 1947, durante exílio nos Estados Unidos.

³³ Publicada pela editora L&PM (Porto Alegre, 1995), reúne diários escritos entre 1920 e 1922 e anotações autobiográficas feitas entre 1920 e 1954.

para aqueles que não dominam o idioma, como chama atenção a doutora em filosofia Iná Camargo Costa, que por esse motivo recusa o título de especialista na obra de Bertolt Brecht, embora comumente reconhecida como tal, e se considera uma pesquisadora do teatro épico, em linhas mais gerais.

No tocante ao tema do trabalho de ator na forma épica de teatro, somamos a essas dificuldades a inexistência de um sistema específico desenvolvido para a prática de atores e atrizes, como acontece, por exemplo, em Stanislavski. Na obra teórica de Brecht, não encontramos um manual completo, que concentre procedimentos específicos para o exercício da atuação, mas escritos dispersos e muitas vezes fragmentados. Além disso, a atenção dada por Brecht à questão da representação, em particular, oscila muito ao longo do tempo.

Como consequência, talvez, a maior parte dos comentadores da obra teórica de Brecht abordam a sua concepção do ator apenas tangencialmente. Segundo Heymann (1998, p. 139), muitos estudiosos evocam-na no quadro da oposição capital entre identificação e distanciamento, “mas o ator não é mais do que um agente entre outros numa revolução em que é o público que está em jogo”. É também comum que nas análises haja amálgama entre os problemas de representação e os da encenação, confusão alimentada por vezes pelo próprio Brecht em seus escritos. Nesse contexto, o ator tem muitas vezes a sua importância minimizada e aparece, segundo Heymann, “como o parente pobre dos estudos brechtianos”.

Um olhar mais atento à obra teórica de Brecht, no entanto, nos faz perceber que negligenciar o trabalho do ator no teatro épico é comprometer a compreensão dessa forma de teatro em sua globalidade. Embora não estabeleça um sistema normativo para a atuação, Brecht dedica textos à descrição de trabalho de artistas no palco e muitas vezes parte do desempenho de atores e atrizes para a formulação de suas propostas para o teatro épico - basta observar o lugar central ocupado pelo ator em seus textos sobre a técnica do distanciamento, uma das propostas norteadoras do teatro épico.

Entre relatos, diálogos imaginários³⁴, descrições e indicações, as pistas sobre o que seria uma “atuação épica” resultam em um material rico e instigante não apenas para estudo e inspiração de atores e atrizes, mas para a compreensão do teatro épico em sua complexidade por parte de qualquer um que queira se aventurar no revolto mar teórico brechtiano.

³⁴ A forma de diálogo imaginário, inspirada em Diderot, é usada com frequência por Brecht. Um dos exemplos é o texto *Diálogos sobre a arte de representar* (1929), em que simula entrevista em que responde a questões sobre o desempenho dos atores em seus espetáculos. O texto está incluído no livro *Teatro Dialético*.

Seguir as pistas

Entre os poemas de Brecht dedicados aos atores está *Sobre o teatro de todos os dias*³⁵, escrito em 1930. Nele, como já lembrado ao longo deste trabalho, o poeta faz um apelo para que os artistas de teatro “observem de vez em quando esse teatro que tem na rua o seu palco” (BRECHT, 1967, p. 49). Recorre a situações cotidianas diversas - como uma vizinha que arremeda um senhor, um bêbado que imita um padre no sermão e um transeunte que narra um acidente que acaba de testemunhar - como modelos para o trabalho de criação do ator. Aqui, Brecht trata daquela que pode ser considerada uma das bases do teatro épico, a observação:

Observação é elemento essencial da representação. O ator observa seu próximo, com todos seus músculos e nervos, num ato de imitação que é, ao mesmo tempo, um processo de pensamento. A simples imitação revelará apenas o que foi observado; isto não é suficiente, pois o objeto observado original possui fraco poder de afirmação. Para atingir o personagem, e não a caricatura, o ator deve olhar para as pessoas como se elas lhe estivessem a mostrar o que fazem, como se elas recomendassem que reflitam sobre o que estão fazendo. (BRECHT, 1967, p. 206)

O olhar atento ao outro, sensível aos detalhes e nuances, é a matéria-prima de todo o trabalho de representação. No poema *Discurso a atores operários dinamarqueses sobre a arte da observação*, voltado mais uma vez para o ator, Brecht (1999, p. 161) recomenda: “Tu, actor / Deves, antes de todas as outras artes / Dominar a arte da observação. / Pois o importante não é qual a tua aparência, mas sim / O que viste e mostras. Interessante / É aquilo que sabes. / Serás observado para se saber / Se sabes bem observar”. O objetivo para o ator não deve ser imitar com precisão o gesto ou fala do personagem da vida real, aquele quem observa na rua, mas entender a ação dele em sua complexidade, marcada necessariamente por intenções e significados. Só assim o ator escaparia à caricatura ou a uma criação artística rasa. Brecht (1999, p. 161-162) ressalta ainda as contradições dos personagens do cotidiano, que devem ser observadas pelos atores com especial atenção: “E aquela mulher / Nem sempre

³⁵ O poema faz parte dos textos didáticos, em prosa e verso, que formam a coletânea *Messingkauf*, deixada incompleta por Brecht. A tradução consultada, assinada por Geir Campos, está no livro *Teatro Dialético* (1967).

falou tão duro, nem com todos / Fala tão duro, tão pouco aquela outra / É amável com todos. E o cliente arrogante / É só arrogante, não estará também cheio de medo?”.

O tema da contradição, constante nos escritos brechtianos, é também norteador do trabalho de atores e atrizes do teatro épico. Com raiz na teoria marxista, embora livre para utilizá-la de maneira heterodoxa, o teatro de Brecht investiga as contradições do capitalismo e estende o comportamento dialético a todas as suas esferas, de modo a suscitar o debate sobre as mais complexas relações de poder que se estabelecem a partir das estruturas da sociedade. “A escolha formal de Brecht é também a de Marx: as forças produtivas estão em contradição com as relações de produção. Mas cabe ao artista encontrar uma imagem viva desse processo. Uma concretização dialética manipulável” (CARVALHO, 2009, p. 21). Entre as tentativas de auxiliar o artista a atuar de forma dialética, Brecht desenvolve um procedimento técnico, nomeado de *fixação do não - porém*:

No palco, durante todas as passagens essenciais, o ator deve encontrar e fazer pressentir alternativas que indiquem o contrário daquilo que está representando; isto é, deve interpretar de uma maneira que ele mostre o mais claramente possível uma alternativa, que a sua representação faça com que sejam pressentidas outras possibilidades e que ele só está representando uma das variantes possíveis. Por exemplo, ele diz: “você me pagará”, e não diz: “Eu perdôo você”. Ele odeia os seus filhos e *não* os ama. Ele avança para a esquerda e *não* recua para a direita. Naquilo que ele faz deve estar compreendido o que ele *não* faz. Desta maneira todas as sentenças e os gestos assumem o significado das decisões, a pessoa permanece sob controle e é testada. (BRECHT, 1967, p. 162)

Aqui, Brecht deixa evidente o que o ator deve buscar, mas não aponta caminhos concretos para que consiga alcançar tal objetivo (bastante difícil, vale dizer). Talvez, para o intérprete, seja a busca o mais importante, já que o exercício intelectual evitaria a naturalização das ações ao longo dos ensaios e apresentações. Por outro lado, está também no espectador parte importante dessa atividade dialética. A *fixação do não - porém* incitaria “o espectador a reelaborar seus pensamentos e testá-los um contra o outro e contra o evento inicial ou o acontecimento que lhes serviu de pretexto” (WILLET, 1967, p. 110).

De volta ao poema *Sobre o teatro de todos os dias*, mais especificamente aos exemplos da vizinha que imita o senhor e do bêbado que imita o padre em sermão, Brecht (1967, p. 50) comenta: “Não são como os papagaios e macacos que representam por

representar, indiferentes ao que estão representando, apenas para dizerem que sabem: têm, ao contrário, propósitos em vista”. Brecht sugere que assim também desempenhe o ator o seu trabalho em cena: não pela forma, pelo ato de representar em si - por trás da representação, calculada e desempenhada conscientemente, deve haver sempre um objetivo, ou o ato de representar esvazia-se. A mesma comparação com os animais voltar a ser usada 18 anos depois, no texto *Pequeno Organon para o Teatro*, escrito em 1948, e deixa mais evidente a que objetivo Brecht refere-se: “O ator que não deseje assemelhar-se a um papagaio ou a um macaco tem de adquirir os conhecimentos sobre convívio humano que são patrimônio da sua época, tem de adquiri-los participando da luta de classes” (BRECHT, 1978, p. 122). O posicionamento político coloca-se como pressuposto para a atuação épica, visto que, segundo Brecht (1978, p. 122), “*não ter partido*, em arte, significa apenas *pertencer ao partido dominante*”.

Encontramos no poema *Sobre o teatro de todos os dias* uma outra lição basilar para o desempenho do ator épico. Sobre o transeunte que relata às pessoas na rua um atropelamento que acaba de testemunhar, Brecht (1967, p. 51) escreve: “esse imitador / não se perde em nenhum papel, não se confunde / jamais com o personagem que está interpretando. / Permanece como intérprete, sempre, sem misturas”. A recomendação de que “em momento algum deve o ator transformar-se completamente na sua personagem” (BRECHT, 1967, p. 203) é recorrente nos escritos do encenador: “O ator deve permanecer demonstrador; deve apresentar o personagem representado como um terceiro” (BRECHT, 1967, p. 147).

Aqui talvez esteja a mais emblemática ruptura trazida pelo teatro épico em relação à forma de representação teatral vigente na Europa do início do século 20. Naquele cenário, o contato entre palco e público se dava a partir da empatia: quanto mais o ator identificava-se com o seu personagem, e vivia as situações como se fosse o personagem, mais o público envolvia-se com a narrativa, a ponto de transportar-se para dentro da ação. O próprio Brecht (1967, p. 135) aponta a identificação como uma das “vigas mestras sobre as quais repousa a estética dominante”, remontando a Aristóteles, que na obra *Poética* descreve como através da *mimesis* é produzida a *catarsis* e, conseqüentemente, a purificação da alma do espectador. “O ator convencional concentra os seus esforços de uma maneira tão total para conseguir este ato psíquico [da empatia] que poderíamos dizer que ele o considera a meta principal da sua

arte” (BRECHT, p. 1967, p. 161). No caminho oposto, deixando evidente a separação entre ator e personagem, a forma épica de atuação evitaria o surgimento de campos hipnóticos e apelaria para a racionalidade do espectador:

Neste novo método de praticar a arte a empatia perderia seu papel dominante. Contra isso será preciso introduzir o efeito distanciamento (efeito-d), que é também um efeito artístico e também redonda numa experiência teatral. Ele consiste na reprodução de incidentes da vida real no palco de modo a sublinhar-lhes a causalidade e trazê-la à atenção do espectador. (BRECHT, 2002, p. 97-98)

O efeito de distanciamento (efeito-d) - ou estranhamento, como também é traduzida para o português a expressão alemã *verfremdungseffekt*, usada por Brecht - tem como principal objetivo “fornecer ao espectador uma atitude examinadora e crítica em face dos acontecimentos apresentados” (BRECHT, 1967, p. 160). “‘Distanciar’ um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade” (BRECHT, 1967, p. 137). Aqui está a razão pela qual muitos estudiosos e artistas preferem a tradução “estranhamento”, pois o efeito consiste basicamente em dar ao fato em cena um aspecto estranho, para então provocar no público um estado de alerta. Esse estado facilitaria a análise crítica do espectador sobre o que é posto em cena.

Brecht (1967, p. 113) coloca o efeito de distanciamento como “uma técnica especial que permitiria sublinhar o aspecto histórico de uma condição social específica”. Aqui aparece um outro conceito chave, a historicização: “‘Distanciar’ é, pois, historicizar, é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros. Pode-se evidentemente proceder da mesma forma com os contemporâneos e mostrar seus comportamentos como ligados à uma época, como históricos, efêmeros” (BRECHT, 1967, p. 138).

O teatro épico propõe que a atuação seja feita de modo a “provocar no ator e no espectador uma atitude crítica e de investigação diante da ação representada, examinando-a numa perspectiva histórica” (MARFUZ, 2018). Considerar ações e comportamentos como efêmeros seria, portanto, observá-los como passíveis de transformação. Em seus *Diários de Trabalho*, Brecht (2002, p. 99) escreve de maneira ainda mais evidente: “Historicizar implica julgar um determinado sistema social do ponto de vista de outro sistema social. Os pontos de

vista em questão resultam do desenvolvimento da sociedade” (BRECHT, 2002, p. 99). Nesse contexto, destaca a função e o desafio do artista:

O ator deve representar os acontecimentos como acontecimentos históricos, isto é, que só acontecem uma vez, que são transitórios e que estão unidos a uma determinada época. O comportamento das pessoas nestes acontecimentos não é simplesmente humano e imutável, tem certas particularidades, tem características ultrapassadas e a serem ultrapassadas em virtude do caminhar da História e está sujeito à crítica do ponto de vista de cada época posterior. O desenvolvimento constante nos distancia o comportamento daqueles que nasceram antes de nós. (BRECHT, 1967, p. 165)

Seria preciso retirar da ação a sua naturalidade, a sua aparência corriqueira, para investiga-la com atenção ao seu contexto, ou seja, a sua causalidade. Brecht defende que os acontecimentos e as pessoas cotidianas são naturais àqueles que vivem em mesmo ambiente porque lhes são habituais. O distanciamento teria como finalidade chamar a atenção sobre eles. “A técnica de se irritar diante dos acontecimentos corriqueiros, ‘óbvios’, dos quais não se duvida, foi desenvolvida cuidadosamente pela ciência e nada impede que a arte também adote essa posição que é extremamente útil” (BRECHT, 1967, p. 165). Segundo o encenador, esse comportamento científico foi consequência do crescimento na capacidade de produção dos homens e, na arte, essa nova forma de atuação também seria consequência de uma maior capacidade produtiva.

No ensaio intitulado *Uma nova técnica de representação* (1940), Brecht cita três recursos que podem servir para que o ator distancie as falas e ações de um personagem evitando a transformação completa: a transposição da fala para a terceira pessoa do singular; a transposição de parte do texto para o passado; pronunciar, junto com o texto, instruções e comentários do autor. Esse último recurso, por exemplo, faria com que dois tons de voz diferentes se chocassem e que com isso a fala do personagem se tornasse distanciada. Segundo o encenador, a combinação desses três recursos torna o texto distanciado durante os ensaios, efeito geralmente mantido durante o espetáculo.

Os meios para se chegar ao efeito do distanciamento são necessariamente artísticos - podem estar relacionados a artifícios musicais, de iluminação, cenário, figurino, mas têm no trabalho de ator/atriz o seu coração. Em uma passagem, Brecht chega a resumir o efeito de

distanciamento como uma “técnica de representação”³⁶ e, de fato, é ao se debruçar sobre esse tema que o autor deixa clara a importância central do ator/atriz para a concretização dos objetivos do teatro épico. Voltemos a uma passagem, citada parcialmente no capítulo anterior, que traz um exemplo em que o efeito de distanciamento é alcançado através da forma de representação:

Aumentando o volume da voz, prendendo a respiração e contraindo os músculos do pescoço de tal maneira que o sangue lhe suba à cabeça, o ator pode facilmente criar um estado de fúria. Mas, em tal caso, o efeito de distanciamento não se verifica. Ele se verifica se o ator, em determinado ponto, inesperadamente mostra uma face completamente branca, que produziu mecanicamente passando no rosto uma espécie de maquiagem. Se o ator, ao mesmo tempo, mostrar uma aparente serenidade, então o seu terror, nesse ponto (como resultado desta mensagem ou daquela descoberta), resultará num efeito de distanciamento. Representar assim é mais saudável e, em nosso ponto de vista, mais digno de um ser pensante. Exige um conhecimento considerável da humanidade e da vida, além de uma aguda compreensão do que é socialmente importante. Nesse caso, há também um processo criador, mas superior porque levado ao nível da consciência. (BRECHT, 1967, p. 110)

Brecht encontra naquilo que chama de “teatro tradicional chinês” um modelo para a técnica do distanciamento. Após assistir a um espetáculo da companhia do ator chinês Mei Lan-fang, em 1935, em Moscou, o dramaturgo escreveu o ensaio *O Efeito de Distanciamento nos Atores Chineses*, que traz inúmeras lições sobre o tema. Em primeiro lugar, destaca que “o artista chinês nunca representa como se houvesse uma quarta parede além das três que o cercam. Ele expressa sua consciência de estar sendo observado” (BRECHT, 1967, p. 105). Tal característica o diferenciaria imediatamente do teatro convencional europeu, empenhado na criação de “ilusões cênicas”:

Os atores abertamente escolhem as posições em que serão melhor vistos pela plateia, como se fossem *acrobatas*. Além disso, o artista observa a si próprio. Assim, se representa, por exemplo, uma nuvem, mostrando seu surgimento súbito, seu crescimento forte e suave, sua transformação rápida

³⁶ “Chegamos a um dos elementos típicos do teatro épico, o chamado efeito de distanciamento (*Verfremdungseffkt*). Trata-se, em resumo, de uma técnica de representação que permite retratar acontecimentos humanos e sociais, de maneira a serem considerados insólitos, necessitando de explicação, e não tidos como gratuitos ou meramente naturais” (BRECHT, 1967, p. 148)

mas gradual, ele olhará ocasionalmente para a plateia como se dissesse: não é assim mesmo? Ao mesmo tempo, ele também observa seus braços e suas pernas, guiando-os, experimentando-os e, possivelmente, também os aprovando. Um olhar óbvio para o chão, para avaliar o espaço que tem disponível, não o impressiona por ser capaz de quebrar a ilusão. (BRECHT, 1967, p. 106)

Enquanto o ator europeu ocidental empenha esforços para que pareça familiar ao espectador, atingindo assim a identificação, o desejo do artista chinês é, segundo Brecht, parecer estranho, e até surpreendente, para a plateia. Para alcançar tal objetivo, o ator olha com estranheza para si próprio e para seu trabalho. O público é assim levado a um estado de espanto.

No teatro épico, embora o ator lance mão de certa artificialidade ao executar o efeito do distanciamento, isso não significa que a técnica exija uma maneira não natural de atuar. Ao contrário, Brecht (1967, p. 109) defende que o efeito de distanciamento “depende totalmente da leveza e da naturalidade da interpretação”. Outro equívoco muito difundido sobre a forma de atuação no teatro épico é a afirmação de que ele não explora as emoções. O ator não evita totalmente envolver o público, emocioná-lo ou fazê-lo acreditar no que diz e faz o personagem, mas esses não devem ser os objetivos finais do seu trabalho.

“O abandono da empatia não se origina de um abandono das emoções e não leva a isto. A tese da estética vulgar de que somente podem ser criadas emoções através da empatia é uma tese errada”, no entanto, a peça épica deve-se submeter a uma “crítica cuidadosa quanto às emoções que pretende criar e que estão contidas nela” (BRECHT, 1967, p. 175). O que não há na forma épica, ao contrário do que comumente acontece na forma dramática de teatro, é a transferência automática de emoções do personagem ao espectador, chamada por Brecht de “contágio emocional”. Segundo Brecht (1967, p. 110), “vendo preocupação, o espectador pode sentir alegria; vendo ira, pode sentir repugnância”. O desempenho do artista oriental serve de inspiração no que diz respeito ao controle das emoções e ao modo de expressá-la:

A interpretação de um artista chinês frequentemente parece fria ao ator ocidental. Isso não significa que o teatro chinês rejeite toda representação dos sentimentos. O intérprete representa incidentes de profunda paixão, mas não se abandona ao seu calor. Nos momentos em que o personagem representado está profundamente excitado, o intérprete toma um punhado de seu cabelo e morde. Mas isso é um rito, não uma erupção. É claramente

a repetição de um incidente por outra pessoa; uma representação, embora artística. O intérprete mostra que esse homem perdeu o autocontrole e aponta os sinais exteriores disso. [...] A frieza vem do autocontrole do ator, distanciado do personagem representado. (BRECHT, 1967, p. 107)

A passagem ilustra a ideia brechtiana de que “todo sentimento deve se refletir no exterior, isto é, deve ser transformado em gestos” e de que a emoção “precisa se exteriorizar e emancipar para que ela possa ser tratada amplamente” (BRECHT, 1967, p. 164). É como se, por exemplo, o desespero de um personagem fosse representado, no teatro épico, de modo que suscitasse no público um estado de reflexão sobre a sua causalidade. Por que ele se desespera? De que tem medo? O que poderá fazer agora? O mesmo desespero, na forma dramática de teatro, seria representado de modo que o público se desesperasse ao se identificar com a situação. A forma de atuação seria crucial para levar o espectador a um estado ou a outro. Para o ator épico, transformar a emoção do personagem em gestos decodificáveis é um dos caminhos para que se alcance o efeito do distanciamento.

O gesto, aliás, é um outro ponto crucial do teatro épico que se relaciona diretamente com o trabalho de atores e atrizes. Esse conceito vai se desdobrar ao longo da teoria brechtiana, de forma nem sempre muito nítida, em terminologias como *gestus* e *gestus social*. Na abertura do ensaio *Estudos para a teoria do teatro épico*, Walter Benjamin (2017, p. 12) chega a afirmar que “o teatro épico é gestual” e mais tarde associa essa questão à prática do ator: “‘Tornar os gestos possíveis de ser citados’, eis o mais importante feito do ator; ele há de conseguir espaçar seus gestos como um tipógrafo faz com as palavras” (BENJAMIN, 2017, p. 19).

Brecht (1967, p. 209) define a esfera do *gestus* como “a atitude que os personagens assumem em relação uns aos outros”. Não significa a simples gesticulação, mas diz respeito a atitudes globais em que entram em jogo as relações entre indivíduos. Uma linguagem pode ser considerada *gestus* quando se baseia em um gesto e é adequada por quem a usa a atitudes particulares em relação a outros homens. Brecht chama a atenção para o fato de que mesmo as atitudes aparentemente de ordem privada, como a exteriorização da dor física na doença ou na fé religiosa, pertencem à esfera do *gestus*, formando um campo de expressões extremamente complicadas e contraditórias.

Uma categoria específica de *gestus*, o *gestus social*, é definido como “o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais” (BRECHT, 1967, p. 79). Ele está sempre

ligado a uma determinada época e, assim como o *gestus*, conceito mais geral, não se resume à fisicalidade: uma fala pode também ser um *gestus social*. Brecht enfatiza que nem todos os *gestus* são sociais e traz alguns exemplos para ilustrar tal distinção. “A atitude de espantar uma mosca não é um *Gestus* social, ainda que a atitude de espantar um cachorro possa sê-lo, por exemplo, se representar a batalha incessante de um homem maltrapilho contra os cães de guarda”; “O gesto de trabalhar é decididamente um *Gestus* social, porque toda atividade humana dirigida para o controle da Natureza é uma tarefa social, uma tarefa do mundo dos homens” (BRECHT, 1967, p. 78). A finalidade do efeito de distanciamento seria, em linhas gerais, evidenciar o *gestus social* inerente a todos os acontecimentos, permitindo ao público analisar a tensão social por trás (portanto a causalidade) daquilo posto em cena:

O *gestus*, lugar unitário da teoria e prática, é um conceito revolucionário porque “demonstra a significação social e a aplicabilidade da dialética”. Como escreveu Benjamin, o *gestus* “põe à prova as situações no homem”. É o comportamento físico que materializa as contradições entre indivíduo e massa. É a dialética teatral em estado de detenção. É para nós uma importante ferramenta de trabalho porque no teatro gestual de Brecht o velho e o novo se atritam na materialidade dos corpos em relação social. (CARVALHO, p. 24)

É interessante observar que nem sempre os escritos de Brecht, mesmo aqueles voltados especificamente para o trabalho do ator, abordam com nitidez os meios para que sejam alcançados os objetivos do teatro épico. Citando o exemplo de uma peça (*A Tragédia Americana*, de Piscator) cuja cena inicial mostra uma moça deixando a casa da sua família para se empregar numa cidade grande, Brecht (1967, p. 133) contrapõe a abordagem de um “teatro burguês”, para o qual tal acontecimento é banal, e a abordagem de um “teatro historicizante”, classificação em que se enquadra o teatro épico, em que “todos os acontecimentos cotidianos são significativos, particulares e merecedores de indagação” - nessa segunda forma, a decisão de sair de casa, tomada pela moça, seria submetida a diversos questionamentos sobre motivações, necessidades, generalizações e implicações. Vamos ao trecho em que Brecht reflete sobre o desempenho esperado da atriz que interpreta a mãe da moça:

Como deve a atriz dizer a seguinte frase da mãe, quando estende a mala:
“Tome. Acho que isso é o suficiente para você.” - de tal forma que seja entendida como uma verdadeira frase histórica? Isso só pode ser

conseguido se o efeito de distanciamento é empregado. A atriz não deve fazer sua a frase, mas expô-la à crítica, deve ajudar-nos a entender suas causas e protestar. Esse efeito só pode ser atingido através de um longo treino. (BRECHT, 1967, p. 113)

Aqui, Brecht deixa evidente o objetivo a ser perseguido pela atriz (ressaltar o caráter histórico do incidente representado), mas não descreve, de maneira concreta, caminhos para alcançá-lo. Como se chegar ao efeito de distanciamento, nessa fala específica? Como pronunciar o texto de modo que fique evidente o seu caráter verdadeiramente histórico? Mais uma vez, a teoria brechtiana revela-se não como um método, mas como uma provocação, um estímulo às atividades intermináveis de prática e reflexão. É a partir desse pensamento sobre o teatro épico que nos debruçaremos, no tópico a seguir, sobre o trabalho do Bando de Teatro Olodum.

2.2 Atuação do Bando

Qualquer análise de um trabalho de atuação, por mais técnico que seja o percurso criativo do artista ou dos artistas em questão, está submetida a um vasto campo de subjetividades. Também o método de trabalho de um ator ou atriz, mesmo daqueles que buscam seguir à risca uma técnica de atuação previamente formulada, está sujeito a variáveis muitas vezes intraduzíveis, porque relacionadas a características físicas, psíquicas, emocionais, espirituais, ancestrais cujo acesso não passa pelo campo racional, e tampouco pode ser compartilhado. *A Arte Secreta do Ator*, como bem traduz o título do estudo de antropologia teatral desenvolvido por Eugenio Barba e Nicola Savarese, publicado em forma de livro, é um território espinhoso para aqueles que buscam adentrá-lo com o rigor do método científico.

A antropologia teatral ajuda a compreender os diferentes percursos das tradições e inovações na arte de atuar, observando princípios recorrentes, mas não responde à “questão fundamental para os que praticam teatro ou dança: de como alguém se torna um bom ator ou dançarino” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 8). Uma das críticas mais recorrentes ao desempenho de um ator ou atriz em cena, o “ter ou não ter presença”, é um pequeno indício da inexatidão do ofício. Como descrever tal “presença”? Como avaliar se um artista “preenche” o palco? Como medir o “êxito” de um ator?

Nesta dissertação, me debruço sobre o trabalho de atuação dos artistas do Bando de Teatro Olodum sem a pretensão de avaliá-lo em sua “eficiência”. Mesmo porque compartilho a ideia do encenador Marcio Abreu de que “arte não é para ‘dar certo’ ou ‘funcionar’”³⁷ e mais ainda porque a trajetória de 28 anos do Bando de Teatro Olodum atesta, por ela mesma, a pertinência do trabalho desse grupo de artistas que acompanho e admiro há, pelo menos, dez. O objetivo, aqui, é olhar para os traços de estilo que aparecem nos diferentes trabalhos do grupo e, tendo o teatro épico como horizonte, observar as conexões, aproximações e afastamentos entre a atuação do Bando e a convencionalizada “atuação brechtiana”.

³⁷ Trecho de entrevista de Marcio Abreu a Marco Vasques e Rubens da Cunha publicada na Questão de Crítica, revista eletrônica de críticas e estudos teatrais Vol. IX, nº 67. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/marcio-abreu/>

Formação e afirmação

Um olhar sobre diferentes experiências de teatro de grupo no Brasil revela algumas características recorrentes, como, segundo André Carreira (2010), o caráter de experimentação/pesquisa em relação ao trabalho de ator/atriz, a produção de dramaturgia e as atividades pedagógicas. Embora não se possa generalizar tais aspectos, a sua existência é frequente e revela-se inclusive no caso do nosso objeto de estudo, o Bando de Teatro Olodum. “O *teatro de grupo* aparece como uma promessa de permanente reflexão sobre os fundamentos do teatro, bem como do desejo de construir métodos de formação de ator baseados em uma ética para o trabalho coletivo” (CARREIRA; OLIVEIRA, 2005, p. 3).

Em atividade há ininterruptos 29 anos, o Bando de Teatro Olodum foi, para grande parte dos seus atores e atrizes, a sua própria “escola” de atuação. “Eu sou uma atriz formada pelo Bando de Teatro Olodum, literalmente”, afirmou Cássia Valle (2019), que teve no grupo o seu primeiro contato com o fazer teatral. Cássia participou da segunda oficina de seleção de atores e atrizes, em 1991, depois de assistir ao espetáculo *Essa é nossa praia* no Espaço Xis: “Saí de lá encantada com aquela forma de fazer teatro. Havia música, havia dança, tinha muito a ver com a negrada”. Mesmo aqueles que já acumulavam alguma bagagem teatral antes da entrada no grupo reconhecem o Bando como divisor de águas na sua prática artística. É o caso de Gerimias Mendes, que acumulava experiências em grupos de teatro amador vinculados à igreja católica e à fábrica em que trabalhava, e atribui à chegada ao Bando o seu aperfeiçoamento técnico. “Mudou a técnica. A gente não tinha muita técnica, muito trabalho de ator, de corpo, de voz [...] e no Bando a gente teve mais oportunidades porque a gente teve muitas aulas técnicas de voz, de dança, de percussão, tudo isso” (MENDES, 2019). Já a atriz Ella Nascimento, que entrou no grupo em 2001, depois de participar de uma oficina realizada pelo Bando em Plataforma, sua comunidade, sequer tinha assistido a uma peça ou ido a um teatro: “Eu assistia televisão e de alguma maneira soube que para estar naquele universo ali o melhor caminho era o teatro. Acho que isso fez com que o teatro ficasse na minha cabeça. Aquela desenvoltura, aquela expressividade dos artistas me encantava, e era algo muito longe de mim” (2019). Ao chegar no Bando, foi, aos poucos, assimilando as práticas do grupo:

O Bando é formador, ele forma multiplicadores também. Quando eu cheguei lá eles não me deram tudo: “olha, nós somos isso, a história é essa, funciona

desse jeito, aqui somos pretos, a gente se identifica dessa maneira, aqui a gente se veste assim, aqui o cabelo a gente usa assim...”. Não. Ninguém disse que eu tinha que parar de alisar o cabelo. As coisas foram acontecendo naturalmente. Eu fui entendendo o que era o grupo vivendo com o grupo. [...] Que jeito era esse de fazer teatro. Eu ia experienciando e entendendo qual era a forma de fazer. Sentia que tinha uma identidade ali. (NASCIMENTO, 2019)

É difícil dissociar, na atuação do Bando e no próprio processo de formação dos seus integrantes, o *artístico* do *político*. Ao mesmo tempo em que descobrem caminhos e amadurecem estratégias para trabalhar no palco, através de ferramentas compartilhadas pelos diretores Marcio Meirelles e Chica Carelli, pelo coreógrafo Zebrinha, pelo diretor musical Jarbas Bittencourt e pelos demais colaboradores artísticos do grupo, os artistas do Bando são pivôs das discussões sobre racismo, consciência negra e afirmação da identidade. “Eu conheci Jorge, Eliete, Rejane, Orlando Martins, uma galera que já estava ligada com o Movimento Negro, que era questionadora. Eu era supernova, tinha vinte e poucos anos, achava tudo lindo... E fui aprendendo isso”, conta Valdineia Soriano (2018), que atribui ao Bando a tomada de consciência sobre o que representava ser, na sociedade, uma mulher negra. Algo parecido aconteceu com Renan Motta (2019), ator que chegou ao Bando em 2014, 23 anos depois da fundação do grupo, após participar da II Oficina de Performance Negra: “Eu não tinha essa consciência tão profunda como eu tenho hoje com as outras experiências que tive antes do Bando. O Bando me fez entender o que é ser negro e o que é ser um ator negro. E entender esse processo de racismo que a gente vive, de machismo, de homofobia...”.

Além de compartilhar experiências e conhecimento internamente, muitos atores e atrizes do Bando acabam atuando também como multiplicadores em suas comunidades. Rejane Maia desde 1995 dá aulas para jovens na Comunidade de Atendimento Socioeducativo de Salvador e, em 2000, criou no Ogunjá o projeto Beje Eró, que oferece para crianças aulas de teatro, música e dança, além de reforço escolar. Os atores Fábio Santana e Ridson Reis ministram oficinas para crianças e jovens da comunidade do Alto do Cabrito junto ao Grupo de Arte Cultural É Ao Quadrado. Outro exemplo é a atuação de Jamile Alves na comunidade de Alagados como parte do GRUCON - Grupo de União e Consciência Negra, que desenvolve ações de afirmação e resgate da cultura afro-brasileira através da arte-educação.

Levando à cena as reflexões sobre o lugar do negro na sociedade e o desejo de transformar essa realidade, os artistas do Bando desenvolveram, gradativamente, o seu “jeito de atuar”. Esse jeito foi, ao longo do tempo, adjetivado por público e crítica de diferentes maneiras. Negro, baiano, periférico, popular eram alguns dos nomes atribuídos à forma como tais artistas expressavam-se no palco. A forma de atuar do Bando era diferente daquelas que predominavam na cena teatral soteropolitana da década de 1990. Assim como os temas trazidos pelo grupo à discussão, enfocados na questão racial, também o modo como os artistas colocavam-se no palco era novidade em um ambiente teatral fortemente influenciado por teorias, dramaturgias e estilos de interpretação eurocentrados, ligados principalmente à tradição da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Por muito tempo, parte do público e até da imprensa especializada tratou o trabalho dos atores e atrizes do Bando como uma forma artística menor, como se fossem amadores, ou como se interpretassem “eles mesmos”. No documentário *Bando: um filme de*, dirigido por Thiago Gomes e Lázaro Ramos, a atriz Edvana Carvalho comenta tal preconceito. “A gente tinha muitos problemas, porque todo mundo dizia, e saía no jornal, que Marcio estava reformando, tratando das putas e dos ladrões do Pelourinho, fazendo teatro com eles”. Segundo Edvana, o elenco ria daquelas afirmações que, apesar de falsas, não abalavam grupo: “Pra gente não era ofensivo ser ou não a puta ou o ladrão que tá sendo reformado, porque essa gente nunca foi ofensiva pra gente”. No mesmo trecho do filme, a atriz Cássia Vale conta que havia também um preconceito da classe teatral com o elenco do Bando: “Tinha uma rusguinha da classe... ‘Ah, eles não são atores’. Tinha esse momento. Acho que na real, na real, a gente só veio fechar isso com Cabaré da RRRRRaça”. Já para Edvana, o tratamento da classe artística com o Bando só mudou depois da estreia de *Ó Pai, Ó* nos cinemas: “Eu acho que o Bando só foi aceito quando foi pro cinema, pra muita gente na cidade, e até muitos colegas da área, que nem falavam direito com a gente, só passaram a falar depois do filme”.

Corpo, movimento e memória

Distantes de qualquer unanimidade, e na linha de frente contra o racismo manifestado das mais diferentes formas (inclusive em algumas das recusas do seu reconhecimento como

atores e atrizes profissionais), o elenco do Bando seguia trabalhando continuamente. O treinamento nas salas de ensaio era intenso. O corpo e a dança eram centrais na preparação dos atores e atrizes, que tinham nessa área, desde o espetáculo *Medeamaterial* (1993), a condução de Zebrinha, bailarino e coreógrafo com uma trajetória reconhecida dentro e fora do país, e desde 1992 também diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia.

O trabalho de Zebrinha busca dar resistência e condicionamento físico aos atores e criar um vocabulário para “legendar” os trabalhos do Bando, como define o próprio coreógrafo, referindo-se às cenas em que a palavra não é suficiente para comunicar ao público uma ideia. Para isso, Zebrinha mistura diversas técnicas de dança moderna, de que é especialista, mais um extenso vocabulário oriundo do oeste da África, “que veio através de Katherine Dunham e foi trazido para o Brasil por Mercedes Baptista, que chegou aqui na Bahia através de Domingos Campos e [o grupo] Olodumaré. Tudo isso que se tornou essa linguagem afrobaiana de fazer dança” (ZEBRINHA, 2019). No processo de preparação para os espetáculos, as danças das religiões de matriz africana têm um lugar importante, pois ao mesmo tempo em que dão condicionamento para o ator interpretar, cantar e dançar, muitas vezes simultaneamente, podem abrir possibilidades para a construção de personagens a partir dos arquétipos dos orixás, segundo Zebrinha:

O corpo tem memória. E quando eu falo que o corpo tem memória, não é somente o corpo negro. Qualquer corpo tem memória. Porque quando fala em ancestralidade parece que só preto tem ancestral, tem ancestralidade. Mas, por exemplo, é muito fácil um italiano dançar polca sem nunca ter visto. É complicado pra mim dançar polca. Mas não é complicado pra mim nem para nenhum negro despertar a sua memória e dançar as danças de candomblé. Você percebe que não existe a escola e que as pessoas dançam mais ou menos igual. Então eu acho que é por conta da memória da mesma etnia. E você ainda pode catalogar em relação as etnias que vieram para o Brasil, que as pessoas são mais propensas a se mover como certos povos e não são capazes de se mover como outros povos. (ZEBRINHA, 2019)

O resgate dessa memória ancestral é reconhecido por diferentes atores e atrizes quando questionados, em entrevista, sobre o aspecto físico da sua atuação. “O corpo pra gente é uma biblioteca. Ele responde a coisas. Às vezes não precisa nem falar. No silêncio você responde muitas coisas com o próprio corpo, com essa memória corporal”, conta Sergio Laurentino (2019). A fala do ator faz lembrar o espetáculo *Bença* (2010), talvez o trabalho do Bando que explore mais explicitamente a questão da ancestralidade e também aquele que,

assim como *DÓ* (2012) - incursão do grupo no universo do butô -, mais utilize a expressividade do corpo em silêncio. Em *Bença* não há personagens, e a narrativa, construída de forma fragmentada, aborda temas como tempo, sabedoria, respeito aos mais velhos, morte e espiritualidade. É também em *Bença* que os ritmos e movimentos do candomblé, recorrentes nos trabalhos do Bando, aparecem de maneira ainda mais contundente. Os atores executam diferentes pontos, utilizando instrumentos de percussão; batem cabeça; movimentam-se pelo palco dançando os ritmos dos orixás. Em grande parte do tempo, permanecem também em silêncio, e é o corpo - muitas vezes parado, inclusive - aquele que fala.

O uso de elementos dos rituais religiosos de origem africana como fonte é uma das características recorrentes não apenas no teatro do Bando, mas em muitos outros artistas e companhias de teatro negro, e pode ser encarado como “contínuo exercício de uma memória cultural dialógica, apreendida não como origem arcaica, mas, como um significante recorrente que reatualiza, cenicamente, práticas diferentes de leitura, concepção e inscrição do real”, como defende Leda Maria Martins (1995, p. 88). Atuando no campo do sensível e do simbólico, tais elementos revelam-se como um discurso alternativo a formas de representação hegemônicas e eurocentradas. A experiência e a memória coletivas, ainda segundo Martins, são movimentadas por uma linguagem cênico-dramática que ao mesmo tempo evoca e é evocada pelo espectador:

Os rituais religiosos funcionam como expressão de um princípio estrutural dialético, um intertexto que traduz, conceitual e formalmente, uma visão de mundo diferencial, um cruzamento semiótico discursivo, que explora padrões de referência culturais distintivos, fabulando, na encruzilhada dos conflitos e tensões e na urdidura da trama, o esboço de uma identidade alternativa para as personagens e para esse próprio teatro. (MARTINS, 1995, p. 102)

O princípio estrutural dialético de que fala Martins, ao propor ao público alternativas de visão, aproxima-se dos objetivos centrais do teatro brechtiano. Por meio do efeito de distanciamento, o teatro épico busca “indicar o caráter contraditório e corrente de condições, acontecimentos, figuras, pois a realidade só pode ser dominada se se reconhece sua natureza dialética” (BRECHT, 2002, p. 151). Compreendendo a realidade de Salvador, cidade que, embora seja a de maior população negra fora do continente africano, é também onde se

concentram altos níveis de desigualdade social, intolerância religiosa e recorrentes casos de racismo, a expressão em cena dos rituais de origem africana inscreve-se ainda como um discurso dissidente, levando o espectador ao exercício dialético de reflexão. Aqui, atinge-se um objetivo brechtiano que é também do Bando de Teatro Olodum: “o espectador se torna um dialético” (BRECHT, 2002, p. 151).

As danças de origem afro-brasileira, base da preparação física do Bando e muitas vezes também o ponto de partida para a criação artística, inscrevem-se na poética do grupo entrelaçadas a técnicas e referências diversas. Como observa a pesquisadora Evani Tavares Lima em sua tese de doutorado, o fato de o Bando de Teatro Olodum optar por trabalhar principalmente com referenciais da cultura negro-brasileira não impede que elementos de outras matrizes possam ser alvo de explorações ou estudos realizados pelo grupo. O yoga, por exemplo, foi utilizado como modo de condicionamento físico e mental por mais de um ano, como afirmou à pesquisadora a atriz Auristela Sá. “Coloca-se, por um lado, a necessidade de estudar os elementos de matrizes negro-brasileiras, a fim de ampliar o repertório do ator; e, por outro, [...] abarcar referenciais não negros para escapar a uma possível estagnação dentro de um clichê do que/ou como deveria ser um negro” (LIMA, 2010, p. 185).

Fisicalidade, musicalidade, ritmo

O aspecto físico, considerado pela diretora Chica Carelli (2019) a “pedra fundamental” do teatro do Bando, aparece também nas respostas do diretor Marcio Meirelles e do coreógrafo Zebrinha ao pedido de que tentassem “descrever a atuação do grupo”:

É uma atuação muito física. E muito musical também. Os atores do Bando têm uma força física de atuação muito grande, o corpo é muito presente, muito forte. Tem desenho. Tem um desenho pra cada personagem. Tem a coreografia, o que dá também uma questão musical na atuação. Na fala, no silêncio, no ritmo, no gesto. E vice-versa. Quando eles estão dançando eles dançam como personagem, quando estão cantando, cantam como personagem... Eles não dissociam e começam a dançar. Não é um musical, nesse sentido de musical americano. É muito mais brechtiano, é uma narrativa, é um complemento à narrativa da fábula. (MEIRELLES, 2018)

Nós temos uma maneira *sui generis* de representar, eu acho. Eu acho até que a gente tem uma maneira africana de ser artista. Exatamente. Uma maneira

africana de ser artista. Onde a palavra por si só não basta e existe outra maneira de expressão que não é só a palavra, não é só o discurso. Inclusive a maneira de tonar. Nos espetáculos, a maneira que a gente emite esse discurso, talvez político, racial, dentro do que a gente faz, existe uma musicalidade. [...] Eu acho que o Bando tem esse traquejo de utilizar a naturalidade da fala pra emitir discursos. Eu acho que é muito mais shakespeariano que qualquer outra coisa. (ZEBRINHA, 2019)

Em ambos os depoimentos, o corpo e a dança aparecem como formas de discurso complementares ao texto verbal da peça. Na fala de Zebrinha, tal característica é relacionada a uma maneira “africana” de ser artista, que extrapolaria, segundo ele, a forma de expressão através da palavra. Se o teatro, de modo geral, pode ser considerado “uma modalidade artística intrinsecamente interdisciplinar e intersemiótica, na qual o signo verbal é apenas um dos elementos constitutivos” (MARTINS, 1995, p. 92), o teatro feito pelo Bando opta por valorizar os signos não verbais, explorando a plasticidade e a musicalidade da cena das mais diversas formas. Em *O Teatro do Bando*, Uzel traz um depoimento de Meirelles sobre a utilização da plasticidade/expressividade do corpo em cena: “A atriz Rejane Maia, de costas, parada, em silêncio, é um discurso inteiro. Costumo lançar mão desses discursos não-verbais que complementam e conduzem também o espectador para essa coisa às vezes empática, às vezes crítica” (MEIRELLES apud UZEL, 2010, p. 124).

A musicalidade (ou o caráter musical), citada nos depoimentos de Zebrinha e Meirelles, revela-se outra característica marcante da poética do Bando. Aqui, ela aparece de duas formas. A primeira delas está relacionada aos números musicais em que os atores tocam, cantam e dançam, como acontece ao longo de todo o espetáculo *Cabaré da RRRRRaça*. O número musical aparece como extensão do discurso do espetáculo e por isso é considerado por Meirelles como “brechtiano”. No teatro épico, “os números musicais, que possuíam a imediatividade de uma balada, eram de natureza reflexiva e moralizante” (BRECHT, 1967, p. 82). Segundo o encenador alemão, as canções, para além de divertir o espectador, podem aparecer como “apelos musicais dirigidos ao público” (p. 216) ou podem também “dar sua própria reação em relação ao tema tratado” (p. 217). Em *Ter na pele a cor da noite*³⁸, canção do espetáculo *Cabaré da RRRRRaça*, transcrita a seguir, faz-se um chamado à reflexão sobre a condição do negro na sociedade:

³⁸ Letra de Marcio Meirelles e música de Jarbas Bittencourt.

É preciso ter coragem
Para ter na pele a cor da noite
Ser intangível

é preciso ter coragem
pra ver tudo e não ser visto
pra tentar ter um futuro
com a pele cor do asfalto
e mostrar pra todo mundo
que é preciso ultrapassar
a superfície das coisas
e ver a cor do irmão
a cor do nada mais fundo
do nada mais invisível
Do mais absoluto nada

é preciso ter coragem para se empunhar esta cor
como arma como enxada como arado
como fonte como estrada
como língua incendiária
que todas as línguas fala
e torna esta cor escondida
em nova cor revelada
cor do dia cor do sonho
de todo homem e mulher
todo bicho toda mata

cor a correr pelas veias
a preencher os abismos
criando um caminho novo
pra raça humana avançar
é preciso ter coragem
para ter na pele a cor da noite
e sobreviver nesses dias
é preciso ter coragem
e olhos de lua a brilhar
pra o futuro que se quer
ser o futuro que virá

A canção, interpretada pela personagem Nega Lua, é acompanhada por uma coreografia executada pelos demais atores/personagens. Nesta cena, movimentos que sugerem estados de ataque e defesa, alguns menos óbvios e outros mais literais, como golpes do boxe, misturam-se a passos de danças urbanas, deslocamentos no estilo dos desfiles de moda e ações mais abstratas. Ao todo, durante o espetáculo, são onze números musicais. A música cantada e dançada, presente em outras diversas montagens do Bando de Teatro Olodum, demanda ao trabalho de atuação versatilidade e disponibilidade. “Essa

multiplicidade de coisas, o ator que não é cantor mas que canta, não é instrumentista, mas toca, não é dançarino, mas dança. [...] Essa atuação múltipla é muito característica do Bando”, comenta o ator Renan Motta (2019). Além da direção musical de Jarbas Bittencourt, o grupo tem, há cerca de 15 anos, a colaboração de Marcelo Jardim nas aulas de canto e preparação vocal.

Um segundo sentido do termo “musicalidade” (citado literalmente no depoimento de Zebrinha mas também presente na fala de Meirelles) está associado à noção de ritmo. Ao destacar a “maneira de tonar”, Zebrinha refere-se ao modo como o ator ou atriz acentua determinadas sílabas, palavras ou frases, criando, de forma consciente, uma melodia. “Em se tratando de uma língua teatral, é de tal importância sua materialidade fonética que [...] antes mesmo do sentido (significado), o que nossa memória retém é, muitas vezes, ‘como as coisas são ditas’” (CASTILHO, 2013, p. 41). A forma, nas artes, é tão importante quanto o conteúdo, e “o ritmo, em nenhuma instância, pode ser considerado um ‘adendo’, um ‘ornamento’, ou mesmo uma ‘utilidade’ na constituição da linguagem poética” (CASTILHO, 2013, p. 41), ele “não se encontra ‘acima’ do sentido sintático-semântico, mas o constitui” (PAVIS, 2008, p. 343).

Não é por acaso que muitos textos teatrais, como por exemplo as tragédias antigas, são escritos em verso. Tal formato, como lembra Pavis (2008), requer do ator uma obediência ao esquema prosódico determinado, ou seja, deve-se respeitar o ritmo sugerido pela sua própria organização. Shakespeare, que escrevia tanto em verso como em prosa, é um dos autores em cuja obra o ritmo da fala é elementar. Talvez por isso Zebrinha, em seu depoimento, considere o modo de atuar do Bando de Teatro Olodum como “shakespeariano”. Há na fala do grupo um cuidado com o ritmo, a pulsação, sem que se perca a naturalidade da atuação:

Na representação, o ritmo é sensível na percepção de efeitos binários: silêncio/fala, rapidez/lentidão, cheio/vazio de sentido, acentuação/não acentuação, destaque/banalização, determinação/indeterminação. O ritmo não se limita à enunciação do texto; também vale para os efeitos plásticos: APPIA fala, por exemplo, aos seus cenógrafos, de um “espaço rítmico”. CRAIG faz do ritmo um componente fundamental da arte do teatro, “a própria essência da dança”. (PAVIS, 2008, p. 344)

É possível perceber no modo de atuar do Bando uma forte atenção, ou melhor, uma forte conexão com os demais elementos da encenação. Vozes e corpos conectam-se entre si,

coletivamente, e também com a música que entra, com a luz que se transforma, com o espaço cênico, o público, o silêncio. Não é forçosa a comparação do trabalho do ator, e especialmente do ator do Bando, com o desempenho de um instrumentista em uma orquestra. O intérprete está, a todo o tempo, conectado com a obra em sua inteireza, e cada nota, ou cada ação, deve estar em harmonia com o todo. No palco, nenhuma ação, nem mesmo um solo, é, em sua essência, individual. E tal afirmação ganha ainda mais força quando se refere ao desempenho de atores de um mesmo grupo teatral.

A afinação do Bando de Teatro Olodum em cena é resultado do convívio de muitos anos, dentro e fora do tablado. De um modo muitas vezes intraduzível, essa sintonia é percebida pelo espectador, como observa o diretor-pedagogo Jurij Alschitz, praticante e investigador do teatro feito em companhia:

A natureza de uma companhia se coloca sempre como segundo autor do espetáculo e como seu dono, já que somente ela exercita alguma autoridade sobre os laços particulares que se transformam gradualmente e se intensificam sem pausa durante o espetáculo. As suas leis não-escritas, os seus ritmos particulares, inimitáveis, serão percebidos pelo espectador como arte de direção da montagem e maestria na interpretação, mas isso é uma meia-verdade porque o espectador simplesmente observará a vida da companhia como um ato artístico. (ALSCHITZ, 2012, p. 47)

Unidade, individualidades

Em suas reflexões sobre as companhias de teatro, Jurij Alschitz (2012) busca na física molecular uma imagem para caracterizá-las. Segundo tal ciência, exatamente como um ponto, que tende a se tornar infinito, o infinito tende a se tornar um ponto. O ator da companhia, o “ator-ponto”, viveria esses dois estímulos contrastantes. Faria um esforço para se assemelhar à companhia, para se tornar parte indivisível dela, um “não-ser”, e ao mesmo tempo, ao alcançar o autoanulamento, faria o caminho inverso: buscaria o “ser”, a “personalização”. Esse trânsito constante, marcado pelas oposições entre liberdade e limitação, seriam responsáveis pela energia geradora de ação e crescimento da companhia.

É interessante observar que o Bando de Teatro Olodum é reconhecido pela sua forma única e original de fazer teatro. Mas esse seu jeito singular existe pelas individualidades que o grupo carrega em sua formação. A começar pelas características físicas do elenco, como

mostra a atriz Cássia Valle (2019): “O Bando nunca teve padrão físico, estético, assim, o belo. A gente já foi em vários lugares e ouviu isso: ‘bacana que nesse lugar tem gordo, magro, velho, novo, negro com melanina cem por cento, com mais ou menos’. E isso faz um corpo. E faz ser diferente”.

O mesmo vale para a forma de atuar: ao mesmo tempo em que o grupo possui certa unidade nos jeitos de falar e se mover, marcada por vocabulário, ritmos e musicalidades desenvolvidos coletivamente, cada ator traz consigo, naturalmente, o seu próprio jeito de trabalhar - as suas próprias cores, temperaturas, energias, visões, modulações. Isso diz respeito não apenas à forma alcançada em cena, mas ao próprio processo de criação. Se o trabalho de construção de personagem é desenvolvido, pela maior parte do grupo, a partir da observação do cotidiano seguida de exercícios físicos (andar pela sala de ensaio, encontrar a respiração do personagem, a sua forma de andar etc), para a atriz Ella Nascimento (2019), por exemplo, o caminho de criação segue um outro percurso: “Eu fui percebendo que tentar entender a psicologia da personagem, sua história, me traz muito mais coisas, mais alimento, do que começar pelo externo. [...] Marcio respeitava muito os processos individuais e acho que isso ajudou muito a me entender”. Os obstáculos na busca de uma unidade, segundo Ella, eram contornados com traquejo pela direção:

Porque é difícil também conviver em grupo, por conta da tendência a encontrar essa unidade criativa, mas que nem sempre acontece, e isso tem que ser respeitado. E eu até encontrei um ambiente que acolheu isso. Pelo menos na direção. Zebrinha me respeitava, com meu corpo. Ele tem a visão de que cada um, por mais que a coreografia seja igual, vai dançar à sua maneira, porque é outro corpo. E no jeito de fazer eu também via na Chica e no Marcio o respeito a esse processo. Chica foi se tornando uma grande parceira. A gente conversava muito e ela foi percebendo qual era esse jeito. (NASCIMENTO, 2019)

É interessante notar que, nesse contexto de diálogo constante entre unidade e individualidades, tem sido cada vez mais comum a coexistência dos espetáculos do Bando, que envolvem todo o elenco e equipe de criação, com projetos independentes³⁹,

³⁹ Alguns deles: o solo *En(cruz)ilhada*, escrito e interpretado por Leno Sacramento (Bando) com direção de Roquildes Júnior; a peça *Eles não sabem de nada*, com texto e direção de Leno Sacramento e atuação das atrizes Naira da Hora e Shirle Sanjeva, integrantes da nova geração do Bando; *Se Deus Fosse Preto*, monólogo escrito e interpretado por Sergio Laurentino (Bando) com direção de Jean Pedro; *Maloquêro*, monólogo escrito e interpretado por Jhoilson de Oliveira, dirigido por Merry Batista (Bando); *O Contentor*, peça de José Mena Abrantes dirigida por Ridson Reis (Bando) com os atores Cell Dantas, Eddy Firenza, além do próprio Ridson;

desenvolvidos por seus atores com diferentes equipes criativas. Embora não tenham a assinatura do Bando de Teatro Olodum como realizador, esses projetos costumam contar com o apoio ou a co-realização do grupo e eventualmente são incluídos nas programações de projetos desenvolvidos pelo Bando, como as *Terças Pretas* e o festival *A Cena Tá Preta*. Esse movimento de alguma forma dialoga com os rumos do teatro no século 21, momento de grande emergência de solos, projetos de pesquisa/criação individuais, residências e colaborações pontuais entre artistas, coletivos em articulação. Talvez esteja aqui uma nova forma de atuação das companhias de teatro, que remodelam seus laços sem rompê-los ou afrouxá-los.

Observação, gesto e *gestus*

O olhar atento ao cotidiano é ferramenta crucial no trabalho criativo do Bando de Teatro Olodum. “Nossos personagens a gente buscava na rua”, conta Gerimias Mendes (2019). O método de observação é lembrado por diversos atores quando questionados sobre os seus processos individuais de criação. “Eu sou um cara que eu observo muito as pessoas na rua. Eu gosto muito de ouvir as conversas, principalmente em feiras, em festas, em espaços que tem aglomeração, em recepção de clínicas, ônibus, transporte público... Isso é de uma riqueza que não tem tamanho”, relata Jorge Washington (2018). Leno Sacramento (2019) afirma que o “laboratório de rua” é algo que todos no grupo realizam e lembra uma imagem utilizada pela atriz Valdineia Soriano para ilustrar a prática: “O ator fica com a antena ligada, o tempo todo, captando todas as coisas”.

O exercício de observação, considerado por Brecht (1967, p. 206) “elemento essencial da representação”, como abordado em maior profundidade na primeira parte deste capítulo, é um importante ponto de interseção entre a atuação do Bando e aquilo que poderia ser chamado de uma atuação épica. “O teatro épico pretende estabelecer seu modelo em uma esquina de rua, com o intuito de retornar a um teatro dos mais simples, a um teatro ‘natural’, constituindo uma empresa social cujas origens, meios e objetivos sejam terrenos e práticos” (BRECHT, 1967, p. 149). Ter a cena de rua como modelo, vale dizer, não significa que atuar

a performance literária *Sarauzinho da Calu*, criada por Cássia Valle (Bando) a partir do livro infanto-juvenil *Calu, uma menina cheia de histórias* escrito por ela em parceria com Luciana Palmeira.

nesse teatro seja uma tarefa fácil. Alcançar a naturalidade de que fala Brecht revela-se um desafio e fazê-lo implica no emprego de uma série de recursos artísticos.

Na *Trilogia do Pelô*, o Bando de Teatro Olodum leva ao palco personagens inspirados nos moradores do Pelourinho, no centro histórico de Salvador. Para a criação artística, o grupo passou a observar e a conversar com personagens reais do lugar. Na sala de ensaio o material coletado foi trabalhado em improvisações, transformado, e dali surgiram personagens emblemáticos que do palco passariam para as telas de cinema e para a televisão, em *Ó Pai Ó*. Um deles é Dona Raimunda, criação da atriz Cássia Valle:

O primeiro personagem que eu criei é Dona Raimunda [...] que é aquela pessoa que tem um dom, sabe ler carta, sabe jogar búzios, sabe ver no copo... Eu fui conversar com muitas mulheres que viam no copo e não só no Pelourinho. Eu fui do Pelourinho até Sete Portas. [...] Eu conversei com muitas senhoras, benzedeadoras... Então pra mim, pro meu processo, é o observar e o conversar. A partir daí eu tenho que juntar esse papo todo que eu tive com essas pessoas e criar um único texto. A partir daí é ver “o que é que é mais importante, que cada pessoa que eu conversei queria me dizer?”. E a partir daí eu vou criando essa pessoa, vendo o que é importante pra ela, porque ela vive naquele estado, o que é importante pra ela dizer. E como eu observo muito, então tem jeito de olhar, jeito de falar, jeito de pegar na cintura, uma voz que a gente vai juntando com a minha, mas pode ter uma coisa mais histriônica, e tem muita coisa de gesto, eu observo muito, gosto dessa coisa do gestual. (VALLE, 2019)

O *gesto*, ou o *gestual*, destacado pela atriz, é componente importante no trabalho de atuação e portanto objeto de análise de diversas teorias teatrais. De modo genérico, segundo Pavis, refere-se à maneira de se mexer específica de um ator, de uma personagem ou de um estilo de representar, implicando numa formalização e uma caracterização dos gestos do artista, no entanto, “cada época tem uma concepção do gesto; o que, em contrapartida, influi na interpretação do ator e no estilo da representação” (PAVIS, 2008, p. 184). Por interpretar os personagens como sujeitos sociais, a atuação do Bando aproxima-se da visão de Brecht, que traz os conceitos de *gestus* e *gestus social* como base para a prática e a reflexão sobre o trabalho de atuar.

O modo de andar, de se movimentar, de apoiar as mãos ao descansar, de erguer os braços ao falar são exemplos daquilo chamado por Brecht de *gestus*. Na categoria dos *gestus* existe um tipo especial, o *gestus social*, que engloba tudo aquilo que serve para evidenciar o lugar social do personagem e os embates sociais presentes nas mais diversas relações entre

personagens. A esfera do *gestus social* extrapola o aspecto físico: pode também ser uma fala, uma música.

A construção do personagem de Dona Raimunda, assim como dos demais personagens da *Trilogia do Pelô* - podemos citar a baiana da acarajé, o policial, o taxista, a travesti, a evangélica dona do cortiço, entre outros - é feita com o objetivo principal de localizar aquele indivíduo na sociedade e, a partir daí, problematizar as relações estabelecidas na teia social. Por isso a ideia de *gestus social*, ainda que não trabalhada teoricamente pelo elenco do Bando de Teatro Olodum, está presente em diferentes trabalhos do grupo:

Criamos personagens coletivos. A baiana de acarajé não é apenas uma mulher que sustenta a família alimentando o consumidor, mas *a mulher que alimenta*. A soma de várias baianas de acarajé, de inúmeras mulheres que sustentam a família, que nos alimentam não só com comida, mas com valores, com tradição, com liderança comunitária. O gari não é só um cara que recolhe o lixo, mas o homem que mantém a cidade limpa e, contraditoriamente, sobrevive da sobra, do que é jogado fora. (MEIRELLES, 2005, p. 24)

Em lugar de construções que individualizem os personagens, atores e atrizes os representam como seres sociais, explorando gestos e ações identificáveis como de grupos sociais específicos e, mais que isso, evidenciando os aspectos sociais das relações entre os seres representados. É o que acontece, por exemplo, em *Relato de uma guerra que (não) acabou*, que expõe a violência vivida nos bairros periféricos de Salvador durante a greve da Polícia Militar.

A personagem Simone, mestranda em Psicologia Social que está na comunidade do Alto do Gavião para pesquisar os impactos das rádios comunitárias na vida dos moradores, representa uma elite socioeconômica que se relaciona com a favela a partir de uma postura assistencialista e exploradora. Esse aspecto é sublinhado nas cenas em que Simone interage com o policial Bujão, com o radialista Bocão e com a catadora Ro, todos moradores da comunidade. Essa última, na fala final da peça, escancara os abusos dessa relação ao responder a uma das perguntas feitas por Simone para a sua pesquisa de mestrado:

A senhora não vai entender nada. Vocês não vão entender nada nunca. Porque não querem. Porque vocês têm dinheiro, casa, carro, educação, médico quando precisa, comida e conforto. Vocês agora ficam com esse negócio de

ajudar. De solidariedade. Pensa que a gente é besta? Acham que vão salvar a gente dando bolsa de cinquenta reais e ensinando reciclagem? Dando quilo de alimento? Vocês querem é se salvar. Porque têm medo. Vocês acham que todo mundo mora em favela é bandido. Mas não é não. Tem bandido também. Mas quem faz os bandidos daqui é a necessidade. Quem faz os bandidos daqui são vocês mesmo, que não respeita a gente. A gente tem dignidade. É por isso que não quero ter filho nessa porra! Construí meu barraco sozinha e moro lá sozinha, pra ninguém encher o meu saco. Vivo como posso e não peço nada a ninguém. Me defendo. Tenho minha arma e meto bala no primeiro que vier me sacanear. E isso todo mundo quer. Todo mundo. Não posso atirar em todo mundo. Principalmente nos bacanas de fora que só quer enrubar a gente. Por isso não vou ter filho. Nessa porra. Porque ele não vai consertar o mundo e nem eu. Eu não vou botar mais um neste mundo, pra levar a vida de merda que eu levo. Tendo só a arma como salvação. E uma arma só não dá pra acabar com essa cambada toda de filho da puta.

A fala de Ro começa referindo-se a Simone como indivíduo (“A Senhora não vai entender nada”). Logo na segunda frase, a personagem Simone já passa a ser tratada como um coletivo, uma classe social que explora e violenta a classe social da qual Ro faz parte (“Vocês não vão entender nada nunca”). O discurso da personagem provoca uma reflexão sobre as causas da criminalidade, sobre as verdadeiras origens da violência (“Quem faz os bandidos daqui são vocês mesmo”). O debate sobre as relações de poder que permeiam a sociedade, constante nos diferentes trabalhos do Bando, está na raiz do teatro épico: “Em primeiro lugar, a forma épica tenta superar o individualismo e estimular o olhar histórico. Ela tenta mostrar que os indivíduos agem determinados por forças sociais amplas, e, ao mesmo tempo, se autodeterminam no diálogo com essas forças” (CARVALHO, 2009, p. 192).

Tipo e personagem

A composição de personagens tipo é outro recurso utilizado com frequência pelo Bando de Teatro Olodum. Embora teórica e tecnicamente distante do conceito de *gestus social*, a escolha de estabelecer tipos bem definidos, com traços físicos, psicológicos ou morais comuns e reconhecíveis facilmente pelo público, pode também ser enxergada como uma estratégia para reforçar o caráter social dos personagens. “Há criação de um tipo logo que as características individuais e originais são sacrificadas em benefício de uma generalização e de uma ampliação” (PAVIS, 2008, p. 410).

Os personagens tipo, obrigatórios em gêneros como a farsa e a comédia de caracteres, não se limitam a essas formas teatrais, mas acabam por herdar alguns dos preconceitos a elas atribuídos. Segundo Pavis, a má fama do tipo vem da reprovação da sua superficialidade e da dissemelhança dos personagens reais, visão que o contrapõe aos personagens trágicos, que possuiriam uma dimensão mais humana e individual. O autor não apenas discorda que o personagem trágico, ou “mais trabalhado”, assemelhe-se ao que seria uma “pessoa real” como defende que o personagem tipo “confessa francamente seus limites e sua simplificação”, tornando-se por isso mais apto a se integrar à intriga e a servir de objeto lúdico de demonstração.

É em certa medida o que acontece em *Essa é nossa praia*, primeiro espetáculo do Bando de Teatro Olodum. Os traços de personalidade evidentes tornam mais diretos os conflitos entre personagens, ressaltando os debates sobre diferentes questões, como os choques culturais entre a igreja evangélica e os adeptos do candomblé, a relação de exploração envolvendo um lojista e um artista de rua, a tentativa de extorsão de uma prostituta por um policial militar, entre outros.

A experiência com *Essa é nossa praia* foi bem sucedida e o diretor Marcio Meirelles decidiu manter os personagens da peça em outros dois espetáculos: *Ó Pai, Ó!* (1992) e *Bai bai Pelô* (1994), dialogando com o princípio da *commedia dell'arte*, gênero teatral que se baseia na repetição de personagens tipo em diferentes situações. Surgida em um contexto de grave crise econômica e social que tomou a Itália no século XVI, a *commedia dell'arte* foi responsável por afirmar o palco como lugar do ator, já que se baseava exclusivamente na sua atuação e, especialmente, na sua capacidade de improvisar. Foi também o período em que surgiram as primeiras organizações de artistas e companhias de atores profissionais (LEÃO, 2014). A partir de um roteiro estabelecido previamente pelo diretor, o ator improvisava as situações a partir das características próprias do seu papel (tipo) e das reações do público (PAVIS, 2008). Os tipos fixos eram divididos em dois “partidos”, um composto de empregados (Arlequim, Polichinelo, Colombina) e outro de patrões (Il Capitano, Pantalone, Il Dottore). É também a *commedia dell'arte* que abre o caminho dos palcos para as mulheres, agora donas dos personagens femininos, antes interpretados por homens.

A influência da *commedia dell'arte* na poética do Bando não se dá explicitamente - não há nas montagens a utilização de máscaras ou arquétipos específicos do gênero,

tampouco treinamento prático ou estudo teórico sobre esta forma teatral - mas aparece na função atribuída à repetição dos personagens tipo: “representar coletivos humanos e não indivíduos, mostrar o que aqueles coletivos representados significam na manutenção ou na transgressão do estado de coisas em que vivemos” (MEIRELLES, 2005, p. 25). Função, ainda segundo Meirelles, compartilhada pelo teatro popular em suas diversas formas - “da commedia dell’arte ao mamulengo”.

Público, ator, personagem

A relação com o público é ponto vital das inovações propostas por Bertolt Brecht. Crítico das formas teatrais ilusionistas, o encenador defendia que “a relação entre ator e seu público deveria ser a mais livre e direta possível. Ele simplesmente tem algo a comunicar e a mostrar e esta atitude, daqui em diante, deveria servir de base” (BRECHT, 1967, p. 168).

No Bando de Teatro Olodum, a comunicação com a plateia é também o que orienta a prática teatral. Além de os atores terem uma noção muito lúcida do que desejam e precisam discutir no palco, a própria experiência de pesquisa e criação colabora para uma desenvoltura no jogo da cena:

Eu sempre digo que a grande característica do Bando é um ator que se comunica muito com a plateia. Ele tem uma comunicação muito direta com a plateia. Sempre. Primeiro, ele tem uma capacidade muito grande de improvisação, [...] sempre há uma grande comunicação com o público. E isso eu acho que é muito voltado tanto por esse método de trabalho que eles iam sempre falar com as pessoas que tinham a ver com os personagens deles... Então sempre é um trabalho que não é individual, é muito de diálogo, de troca de ideias, as ideias que estão dentro do espetáculo não são de cada um, mas são ideias que a gente vai recebendo, seja por palestra, seja por conversa com pessoas, seja porque a gente ouve... Então sempre há uma troca muito grande. A relação com o público é muito grande. A relação com a sociedade é muito grande. (CARELLI, 2019)

Os momentos de quebra da quarta parede, quando se fala diretamente ao público, são muito frequentes nos espetáculos do grupo. Em *Cabaré da RRRRRaça*, por exemplo, raras são as cenas em que o ator ou atriz não se dirige à plateia. “A gente lida com isso com muita facilidade. [...] A gente vai muito naturalmente falar com a plateia. Retoma o personagem, sai do personagem, volta pro personagem. Como uma brincadeira mesmo (WASHINGTON, 2018). Entrar e sair do personagem, deixá-lo mais e menos evidente, é um traquejo

estimulado pelo próprio Brecht aos seus atores. “O ator deve simplesmente aparecer e mostrar algo publicamente, e também que ele *está mostrando*. Ele deve imitar uma outra pessoa, mas não deve chegar ao ponto de supor que ele é esta pessoa, não deve ter a intenção de fazer com que esqueçam a sua própria pessoa” (BRECHT, 1967, p. 168).

Questionado em entrevista sobre o seu processo individual de trabalho, o ator Sergio Laurentino lembrou uma experiência fora do Bando, na peça *Jango: Uma Tragedya*, dirigida por Marcio Meirelles. Sobre o personagem interpretado por ele, um norteamericano interessado em biografar o presidente João Goulart, comentou: “Eu tinha uma opinião dentro daquilo ali. Minha opinião estava ali. O personagem era uma outra coisa. Mas a minha opinião tava ali e era implícito esse discurso meu no personagem. E isso é o legal. Essa dicotomia” (LAURENTINO, 2019).

A fala de Sergio, que revela uma prática construída durante seu longo tempo de trabalho no Bando de Teatro Olodum, também dialoga com a proposta épica de atuação. Brecht (1967, p. 96), ao narrar uma das suas experiências teatrais, comenta: “[...] também os atores deixavam de levar a cena até o seu fim, até à cena seguinte, guardando distância de seu personagem e mesmo levando a que se fizesse a crítica desse personagem”. Em outro escrito sobre o trabalho de ator, o encenador volta a tocar nesse ponto: “Ele [o ator] toma um partido, nem sempre aquele do seu personagem, e quando é o caso, ele toma partido contra o seu personagem” (BRECHT, 1967, p. 172). Talvez por não adentrar um caminho de construção de personagem mais dramático ou psicológico a atuação do Bando deixe mais nítidas as fronteiras entre ator e personagem e, assim, o público seja conduzido mais facilmente por esse jogo em que as opiniões de um e de outro nem sempre são coincidentes.

O elenco do Bando transita por diversos teatros - da dramaturgia criada a partir das próprias improvisações a textos clássicos de William Shakespeare, Georg Büchner e Bertolt Brecht; da representação dos personagens tipo da *Trilogia do Pelô* à linguagem performática e contemporânea, sem a existência de personagens, de *Bença* e *DÓ*. A cada novo trabalho, descobre e incorpora novas formas de fazer e, embora versátil, consegue preservar a sua originalidade - e aqui entram em jogo ritmo, corpo, musicalidade, discurso e incontáveis componentes do misterioso trabalho de atuação.

Classificar a atuação do ator e da atriz do Bando, enquadrá-la em um método ou técnica pré-existente, seria desconsiderar a sua complexidade e ignorar as múltiplas

referências que, consciente ou inconscientemente, integram a sua formação. No próximo capítulo, fechamos ainda mais o nosso foco e nos debruçamos sobre o trabalho de ator/atriz em *Cabaré da RRRRRaça*, para seguir investigando em que pontos friccionam-se o épico e o Bando.

Capítulo 3 - O épico em Cabaré da RRRRRRaça

3.1 Dramaturgia e encenação

Cabará da RRRRRRaça nasceu nos palcos no dia 8 de agosto de 1997, inaugurando o café-teatro Cabará dos Novos, espaço alternativo para espetáculos do Teatro Vila Velha. Desde a polêmica da meia-entrada para pessoas que se declarassem negras, que chamou a atenção do público e da imprensa antes mesmo da estreia, somando-se ao grande sucesso da primeira temporada, o *Cabará* tornou-se um dos destaques entre os trabalhos de repertório do Bando. Entrou para a história do teatro baiano pelo grande sucesso de público⁴⁰ e pela sua longevidade, celebrando, em agosto de 2017, em temporada no Vila Velha, 20 anos em cartaz.

Se “o teatro épico está interessado, antes de tudo, no comportamento que os homens adotam uns diante dos outros, sempre que forem comportamentos significativos social e historicamente” (BRECHT, 1967, p. 83), o *Cabará da RRRRRRaça* coloca uma lupa sobre os comportamentos cotidianos que carregam o racismo e convoca o público a pensar sobre as questões sociais e históricas que envolvem a discriminação racial. Ao longo da sua trajetória de duas décadas, além das temporadas em Salvador, circulou por cidades como Ilhéus, Recife, João Pessoa, Fortaleza, Rio Branco, Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, Coimbra (Portugal) e Luanda (Angola).

A peça foi criada originalmente em uma estrutura de espetáculo de cabaré. A proximidade entre atores e público, que permanecia em mesas espalhadas pelo Cabará dos Novos, a uma curta distância do palco, era apenas um dos pontos em comum com os *vaudevilles* alemães. Dois palcos menores, montados com praticáveis e dispostos entre as mesas da plateia, tornavam ainda mais próxima a relação com o espectador. Havia uma opção cenográfica espacial mínima: os três tablados e os corredores que os conectavam eram o espaço cênico onde se desenrolavam as ações. A forma como os personagens falavam, movimentavam-se e interagiam com os espectadores dava os contornos àquele ambiente que ora aproximava-se de um programa televisivo de auditório, ora parecia com uma grande

⁴⁰ No livro *Guerreiras do Cabará*, Marcos Uzel (2012, p. 62) afirma, a partir de dados fornecidos pela equipe de produção do Teatro Vila Velha, que desde a noite de estreia até agosto de 2012 o *Cabará da Rrrrraça* foi assistido por 49.1684 pessoas em 300 apresentações.

passarela de moda, podendo ainda - já que não havia compromisso com o realismo - transformar-se no espaço interno de uma casa.

A mudança do Cabaré dos Novos para a sala principal do Teatro Vila Velha, com público disposto em uma arquibancada frontal e nas laterais do palco, deixou o espectador menos próximo dos atores (que passaram a descer do palco e transitar pela plateia nos momentos de interação) mas o conceito espacial permaneceu o mesmo. Sem outros recursos cenográficos - com exceção de cortinas ao fundo, em algumas temporadas, e da própria disposição dos praticáveis que compunham o palco - o espetáculo seguia apostando na movimentação e na forma de atuação para localizar o espectador no universo da indústria do entretenimento; um híbrido de estúdio de televisão e desfile de moda.

Figurino e maquiagem dialogavam com o glamour das TVs e passarelas. Na primeira versão da montagem, peças multicoloridas, seguindo as tendências de estilo da época, compunham as roupas, que com o tempo ganharam unidade de cor. Assinados por diferentes estilistas baianos, os looks de cada personagem tinham estilo ousado, arrojado, e eram acompanhados por maquiagens fortes, acentuando a atmosfera de show de cabaré. A paleta de cores do figurino passou a marcar a trajetória do espetáculo: em 2007, ao completar 10 anos em cartaz, a cor branca foi substituída pela cor vermelha, que permaneceu até 2010, quando figurinos pretos foram adotados. Em 2017, quando se completaram 20 anos, *looks* amarelos e vermelhos foram concebidos para a montagem.

Tais mudanças são justificadas pelo diretor do espetáculo: “O mundo do consumo é um dos elementos que constroem a narrativa [...] por isso, assim como algumas falas são modificadas seguindo a evolução de determinados assuntos no dia-a-dia, o figurino é constantemente renovado seguindo as tendências da moda” (MEIRELLES, 2005, p. 33). Em *Cabaré da RRRRRaça*, figurinos, maquiagens e cabelos dialogam também com a ideia de *Black is beautiful*, frase que a partir dos anos 1960 tornou-se um dos movimentos de combate ao racismo através da exaltação da beleza e identidade negras:

Odisseia da cor, elogio da raça, alegoria da identidade, essa elocução ruidosa, de conotação contra-ideológica, traduz um amplo e complexo movimento de inscrição racial, que subverte os ideais europeus do belo e, por extensão, do que é considerado bom. No cabelo estilizado, arisco, indomado, nos trajés inspirados pelos moldes africanos, nos adereços, no andar, no movimento assimétrico da dança, em variados níveis, a expressão *Black is beautiful* anuncia o projeto de construção de uma enunciação coletiva. Esta ancora-se

em uma representação prazerosa de corpo, traduzido, figurativamente, como uma imagem assertiva e diferencial, uma impressão jazzística, que desafia os ideais da cultura dominante. Essa fala constrói-se pela releitura do corpo, pela reversão da história, pela revitalização da memória, pela vontade política de promover mudanças no status quo, inserindo-se no efervescente panorama de contracultura e de movimentos contestatórios na América de então. Há que exibir o corpo como uma imagem desejada, ostentar a imagem com prazer, inscrever a cor como texto, a raça como griffe, signos da identidade afro que se quer, assim, realçar. (MARTINS, 1995, p. 145)

É interessante lembrar que o *Cabaré da RRRRRaça* surge de uma demanda do elenco, mais especificamente das atrizes, por personagens que exaltassem a sua beleza, rompendo com o que acontecia nos trabalhos anteriores. “Tinha uma insatisfação muito grande que eles sempre reproduziam personagens pobres, personagens fodidos, os figurinos eram sempre de gente fodida... E que eles queriam sair desse padrão”, conta a diretora Chica Carelli (2019). Cássia Vale (2019) lembra que “vestir roupa de grife” e “estar lindas, maquiadas” foram pedidos explícitos das atrizes e que, a partir dessa inquietação, o espetáculo passou a ser concebido, tendo a revista *Raça Brasil* como principal fonte de inspiração. Materializada no palco, a ideia do *Black is beautiful*, em sua amplidão e complexidade de sentidos, passou a funcionar como “metonímia da reflexão que se tece sobre a questão da identidade” (MARTINS, 1995, p. 145), traduzindo, para além da visualidade, a contestação política do Bando contra todo um sistema eurocêntrico excludente e opressor.

Em um contexto social marcado por profundos racismos estrutural, institucional e cotidiano, que alcançam as mais diversas esferas sociais, inclusive o campo artístico, é possível afirmar que o corpo negro em cena é, por si só, subversivo. “No racismo, corpos *negros* são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão ‘*fora do lugar*’ e, por essa razão, corpos que não podem pertencer. Corpos brancos, ao contrário, são construídos como próprios, são corpos que estão ‘no lugar’, em ‘em casa’, corpos que sempre pertencem” (KILOMBA, 2019, p. 56). O Bando de Teatro Olodum, que sabota a lógica racista desde a primeira vez em que seus artistas pisam no palco, em *Cabaré da RRRRRaça* apropria-se de elementos do universo da moda e da indústria cultural e aprofunda o debate sobre o lugar do negro na sociedade.

Há um componente da encenação utilizado em favor da contestação política do grupo: a música - que, assim como no teatro épico, configura-se como “um desmistificador, encarregado de provocar e denunciar” (BRECHT, 1967, p. 83). Em *Cabaré da RRRRRaça*,

a trilha sonora provoca interrupções na narrativa, colaborando para que o público seja mantido em estado de reflexão, como propunha o teatro épico, e também auxilia nas mudanças entre blocos temáticos. No espetáculo do Bando, as inserções musicais assumem funções que vão além do simples acompanhamento ou ambientação sonora. Servem, por exemplo, para reforçar ou complementar um discurso previamente colocado, como acontece em *Espelho da Raça*, que sucede a discussão sobre o papel do negro no mercado de consumo e a pouca representatividade que encontra na mídia brasileira: “E se o Brasil se olhar no Espelho / Enquanto a gente não se olhar na cara / Impávido se olhar no espelho / Indeciso não se olhar na cara / Impreciso não se olhar na cara”.

As canções aparecem também para “comentar ironicamente a ação” (UZEL, 2012, p. 122), como acontece em *O Super Negão*, que critica de forma sarcástica o mito da superioridade sexual do homem negro: “É o super negão, olha aí / Olha o tamanho do seu cacete / Quando ele aparece, a galera repete / Ou é bom de bola ou é bom de samba / Ou é pai-de-santo ou é dez na cama”. Podem também ser utilizadas para “dar a sua própria reação em relação ao tema tratado” (BRECHT, 1967, p. 216), dialogando mais uma vez com o teatro brechtiano, como no *Rap do 13 de maio*. Depois de uma discussão acirrada, entre diferentes personagens, sobre a comemoração da abolição da escravidão, a personagem Nega Lua canta, acompanhada de coreografia executada pelos atores e atrizes: “O poder tem uma dança interessante / Quando resolve te tirar como otário / Dá uma pirueta, inventa datas importantes / Alguma coisa que só tem no calendário / Cadê o país da independência, cadê? / Cadê o país da abolição, cadê?”.

Brecht (1967, p. 82) destaca como inovação marcante para o teatro da sua época “a separação estrita entre a música e todos os outros elementos do entretenimento”, referindo-se à montagem de *A Ópera dos Três Vinténs* feita em 1928: “Mesmo superficialmente, isso era evidente no fato de que a orquestra estava instalada visivelmente sobre o palco. Para as canções cantadas, foi feita uma mudança de luz especial: a orquestra era iluminada”. Em *Cabaré da RRRRRaça* os instrumentos de percussão, tocados ao vivo por músicos e pelos próprios atores, em revezamento, são posicionados em praticáveis elevados na parte de trás do palco, destacados dos demais espaços de encenação. Sempre que se iniciam as músicas, uma mudança brusca na iluminação, assinada por Rivaldo Rio, cumpre a função de destacá-

las dos demais momentos da peça. Durante os números musicais, os músicos estão sempre iluminados, assim como os espaços onde são executadas as coreografias.

Também no encerramento do espetáculo a música marca a sua importância como discurso. Uma sequência de canções do repertório do bloco afro Ilê Aiyê é responsável por fechar a dramaturgia de *Cabaré da RRRRRaça*. Após cantar *Separatismo Não*, em princípio à capela e em seguida acompanhado da percussão, o personagem Wensley de Jesus⁴¹ fala, com o resto da cena em silêncio, versos da música *Ilê de Luz*:

Negro sempre é vilão até, meu bem, provar que não. Racismo meu? Não. Me diz que sou ridículo. Nos teus olhos sou malvisto. Diz até que tenho má índole. Mas, no fundo, tu me achas bonito, lindo! Todo mundo é negro de verdade. É tão escuro que percebo a menor claridade. E se tiver barreiras, pulo. Não me iludo com essa classe do mundo. Sou um filho do mundo, um ser vivo de luz.

Em seguida, a música *Negrume da Noite* é cantada por um convidado especial, estabelecido previamente pelo grupo, que sobe ao palco e divide o espaço com o elenco. As participações ressaltam o diálogo do espetáculo com o formato dos shows, cabarés e programas de auditório, pincelados ao longo da montagem, e, para além da encenação, abrem um espaço de troca e demonstração de aliança entre o Bando de Teatro Olodum e artistas comprometidos com a valorização da cultura negra. Ao longo dos 20 anos de *Cabaré da RRRRRaça*, o próprio Ilê Aiyê, além de Lazzo Matumbi, Márcia Short, Margareth Menezes, Preta Gil, Juliana Ribeiro, Tatau, Mariene de Castro, Camila Pitanga, Afro Reggae, Olodum, Larissa Luz, Mariella Santiago, Gerônimo, entre muitos outros, compartilharam o palco e uniram-se ao discurso do grupo. Além de uma justa homenagem ao mais velho Ilê Aiyê, fica uma mensagem de que a luta se dá também a partir da união e através da beleza.

Do personagem ao debate

Embora o universo fashion fosse novidade, o processo de criação do Bando partia do seu método já consolidado, centrado na criação de personagens e através da improvisação.

⁴¹ Com as mudanças na formação de elenco, e as diferenças na habilidade com o canto, as músicas passaram a ser cantadas por outros personagens.

Dessa vez, a observação de pessoas do cotidiano aliava-se ao olhar sobre figuras da indústria de entretenimento, além, evidentemente, das experiências de cada um, já que a raça seria debatida sobretudo a partir das suas perspectivas. “Resolvemos então discutir o negro como sujeito e objeto de consumo. Partimos da assertiva: consumo, logo existo, só assim o negro é alguém. Mas quem é esse alguém? O que é ser negro no Brasil, e como se manifesta o racismo entre nós?” (MEIRELLES, 2005, p. 29). As personagens, de diferentes classes sociais e com pontos de vista diversos sobre a questão racial, respondiam a essas e outras questões, convocando também o público a respondê-las. A identidade negra e o racismo eram debatidos a partir de diferentes discursos que trançavam temas como mídia, consumo, ascensão social, opressão policial, autoestima, relações inter-raciais, sexualidade, religiosidade e branqueamento.

Os posicionamentos dos personagens sobre a questão racial foram o ponto de partida para as improvisações que deram origem à dramaturgia do espetáculo. Os próprios personagens, já esboçados pelos atores, foram confrontados com perguntas como “você é negro?”; “o que é ser negro?”; “o que é ser negro no Brasil?”. As respostas às vezes desdobravam-se em diálogos ou davam origem a novas perguntas. Depois das improvisações, os textos eram editados pelo diretor Marcio Meirelles, organizados em diferentes blocos e costurados por interferências musicais/coreográficas.

A personagem Jaque, criada por Valdineia Soriano, é uma estudante do segundo ano do ensino médio (na primeira versão do espetáculo, do segundo ano de contabilidade e, depois, do segundo ano de formação geral), fã de pagode, que gosta de ser chamada de “morena” ou “escurinha” e abomina ser reconhecida como “negona”. No processo de criação, situações reais, observadas nas ruas pela atriz, foram incorporadas à personagem: “Uma vez no supermercado eu ouvi de um cara que ele era pardo, que na família dele tinha japonês, não sei o quê. Um pardo da minha cor. [...] Ele disse que era pardo e que a tia dele era alemã... Eu disse ‘eu vou botar’” (SORIANO, 2018). Em sua primeira fala do espetáculo, a personagem faz referência à sua ascendência europeia e defende que não existe discriminação racial no país:

Olha só! Eu acho que existe no Brasil uma grande democracia racial. Na minha oitava série - eu faço 2º ano de formação geral - fizemos o estudo do livro “Casa Grande e Senzala”, e chegamos à conclusão: não existe racismo

no Brasil. Por quê? Porque não existem negros no Brasil, nem brancos. Nós somos todos mestiços. Isso é lindo! Na minha família, por exemplo: meu tataravô é descendente de alemão, tem índio... e a minha tia tem uma tia que é italiana, quer dizer, eu sou mestiça. Agora, eu fico extremamente ofendida quando tô na rua e alguém me chama de negona. É como se fosse um tapa na minha cara.

Jaque personifica a defesa do mito da democracia racial, pensamento que, segundo Abdias do Nascimento (1978, p. 41), afirma “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”. Para a composição do personagem, Valdineia passou também a levar as perguntas utilizadas como gatilho das improvisações em sala de ensaio para jovens negras com quem encontrava em diferentes lugares. “O que era ser negro, se elas já tinham sido discriminadas, o que era o 13 de maio... O texto do 13 de maio eu ouvi de uma menina no salão, ela me disse que a casa dela parava pra celebrar o 13 de maio. Eu não criei aquilo, eu ouvi de verdade”, conta Valdineia (2018), referindo-se à seguinte fala da personagem Jaque:

Claro, na minha casa, a gente faz uma espécie de louvor ao dia. Gente, foi o dia em que a princesa Isabel liberou os escravos do Brasil! E, no dia da celebração, pra surpresa de todos, inclusive sua, Wensley, em praça pública, ela beijou um negrinho, tá? Filho de José do Patrocínio. Eu faço 2º ano de formação geral, tá, Wensley?

O 13 de maio é um dos blocos temáticos da peça em que os personagens posicionam-se de maneiras contrastantes, suscitando a discussão sobre a opressão histórica do negro no Brasil. Quem levanta o debate é Wensley de Jesus, estudante de filosofia e militante, personagem criado originalmente pelo ator Lázaro Ramos: “País hipócrita que tem como cultura a burrice! Com certeza vocês ainda agradecem à princesa Isabel pelo 13 de maio”. A provocação de Wensley é sucedida pela fala de Jaque, transcrita acima, que em seguida é rebatida por Abará, criado originalmente por Leno Sacramento. Autointitulado nêgo fodido, o personagem é um ator do Bando de Teatro Olodum, morador da periferia, que não consegue ascender socialmente: “O 13 de maio é bom pra vocês, negros. A princesa foi lá e liberou a negrada. E a nossa lei? Por que não assinou a nossa? Ela deve ter dito: ‘Essa ainda não’. E guardou na gaveta. Era a que libertava o negro fodido. Por isso é que eu tô vivendo nessa escravidão até hoje”.

Outra personagem que se posiciona na discussão sobre a comemoração da data de assinatura da Lei Áurea é a Doutora Janaína, personagem criada por Merry Batista, advogada consciente dos preconceitos que sofre por ser uma mulher negra em um ambiente social predominantemente branco:

O 13 de maio, enquanto lei, é importante. Oficialmente libertou os escravos. Mas trouxe mais benefícios para os brancos do que para os negros, porque não foi colocado, na Lei, nenhum artigo que tratasse da reparação ou da responsabilidade quanto aos destinos dos libertos. Assim foi fácil. A princesa declarou que todos estavam livres, mas não se falou em dar empregos e salários para os negros, não se falou em dar condições para reiniciar uma vida nesse país, nem se colocou a opção de dar uma volta para a África. Foram largados por aí. Muitos continuaram o serviço como agregados da casa, porque não tinham para onde ir. Aí vieram os imigrantes e tiveram emprego e terra para colonizar. Para os negros, nada. Percebe?

O debate explícito em torno de uma ideia ou acontecimento, neste caso a abolição da escravatura através da Lei Áurea assinada pela princesa Isabel em 1888, é estratégia recorrente em *Cabaré da RRRRRaça*. A dramaturgia oferece ao público dados reais sobre determinado tema e estimula a reflexão a seu respeito, evidenciando a “atuação pedagógica” a que Brecht (1967, p. 97) referia-se ao defender que as representações teatrais levassem ao espectador temas pertinentes como as lutas sociais, a religião, a inflação, o comércio, entre outros. No espetáculo do Bando a situação é lançada, desenvolvida ou debatida, e logo em seguida interrompida, por algum artifício, para que outra questão tome o seu lugar. Essa sequência de interrupções acaba por fazer parte da poética do espetáculo e aqui surge outro ponto de fricção com o universo brechtiano.

Estratégias de interrupção

O recurso de interromper o fluxo da ação, embora comum nas poéticas teatrais contemporâneas, já foi transgressor em um momento em que a forma dramática, respeitosa à unidade de tempo e à lógica de causa e efeito, ação e reação, imperava nos palcos. Não há, aqui, pretensão de dizer que o teatro épico inaugurou essa prática - Anatol Rosenfeld, na obra *Teatro Épico*, enumera os mais diversos traços épicos, teorizados por Bertolt Brecht, nas mais remotas obras teatrais, desde as tragédias antigas, passando pelo renascimento, pela

época elisabetana, romântica, até o naturalismo. No teatro brechtiano, no entanto, a interrupção da ação, empregada constante e conscientemente, passa a funcionar como base poética, sendo considerada por Walter Benjamin (2017, p. 96) “o motivo pelo qual Brecht designou seu teatro como épico”.

Vale lembrar que, já em Piscator, que influenciou diretamente Brecht no seu fazer teatral, a interrupção era assumida como estratégia de oposição à forma dramática para que se privilegiasse o “curso épico” da obra: “serve o filme, serve a constante interrupção do fato externo pelas projeções que - intercaladas entre os atos e os momentos decisivos da ação - se tornam perspectivas recortadas pelo projetor da história na última treva do tempo” (PISCATOR, 1968, p. 191-192). No teatro brechtiano, a interrupção da ação “confronta constantemente a ilusão do público” (BENJAMIN, 2017, p. 96) e se desenvolve de modo semelhante:

O teatro épico, ele [Brecht] explicou, tem menos de desenvolver ações do que apresentar situações. Ele obtém tais situações [...] ao interromper ações. Recordo-lhes aqui as canções, que têm como função principal a interrupção da ação. Nesse momento, fica claro que o teatro épico - ou seja, que aplica o princípio da interrupção - adota um procedimento que é conhecido nos últimos anos de cinema e rádio, imprensa e fotografia. Refiro-me ao procedimento de montagem: a montagem interrompe o contexto no qual está inserida. (BENJAMIN, 2017, p. 96)

No *Cabaré da RRRRRaça* a encenação também escolhe apresentar situações, em lugar de desenvolver uma ou mais ações. A interrupção da ação, aliás, é recurso recorrente na poética de Marcio Meirelles, extrapolando os trabalhos feitos com o Bando. Em *Cabaré da RRRRRaça*, o debate sobre o racismo ganha, assim, agilidade e multiplicidade de argumentos, além de tornar menos empática a fruição do espectador. As canções, frequentes, não são os únicos artifícios para a interrupção. Uma situação dramaturgicamente que se repete, quebrando o fluxo de diferentes ações, é quando a personagem Rose Marie, interpretada por Rejane Maia, bate à porta de outro personagem (falando as onomatopeias “blim blom”, “peeen”, “toc”) e pergunta se o “patrão” ou a “patroa” está. Cada personagem reage à pergunta preconceituosa de maneira particular, muitas vezes escrachada e vingativa, e a situação, então, abre caminho para um outro bloco temático. A cena curta de pergunta e

resposta repete-se nove vezes ao longo do espetáculo, marcando sempre uma mudança de rumo na narrativa.

Outra interrupção acontece durante a fala em que a personagem Dra. Janaína, advogada, relata um caso de racismo na sede da Justiça do Trabalho, quando foi impedida de utilizar o elevador privativo para advogados. O personagem Seu Gereba, interpretado por Gerimias Mendes, levanta-se do seu lugar na plateia, onde permanecia desde o início da peça, e, como se fosse um dos espectadores, lança um novo tema:

Tô gostando muito do espetáculo, mas gostaria de dizer uma coisa. Como é um espetáculo de participação, cabe, não é? Eu sou comerciante. Trabalho com representação. Represento várias empresas que produzem para o consumidor negro. Pois é, essa questão que vocês tão levantando de ser negro ou não ser, de preconceito ou o que for... Eu não sou negro. Sou descendente de índio, mas estou gostando cada vez mais do negro, porque cada vez mais a população negra vem representando uma fatia significativa do mercado consumidor. E é isto que me interessa. O negro consome? Viva o negro!

Ao se apresentar como espectador, e não como ator/personagem, Seu Gereba brinca com as fronteiras entre ficção e realidade e busca provocar no público um estado de curiosidade. Um outro momento emblemático é quando o ator que interpreta Wensley de Jesus sai do personagem e interrompe o espetáculo, demonstrando insatisfação com a cena em que quatro atores entram nus, no palco, para dançar a música *Super Negão*, cantada pela personagem Flávia Karine. Aqui, a suposta interrupção do espetáculo funciona mais uma vez como estratégia de causar espanto no espectador e ao mesmo tempo lembrá-lo de que está em um teatro, aproximando-se do efeito de distanciamento brechtiano:

Como não podemos convidar o público a mergulhar na estória como se fosse um rio, e deixar-se arrastar, vagamente, à deriva, de um para outro lado, os acontecimentos individuais têm de ser interligados de tal maneira que os vários nós possam distinguir-se facilmente. Os acontecimentos não devem suceder-se indistintamente, mas devem-nos dar uma oportunidade para intercalarmos nossos juízos e apreciações. (BRECHT apud WILLET, 1967, p. 196)

Em *Cabaré da RRRRRaça*, a costura entre as diferentes cenas e blocos temáticos é feita de modo que a atividade do público mencionada por Brecht seja facilitada. Ao mesmo tempo, o caráter autônomo de cada um desses fragmentos, que carrega em si uma ideia

completa, coloca o espetáculo do Bando em diálogo com um outro conceito do universo prático-teórico brechtiano: a autonomização, processo que parte “do modo pelo qual os episódios de uma narrativa assim fatiada em segmentos menores tende a assumir uma maior independência e uma autonomia em relação aos demais” (JAMESON, 1999, p. 70). Nas palavras do próprio Brecht (1999, p. 57), recurso através do qual o diretor “corta uma peça em pequenas peças independentes, ficando assim descontínua a sequência de ação. Recusa o deslizar imperceptível de uma cena para a seguinte”.

Uma questão de raça

Os teatros do Bando e de Brecht, embora separados por longas distâncias históricas e geográficas, convergem pelos objetivos políticos que embasam as suas existências. Em um diálogo natural, esses objetivos desencadeiam e são desencadeados pelos mecanismos artísticos que, por nós observados com atenção, evidenciam as fricções entre as duas poéticas. Forma e conteúdo se retroalimentam. Olhar para os elementos da encenação é também olhar para a ideologia.

Sabemos que Brecht teve como base ideológica o marxismo. As teorias de Marx modificaram a sua forma de escrever, de encenar, e acabaram por embasar também os conceitos desenvolvidos pelo artista alemão, tudo isso de maneira heterodoxa. Embora elas fossem fontes de inspiração, Brecht não se preocupou em veicular rigidamente pelo teatro o pensamento marxista, mas, como afirmou Luiz Carlos Maciel (1967, p. 9), “seu pensamento e suas peças partem dos princípios dialéticos e materialistas de alterabilidade fundamental do mundo e do homem e do primado do ser social sobre a consciências, e só poderão ser compreendidos à luz desses princípios”.

O teatro épico brechtiano desmascara a sentimentalização excessiva, que, oficialmente destinada a dissimular a injustiça social, invade o teatro e o mantém como lugar de conforto, entretenimento e manutenção do *status quo*. Dialeticamente, o teatro de Brecht é feito para divertir e incomodar. A preocupação estética alia-se ao objetivo político de mostrar que a sociedade é passível de transformação e que essa transformação começa no indivíduo. Essa é uma das vertentes do teatro do Bando. Mas, é evidente, no Brasil do século

21 os efeitos do capitalismo são mais perversos para a população negra. Injustiça social, aqui, é também uma questão de raça.

A questão racial não está presente nas peças teatrais elaboradas por Brecht, tampouco tem espaço na sua teoria. Em seus *Diários de Trabalho*, chama a atenção uma nota escrita em 22 de novembro de 1941: “O negro Clarence Muse fez uma adaptação da *Ópera de três vinténs* e quer montar uma produção negra” (BRECHT, 2005, p. 25). O projeto proposto por Muse, renomeado ator norteamericano da época, não se concretizou, aparentemente por desentendimentos com Kurt Weill, compositor das músicas do espetáculo: “Como Weill estava criando dificuldades para a produção, por uma companhia negra, da *Ópera dos três vinténs*, pedi a Wiesengrund-Adorno que lhe escrevesse. Weill respondeu com uma carta desafortunada cheia de ataques a mim e elogios à Broadway (...)” (BRECHT, 2005, p. 89).

Embora não tenha se realizado, o desejo de adaptar a *Ópera dos três vinténs* por um grupo de artistas negros americanos - obra que inclusive foi encenada pelo Bando de Teatro Olodum em duas ocasiões (*Ópera de Três Mirréis*, em 1996, e *Ópera de Três Reais*, em 1998) - dá pistas de como o teatro brechtiano, ao assumir o debate sobre a luta de classes, acaba por dialogar com as questões do homem e da mulher negra dos séculos 20 e 21. No livro *Brecht at the Opera*, a pesquisadora Joy H. Calico aborda com mais detalhes a tentativa de montagem de Clarence Muse:

A adaptação totalmente negra de *Threepenny Opera* por Clarence Muse é o grail do período americano de Brecht-Weill; parece que nenhum texto sobreviveu, mas o projeto está bem documentado nos diários e nas correspondências de Brecht, Paul Robeson e sua esposa Eslanda, do ator Clarence Muse, do agente de Brecht George Marton e de Weill. Brecht investiu pesado no plano e por um bom motivo. A versão original tinha sido o projeto teatral mais bem-sucedido de Brecht até ali, então era um bom negócio trazê-lo para o mercado americano em uma adaptação que refletisse as tendências de produção mais atuais. A adição da questão racial à insolente incongruência de classe (baixa) e gênero (alta) que fez a *Ópera dos Três Vinténs* e seu progenitor, *A Ópera do Mendigo*, modelos de paródia, certamente seria uma operação delicada e complexa. (CALICO, 2008, p. 78)⁴²

⁴² Versão original: “The all-black adaptation of *Threepenny Opera* by Clarence Muse is the grail of the Brecht-Weill American period; it appears that no text survives, but the project is well documented in the diaries and correspondence of Brecht, Paul Robeson and his wife Eslanda, the actor Clarence Muse, Brecht’s agent George Marton, and Weill. Brecht ws heavily invested in the plan, and with good reason. The original version had been Brecht’s most successful theatrical project to date, so it made good business sense to bring it to the American market in an adaptation reflective of the most current production trends. The addition of race to the cheeky

Como sinaliza Calico, a questão racial exigiria uma abordagem delicada e complexa que o teatro brechtiano não alcançou e nem se propôs a alcançar. A pesquisadora observa que, mesmo com todo o jazz presente nas partituras de Kurt Weill, Brecht, que não era particularmente um conhecedor da música, não se preocupava com isso como uma manifestação da cultura afro-americana. O apelo do jazz na República de Weimar dava-se pelo status de um meio moderno de desrespeitar as normas sociais, e Brecht não teria investigado as condições sociais que deram origem ao seu apelo iconoclástico.

O interesse do encenador alemão pela cultura afro-americana teria sido aguçado durante a sua primeira viagem a Nova Iorque, em 1935, “quando os afro-americanos e suas agendas sociopolíticas estavam se tornando proeminentes em duas arenas interseccionais de interesse para ele: teatro e política esquerdista” (CALICO, 2008, p. 78)⁴³. Nessa ocasião, Brecht encontrou-se com diversos intelectuais e artistas negros e assistiu a pelo menos uma montagem com elenco totalmente negro, *Porgy and Bess*, de Gershwin, dirigido por Rouben Mamoulian, a quem elogiou, sugeriu uma produção totalmente negra da sua peça *Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas* e incentivou uma produção negra de *Medida por Medida*, de Shakespeare, sugerindo alguma familiaridade com o famoso *Voodoo Macbeth* de Orson Welles. No entanto, no retorno aos Estados Unidos, em 1941, quando passou a viver em Los Angeles, não se aproximou da cena teatral de Nova Iorque, tampouco do debate racial de maneira expressiva. Ficou restrito à comunidade de intelectuais alemães de esquerda, exilados no país: “A falta de interação de Brecht com os afro-americanos da classe trabalhadora certamente moldou sua percepção das interseções entre raça e classe nos Estados Unidos” (CALICO, 2008, p. 81)⁴⁴.

Embora a luta de classes, nas peças e na teoria de Bertolt Brecht, não alcance o debate racial, é preciso compreender o teatro épico como um campo que há muito extrapolou a obra brechtiana e, constantemente em mutação, incorporou novas poéticas, novos debates e novas

incongruence of class (low) and genre (high) that had made *Threepenny Opera* and its progenitor, *The Beggar's Opera*, models of parody would surely be a delicate and complex operation”.

⁴³ Versão original: “at which point African Americans and their sociopolitical agendas were becoming prominent in two intersecting arenas of interest to him: theater and leftist politics”.

⁴⁴ Versão original: “Brecht's lack of interaction with working-class African Americans surely shaped his perception of the intersections between race and class in the United States”.

proposições. Se o próprio capitalismo, principal alvo de debate do encenador alemão, transforma constantemente a sua natureza e os seus meios de dominação, o que torna atual a obra brechtiana são os constantes diálogos e ressignificações a partir dos novos contextos em que ela se insere. Pode-se falar, portanto, de uma expansão – ou ressignificação - do conceito de teatro épico.

O ponto de vista dialético, segundo Iná Camargo Costa (2012, p. 53), afirma que “desde que nasce, o indivíduo já tem seus direitos definidos pela sociedade e pela classe a que pertence. Na sociedade capitalista, a própria ideia de direito (a começar pelo direito de propriedade) é sinônimo de privilégio”. A situação de subalternidade imposta ao negro na sociedade brasileira tem raízes no processo de colonização e resiste nos dias atuais protegida pela lógica capitalista. No Brasil, além do privilégio da propriedade, e independentemente dele, existe o privilégio de ser branco. O debate de classe é indispensável para a abordagem do racismo estrutural, mas não contempla a sua complexidade:

Inicialmente examinando apenas a dimensão das relações de poder, de classe social, Marx postulava que, por mais desarticulados e incipientes, os grupos oprimidos possuíam um ponto de vista particular sobre as desigualdades. Em versões mais contemporâneas, a desigualdade foi revisada para refletir um maior grau de complexidade, especialmente de raça e gênero. O que temos agora é uma crescente sofisticação sobre como discutir localização de grupo, não no quadro singular de classe social proposto por Marx, nem nos mais recentes enquadramentos feministas que defendem a primazia de gênero, mas dentro de construções múltiplas residentes nas próprias estruturas sociais e não em mulheres individuais. (COLLINS apud RIBEIRO, 2019, p. 62)

Pode-se dizer que a poética do Bando de Teatro Olodum atualiza a forma épica de teatro e a localiza no Brasil de agora, mesclando-a com outras formas artísticas que bebeu - assim como Brecht fazia - de fontes diversas, entre elas as expressões culturais de origem africana. O debate racial torna-a, portanto, mais complexa. Através dele, os artistas do Bando consolidam a sua militância e dão continuidade a uma luta antiga, que sequer foi inaugurada por Brecht, mas o teve como um importante combatente:

Então é hora de novos artistas e combatentes entrarem na arena. Estes encontram então nas obras de seus predecessores - nossas obras - não só os meios de expressão desenvolvidos no mais alto grau, mas também elementos da nova cultura, que sempre vêm à tona da maneira mais vigorosa no contexto da luta. Os sonhos voam à frente dos feitos; a própria imprecisão deles faz com que o novo campo pareça ilimitado, e assim eles impulsionam outros. (BRECHT, 2002, p. 103)

3.2 O ator e a atriz

Olhos no público

A conexão com o público sempre orientou a prática do Bando de Teatro Olodum. O potencial comunicativo de seus atores foi reconhecido logo na estreia, em 1991, com *Essa é nossa praia*⁴⁵, quando muitos ainda subiam ao palco pela primeira vez. Aperfeiçoada com a prática e o tempo, a habilidade de “comunicação direta com a plateia”, como observa a diretora Chica Carelli (2019), talvez seja mesmo “a grande característica do Bando”, e, para a consolidação dessa capacidade, o espetáculo *Cabaré da RRRRRaça* teve papel fundamental.

Embora a fala direta ao espectador tivesse acontecido pontualmente em diferentes experiências - como, por exemplo, na abertura de *Bai bai Pelô* (1994), em que cada personagem apresenta-se ao público e faz comentários sobre a situação problema da peça - era a primeira vez em que todo um espetáculo seria construído e atuado com base no diálogo direto com a plateia. Na estreia, em 1997, e também ao longo dos 20 anos seguintes, *Cabaré* passou a ser um laboratório tanto para os “antigos” quanto para os “novos” atores, que, em algum momento, acabavam por se deparar com a responsabilidade de atuar no emblemático trabalho, como expressa a atriz Ella Nascimento:

Havia muita tensão porque o grupo respeita muito esse espetáculo, tem todo um carinho por esse espetáculo. É um espetáculo que tem uma força que é dele. Como é um espetáculo que não tem quarta parede, a gente dialoga diretamente com o público o tempo todo, é muito foda, né? Não é qualquer ator que já de cara pega uma peça como essa e faz seguro. Não vou nem dizer fazer bem. Mas que se sente seguro. O seu olho tá no público o tempo inteiro. Eu acho que tem pouquíssimos diálogos assim, rápidos, entre um personagem e outro. Porque no geral a gente tá falando com o público. É personagem e público. (NASCIMENTO, 2019)

⁴⁵ “E vida não faltou na emocionante explosão do Bando de Teatro Olodum, revelando até, em muitas ocasiões, a noção surpreendente de *timing* dos atores como quando, por exemplo, o público desatava a rir e os ainda não calejados artistas davam um tempo estratégico e suficiente para voltar a falar”, trecho de crítica do espetáculo escrita por Isabela Larangeira, publicada pelo jornal Correio da Bahia em 22 de fevereiro de 1991. O fragmento da crítica foi retirado do livro *O Teatro do Bando*, de Marcos Uzel (2003, p. 49) e pode ser consultado no Anexo I deste trabalho em maior extensão.

O desafio proposto por *Cabaré* evidenciava as diferenças dentro do próprio elenco, que até hoje se divide entre aqueles que tem maior ou menor facilidade em se relacionar diretamente com o espectador. “Eu não sou a atriz do Bando que sabe improvisar. [...] Eu não fico olhando reação o tempo inteiro do público. A verdade verdadeira é que às vezes o público assusta. Porque você depende dele, você tem uma troca com ele, e às vezes se ele não te der nada...”, desabafa Valdineia Soriano (2018). Jorge Washington (2019), um dos atores de maior traquejo, nesse aspecto, contrapõe: “A forma com que a gente improvisa hoje... A gente lida com a forma de quebrar essa quarta parede com muita facilidade”. De fato, embora as dificuldades existam em maior ou menor grau em cada integrante, todo o grupo acaba vencendo o desafio de encarar a plateia e lidar com as surpresas que ela oferece.

Podemos dizer que a atuação do Bando em *Cabaré da RRRRRaça*, é, antes de tudo, uma atuação implicada no espectador. Essa é uma característica que se evidencia em outros trabalhos do grupo e também em outros trabalhos do encenador Marcio Meirelles. A atuação só acontece porque se estabelece um elo entre ator e público. Ela não se concretizaria, por exemplo, se os artistas subissem ao palco e interpretassem tal como se estivessem em uma “cena fechada”. A própria dramaturgia, construída a partir das improvisações em sala de ensaio, estabelece esse caminho de interpretação, e mesmo nos momentos em que não há diálogo literal (pergunta e resposta) com o espectador, a enunciação é nitidamente direcionada a alguém que assiste. Isso é perceptível desde a primeira fala da peça: “Boa noite, resistência. Boa noite, brancos”.

A importância da troca com o público para o seu desempenho permite que tenhamos entre a atuação em *Cabaré da RRRRRaça* e a atuação no teatro épico brechtiano uma série de cruzamentos teóricos. Brecht (1967, p. 71) defende que “é preciso que se estabeleça uma troca entre o comediante e o espectador e que no final das contas, apesar de se desconhecem completamente, e da distância que os separa, o comediante se dirija diretamente ao espectador”. Em outro texto, o encenador alemão destaca novamente a comunicação com o público, abordando, dessa vez, o caráter social da discussão proposta na cena, ponto de diálogo ainda mais consistente com o *Cabaré da RRRRRaça*, em que o ator e a atriz do Bando suscitam debates acerca dos lugares sociais ocupados pelos diferentes personagens negros:

O ator deve assumir uma *visão crítica da sociedade*. Ao estabelecer a linha dos acontecimentos e da caracterização dos personagens ele deve salientar os

traços que pertencem ao âmbito da sociedade. Desta maneira, a representação se torna um colóquio (a respeito da situação social) com o público ao qual o ator se dirige. Ele possibilita ao espectador justificar ou condenar esta situação de acordo com a sua classe social. (BRECHT, 1967, p. 165)

É importante também perceber a relação dialógica entre ator e público em *Cabaré da RRRRRRaça*, assim como em outros espetáculos do Bando de Teatro Olodum, a partir de um olhar sobre o teatro negro. Destacando que a expressividade da modalidade teatral é manifestada através de um código/discurso singular/específico, Leda Maria Martins (1995, p. 93) afirma: “Teatro é signo em representação, artifício, convenção que se realiza não apenas em um tempo presente, mas, sobretudo, em *presença de*”. Aqui, o público tem reconhecido o seu lugar prioritário para que o teatro aconteça. Especial atenção é dada ao público no teatro negro, que herda forte relação de comunhão entre atores e espectadores:

Nesse sentido, o que caracterizaria um *teatro negro* seria sua atenção para com a plateia, na medida em que os elementos teatrais refletissem as “esperanças, sonhos, sistemas de valores e padrões culturais” do público a que se dirige. Dessa reflexão, derivam algumas definições de considerável relevância para a compreensão do gênero: a noção de teatro como um evento, um acontecimento de integração comunitária, o que remete à própria noção de teatralização da cultura negra, que transforma cada incidente da vida num modo de representação teatral; a reposição da plateia como um elemento significativo que participa, ativamente, da dinâmica do espetáculo. Assim sendo, o espectador torna-se um dos signos motores da representação. (MARTINS, 1995, p. 86)

Se durante todo o *Cabaré da RRRRRRaça* as questões representadas e debatidas dialogam com “esperanças, sonhos, sistemas de valores e padrões culturais” da plateia - especialmente das pessoas negras presentes - há momentos em que a interpelação acontece de maneira ainda mais direta, evidenciando a sua participação ativa na dinâmica do espetáculo. Um desses momentos é quando o ator ou atriz vai até algum espectador negro e pergunta: “Você já foi discriminado por ser negro no seu ambiente de trabalho ou na vida, como um todo?”. As respostas, a partir das quais são evocadas a experiência e a memória coletivas, potencializam no teatro o caráter de integração comunitária, de que fala Martins, e ao mesmo tempo de colóquio, de que fala Brecht. O debate é ampliado através das vozes do público:

Ah, já... Mas não admito não, não gosto não. Não é legal, é feio. Hoje é feio. Já fui muito... Eu fui lá naquela churrascaria em Plataforma, ia muito lá... Um dia eu cheguei, eu sentei com mais três pessoas negras, formávamos uma mesa de quatro pessoas negras, e obviamente que em volta eram todas pessoas brancas. Não tenho nada contra branco. E aí o garçom me perguntou se eu ia pagar com ticket ou era permuta. Aí eu não me toquei na hora, porque é difícil, porque se você não fica procurando, é difícil... Eu disse “eu vou pagar com cartão”. Aí ele virou e eu disse “Opa, vem cá. Por que você me perguntou isso? Você perguntou a essas mesas todas na minha frente como iam pagar? Aquele senhor que está ali, você perguntou como ele ia pagar? Você não perguntou. Quem mandou você vir me perguntar? Porque não foi você que quis vir me perguntar. Foi mandado você perguntar”. Aí ele me pediu desculpas etc... Eu disse “Oh, baixa pizza, baixa carne, baixa a porra toda que eu vou pagar essa merda toda aqui agora. Baixa tudo”. Baixou, paguei com meu cartão de crédito, fui embora, e no outro dia saiu nota no jornal. Porque tem que botar. Tem que ser vigilante. Agora chato porque a gente tem que ser vigilante, não pode nem viver legal, tem que ficar vigilante contra isso. Agora, não é só mandar à merda não. Tem que fazer outras coisas por trás, espetáculos, atuar, pegar o palco, pegar tudo o quanto é lugar, é empresa, é político de ponta, pra poder detonar, e virar esse negócio, sem necessariamente precisar de guerra.⁴⁶

Já... Todo dia nós somos discriminados. Tem certos casos que as vezes acontecem, em determinada loja, ou em algum estabelecimento, em que, por exemplo, um negro entra, mas não chega ninguém de primeira pra atender. Todo mundo fica olhando, você chega lá, olha o preço daquela coisa, vai na vitrine, olha... Mas ninguém chega pra perguntar se você já foi atendido. Ao contrário de uma pessoa branca quando entra já tem uma pessoa pra atender. A gente é sempre discriminado. Sempre.⁴⁷

As respostas do público, diversas e quase sempre imprevisíveis, potencializam o poder comunicativo de *Cabaré da RRRRRRaça* e reforçam o seu caráter de debate sobre a vida real. É comum que, ao identificar um artista negro militante na plateia, os atores do Bando o convidem a se posicionar, como aconteceu com o ator Hilton Cobra, fundador da Cia dos Comuns, em apresentação realizada no Rio de Janeiro, em 1998 - resposta transcrita acima. Nesses casos, vale dizer, o ator do Bando costuma manter o espaço aberto para o contraditório convocando também outros espectadores, por ele desconhecidos. Vejamos outras respostas:

Na vida, já. Tem um caso clássico na escola. Como meu irmão usa dreadlocks, a professora me perguntou se minha mãe não via a forma como

⁴⁶ Resposta do espectador Hilton Cobra à personagem Dandara, interpretada por Arleth Dias, em apresentação realizada no projeto I Mostra Cena Aberta de Teatro e Dança, em 1998, no Rio de Janeiro, registrada em vídeo disponível em https://youtu.be/pegT_8ChbJI

⁴⁷ Resposta do espectador Fábio à personagem Edileuza, interpretada por Leno Sacramento, em apresentação realizada em 2007 no Teatro Vila Velha. Registro em vídeo do acervo do Teatro Vila Velha.

ele saia de casa, se ela não prestava atenção se ele lavava ou não o cabelo. E aí no outro dia deu problema. Porque meu pai acabou com a escola.⁴⁸

Não.⁴⁹

São curiosos os momentos em que espectadores negros afirmam nunca terem sido vítimas de racismo, como aconteceu com o espectador Gil, em 2010, no Teatro Vila Velha. Nesse caso, a resposta do espectador foi confrontada em tom sarcástico pelo ator Leno Sacramento na pele de Edileuza: “Você tem quantos anos, Gil?”. Após Gil responder que tinha vinte anos, o ator brincou “Ah, é, novinho, nem percebeu”, arrancando risadas do público. Em seguida, Leno insistiu perguntando há quanto tempo ele morava em Salvador. Gil afirmou que vivia na cidade de Cachoeira e Leno arrematou “Vai ver que lá não tem, né, gente?”, fazendo novamente o público rir. Outros casos interessantes acontecem quando, coincidentemente ou não, espectadores estrangeiros são abordados pelo elenco e podem compartilhar suas vivências dentro e fora do Brasil:

No meu país [Guiné Bissau] nunca fui discriminado. Mas aqui no Brasil às vezes discriminação não é só quando a pessoa dirige algo, fala verbalmente, mas o olhar, a forma de ver você, por ser negro, e ser de outro continente, você é discriminado o tempo todo. Eu acredito que todo dia eu sou discriminado pela forma como as pessoas me veem, e também pela forma que as pessoas me veem enquanto negro e enquanto africano.⁵⁰

No *Cabaré da RRRRRaça*, atores e personagens não interpelam todos os espectadores de uma mesma maneira. Cada personagem busca se relacionar com aquele que entrevista seguindo o seu caráter, previamente esboçado ao longo da encenação. O Patrocinado, por exemplo, revela-se um personagem que, cansado de ser oprimido, busca ascender socialmente utilizando roupas de marca (“Essa violência que o negro passou e passa eu não tô mais a fim de passar. Aí, simpatia, resolvi ser fashion, já que sou exótico. Gasto toda a minha ponta para ficar patrocinado, pram!”⁵¹) e se relacionando com mulheres brancas (“E de preferência loura, louríssima, que tenha grana e deixe a chave do carro na minha mão.

⁴⁸ Resposta de espectadora à personagem Edileuza, interpretada por Leno Sacramento, em apresentação realizada no Teatro Vila Velha em 2017. Registro em vídeo do acervo do Teatro Vila Velha.

⁴⁹ Resposta do espectador Gil à personagem Edileuza, interpretada por Leno Sacramento, em apresentação realizada em 2010 no Teatro Vila Velha. Registro em vídeo do acervo do Teatro Vila Velha.

⁵⁰ Resposta do espectador Ocanti à personagem Edileuza, interpretada por Leno Sacramento, em apresentação realizada no Teatro Vila Velha em 2017. Registro em vídeo do acervo do Teatro Vila Velha.

⁵¹ Fala do personagem Patrocinado (BANDO DE TEATRO OLODUM, p. 6)

Que me banque”⁵²). Ao se comunicar com o público, trata com cortesia a mulher branca (abrevia seu nome, chamando por um apelido, segura o microfone enquanto ela responde à pergunta, a elogia ou sugere que se encontrem em uma outra ocasião etc) e com descaso a mulher negra (entrega o microfone para que ela mesmo o segure deixando explícita essa escolha: “Você é dos Estados Unidos também, mas você não é loira, então segure seu bagulho aí”⁵³), ressaltando na prática, através da sua postura, a disparidade social entre negros e brancos de que tanto fala a peça.

Também o ator por trás do personagem lida com aquela plateia levando em conta as suas diferenças. A indagação “quem discrimina mais: ou branco ao negro, o negro ao branco ou o negro ao negro?”, que faz parte do roteiro do espetáculo, é sempre feita antes a uma mulher branca para, imediatamente em seguida, ser colocada a uma mulher negra. Busca-se contrapor duas visões, marcadas por diferentes lugares sociais ocupados por aqueles indivíduos de uma mesma plateia:

A liberdade na relação entre o ator e seu público também consiste em que ele não o considera uma massa uniforme. Ele não une as pessoas como se fossem um bloco sem forma com as mesmas emoções. Ele não se dirige da mesma maneira a todos; ele mantém as divisões existentes no público, ele chega a torná-las mais profundas. Ele tem amigos e inimigos, ele é amigável com os primeiros e hostil com os segundos. (BRECHT, 1967, p. 172)

A pergunta sobre “quem discrimina”, se o branco ao negro, o negro ao branco ou o negro ao negro, talvez seja o momento da peça em que a reflexão sobre o racismo seja estimulada no público de maneira mais direta e literal. Como se defende amplamente nos mais diversos espaços de discussão antirracista, o primeiro passo para uma sociedade deixar de ser racista é reconhecer-se racista. Assim afirma o psiquiatra e filósofo martinicano Frantz Fanon (2008, p. 85): “Defendemos, de uma vez por todas, o seguinte princípio: uma sociedade é racista ou não o é. Enquanto não compreendermos essa evidência, deixaremos de lado muitos problemas”. É também a partir desse pensamento que *Cabaré da RRRRRaça* propõe o confronto do espectador com o racismo para que então sejam investigadas as

⁵² Ibidem (p. 9)

⁵³ Fala improvisada por Patrocinado, interpretado pelo ator Érico Brás, ao interagir com uma mulher negra norte-americana que estava na plateia, ao lado de duas mulheres brancas também dos Estados Unidos. Apresentação realizada em 2007 registrada em vídeo do acervo do Teatro Vila Velha.

estruturas que o sustentam. Vejamos algumas das respostas surgidas da plateia em diferentes apresentações:

Eu acho que o próprio negro ele se discrimina mais. É como a pessoa aqui falou. As vezes o próprio negro tem vergonha de colocar uma trança, usar coisas que normalmente a gente vê o negro usando que na verdade dá uma beleza ao próprio negro. Alguns negros não usam pensando que “poxa, vão me discriminar, tem gente que não gosta dessa trança, tem gente que não gosta desse batom vermelho”. Eu acho que eles próprios acabam se discriminando mais do que o próprio branco. Quantos brancos a gente vê que gosta de negro mesmo? Tem muitos brancos discriminando os negros. Mas eu acho que os próprios negros se discriminam hoje mais do que o branco. A gente vê muita gente branca com muito negro hoje.⁵⁴

É claro que o branco que discrimina o negro. Porque com o pacote do capitalismo veio o racismo então se tornou necessário para o capitalismo manter o negro em uma situação de inferioridade.⁵⁵

A primeira resposta, dada por uma mulher branca, é acompanhada por um breve burburinho assim que a espectadora pronuncia a primeira frase. Em seguida, seu depoimento é escutado em absoluto silêncio. O ator Érico Brás, sem contestar, agradece a sua participação e vai em direção à educadora e pesquisadora negra Vanda Machado, conhecida pelo trabalho de valorização da cultura afro-brasileira através da pedagogia, que está na plateia, a quem faz o mesmo questionamento. A resposta de Vanda, por sua vez, é imediatamente aplaudida pelo público com grande entusiasmo.

Esse episódio é interessante porque remete ao estado em que Brecht almejava que a plateia de teatro permanecesse ao comparar com o público das competições esportivas. Para o encenador, os espectadores do teatro deveriam comportar-se como “especialistas como são os frequentadores do *Palais des Sports*” (BRECHT, 1967, p. 68), que observam, torcem e, sobretudo, julgam os acontecimentos a partir de um exercício racional. No acontecimento relatado, os espectadores de *Cabaré da RRRRRaça* analisaram as ideias expostas pelas duas pessoas da plateia e deram pistas, em alguma medida, dos seus julgamentos.

⁵⁴ Resposta da espectadora Daniela, branca, à pergunta feita pelo personagem Patrocinado, interpretado por Érico Brás, em apresentação realizada em 2007. Registro em vídeo do acervo do Teatro Vila Velha.

⁵⁵ Resposta da espectadora Vanda Machado, negra, à pergunta feita pelo personagem Patrocinado, interpretado por Érico Brás, em apresentação realizada em 2007. Registro em vídeo do acervo do Teatro Vila Velha.

Não há, aqui, pretensão de investigar a recepção, mesmo porque seria impossível fazê-lo apenas a partir de um registro audiovisual do episódio, mas constatar que, mais uma vez, o espetáculo alcança o seu objetivo de provocar no público um exercício de análise e reflexão, objetivo principal da forma épica e, portanto, ponto de convergência entre os teatros de Brecht e do Bando. Vejamos novas respostas, surgidas em outras apresentações:

Acho que o branco ao negro. Não sei [porque], na verdade, mas aparece assim.⁵⁶

Negro ao negro. Porque ele, em minha opinião, é socializado para querer ser branco.⁵⁷

O negro ao negro. Porque vocês acham sempre que vocês estão sendo discriminados mesmo, que são os piores, que a gente sempre fala na intenção de machucar vocês.⁵⁸

O negro ao negro, porque sim.⁵⁹

É interessante observar a diversidade das respostas e a sua imprevisibilidade. Depois que a espectadora branca afirma que o negro é quem mais discrimina o negro e sugere que ele se coloca em posição de vítima (penúltima resposta transcrita), o público, após alguns segundos, a aplaude. O fato é curioso, embora não possamos associar automaticamente o aplauso a uma aprovação da resposta da espectadora, tampouco a uma rejeição - como dito, não temos condições metodológicas para entrar na análise de recepção.

A pergunta seguinte, feita a uma espectadora negra, como de praxe, tampouco alcança o contraditório, como comumente se consegue ao confrontar as falas de uma espectadora branca e uma espectadora negra. A espectadora negra desse episódio (última resposta transcrita), embora não se alongue em justificativas, afirma que o negro discrimina mais o negro. Encerremos com outras duas respostas:

⁵⁶ Resposta da espectadora Alexandra, branca, norte-americana, à pergunta feita pelo personagem Patrocinado, interpretado pelo ator Érico Brás em 2005. Registro em vídeo do acervo do Teatro Vila Velha.

⁵⁷ Resposta de espectadora negra (seu nome não foi perguntado), dos Estados Unidos, à pergunta feita pelo personagem Patrocinado, interpretado pelo ator Érico Brás em 2005. Registro em vídeo do acervo do Teatro Vila Velha.

⁵⁸ Resposta da espectadora Ariane, branca, à pergunta feita pelo personagem Patrocinado, interpretado pelo ator Robson Mauro, em 2010. Registro em vídeo do acervo do Teatro Vila Velha.

⁵⁹ Resposta de espectadora negra (seu nome não foi perguntado) à pergunta feita pelo personagem Patrocinado, interpretado por Robson Mauro, em 2010. Registro em vídeo do acervo do Teatro Vila Velha.

Eu acho que ainda é o branco ao negro. Acho que por toda a nossa história, a história de colonização, imperialista, história onde a burguesia é que toma conta de tudo. Então, eu ainda vejo dessa forma.⁶⁰

Sem perder tempo: é o branco ao negro, porque nós, negros, não temos como discriminar o branco porque a gente não tem como tirar todo o privilégio dele. Nós não temos como roubar o seu emprego, como roubar a sua hegemonia absoluta na televisão, roubar a segurança absoluta de uma polícia armada pra matar negros, 60 mil negros por ano no país para manter a paz branca. Não tem como a gente discriminar o branco porque a colonização tá em carne viva no país.⁶¹

As duas últimas declarações sugeriram em uma das apresentações da temporada em comemoração aos 20 anos do espetáculo, em 2017, no Teatro Vila Velha. A segunda entrevistada, como é comum quando há na plateia militantes da causa negra, foi a socióloga Vilma Reis, muito aplaudida após a fala. Assim que termina o momento de interação com o público, independentemente das respostas escutadas, o personagem Patrocinado faz a mesma pergunta (“quem discrimina mais: ou branco ao negro, o negro ao branco ou o negro ao negro?”) à personagem Edileuza, cuja resposta reflete o pensamento do Bando de Teatro Olodum, como coletivo, sobre o tema debatido:

O negro discriminar o branco é uma coisa rara que quase não vejo. O que eu vejo mesmo é muito negro descarado puxando o saco do branco. O branco discriminar negro é histórico, é um problema secular. Agora o que me dói é quando vejo o negro discriminando o negro, porque eu vejo aí um problema maior, que não é do negro com o negro. O negro sofreu uma lavagem cerebral a ponto de discriminar o próprio irmão, sem ter consciência da gravidade do que está fazendo. Pra mim, o negro não discrimina o negro. Por trás desta ação inconsciente está a consciência e a perversão do branco. Continua sendo o branco, por trás do negro, discriminando o negro.

Ator/atriz e personagem

Assim como Edileuza, no debate sobre quem discrimina quem, atua como uma espécie de porta-voz do grupo, outros recursos, como as interferências musicais, acabam por afirmar o discurso do Bando de Teatro Olodum sobre diferentes assuntos levantados pelo

⁶⁰ Resposta da espectadora Ione, branca, à pergunta feita pelo personagem Patrocinado, interpretado pelo ator Renan Motta em 2017. Registro em vídeo do acervo do Teatro Vila Velha.

⁶¹ Resposta da espectadora Vilma Reis, negra, à pergunta feita pelo personagem Patrocinado, interpretado pelo ator Renan Motta em 2017. Registro em vídeo do acervo do Teatro Vila Velha.

Cabaré da RRRRRRaça. No entanto, ao longo do espetáculo, nem sempre o discurso do ator alinha-se ao do personagem.

Interpretar figuras alienadas, alheias ao debate sobre o racismo, defensoras do mito da democracia racial, foi para muitos integrantes do Bando uma questão difícil. “Eu criei um personagem, Taíde, altamente alienado, o cara não enxergava racismo em nada. E esse personagem começou a me incomodar. Eu, Jorge Washington, ator militante” (WASHINGTON, 2018). A solução encontrada pelo ator foi criar um alter ego que fizesse um contraponto ao pensamento do seu personagem. Surgiu um “amigo do movimento negro” que, mesmo sem aparecer, teria as suas ideias expressadas através da fala do próprio Taíde:

Ele veio foi com discurso: “Taíde, você está em dívida com a raça, você é um racista inconsciente. Você pensa que quando você sai com as brancas está levando vantagem. Mas não é nada disso. Você está reforçando o mito de que o negro só é bom na cama e isso não corresponde à realidade. O negro é bom também em medicina, em direito, na política... E o bom desempenho do negro não está apenas restrito ao sexo, ao samba e ao futebol”. Agora veja... Aí, eu olhei pra cara dele e respondi: “Quero mais é que o mito prevaleça pra eu me dar de bem”. Tô fora.

Lembrando o processo de criação, Jorge Washington (2018) conta que, antes de encontrar essa solução, chegou a entrar em desespero: “Pra você ver que loucura isso... Você tá criando um personagem, não é você, mas a militância, o trabalho que a gente faz é de uma militância tão profunda que não dá pra você ir pro palco com um personagem totalmente alienado. Eu não consegui”. A contradição, base da forma épica de teatro, é evocada através da oposição do amigo em relação às ideias de Taíde. O alter ego passa a funcionar como dispositivo dialético, evidenciando as contradições latentes nas situações vividas pelo personagem e em seu próprio posicionamento frente a elas.

Uma experiência parecida aconteceu com a atriz Rejane Maia, criadora da personagem Rose Marie, empresária bem sucedida, de “boa família”, que afirma nunca ter sido discriminada e diz não entender os motivos de se discutir questões de raça e cor. Enquanto a personagem coloca-se em cena e apresenta a sua realidade, os sons dos atabaques interrompem sua fala e, após dançar ao ritmo dos tambores, a atriz aparece ao público falando em primeira pessoa:

Agora eu, Rejane Maia, atriz, sou discriminada desde a hora em que acordo, e vejo a condição de vida das pessoas que moram na comunidade em que vivo, Ogunjá/Boa Vista de Brotas. Sou discriminada quando pego ônibus e criticam minha roupa, meu cabelo. Sou discriminada quando vou ao supermercado e o fiscal me segue como se eu estivesse roubando. Eu paro e digo: “Qual é, meu irmão? Perdeu alguma coisa?”. Sou discriminada porque sou mulher e porque sou negra e muitos acham que eu devia estar pilotando o fogão da cozinha de alguém ou usando minha força para limpar a sujeira de suas casas ou de sua cidade; que o leite farto do meu peito devia estar alimentando os filhos dos outros; que minha bunda firme e dura devia estar nos motéis da vida. Mas sou mulher e sou negra e me orgulho de meu nariz largo, de minha pele escura, do meu cabelo crespo, das minhas ancas e da minha história. Sou mulher e sou negra e minha força vai ser usada para honrar a memória dos meus antepassados: reis, guerreiros e sacerdotes que foram arrancados de suas terras para trazerem para esse novo mundo seu trabalho, suas lágrimas e sua alegria. Sou mulher e sou negra e meu leite vai para os filhos que saírem do meu ventre ou para aqueles que eu resolva adotar. E meu corpo vai para o homem que eu escolher e souber me amar e me respeitar. E minhas ancas são para requebrar na batida guerreira de minha raça. Minha mãe não é Nossa Senhora, é Nanã Baroquê.

Embora a atuação em *Cabaré da RRRRRaça* seja desempenhada, desde o início, desconsiderando a existência de uma quarta parede, ou seja, com os personagens em relação direta com o público, este é o primeiro momento em que a atriz aparece assumidamente aos olhos do espectador. Segundo o teatro épico, “o ator deve se reservar a possibilidade de, artisticamente, sair do papel. Ele não deve abrir mão de, em dado momento, fazer o papel daquele que pensa (sobre seu papel)” (BENJAMIN, 2017, p. 28). Nesse momento da peça, a saída do personagem acontece explicitamente, provocando uma interrupção na fruição do espectador.

Após dançar ao som dos atabaques, “como se tivesse encarnado uma entidade”⁶², Rejane assume a palavra como atriz em tom confessional. Aqui, a peça tangencia, ainda que pontualmente, o gênero autobiográfico, marcado pela “performance cênica do ator-autor que fala de si mesmo” e, através dos recursos da cena, evoca personagens e acontecimentos reais em uma narrativa de vida (PAVIS, 2008, p. 375). Evidencia-se que o teatro do Bando, além do método de observação do cotidiano, do olhar atento aos personagens reais que circulam pelos espaços urbanos, é marcado também pela observação de si mesmo. O ator e a atriz do

⁶² No texto da peça, é assim que descreve a rubrica que antecede a fala da atriz.

Bando partem também de experiências pessoais reais para compor as suas narrativas e consolidar a atuação militante.

No depoimento pessoal de Rejane, o debate racial encontra-se com a defesa da autonomia da mulher sobre o próprio corpo, um dos pilares da luta feminista. Ao afirmar “Sou discriminada porque sou mulher e porque sou negra”, Rejane explicita as opressões sofridas no seu dia a dia: ela é vítima simultaneamente do machismo e do racismo. A afirmação “Sou mulher e sou negra”, repetida outras três vezes ao longo desta única fala, chama a atenção para o fato de que a sua vida é marcada por essa soma de identidades, experiência desconhecida pelo homem negro ou pela mulher branca. O discurso feminista evidenciado pela atriz é, portanto, um discurso feminista negro, que reivindica a luta por igualdade compreendendo que “uma mulher negra terá experiências distintas de uma mulher branca por conta de sua localização social, vai experienciar gênero de uma outra forma”, como afirma a pesquisadora Djamila Ribeiro (2019, p. 60). A teórica Grada Kilomba chama a atenção para o fato de que as diferentes formas de opressão não são cumulativas mas interseccionais, isto é, em vez de operar em singularidade elas se entrecruzam: “É útil falar em *racismo* genderizado para se referir à opressão racial sofrida por mulheres *negras* como estruturada por percepções racistas de papéis de gênero” (KILOMBA, 2019, p. 99).

Vale destacar que a fala de Rejane traduz a postura do Bando dentro e fora de cena, já que o grupo é marcado pela atuação expressiva das mulheres não apenas nos espetáculos, através da interpretação de personagens fortes, mas também em suas atividades de produção, formação e debates públicos, em que as figuras femininas acabam assumindo a linha de frente. Essa característica, que sempre esteve presente, tem gradativamente se ampliado com o movimento de autogestão, desde que o próprio elenco, em colegiado, assumiu a coordenação do grupo. Em um movimento natural, o debate sobre o lugar social da mulher negra tem sido pautado com cada vez mais frequência pelo grupo.

Ainda sobre a cena em questão, a contradição entre as realidades de personagem e atriz traz à cena a questão de classe, base ideológica do teatro brechtiano. Rose Marie afirma: “Nunca tive problemas financeiros, tenho minha empresa, o gerente do banco onde tenho conta me dá tratamento vip”. Proprietária de um negócio, portanto detentora de um meio de produção, Rose Marie tem como garantia do seu “tratamento vip” no banco, contraditoriamente, a força de trabalho de seus funcionários, aquilo que gera o seu lucro. Já

Rejane, ao lamentar “a condição de vida das pessoas que moram na comunidade” em que mora, revela-se como parte do proletariado - de fato, como atriz, é detentora apenas da sua força de trabalho. Assim como no próprio teatro de Brecht, a abordagem da contradição de classes prescinde de uma relação simplificadora de antagonismo ou rivalidade. Aqui, o contraste entre Rejane e a persona que interpreta revela-se um retrato do capitalismo que, arbitrariamente, define no jogo social quem vale mais e quem vale menos.

Ao fim do seu depoimento, após saudar a orixá Nanã Baroquê, a atriz passa a dançar ao som de um samba de roda (“Nega do balaio grande, olha o balaio”) tocado e cantado pelos atores e, quando cessa a percussão, a personagem Rose Marie, como se voltasse de um transe, reaparece no corpo de Rejane. “Gente, o que foi isso?”, pergunta Rose Marie, assustada, arrancando risos da plateia.

Há outros momentos do espetáculo em que a voz da atriz ou do ator aparece. Um deles acontece após a cena em que o personagem Taíde, interpretado por Jorge Washington, sobe ao palco nu e, de costas para o público, abre as nádegas, em referência àquilo que o personagem Abará descreve como “nêgo fodido”. A atriz Valdineia Soriano, levando à cena uma situação acontecida nos bastidores, se posiciona em tom de indignação: “Eu estou baqueada. Acho isso um absurdo. Me diga você [para o público] tinha necessidade de uma cena dessas? E sabe por que está no espetáculo? Faltei um dia de ensaio e quando cheguei tinham botado. Botaram nessa cena o que ele faz em sala de ensaio, no camarim [...]”. A saída do personagem, artifício da encenação, mais uma vez interrompe o fluxo narrativo para que se comente o que é representado.

Mais uma quebra entre personagem e ator, também uma paródia dos conflitos nos bastidores, acontece adiante, após a execução do número musical *O Super Negão*, em momento já destacado durante a introdução deste trabalho. Sérgio Laurentino, ator que interpreta Wensley há mais de dez anos, entra no palco de mochila, tirando parte do figurino, e se manifesta: “Não tinham tirado essa cena? Isso é um absurdo! Essa cena é um absurdo. Mas sabe o que é isso? É um grupo de atores negros explorados por um diretor branco que nos expõe a esse ridículo para garantir o escândalo e melhorar a bilheteria. Já chega, gente, eu vou embora [...]”. As atrizes Cássia Vale e Merry Batista também atuam como se abandonassem seus personagens e tentam acalmar Sergio, chamando-o pelo nome. Logo em

seguida, Valdineia ironiza a reação do colega, diz que adorou a cena e faz um comentário sobre a coreografia criada por Zebrinha.

É interessante observar que no *Cabaré da RRRRRaça* o recurso de sair do personagem é desenvolvido sempre a partir de uma dissidência do ator, seja ela de uma opinião do seu próprio personagem ou de uma situação apresentada coletivamente no espetáculo. Estratégia do encenador Marcio Meirelles para que os pontos de tensão e problematização surgidos ao longo do processo fossem expostos em cena, funcionam como pontos de quebra no fluxo narrativo e, portanto, como momentos de distanciamento.

Ao olhar para os personagens de *Cabaré da RRRRRaça*, nos deparamos com um outro ponto de diálogo com a obra de Brecht. No teatro épico, como observou Sérgio de Carvalho (2009, p. 23), “suas personagens-tipo nunca são demasiadamente concordantes com as tendências de sua classe ou grupo social. Essa não-identificação com a condição social cria o espaço da energia social, aquele em que a vida real aparece”. É aqui que personagens como Patrocinado, que rejeita as propostas de militância negra e busca mover-se socialmente consumindo produtos da moda e relacionando-se afetivamente com mulheres brancas, ganham importância no debate de classe e de raça. A complexidade de sua postura, que, no caso brasileiro, tem raízes na dupla opressão do sistema capitalista sobre os sujeitos negros, impulsiona no espectador uma atitude reflexiva.

Movimento semelhante acontece com a personagem Jaque. Apoiada na perspectiva de que não existe racismo no país, sustentada pelo mito da democracia racial, sua postura é nitidamente contrastante em relação à atitude de personagens como Dandara e Wensley de Jesus. Numa analogia à peça *Santa Joana dos Matadouros*, de Brecht, lembrada por Sérgio de Carvalho, esses últimos estariam próximos aos operários em greve, conscientemente engajados no processo de luta de classes. A atitude de Jaque, por sua vez, estaria mais próxima à da personagem Dona Luckerniddle, que, apenas ao descobrir que seu marido havia sido morto por uma máquina de moer carne enquanto trabalhava na fábrica, assume postura de combate - atitude que mais tarde vai ser posta em questão quando, em troca de silêncio, a ela é oferecido almoço gratuito na fábrica por três semanas. Em *Cabaré da RRRRRaça*, Jaque apenas demonstra perceber a existência do racismo ao ser interpelada pela personagem Rose Marie para que trabalhe em sua casa como diarista. “A senhora está me confundindo com empregada doméstica?! Eu nunca fui... nunca tinha sido discriminada, mas reconheço a

discriminação, tá? A senhora, da minha cor, morena igual a mim, está me discriminando? Isso é um absurdo”, afirma Jaque, indignada, ainda sem abandonar as contradições de sua personagem.

No *Cabaré da RRRRRaça*, assim como no teatro épico brechtiano, a complexidade de caráter de um personagem, e as contradições manifestadas por ele, servem ao debate sobre as circunstâncias sociais que determinam seus pensamentos e ações. Não estão ali à toa, acidental ou arbitrariamente. Atuam, portanto, no campo da historicização:

Os incidentes são *historicizados* e socialmente *ambientados*. (O primeiro caso, naturalmente, ocorre acima de tudo com os incidentes dos dias atuais: o que quer que seja não foi sempre, e não o será sempre. O segundo reiteradamente projeta uma luz controversa sobre a ordem social reinante e sujeita-a a discussão). (BRECHT, 2002, p. 101)

Para que tais objetivos sejam alcançados, Brecht defende a composição de personagem a partir da noção de *gestus social*, definido como “o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais” (1967, p. 79) ou “a expressão, mímica e de gestos, das relações sociais que existem entre as pessoas de uma determinada época” (1967, p. 165). Técnica desencadeadora do efeito de distanciamento, o *gestus social* busca manter a relação palco-plateia em estado ativo e crítico, evidenciando a causalidade dos acontecimentos e a mutabilidade da realidade representada. Observemos como o *gestus social* aparece em *Cabaré da RRRRRaça*.

Personagem e *gestus*

Entre os momentos de *Cabaré da RRRRRaça* em que se abandona o papel interpretado, já mencionados aqui, a performance de Sergio Laurentino talvez seja aquela que deixe mais nítida a diferença entre ator e personagem. Wensley de Jesus fala de maneira empostada e pausada. Com registro de voz grave, pronuncia cada letra de cada palavra, com frequência prolonga as sílabas finais das frases, além de manter uma musicalidade mais ou menos constante a cada enunciação. Seu corpo, ereto, movimenta-se também lentamente. Alguns gestos repetem-se com frequência: mãos juntam-se à frente do corpo, na altura do umbigo, uma apoiada sobre a outra; braços abrem-se simultaneamente na altura do peito;

mão espalmada para cima é apontada em diferentes direções onde há público. Sua gestualidade e modo de falar remetem à ideia de um professor, de alguém que integra um ambiente acadêmico e que se coloca em posição de superioridade em relação aos seus interlocutores. Como se estivesse lecionando, orientando, elucidando.

O conjunto de palavras, gestos e expressões de Wensley de Jesus pode ser considerado o *gestus* do personagem, seguindo o vocabulário brechtiano. Uma das pistas para tal é que gestos e palavras empregados pelo ator na construção do personagem poderiam ser substituídos por outros gestos e palavras sem que se modificasse o *gestus* - responsável por uma série de inferências: Wensley é um acadêmico, provavelmente um professor, em situação de superioridade em relação a quem ele fala. Seu comportamento revela uma militância realizada sobretudo no campo intelectual. Portanto, o localiza socialmente em um espaço privilegiado, ainda pouco acessado por grande parte da população negra - realidade que vem aos poucos sendo modificada por políticas como as cotas raciais nas universidades públicas. Por carregar características definidoras de um contexto social, e de uma relação de poder entre pessoas, o *gestus* do personagem pode ser lido como um *gestus social*.

Já quando atua como se fosse ele mesmo, Sergio Laurentino apresenta gestualidade e modo de falar bastante diferentes. Tem voz menos grave e fala mais ágil, aproximando-se de um registro cotidiano. Gesticula de forma menos precisa e mais rápida, e desloca-se pelo espaço em maior velocidade, como se não houvesse preocupação com a exatidão de seus movimentos. Há uma mudança inclusive na postura, antes extremamente ereta, como se ao deixar o papel a sua coluna relaxasse. Ao abandonar o personagem, o ator abandona o *gestus* que o compõe.

Podemos recorrer às noções de *gestus* e *gestus social* para observar outras personagens do *Cabaré da RRRRRaça*. A primeira entrada no palco de Rose Marie, interpretada por Rejane Maia, é rica em componentes gestuais. Ao som de *What a wonderful world*, música de Louis Armstrong cantada em cena pelo ator Leno Sacramento, Rose Marie desce as escadas da arquibancada lentamente, segurando o vestido com as duas mãos, delicadamente, apenas utilizando os dedos e indicadores, como uma pinça. Após descer as escadas, é recebida por dois atores que erguem e oferecem as mãos para que ela pouse as suas mãos e caminhe até mais à frente. Depois de dar alguns passos com o auxílio dos rapazes, Rose Marie para, vira-se, olha para um deles de cima a baixo e faz um gesto de quem

limpa as mãos, tocando uma na outra. Em seguida, ergue os braços e recebe o apoio de outros dois atores, que a acompanham até o fundo do palco. Lá, posiciona-se no centro dos quatro atores, que ajoelham-se à sua volta. Seu rosto está sempre levemente inclinado para cima. Acompanhando o término da música, Rose Marie faz movimentos leves com o braço, repete o gesto de limpar as mãos tocando uma na outra e ergue um dos braços para uma pose final, quando os quatro atores abrem seus braços em diagonal, destacando a personagem ao centro.

Na cena descrita, o *gestus social* aparece na medida em que se estabelece nitidamente uma relação de subordinação e subserviência dos quatro homens em relação a Rose Marie, que aparenta ocupar um lugar social de poder e superioridade. “O *gestus social* só poderia ser entendido na perspectiva de uma classe em relação a outra; ou seja, o gesto de uma personagem de uma determinada posição social em relação a outra personagem de certo estamento social” (MARFUZ, 2018). Em sua construção de personagem, Rejane acentua gestos e comportamentos reconhecíveis como de alguém que, pertencente a uma elite social, despreza com arrogância aqueles que estão em nível social inferior. Sua concepção faz referências a figuras sociais popularmente conhecidas como “dondoca” ou “madame” sem seguir pelo caminho do “tipo”, ao contrário, preservando certa naturalidade na interpretação.

O *gestus social* de Rose Marie mantém-se nas cenas em que ela bate à porta dos demais personagens: cabeça levemente inclinada para cima, evitando olhá-los diretamente, e braços em movimentação sutil, com mãos quase sempre juntas à frente do corpo, uma levemente apoiada sobre a outra. Quando o morador da casa aparece, Rose Marie pergunta se o patrão ou a patroa está. Quase sempre é respondida com agressividade e, nesses casos, mostra-se assustada através de um pequeno suspiro, como alguém que, muito elegante, comporta-se a todo o tempo de maneira contida.

Sobre o teatro brechtiano, Matteo Bonfitto (2002, p. 66) destaca que dialética está presente no gesto “à medida que é através dele que as contradições presentes nas situações e nas personagens se evidenciarão” e que a personagem age de modo que o público perceba que suas atitudes poderiam ser diferentes. Nas cenas de Rose Marie, o *gestus social* evidencia uma série de contradições. Rose Marie é negra, portanto parte de um grupo historicamente discriminado e marginalizado no Brasil, e ao mesmo tempo uma empresária rica e bem sucedida, portanto parte de uma elite social detentora de poder. Esse embate de identidades - contrastantes porque pertencentes a uma realidade social, a brasileira, ainda extremamente

excludente para a maioria da população negra - já a configura como uma personagem dialética.

Quando Rose Marie despreza e discrimina os personagens negros que pertencem a uma classe social inferior, o seu comportamento evidencia-se como uma escolha e pode desencadear no público uma série de questionamentos. Para além da situação dramatúrgica, o trabalho da atriz - através do *gestus social* e, portanto, do efeito de distanciamento - colabora para que o público seja levado ao exercício de reflexão.

Em uma outra cena, vemos a personagem Flavia Karine⁶³ sentada em um banco alto em frente a quatro atores que, apoiados sobre os joelhos, fazem gestos e produzem onomatopéias como se a fotografassem com câmeras nas mãos. Tendo como interlocutores a plateia, como se composta de uma multidão de fãs, e as próprias câmeras, a personagem fala “Quando você se torna famoso, você se torna incolor. Não significa que as pessoas gostem de você. Significa que passaram a admiti-lo. Eu sou Flavia Karine. Eu sou amada, eu sou bem recebida, eu sou querida. As portas estão abertas para mim [...]” enquanto esboça com os braços gestos largos, como se cada novo movimento fosse uma nova pose para as fotos. Corpo, texto e modo de falar remetem ao glamour das celebridades do universo musical, *gestus* (aqui não há nítida a composição de um *gestus social*) que permanece durante o número musical *O Super Negão*, cantado por ela algum tempo depois.

Durante a canção, somam-se à composição gestual de celebridade musical novas características, que remetem mais especificamente ao universo do axé music: a fala “na palma, na palma, tcha tcha”, comum aos artistas do gênero, que convocam o público a interagir, e a coreografia, com giros em torno do próprio eixo e grande movimentação de braços e quadris. É importante observar que a construção da personagem não busca individualizá-la, torná-la peculiar, mas fazê-la parecer qualquer cantora de axé, ou qualquer celebridade do universo musical. Aqui, nota-se uma escolha de apresentar a personagem como representante de uma coletividade, ou seja, como um ser social - neste caso específico, uma entre os diversos artistas que se apropriam de algum modo da cultura de origem africana na tentativa de lucrar com isso.

Ao mesmo tempo, a construção de Flavia Karine pode ser lida como uma sátira da padronização que a indústria cultural impõe aos artistas que dela passam a fazer parte, tema

⁶³ Criada pela atriz Auristela Sá, desde 2014 é interpretada pela atriz Ella Nascimento.

que, embora esteja em constante transformação, já era observado por Brecht (1967, p. 55) na década de 1930: “Há muito tempo que as grandes engrenagens orientam criação artística segundo seus próprios critérios [...] O trabalho dos criadores não é mais do que um trabalho de fornecedores, e assiste-se ao nascimento de uma noção de valor cujo fundamento é a capacidade da exploração comercial”.

A costura entre cenas do *Cabaré da RRRRRaça* é muitas vezes realizada através do deslocamento de atrizes e atores pelo palco com se estivessem em um desfile de moda. A ação de desfilar, com expressão facial séria, passadas largas e braço movimentando-se ao longo do corpo, aparece também como parte de diversas coreografias executadas coletivamente durante os números musicais. Após desfilar, atrizes e atores param, como numa pose fotográfica (quase sempre com mãos na cintura ou, se sentados, com braços apoiados no joelho) e, caso não seja o seu “momento”, permanecem estáticos enquanto a cena se desenrola. Todos esses componentes expressivos, que remontam ao glamour das passarelas e estúdios fotográficos de moda, compõem um *gestus social*.

Esse *gestus social*, apropriado pelos corpos negros, historicamente marginalizados pela indústria da moda e do entretenimento, é exemplo do exercício dialético de reflexão proposto pelo *Cabaré da RRRRRaça*. Antes de qualquer discussão verbal acerca do lugar do negro na sociedade, o Bando de Teatro Olodum apresenta ao público o negro em posição de protagonismo, beleza e glamour. Aqui, evoca-se um *gestus social* que no imaginário de muitos ainda é associado a corpos brancos e, imediata e silenciosamente, coloca-o à prova. A ideia do *Black is beautiful*, explorada da abertura ao fim do espetáculo, insere-se mais uma vez como gatilho de reflexão e metonímia da revolução proposta pelo Bando através do seu espetáculo.

Em suas composições individuais, no entanto, nem todos os personagens de *Cabaré da RRRRRaça* levam à cena *gestus sociais*, ainda que se proponham a representar, de algum modo, seres sociais. Isso não é uma falha, mesmo porque o conceito formulado por Brecht não é discutido ou trabalhado conscientemente pelo grupo. Ainda que tenha conquistado ao longo do tempo certa unidade, e uma forte identidade, o Bando conserva em sua composição a heterogeneidade de um grupo cujos integrantes têm formações, histórias, idades e experiências diversas. E, como o próprio método de trabalho dá aos integrantes alguma

autonomia, buscando potencializar suas próprias vivências e experiências como observadores, é evidente que atores e atrizes vão ao palco com suas particularidades.

Personagens como Seu Gereba, representante comercial de produtos voltados para o público negro, interpretado por Gerimias Mendes, permanece com corpo e voz (embora com dicção e projeção apropriadas à sala teatral) em registro mais cotidiano, com forma difícil de ser associada a uma categoria ou grupo social específico. Marilda Refly, cabeleireira e dona de salão de beleza criada por Cássia Vale, chegar a brincar pontualmente com o jeito de falar comum à publicidade televisiva⁶⁴ e, embora mantenha a todo o tempo uma teatralidade, termo aqui associado de maneira não pejorativa à “artificialidade na representação” (PAVIS, 2008, p. 372), não chega a estabelecer uma gestualidade identificável com um grupo social específico.

A análise da personagem Edileuza, aos olhos do ano 2019, pediria uma profunda e delicada discussão em torno das noções de representatividade e de lugar de fala. A luta da comunidade transgênero por representatividade inclui a reivindicação do lugar do ator ou atriz responsável por interpretar a personagem transgênero e, ao mesmo tempo, a criação de uma personagem trans por um artista cisgênero também pode ser questionada a partir do conceito de lugar de fala. Entendendo a pertinência do debate, e o cuidado com o qual se deve conduzi-lo, optamos por não fazê-lo nesse espaço. Iremos, portanto, manter a atenção voltada às fricções com o teatro épico.

Criada por Lázaro Machado e interpretada há mais de dez anos por Leno Sacramento, a personagem Edileuza carrega traços cuja análise, mesmo ponto de vista estritamente artístico (se é que se pode olhar para o artístico de forma estrita, sobretudo num trabalho de abordagem brechtiana), apresenta complexidade. Iniciada a partir do método de observação, base do teatro épico e também do trabalho do Bando, a sua construção foi “inspirada no comportamento efusivo de jovens homossexuais negros, pobres e bem femininos da periferia de Salvador” (UZEL, 2012, p. 175). Seus trejeitos e vocabulário - “A maravilhosa aqui sou eu!”, “Sai da minha porta, sua derrotada!”, “Reaja, bicha!” - podem ser observados a partir

⁶⁴ Isso acontece durante a fala: “[...] E para quem conhece bucha, bombril e pixaim... Esqueçam. O nome dos cabelos do negro agora é chique: cabelos afro-étnicos! E agora são prateleiras e mais prateleiras com produtos exclusivos para os afrodescendentes. A parte da química então é uma loucura. É relaxamento, permanente afro, hidratação, texturização, mega hair com cola, mega hair sem cola [...]” (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2006, p. 7)

da noção de *gestus social* a partir do momento em que permitem ao público localizar aquele indivíduo na teia social: uma jovem transgênero, homossexual, de classe popular, portanto parte de uma camada social duplamente marginalizada.

Ao mesmo tempo, Edileuza tem gestos e modos de falar que, embora verossímeis já que fiéis a um grupo social existente, são também parte de um universo de clichês associados ao estereótipo do homossexual afeminado, explorado exaustivamente em gêneros teatrais, cinematográficos e, sobretudo, televisivos. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que Edileuza representa um ser social a partir de um *gestus*, ela também apresenta-se como um tipo. Essas duas formas ou caminhos artísticos, embora díspares, aproximam-se por utilizar traços facilmente reconhecíveis pelo público para evitar a individualização dos sujeitos representados.

É importante observar que tal complexidade, embora mais evidente na construção de Edileuza, está presente na atuação do Bando de maneira geral. Um mesmo ator, em um mesmo espetáculo, carrega em seu trabalho de atuação múltiplos traços, que aparecem, desaparecem, contrastam, dialogam e fundem-se continuamente. É assim com os elementos épicos presentes na atuação do Bando. Uma atuação constituída a partir de diferentes matrizes e referências, e portanto carregada de (e alimentada por) contradições e ambiguidades.

Crítica e distanciamento

Voltemos ao tema da discordância entre as visões de mundo de ator e personagem. Observamos situações em que o mal-estar provocado por essa diferença acabou estimulando soluções dramáticas para que se expusesse a crítica daquele que atua: Rejane Maia interrompe a fala da personagem Rose Marie e se posiciona como atriz; e o modelo Taíde, interpretado por Jorge Washington, faz menções a um amigo do movimento negro, que acaba funcionando como um alter ego consciente. Mas Rejane e Jorge não são os únicos a explicitar, em *Cabaré da RRRRRaça*, diferenças de pensamento em relação àqueles que representam.

Há dois casos em que o modo de atuar sutilmente sugere uma crítica da atriz sobre aquilo que é dito. Jaque, interpretada por Valdineia Soriano, é uma estudante que não se

reconhece como negra e acredita que o Brasil vive uma plena democracia racial: “Não existe racismo no Brasil. Por quê? Porque não existem negros no Brasil, nem brancos. Nós somos todos mestiços. Isso é lindo!”. Jaque está praticamente o tempo todo sorrindo e cada frase pronunciada é dita com um entusiasmo exagerado que beira o histrionismo. A expressão “gente”, com certa ênfase na sílaba inicial (“geeeeeente”), é também repetida inúmeras vezes. O exagero na interpretação é uma escolha da atriz que, ao mesmo tempo em que torna a personagem mais boba, também a ironiza. O caminho escolhido é o oposto ao da identificação: a atriz afasta-se da figura representada deixando evidente a artificialidade de sua construção. O fenômeno aproxima-se de uma estratégia descrita e recomendada por Brecht aos seus atores:

Como o ator não se identifica com a pessoa que representa, pode escolher uma determinada posição em relação a ela e mostrar a sua opinião. Ele pode convidar o espectador, que também não foi solicitado a se identificar, e ver criticamente a pessoa apresentada. (BRECHT, 1967, p. 165)

O mesmo acontece em Flávia Karine, personagem criada por Auristela Sá e hoje interpretada por Ella Nascimento. Podemos ter acesso à visão da atriz sobre a personagem através de uma ironia sutil, marcada por certo exagero em sua composição. “São recursos importantes no afastamento a ironia, a paródia, o estilo caricato e grotesco, a elocução paradoxal e, principalmente, o desempenho específico que transforma o ator em ‘narrador’ da personagem” (ROSENFELD, 2017, p. 34).

Sem sair totalmente do papel, a atriz deixa perceptível ao público uma distância em relação ao que interpreta. A forma distanciada de interpretar, apoiada no tom que se aproxima do sarcasmo, evidencia a crítica à personagem e a tudo aquilo que ela defende e representa. O bordão “negro é lindo”, pronunciado repetidas vezes em tom exageradamente festivo, reafirma a escolha da personagem de se posicionar como não negra, ou quase branca, colocando o negro no lugar de alteridade. Ao mesmo tempo, revela-se uma celebração da negritude forçosa e vazia, denunciando o caráter oportunista dessa atitude. O tom satírico, aliado aos *gestus* da personagem, apresenta ainda uma outra camada interpretativa: a composição de Flávia Karine como uma paródia de personagens reais do mercado da música baiana.

As composições artificialmente exageradas das personagens Flávia Karine e Jaque, o *gestus social* de Rose Marie e a interrupção na narrativa provocada por Sergio Laurentino ao abandonar seu personagem são exemplos de quando, através da atuação, chega-se ao efeito de distanciamento. Como um grande guarda-chuva, ou como metonímia da forma épica de teatro, o distanciamento resume as principais propostas e objetivos formulados por Bertolt Brecht. Embora ativado através dos mais diversos mecanismos cênicos, tem o ator como o seu principal meio de concretização, pois está nele o elo com o público. Não à toa, como já vimos ao longo desta dissertação, Brecht refere-se ao distanciamento como uma técnica de representação:

Trata-se, em resumo, de uma técnica de representação que permite retratar acontecimentos humanos e sociais, de maneira a serem considerados insólitos, necessitando de explicação, e não tidos como gratuitos ou meramente naturais. A finalidade deste efeito é fornecer ao espectador, situado de um ponto de vista social, a possibilidade de exercer uma crítica construtiva. (1967, p. 148)

O efeito de distanciamento conduz o espectador a um estado racional, favorecendo o exercício de análise sobre aquilo posto em cena, e mantém também o ator em “uma atitude crítica e de investigação da ação representada” (MARFUZ, 2018). É, portanto, uma atitude política, de atuator e espectador, alcançada através de recursos artísticos. Não se trata aqui puramente de estilo.

Embora não oriente metodologicamente o trabalho do Bando de Teatro Olodum, pelo menos do ponto de vista teórico, já que não há estudo mais aprofundado do grupo sobre o legado bibliográfico deixado por Brecht, o efeito de distanciamento, prática que talvez resuma aquilo que torna épica uma atuação, se faz presente em *Cabaré da RRRRRaça* em diferentes momentos e de maneiras diversas. Se a própria relação direta com o público, base do trabalho do elenco na peça, é, de algum modo, um meio de distanciamento, os cruzamentos da atuação do Bando com a convencionalizada atuação brechtiana se dão reiteradas vezes durante os 90 minutos de espetáculo, e aqui poderíamos listar talvez infindáveis exemplos.

Observemos o modo de interpretar as canções como um deles. Em seus escritos, Brecht (1967, p. 73) enfatiza: “O ator ao cantar, muda de função. Nada mais execrável do

que um comediante que simula não ter deixado, para cantar, o terreno da dicção natural. Os três planos, dicção natural, declamação e canto, devem sempre permanecer distintos”. Podemos dizer que atores e atrizes do Bando, em *Cabaré da RRRRRRaça*, seguem o caminho sugerido por Brecht. Na peça, as canções são apresentadas como números destacados, e nota-se sem dificuldades as diferenças no corpo e na voz do ator que assume, naquele momento específico, a função de cantar. A ação de pegar o microfone para cantar, ou de se posicionar em frente aos pedestais junto à banda para fazer a segunda voz, é feita diante do público, dialogando também com as recomendações de Brecht (1967, p. 73): “Também tem um bom efeito que o ator prepare seu número em presença do espectador (por exemplo, colocar uma cadeira num lugar melhor ou endireitar sua roupa etc.)”.

Dizer, porém, que os números musicais do Bando, ou que as formas de cantar do ator e da atriz do Bando, são brechtianos seria não apenas impreciso, mas equivocado, pois implicaria em desconsiderar elementos matriciais daquela forma artística, como a musicalidade das religiões de matriz africana, além das heranças da tradição griô e de formas populares como o cordel. Aqui, como dito, os traços épicos aparecem nas funções atribuídas àquele número musical (comentar a ação, dar sua reação em relação ao tema retratado, expor um posicionamento coletivo) e na forma direta de executá-lo, escancarando ao público a sua preparação e, conseqüentemente, a sua artificialidade, em lugar de executá-lo com o intuito de emocionar ou criar uma ilusão. Mas a forma de cantar, que inclusive se transforma a cada novo número e a cada novo intérprete que assume essa função, carrega em si influências e heranças diversas, umas mais e outras menos evidentes.

No canto do Bando tem blues e hip-hop, gêneros musicais afro-americanos frutos da diáspora negra nos Estados Unidos; tem samba reggae, fusão do samba brasileiro (por sua vez herdeiro de ritmos africanos como lundu, batuque, semba) com o reggae jamaicano; tem axé, gênero criado na Bahia a partir da mistura do samba reggae com ijexá, frevo, merengue, pop, rock, entre outros. No canto do Bando tem xirê, roda em que corpo e voz reverenciam a ancestralidade africana através da celebração aos orixás. Olhar para a forma de cantar e dançar do Bando, e para a forma de atuar, portanto, de maneira mais geral, é deparar-se com um universo, uma constelação de múltiplas referências que, visíveis ou invisíveis a olho nu, formam e transformam a sua natureza.

Se o próprio Brecht reconhecia o seu teatro, e também o efeito de distanciamento, como resultado de muitas cópias, escancarando o seu caráter híbrido e multireferenciado, não é nosso desejo, aqui, etiquetar o modo de atuação do Bando, mas, entendendo a sua complexidade, traçar pontes e enxergar pontos já existentes de conexão. Nesse sentido, compreender o distanciamento na atuação do Bando de Teatro Olodum é, mais que qualquer outra coisa, observar o seu empenho na função de colocar os acontecimentos em cena “na sua arcada histórica” (MARFUZ, 2018) e, quebrando a ilusão do espectador, colaborar para que ele alcance um estado de reflexão.

Se, como afirmou Brecht, distanciar é historicizar, *Cabaré da RRRRRaça* tem a ideia de distanciamento como base, pois debate a condição do negro em sua perspectiva histórica, investigando a causalidade da discriminação e da desigualdade social. A abordagem do racismo no Brasil feita pelo *Cabaré* coloca o espectador diante de uma realidade que tem datas, personagens e fatos históricos - e que, com os seus efeitos colhidos no presente, é, por isso mesmo, passível de transformação:

uma prática artística de representação desnaturalizadora ainda tem validade crítica não por expor um assunto mais ou menos óbvio, não por seu aspecto puramente temático ou epistemológico, mas por sugerir formas simbólicas de agregação e mobilização, tanto no plano sensível como nas relações de trabalho. (CARVALHO, 2009, p. 50)

Além de expor a realidade social do negro brasileiro em sua perspectiva histórica, o Bando de Teatro Olodum estimula o espectador a pensar sobre o seu lugar de oprimido ou de opressor e o convoca a uma ação transformadora. O *Cabaré da RRRRRaça* atua no campo didático, interpelando o público através de dados concretos, estatísticos, situações reais ou que refletem a realidade, vividas pelos atores ou personagens. Simultaneamente, atua no campo do sensível, quando através da dança, do canto, do figurino, maquiagem, ou de um simples deslocamento pelo palco, evoca-se a celebração da identidade negra, por si só propositiva e revolucionária, em um contexto marcado pela perversidade do racismo. Ambas as formas de discurso têm efeito dialético:

O pensar dialético corresponde a uma sociedade diferenciada com poderosas forças produtivas que se desenvolvem rapidamente, de forma catastrófica, em meio a guerras e revoluções. A luta de classes intensificada, a legalidade

da concorrência, a exploração irrestrita, a acumulação da miséria mediante a acumulação do capital, tudo isso significa que a dialética se torna cada vez mais o único auxílio possível à orientação. Tais fenômenos de natureza social, como o progressivo isolamento de funções sociais do indivíduo, ligado à crescente dependência recíproca daquelas mesmas funções, o surgimento de relações entre os integrantes e o aumento da fricção que isto causa, todo esse tipo de coisa nos ensina a pensar dialeticamente. (BRECHT, 2002, p. 60)

A atitude dialética do Bando inscreve-se em uma poética híbrida, multireferenciada e distante de qualquer ortodoxia. Incorporando o debate racial como eixo principal, aprofunda a crítica ao efeito de desumanização provocado pelo capitalismo e assume o teatro épico - em sua extensão de sentido a partir do contato com a realidade brasileira deste tempo - como um de seus traços configuradores.

No trabalho de atuação, elementos brechtianos entrecruzam-se com elementos do teatro negro, aparecem e desaparecem, colaborando para que a atuação militante se consolide. Estão, portanto, disponíveis para serem usados, à serviço de uma causa, mas não se configuram como elemento definidor da poética do grupo.

Não poderíamos definir o teatro feito pelo Bando como épico, ou a atuação do Bando como uma atuação épica, mas, reconhecendo traços épicos em seu teatro e em sua atuação, podemos falar da existência do épico *no* Bando. Ou ainda, compreendendo que há uma apropriação de elementos épicos por parte do grupo, ainda que inconscientemente, reconhecer a existência de um épico *do* Bando. Uma forma épica assimilada e transformada a partir do cruzamento com poéticas contemporâneas de atuação. Na atuação do Bando de Teatro Olodum o épico está dissolvido, portanto nem sempre reconhecível, mas ocupa lugar relevante em sua composição.

Reconhecendo que “um dos aspectos mais importantes da atitude dialética de Brecht é seu combate à ideologia dominante, tanto nos discursos como nas formas sensíveis de representação” (CARVALHO, 2009, p. 25), portanto compreendendo a forma épica de teatro como atual e em constante atualização, enxergamos o caráter épico do Bando como resposta a demandas do Brasil no século 21.

A postura contra-hegemônica do Bando aprofunda a questão racial e aborda, ainda que com menos ênfase, a questão de gênero. O épico *do* Bando, portanto, além de entrecruzar-se com novas poéticas, incorpora também novas lutas. O jogo de poderes e

desigualdades contra o qual o Bando se levanta é um inimigo difícil, pois disperso, sofisticado e mutante. As opressões atuam sobre os corpos subalternizados de maneira entrecruzada e combatê-las revela-se um desafio cada vez maior.

As conexões poéticas entre o teatro do Bando e o teatro brechtiano - reveladas seja pelo gesto, pela música, pelas interrupções, pelos olhos no público, ou por outros diversos aspectos - são, portanto, pistas de uma conexão maior, reflexos de uma atitude dialética. Simultaneamente divertido e perturbador, o teatro do Bando levanta questões sobre o Brasil do século 21 e não hesita em apontar o dedo para o espectador. É também sobre o seu lugar nessa complexa rede de opressões que o teatro está falando.

Aqui e agora, o ator e a atriz do Bando entram em cena com plena consciência do que querem dizer e, mais do que isso, do que querem transformar. Na atuação do Bando, o distanciamento, mais do que um meio, é consequência desse desejo, e o épico, mais que um adjetivo, é metáfora de uma revolução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar do teatro épico no Brasil de 2019 exige a compreensão de que, até chegar aqui e agora, a forma épica ganhou novos significados, incorporou novas lutas e estratégias, misturou-se a outros modelos, e assim o fez nos diversos contextos em que se inscreveu a partir da expansão do teatro de Bertolt Brecht, por todo o mundo, ainda na primeira metade do século 20. No Brasil, é preciso citar, o Teatro do Oprimido de Augusto Boal inscreve-se como um dos exemplos mais emblemáticos da herança do teatro épico - e, inclusive, apresenta evidentes pontos de conexão com nosso objeto de estudo, cuja análise, no entanto, demandaria um novo e aprofundado trabalho de pesquisa. Essas interações acabaram por criar novas formas épicas, ou novas formas de base épica, que, embora ressignificadas, mantiveram ou até potencializaram os princípios que orientaram a revolução artística capitaneada por Bertolt Brecht e Erwin Piscator na Alemanha dos anos 1920.

Ali, Brecht e Piscator rompem com um teatro essencialmente dramático, ilusionista, ainda próximo à ideia antiga de *catarsis*, defendida por Aristóteles, em que através da identificação buscava-se chegar à purificação da alma do espectador. De um lugar confortável, favorável à manutenção do *status quo*, a plateia passa a ser encarada como espaço de pensamento, crítica e tomada de posição. O teatro épico passa a ser uma arena de debates sobre a sociedade, de investigação sobre as relações de poder que se estabelecem a partir das estruturas. “O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de carnes se transformaram em assunto de representações teatrais”, como disse Brecht (1967, p. 97), que teorizou sobre o teatro épico e passou a experimentar, na prática, uma série de estratégias para que o objetivo de fazer o público refletir sobre as demandas sociais se concretizasse.

O teatro de Brecht passeia por diversas formas dramatúrgicas, experimenta o teatro didático como forma pedagógica em sua maior potência, transforma-se mais algumas vezes, avançando e retrocedendo em elementos e pesquisas, e inaugura um novo momento no teatro mundial. A revolução de Brecht transforma a dramaturgia, a encenação, o público e também o modo de atuar. Confundida por muitos como fria, artificial, distante das emoções, a atuação épica desconstrói tais mitos não apenas pelos escritos de Brecht, mas por seu trabalho prático ao longo da vida, que tem a Mãe Coragem de Helene Weigel, na companhia Berliner

Ensemble, como metonímia da força e eficácia desse modo de interpretação. O épico não abre mão de emocionar ou divertir o espectador, mas o faz de modo que a emoção e a diversão sirvam à reflexão sobre a causalidade dos acontecimentos, sobre o aspecto histórico por trás de cada ação.

O caráter popular, aliás, é fundamental para a compreensão do teatro épico. Há uma tendência comum de colocar os autores clássicos nas prateleiras mais elevadas, restringindo o seu acesso a supostos estudiosos/acadêmicos/intelectuais, reforçando a preconceituosa e cafoníssima ideia de “alta cultura”, há muito desmontada por diversos movimentos, entre eles os Estudos Culturais. Assim o fazem com Brecht, Shakespeare, Sófocles, Eurípedes, entre outros - todos esses autores populares, que escreviam e encenavam para multidões.

O teatro de Brecht era feito para se comunicar com um público amplo e diverso e relembra as influências que a cena de cabaré da Alemanha dos anos 1920 teve no teatro brechtiano nos ajuda a compreendê-lo longe das tendências equivocadas de “elitização”. Entre as características pescadas por Brecht dos cabarés, estão a dramaturgia fragmentada, com cenas autônomas conectadas por um caráter comum; a presença do humor; os números musicais como extensão e complementação do discurso dramático; o estado do público. O encenador alemão desejava que o espectador de teatro se comportasse como um torcedor em ginásio esportivo: aquele que ao mesmo tempo presta atenção, julga a partir dos seus conhecimentos, torce para que alguém vença ou perca, e se diverte. Em cada um desses aspectos encontramos conexões entre a cena de cabaré, o teatro de Brecht e o Bando de Teatro Olodum.

Uma das peças de maior sucesso do Bando, em cartaz há mais de 20 anos, *Cabaré da RRRRRaça*, dirigida por Marcio Meirelles, assume tom didático para debater o racismo. Através de uma dramaturgia fragmentada, entrecortada por números musicais, dialoga com o princípio épico da autonomização: cada cena, inclusive as canções, são um discurso inteiro sobre a questão racial. A montagem lança mão do humor e do contato direto com a plateia para provocar no público o exercício racional de reflexão. O teatro do Bando e o teatro teorizado e praticado por Brecht, mesmo distantes no tempo e espaço, convergem sobretudo por estabelecer o palco como espaço de discussão sobre a sociedade. Seus recursos artísticos são empenhados na perspectiva de uma transformação social. O trabalho dos artistas do palco, no Bando e no teatro brechtiano, orientam-se nesse sentido.

No terreno do trabalho de ator e atriz, especificamente, os escritos deixados por Brecht abordam algumas estratégias para que o público seja mantido no tal estado racional de análise e reflexão. O efeito de distanciamento aparece como uma espécie de resumo da proposta épica. O *gestus social* busca evidenciar o caráter social das relações em cena; o contato direto com o público faz quebrar possíveis campos hipnóticos; certa artificialidade empregada nas construções ajuda a fazer enxergar que existe um ator por trás do personagem, e que esse ator, por sua vez, possui uma opinião sobre aquele/aquilo que representa. Os procedimentos épicos confluem para aquilo que Brecht definiu como historicização: representar fatos e personagens como pertencentes a um contexto histórico específico, e por isso passíveis de transformação. A historicização contribui para que se investigue a causalidade dos acontecimentos, para que se imagine, por exemplo, como aquele ou outro fato poderia ter sido diferente.

O Bando conhece o legado de Brecht e chegou a montar obras suas, dirigidas por Marcio Meirelles, em três ocasiões: a peça *Ópera dos Três Vinténs*, que deu origem às versões *Ópera dos Três Mirréis* em 1996 e *Ópera dos Três Reais* em 1998, e *Material Fatzer*, de 2001, espetáculo inspirado em *O Declínio do Egoísta Johann Fatzer*, texto inacabado que Brecht escreveu entre 1927 e 1931. Meirelles, fundador do grupo e diretor de grande parte dos espetáculos montados, é um profundo conhecedor do universo brechtiano e tem em suas criações artísticas, realizadas com e sem o Bando, inúmeras conexões estéticas e poéticas com o encenador alemão. O encontro entre prática e saberes de Meirelles e dos atores e atrizes do Bando potencializa o caráter dialético deste teatro sem que isso aconteça, necessariamente, pelo viés teórico. Não foi uma escolha do grupo adentrar o campo conceitual, não houve um estudo teórico aprofundado sobre o teatro épico em seu processo de trabalho. Como já era esperado, nos debruçar sobre o trabalho de atuação em *Cabaré da RRRRRaça* nos fez perceber que os procedimentos épicos não aparecem literalmente, mas em diálogo com diversos outros elementos que compõem a poética do grupo.

Em *Cabaré da RRRRRaça*, o princípio épico da separação entre ator/atriz e personagem é ativado de diferentes maneiras. Rejane Maia abandona a personagem Rose Marie e coloca-se como atriz, diante do público, explicitando as suas diferenças sociais em relação àquela que interpreta. Sergio Laurentino, saindo do personagem e posicionando-se como ator do Bando, comenta e critica uma das cenas do espetáculo. Já as personagens Jaque,

de Valdineia Soriano, e Flávia Karine, criada por Auristela Sá e hoje interpretada por Ella Nascimento, têm as visões críticas das atrizes sobre quem representam explicitadas através do estilo caricato e irônico de interpretação.

Na peça, é possível identificar ainda o *gestus social* em personagens como Rose Marie e Wensley de Jesus: através da gestualidade e da fala, eles expõem ao público os seus lugares sociais e as relações de subordinação impostas aos personagens com os quais se relacionam - Rose Marie uma empresária, rica, detentora de um meio de produção, e Wensley de Jesus um acadêmico, militante político no campo intelectual. Mas nem todos os atores lançam mão dos *gestus sociais* e há alguns casos em que eles aparecem ao lado de traços contrastantes, como a composição da personagem Edileuza, que ao mesmo tempo em que pode ser lida a partir da noção de *gestus social* é também um exemplo de personagem tipo. Esse é apenas um dos inícios de que falar da atuação em *Cabaré da RRRRRaça* é se debruçar sobre um campo marcado por complexidades e ambiguidades.

Em *Cabaré da RRRRRaça*, os elementos épicos entrecruzam-se com elementos do teatro negro e tangenciam formas artísticas diversas, como o gênero autobiográfico, o teatro de cabaré, a revista, o personagem tipo, os estilos musicais afrodiáspóricos hip-hop, blues, samba-reggae. Os traços brechtianos misturam-se, aparecem e desaparecem, estão à disposição para que se consolide a atuação militante.

É preciso entender que o épico aparece sobretudo em sua perspectiva ideológica. O teatro do Bando e o teatro brechtiano compartilham uma postura contra-hegemônica e anticapitalista. Assumindo o debate racial como base discursiva, o Bando complexifica a crítica ao capitalismo, chamando a atenção para o fato de que a luta de classes coexiste com uma luta étnica, que aprofunda as desigualdades e violências para aqueles que têm a pele negra - e que, como explicita a atriz Rejane Maia em uma das cenas de *Cabaré da RRRRRaça*, afeta ainda mais gravemente as mulheres de pele negra. O que faz o Bando ao inscrever em seu teatro a questão racial como base argumentativa é ressignificar o épico brechtiano, que não alcança o debate de raça, e chegar ao que podemos chamar de um épico *do* Bando - híbrido, heterodoxo e multireferenciado.

Falar da existência de um épico *do* Bando não implica em considerar que o épico é elemento definidor do teatro do grupo. As leituras e análises desenvolvidas até aqui apenas confirmaram a perspectiva, anterior ao início desta pesquisa, de que seria redutor definir ou

classificar o teatro do Bando, mesmo o teatro do Bando em *Cabaré da RRRRRRaça*. O que compreendemos, ao apontar a existência de um épico *do* Bando, é que o épico pode ser enxergado como um dos elementos constitutivos da poética do grupo, se sobre ela nos debruçamos com atenção às suas conexões com o teatro brechtiano. O épico que enxergamos no Bando não é o épico de Brecht, mas um épico transformado, ressignificado, apropriado, um épico, portanto, *do* Bando. Este é, sem dúvidas, *um* ponto de vista sobre o trabalho do Bando de Teatro Olodum, que, inclusive, pode ser confrontado a partir de outras perspectivas. O exercício dialético é sempre desejável.

Observamos, ao longo desta dissertação, que na poética do Bando de Teatro Olodum, a atitude dialética é potencializada pelos elementos do teatro negro, que, em contexto brasileiro, marcado por profundos racismos estrutural, institucional e cotidiano, são por si só revolucionários. Há, portanto, uma confluência entre elementos teatrais de heranças africanas com elementos brechtianos em sentido mais estrito, que resulta em uma atitude simultaneamente pedagógica, dialética e militante.

O épico *do* Bando, negro e brasileiro, reafirma o teatro como arena pública de debate. Conduz o público a uma postura ativa de reflexão e, desnudando as engrenagens históricas que sustentam os sistemas de opressões (econômica, social, racial, de gênero), o convoca à ação. Dentro e fora do palco, formando e inspirando novas gerações de artistas, espectadores e cidadãos, os atores e as atrizes do Bando de Teatro Olodum falam e movimentam-se em busca de transformação. É sobretudo por isso que podemos enxergar como épica a sua atuação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALSCHITZ, J. **Teatro sem diretor**. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2012.

ARISTÓTELES. **Arte poética**.

_____. **Poética**. São Paulo: Edipro, 2011.

BANDO DE TEATRO OLODUM. **Linha do tempo do teatro negro na Bahia**. 2010. Disponível em <http://bandodeteatro.blogspot.com/2010/11/linha-do-tempo-do-teatro-negro-na-bahia.html>. Acesso em 21 de maio de 2018.

BANDO DE TEATRO OLODUM. **Programa do espetáculo Áfricas**. Salvador: Teatro Vila Velha, 2007.

BANDO DE TEATRO OLODUM. **Programa do espetáculo Cabaré da RRRRRaça**. Salvador: Teatro Vila Velha, 2006.

BANDO DE TEATRO OLODUM. **Programa do espetáculo Relato de uma guerra que não acabou**. Salvador: Teatro Vila Velha, 2002.

BANDO, um filme de:. Direção de Lázaro Ramos e Thiago Gomes. Salvador: Modupé Produtora, 2018. Arquivo digital (105 min).

BARBA, E; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**. São Paulo: É Realizações, 2012.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BATTISTELLA, R. M. **O jovem Brecht e Karl Valentin: a cena cômica na república de Weimar**. 126 f. Dissertação (Mestrado em Teatro), Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

BENJAMIN, W. **Understanding Brecht**. New York: Verso, 1998.

_____. **Ensaios sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo. 2017.

BENTLEY, E. **O dramaturgo como pensador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991

BONFITTO, M. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRECHT, B. **A compra do latão**. Lisboa: Vega, 1999.

- _____. **Diário de trabalho, volume I: 1938-1941**. Rocco: Rio de Janeiro, 2002.
- _____. **Diário de trabalho, volume 2: América: 1941-1947**. Rocco: Rio de Janeiro, 2005.
- _____. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. **Poemas 1913-1956**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BORNHEIM, G. **Brecht a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- CALICO, J. H. **Brecht at the opera**. Berkley and Los Angeles: University of California, 2008.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CARELLI, C. [Bando de Teatro Olodum]. **Chica Carelli**: depoimento [março 2019]. Entrevistador: Eduardo Sales Coutinho.
- CARREIRA, A. **Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo**. In: VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE, 2010, São Paulo.
- CARREIRA, A; OLIVEIRA, V. M. **Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas**. In: Revista O Teatro Trascende do Departamento de Artes CCEAL da FURB, 2005, Blumenau.
- CARVALHO, S (org.). **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- CASTILHO, J. **Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral**. São Paulo: Perspectiva ; Salvador: PPGAC/UFBA, 2013.
- COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- _____. **Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- _____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DORT, B. **Leitura de Brecht**. Lisboa: Forja, 1980.

DOUBLE, O.; WILSON, M. **Brecht and cabaret**. In THOMSON, P.; SACKS, G. The Cambridge Companion to Brecht. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 40-61

DOUXAMI, C. **Teatro negro**: a realidade de um sonho sem sono. Afro-Ásia, n. 26, 2001, pp. 313-363 Universidade Federal da Bahia Bahia, Brasil

DREWS, W. Prefácio. In: PISCATOR, E. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ESSLIN, M. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREITAS, R. M. **A história do teatro negro na Bahia**: a força do discurso político-ideológico da negritude em cena. Salvador: Repertório, ano 20, n. 29, p. 86-104, 2017.

GARCIA, S. **Teatro da militância**: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

GOMES, T. **“Como eles se divertem” (e se entendem)**: teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos de 1920. 2003, 422 f. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUIMARÃES, A. S. A. **Intelectuais negros e modernidade no Brasil**. In: Centre for Brazilian Studies Working Paper 52. Oxford: University of Oxford, 2003

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HEYMANN, P. E. **Brecht e o actor**. Revista Adágio, Colóquio Internacional Bertolt Brecht, 21-22, pp. 139-146. 1998.

JAMESON, F. **O método Brecht**. Petrópolis: Vozes, 1999.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOUDELA, I. D. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KOUDELA, I. D. (org). **Um vôo brechtiano**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1992.

LAURENTINO, S. [Bando de Teatro Olodum]. **Sergio Laurentino**: depoimento [março 2019]. Entrevistador: Eduardo Sales Coutinho.

LEÃO, R. M. **História do teatro**: oito aulas da antiguidade grega ao romantismo. Salvador: EDUFBA, 2014.

LIGIÉRO, Z. **Batucar-cantar-dançar**: desenho das performances africanas no Brasil. In: Aletria, n. 1, v. 21. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

LIMA, E. T. **Teatro negro, existência por resistência**: problemáticas de um teatro brasileiro. Repertório, Salvador, n 17, p.82-88, 2011.

_____. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Campinas: [s.n.] 2010.

LÍRIO, V. **Bença às teatralidades híbridas**: o movimento cênico transcultural do Bando de Teatro Olodum. Salvador: Quarteto Editora, 2014.

LOPES, C. ; LEÃO, R. M.(org). **Tempo de Dramaturgias**. Salvador: EDUFBA, 2014

MACIEL, L. C. Prefácio. In: BRECHT, B. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

MALINA, J. **Notas sobre Piscator**: teatro político e arte inclusiva. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

MARFUZ, L. **Entrevista com Luiz Marfuz (publicada por Nilson Rocha)**. Centro Lúdico Laboratorial de Processos Criativos. 2018. Disponível em <http://pibiccelula-entrevistas.blogspot.com/>. Acesso em 15 de março de 2019.

MARTINS, L. M. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MEIRELLES, M. [Bando de Teatro Olodum]. **Marcio Meirelles**: depoimento [maio 2018]. Entrevistador: Eduardo Sales Coutinho.

MENDES, C. F., org. **Dramaturgia, ainda**: reconfigurações e rasuras [online]. Salvador: EDUFBA, 2011, 242p. Disponível em <http://books.scielo.org>

MENDES, G. [Bando de Teatro Olodum]. **Gerimias Mendes**: depoimento [março 2019]. Entrevistador: Eduardo Sales Coutinho.

MEYERHOLD, V. E. **Do teatro**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MOTTA, R. [Bando de Teatro Olodum]. **Renan Motta**: depoimento [março 2019]. Entrevistador: Eduardo Sales Coutinho.

NASCIMENTO, A. **Dramas para negros e prólogos para brancos**: antologia de teatro negro brasileiro. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

_____. **O Genocídio do Negro Brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **Teatro experimental do negro**: trajetória e reflexões. Estudos Avançados, v. 18, n. 50, p. 209-224, 1 abr. 2004.

NASCIMENTO, E. [Bando de Teatro Olodum]. **Ella Nascimento**: depoimento [fevereiro 2019]. Entrevistador: Eduardo Sales Coutinho.

NEPOMUCENO, N. **Testemunhos de poéticas negras**: De Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926 -1927). 159 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIACENTINI, N. L. **O ator dialético**. 234 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PISCATOR, E. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

RIBEIRO, D. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e estranhamento**. São Paulo: SENAC Editora, 2004.

ROSENFELD, A. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2012.

_____. **O Teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1985.

ROUBINE, J.J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SACRAMENTO, L. [Bando de Teatro Olodum]. **Leno Sacramento**: depoimento [março 2019]. Entrevistador: Eduardo Sales Coutinho.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP ; Annablume, 1998.

SANTANA, D. P. **Série Ó Paí, Ó**: ritmo e cultura da Bahia na TV. Salvador: EDUFBA, 2016.

SANTANA, M. P. **A performance de criadoras negras e o corpo como discurso**. In LIMA, E. T.; DIAS, F.; FREITAS, R. M. (org). O discurso negro nas artes cênicas: processos,

pesquisas, poéticas e epistemes. Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – No. 39, dezembro, 2017.2. Salvador: UFBA/PPGAC, 2017.

SARRAZAC, J.P (org) ; NAUGRETTE, C... [et al] . **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SORIANO, V. [Bando de Teatro Olodum]. **Valdineia Soriano**: depoimento [maio 2018]. Entrevistador: Eduardo Sales Coutinho.

TEIXEIRA, F. N. **As peças didáticas de Brecht**: tensões produtivas entre texto e cena. Repertório, Salvador, no 23, p.46-57, 2014.2.

TEIXEIRA, F. N. **Prazer e crítica**: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003.

TEIXEIRA JÚNIOR, G. M. **Dramaturgia, gestus e música**: estudos sobre a colaboração de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler, entre 1927 e 1932. 255 f. Tese (Doutorado em Arte), Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

UZEL, M. **Guerreiras do Cabaré**: a mulher negra no espetáculo do Bando de Teatro Olodum. Salvador: EDUFBA, 2012. 206 p.

_____. **O teatro do Bando**: negro, baiano e popular. Salvador: P555, 2003.

VALLE, C. [Bando de Teatro Olodum]. **Cassia Valle**: depoimento [março 2019]. Entrevistador: Eduardo Sales Coutinho.

WASHINGTON, J. [Bando de Teatro Olodum]. **Jorge Washington**: depoimento [maio 2018]. Entrevistador: Eduardo Sales Coutinho.

WILLET, J. **O Teatro de Brecht visto de oito aspectos**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

ZEBRINHA. [Bando de Teatro Olodum]. **Zebrinha**: depoimento [março 2019]. Entrevistador: Eduardo Sales Coutinho.

Anexo I - Críticas

“Belo e definitivo - assim é o espetáculo *Essa é nossa praia*, que o Bando de Teatro Olodum apresentou esta semana no Espaço Xis. Aplaudida de pé por plateia vibrante e numerosa, a montagem é um dos processos teatrais mais felizes que a artistagem baiana já apresentou nestes últimos 10 anos. O *modus vivendi* do Pelourinho e toda a sua *fauna maravilhosa* são retratados através do excelente roteiro de Marcio Meirelles, que também dirige, ao lado de Chica Carelli, desbancando o *protesto glamourizado* que acompanha os espetáculos que falam do negro e optando por simplicidade, onde o grito maior vem pela emoção, o contato e o corriqueiro da palavra. De quebra, arrepiante musicalidade”.

Jacques de Beauvoir - Tribuna da Bahia - 22/02/1991. (UZEL, 2003, p. 48)

“Um bem-elaborado mosaico sobre as figuras que compõem o universo festivo e sofrido do Pelourinho é o que pode ser dito sobre o espetáculo *Nós do Pelô ou Essa é nossa praia*, com o Bando de Teatro Olodum (...). *Nós do Pelô* é um bom trabalho teatral, com cenas musicais, principalmente do repertório do bloco Olodum, cheio de lances humorísticos. De forma direta, sem abstrações, desfilam trabalhadores desqualificados (vendedores ambulantes, garis, baianas etc), travestis, policiais, guias de turismo, mulatas, passadores de drogas (aviões) e outros personagens que fazem o dia-a-dia do Pelourinho.

A forma escolhida por Marcio e o seu Bando para mostrar a cara do povo do Pelô foi um teatro despojado, sem cenários. Os adereços ficam por conta da vestimenta dos atores ao se caracterizarem de ‘moradores’ do Pelô. Quem circula por essa parte do Centro Histórico logo se familiariza com os personagens que desfilam no palco, no decorrer de quase uma hora, período de duração do espetáculo.

(...) Em cada gesto ou fala dos atores, sem qualquer metáfora, é abordado o cotidiano de vidas sofridas, mesclado de cenas muitas vezes tragicômicas (...) O desempenho dos atores é razoável, o que pode ser justificado por serem amadores. A má dicção de alguns atores contribui para retirar um pouco o mérito do espetáculo (...).”

Hamilton Vieira - A Tarde - 20/02/1991 (UZEL, 2003, p. 50)

“(…) A arte de escrever de Aninha Franco, a mesma de *Dendê e denço* e *Oficina condensada*, já é velha conhecida do público baiano. Mas não tão velha e nem tão conhecida quanto o discurso panfletário tomado como referencial de atualidade para a história de vida de Zumbi dos Palmares. Os diálogos que permeiam questões de opressão e submissão, frequentes no antigo Pelourinho, já se tornaram marca registrada em peças encenadas pelo Bando de Teatro Olodum. Só funcionam bem enquanto comédia.

(…) A peça em si, recheada de palavrões típicos, é mais rica de momentos hilários que de fortes emoções. Bem que os atores se esforçam mas, apesar de o Bando já estar no seu quarto espetáculo [era, na verdade, o sétimo], ainda está mais para teatro amador experimentalista que para profissional da arte de representar. E eles têm a pretensão de levar para o palco a experiência do dia-a-dia. Erram muito e perdem o “timing” da fala. A música, por final, parece feita de última hora de tão mal ensaiada.

Zumbi e Ganga Zumba, na peça, reproduzem o já desgastado discurso maniqueísta de bem e mal, certo e errado, branco e preto, e por aí vai todo o preconceito de quem vê a temática de fora, sem se sentir inserido nela. Como alguém que conta uma história e não a vive, porque não é a sua história”

Aureliano Carvalho - A Tarde, 25/04/1995 (UZEL, 2003, p. 127)

“(…) A montagem exhibe movimentação cênica ágil, cenas provocantes, mas em muitos momentos faz lembrar uma certa narrativa sobre o rei finado, posto feito um espantalho sobre um cavalo, para servir de exemplo e estímulo à sua tropa em guerra. Talvez esta impressão melancólica seja resultado de um esgotamento da criatividade de diretor e elenco, que parecem ter bebido na mesma fonte da qual se serviram para montar sua bem-sucedida trilogia, na qual se destaca a peça *Bai bai Pelô*. Tipos humanos repetitivos, como o menino de rua, o líder de comunidade, a baiana de acarajé, parecem sondar questões de um mesmo repertório. A proposta é exatamente falar do universo do elenco, está certo. Mas seria interessante ver os atores fazendo mais do que interpretar a si mesmos ou aos seus.

(…) Com nuances panfletárias, a montagem sugere uma ameaça dos segregados aos burgueses e, numa cena bem-resolvida, o elenco aponta o dedo para a plateia e brada: ‘Quem disse que eu nasci para obedecer e você para mandar?’. Com diálogos pouco inspirados do Bando e poemas de Aninha Franco, a peça se sai melhor se for considerada um produto

comemorativo a ser visto em escolas e associações e a ser exportado para uma Inglaterra com um passado menos doído que o nosso”

Claudia Pedreira - Correio da Bahia, 02/05/1995 (UZEL, 2003, p. 128)

"Há formas e formas de se comentar uma peça. A apresentação do Bando de Teatro Olodum, anteontem à noite, no Espaço Xis da Fundação das Artes, deve ser vista sob a ótica da emoção (...). A diferença deste espetáculo para os convencionais é manifestada, de cara, na plateia que lotou o Espaço Xis. Moradores do Pelourinho se misturavam a artistas, jornalistas e público em geral, lotando todos os lugares, espalhando-se, de pé, até a porta de entrada. Os ventiladores não seguravam o suor que escorria no palco e na plateia, como símbolo maior das dificuldades encontradas no Pelourinho para se viver ou, também, remetendo-nos aos burburinhos e agitos das festas pré-carnavalescas e das Terças do Reggae.

(...) A garra e a vivência dos quadros, apresentados naquele jeito baiano de ser, afugentaram as possibilidades de lugar-comum. Único por direito que poderia fazê-lo, o Pelourinho tratou das mazelas de sua comunidade com um cinismo ímpar, ironia de sobra e, acima de tudo, a malandragem necessária para aguentar o rojão. Foi questionada a falta de técnica de alguns atores. ‘Técnica é consequência do trabalho. Não é o que a gente está buscando agora’, rebateu o diretor Marcio Meirelles, resumindo o que se procura passar para o palco em uma palavra: ‘vida’. E vida não faltou na emocionante explosão do Bando de Teatro Olodum, revelando até, em muitas ocasiões, a noção surpreendente do *timing* dos atores como quando, por exemplo, o público desatava a rir e os ainda não calejados artistas davam um tempo estratégico e suficiente para voltar a falar.

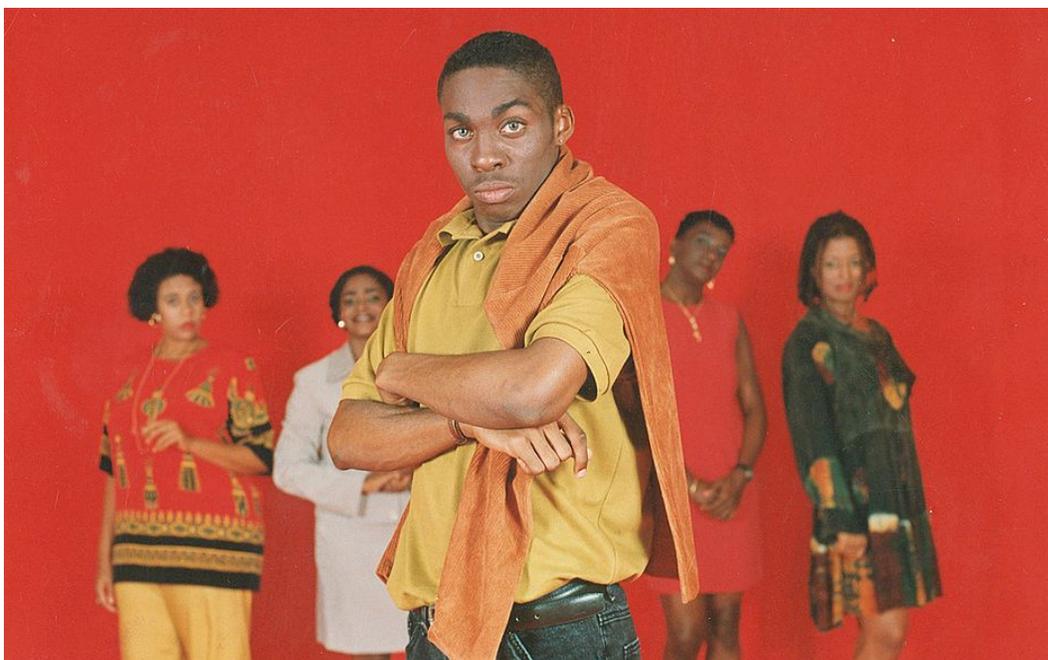
(...) Em meio a trambicagens diversas, bichas, policiais corruptos, prostitutas, religiosidade, mulheres enganadas, o Pelourinho, ele próprio, se revela, se delata e se justifica. Ao mesmo tempo, o Bando de Teatro Olodum mostra o que pode fazer “antes que não reste mais que o grito”. Abre os segredos de como se compõe uma música inspirada nas imagens que se congelam nas canções, se fixam nas pinturas e, finalmente, chegam, agora, ao teatro pelo mesmo caminho (...).”

Isabela Laranjeira - Correio da Bahia, 22/02/1991 (UZEL, 2003, p. 49)

Anexo II - Fotos do espetáculo *Cabaré da RRRRRRaça*



Leno Sacramento, Auristela Sá, Tânia Toko e Luiz Fernando Araújo. Imagem de divulgação para a estreia. Foto: Marcio Meirelles (1997).



Lázaro Ramos, Cássia Valle, Merry Batista, Rejane Maia, Tânia Toko. Imagem de divulgação para a estreia. Foto: Marcio Meirelles (1997).



Telma Souza, Auristela Sá. Foto: Marcio Lima.



Nildes Vieira, Érico Brás, Telma Souza, Leno Sacramento, Fabio Santana, Auristela Sá, Sergio Laurentino, Rejane Maia, Cássia Valle. Foto: Marcio Lima.



Valdineia Soriano ao centro. À sua volta, Merry Batista, Jorge Washington e Jamile Alves.
Foto: Marcio Lima.



Valdineia Soriano, Jorge Washington e Auristela Sá, em primeiro plano. Rejane Maia,
Sergio Laurentino, Ella Nascimento, em segundo plano. Fábio Santana ao fundo.
Foto: Marcio Lima.



Em foco, de costas, Sergio Laurentino, regendo o elenco. Foto João Milet Meirelles (2009).



Jorge Washington e Cássia Valle. Foto: João Milet Meirelles (2009).



Cássia Valle, Valdineia Soriano, Jorge Washington, Rejane Maia, Fábio Santana e Sergio Laurentino. Foto: Marcio Lima.



Leno Sacramento, Deyse Ramos, Patt de Carvalho, Jamile Alves, Ella Nascimento, Marcos Dias e Jean Pedro. Foto: Marcio Meirelles (2014).



Ella Nascimento, Merry Batista, Rejane Maia, Jamile Alves, Renan Motta, Leno Sacramento, Sergio Laurentino, Naira da Hora, Valdineia Soriano. Ao fundo, Daniel Vieira, Jorge Washington, Fábio Nascimento e Ueslei Cruz. Foto: Diney Araujo (2017).



De cima para baixo: Jorge Washington, Cássia Valle, Renan Motta, Merry Batista, Leno Sacramento, Jamile Alves, Valdineia Soriano, Sergio Laurentino, Naira da Hora, Ella Nascimento. Foto: Diney Araujo (2017).