



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS  
ÉTNICOS E AFRICANOS**

**NILDES COSTA RIBEIRO VIEIRA**

**CABARÉ DA RRRRRAÇA:  
UM ESPETÁCULO PANFLETÁRIO, DIDÁTICO E INTERATIVO**

Salvador  
2009

**NILDES COSTA RIBEIRO VIEIRA**

**CABARÉ DA RRRRRAÇA:  
UM ESPETÁCULO PANFLETÁRIO, DIDÁTICO E INTERATIVO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, CEAO, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientação: Profª Drª Ângela Figueiredo.

Salvador  
2009

**NILDES COSTA RIBEIRO VIEIRA**

**CABARÉ DA RRRRRAÇA:  
UM ESPETÁCULO PANFLETÁRIO, DIDÁTICO E INTERATIVO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, CEAO, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre e aprovada pela seguinte banca examinadora:

---

Profª. Drª Ângela Figueiredo (Orientadora)  
CEAO, Universidade Federal da Bahia

---

Prof. Dr. Jéferson Bacelar  
CEAO, Universidade Federal da Bahia

---

Profª Drª Maria Nazaré Mota de Lima  
Universidade do Estado da Bahia

Salvador, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2009.

*Dedico meu trabalho à minha estimada mãe, Noemia Francisca Santos, amiga e  
companheira de todas as horas, e à minha amada filha, Naiane Costa Ribeiro Vieira.*

## **AGRADECIMENTOS**

A dissertação é minha expressão de alegria acerca do trabalho costurado dia-a-dia, com os fios de dedicação e bravura, que me fizeram persistir e desenrolar este novelo tão marcante na minha vida acadêmica.

Aqui vão os meus sinceros agradecimentos às pessoas que muito me ajudaram neste processo.

São tantos e tão especiaissssssss...

A Deus, pela presença constante em cada momento da minha vida.

À minha família, pelo apoio e incentivo.

Ao amigo e querido Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Jeferson Bacelar, pela presença constante e pelo estímulo ao meu crescimento no trabalho e pela generosidade de sempre.

À minha “pró com carinho”, orientadora, Dr<sup>a</sup> Ângela Figueredo, pelos diálogos.

À amiga, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Nazaré Mota de Lima, grande referência na minha vida pessoal e acadêmica.

A todos(as) os professores que doaram seus preciosos tempos para instruir-me durante o curso de Mestrado do CEAO/UFBA.

À amiga e socióloga, Vilma Reis, pelo exemplo de dedicação e incentivo ao povo da “cara preta”.

À amiga, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Célia Silva, presença constante na minha vida acadêmica.

A todos e todas que, de uma forma ou de outra, me incentivaram, me apoiaram e me ajudaram a chegar até aqui.

## **O MOSTRAR TEM QUE SER MOSTRADO**

Mostrem que mostram! Entre todas as diferentes atitudes  
Que vocês mostram, ao mostrar como os homens se portam

Não devem esquecer a atitude de mostrar.

A atitude de mostrar deve ser a base de todas as atitudes.

Eis o exercício: antes de mostrarem como  
comete traição, ou é tomado pelo ciúme

Ou conclui um negócio, lancem um olhar

À platéia, como se quisessem dizer:

Agora prestem atenção, agora ele trai, e o faz deste modo.

Quando faz negócio. Desta maneira

O seu mostrar conservará a atitude de mostrar

De pôr a nu o já disposto, de concluir

De sempre prosseguir. Então mostrem

Que o que mostram, toda noite mostram, já mostraram muito

E a sua atuação ganha algo próprio do mostrar:

Que vocês estão sempre preocupados em facilitar

O assistir, em assegurar a melhor visão que se passa - tornem isso visível!

Então todo esse trair e enciumar e negociar

Terá algo de uma função cotidiana como comer,

Cumprimentar, trabalhar (pois vocês não trabalham?) e

Por trás de seus papéis permanecem

Vocês mesmos visíveis, como aqueles que os encenam.

**Bertolt Brecht.**

## **RESUMO**

Muitas são as razões para a escolha de um tema de pesquisa e estudo. Uma delas é a paixão pelo conhecimento. E essa paixão norteou todo o trabalho desenvolvido em torno do objeto escolhido, ou seja, a análise sobre a peça Cabaré da RRRRRaça do Bando de Teatro Olodum. Junte-se a ela o querer saber um pouco mais sobre a história do teatro negro ou a trajetória do negro no teatro, seus caminhos e descaminhos, um tema importante que requer vários estudos, mesmo porque ao se falar sobre o teatro negro no Brasil é preciso rever todo um processo histórico que envolve: identidade, cultura, raça, etnia e toda trajetória sociocultural do negro dentro e fora do Brasil.

**Palavras-chave:** Interdisciplinaridade. Identidade. Teatro. Afrodescendente.

## **ABSTRACT**

There are many reasons for choosing a subject of research and study. One is the passion for knowledge. And that passion guided the entire work on the object selected. Review of Cabaret on the part of the flock of RRRRRRaça Teatro Olodum. Add to it the wish to know more about the history of black theater and the history of black people in the theater, their paths and descaminhos, an important issue that requires more study, because even when talking about the black theater in Brazil and must review an entire historical process involving: identity, culture, race, ethnicity and socio-cultural whole trajectory of the black inside and outside Brazil.

### **Keywords:**



## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>APRESENTAÇÃO</b>   | <b>09</b>  |
| <b>PREÂMBULO</b>  | <b>11</b>  |
| <b>TEATRO VILA VELHA: PALCO DO CABARÉ DA RRRRRAÇA</b>   | <b>13</b>  |
| <b>ABERTURA</b>   | <b>16</b>  |
| <b>ATO 1: O CONTEXTO DA CRIAÇÃO DO BANDO DE TEATRO OLODUM</b>   | <b>25</b>  |
| 1.1 O SURGIMENTO DO MODERNO MOVIMENTO NEGRO E SUAS FORMAS DE AÇÕES                                    | 25         |
| 1.2 MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO   | 28         |
| 1.3 A PRESENÇA DO NEGRO NO TEATRO BRASILEIRO  | 31         |
| 1.4 UM NOVO OLHAR PARA O TEATRO NEGRO   | 34         |
| 1.5 ABDIAS DO NASCIMENTO  | 35         |
| 1.6 O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO  | 37         |
| <b>1.6.1 Os três níveis básicos do TEM</b>  | <b>39</b>  |
| 1.7 AS TENTATIVAS DE TEATRO NEGRO NA BAHIA E A SITUAÇÃO DO TEATRO BAIANO NA ÉPOCA DA CRIAÇÃO DO BANDO | 45         |
| 1.8 OS IDEALIZADORES DO TEATRO OLODUM: JOÃO JORGE E MARCIO MEIRELLES                                  | 47         |
| 1.9 O ENCONTRO DAS PERSPECTIVAS   | 48         |
| 1.10 O SURGIMENTO DO BANDO DE TEATRO OLODUM   | 49         |
| 1.11 AS PRINCIPAIS PEÇAS DO BANDO DE TEATRO OLODUM  | 54         |
| <b>ATO 2: DO PELOURINHO À QUESTÃO RACIAL</b>  | <b>62</b>  |
| 2.1 BREVE COMENTÁRIO SOBRE A IDEOLOGIA DO EMBRANQUECIMENTO E SUA ORIGEM                               | 71         |
| <b>2.1.1 As bases do racismo à brasileira</b>   | <b>72</b>  |
| 2.2 O MITO DA DEMOCRACIA RACIAL E A MISCIGENAÇÃO  | 76         |
| 2.3 ANÁLISE DA PEÇA CABARÉ DA RRRRRAÇA  | 80         |
| 2.4 O CORPO E A PALAVRA NO CABARÉ DA RAÇA: DOIS ELEMENTOS IMPORTANTES PARA O DISCURSO IDENTITÁRIO     | 94         |
| <b>ATO FINAL</b>  | <b>97</b>  |
| <b>REFERÊNCIAS</b>  | <b>101</b> |
| <b>APÊNDICES</b>  | <b>110</b> |
| APÊNDICE A – FOTOS DE NILDES VIEIRA   | 111        |
| APÊNDICE B - PERSONAGENS DA PEÇA CABARÉ DA RRRRRAÇA   | 112        |

Ó PRAZER DE COMEÇAR

*Ó prazer de começar! Ó alvorada!  
A primeira grama, quando parece esquecido  
O que é o verde! Ó primeira página do livro  
Tão esperado, surpreendente!  
Leia devagar, muito rápido  
A parte não lida ficará pequena! E o primeiro jato d'água  
Fresca! Ó começo do amor! Olhar que desvia!  
Na máquina fria! Primeiro movimento e  
Primeiro ruído do motor que pega!  
A primeira fumaça, enchendo os pulmões!  
E você, pensamento novo!*

Bertolt Brecht.

## **APRESENTAÇÃO**

Adoto como ponto de partida desta dissertação algumas idéias sobre o surgimento do moderno movimento negro e suas formas de atuação, entre elas a presença do negro no Teatro Brasileiro, o Teatro Experimental do Negro, as tentativas de um teatro negro na Bahia; abordo também algumas questões sobre a ideologia do embranquecimento e sua origem, o mito da democracia racial e a miscigenação, para em seguida analisar o Bando de Teatro Olodum.

Neste estudo direcionei a minha análise para a peça Cabaré da RRRRRaça, que é uma peça com estrutura contemporânea, multifacetada, onde os vários discursos do negro, sobre o negro e para o negro ganham espaço e ecoam com seriedade. O texto é de autoria coletiva dos atores Bando de Teatro Olodum, bem como de Marcio Meirelles e Chica Carelli. Faz alusão direta ao surgimento da revista Raça Brasil, em 1996, que de antemão já se autodenominava “a revista dos negros brasileiros”.

O cenário da peça Cabaré da RRRRRaça é a Bahia e sua maneira peculiar de acolher as diferenças, com as ironias e os paradoxos que compõem a baianidade

Mostraremos que o surgimento do Bando de Teatro Olodum não foi um fenômeno isolado; o surgimento do Bando faz parte de uma linha de continuidade histórica que antecede o século XIX e passa pelas iniciativas dos anos 1940 e 1960, marcadas pela presença do Teatro Experimental do Negro/TEN, criado por Abdias do Nascimento, do Teatro Popular Brasileiro, fundado por Solano Trindade e do Grupo Brasiliana, dirigido por Haroldo Costa.

Podemos salientar também que o Bando de Teatro Olodum é cria direta de um acúmulo de experiências realizadas na Bahia no decorrer dos anos de chumbo da ditadura militar.

Podemos acrescentar que o fortalecimento das expressões cênicas afrobrasileiras também decorre de um processo mais amplo de ações do movimento negro, que colocaram na esfera pública uma alteridade negra desarticulada de estereótipos discriminatórios. Portanto, o potencial criativo que no passado ganhou expressão no Rio de Janeiro, em São Paulo e também na Bahia, atinge atualmente os diversos cantos do país.

## **PREÂMBULO**

### A ATRIZ

Esta pesquisa é resultado de uma inquietação e de uma práxis; assim foi iniciada a apresentação do anteprojeto que culminou neste estudo. Foi o fato de ser atriz, negra e inquieta que me fez fazer perguntas que não podia responder, mas que me impulsionaram a ir cada vez mais longe em minhas questões. É o caso desta pesquisa.

Como artista, atuante no teatro profissional, com o passar do tempo senti necessidade de ter um papel mais atuante na condução da minha prática teatral. Até então, era através das peças do Bando de Teatro Olodum que conhecia a prática e as passagens pelos palcos, porém a necessidade de me aperfeiçoar no trabalho de atriz, e adquirir uma fundamentação teórica, que fornecesse uma unidade maior ao meu trabalho, me fez ingressar na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Sempre fui cobrada por não ter feito Faculdade de Teatro, devido a ser artista profissional “com Sated” (registro profissional de atriz), na verdade eu sempre fugia da Escola de Teatro, pois já a conhecia. Fiz na Escola de Teatro algumas disciplinas obrigatórias quando fazia o curso de Museologia, e achava uma escola totalmente voltada para os “brancos”, que não tinha nenhum referencial para artistas negros. Essa perspectiva não mudou após eu entrar na Escola de Teatro. A imagem que eu tinha antes, que aquela escola era voltada para os estudos de teatro eurocentrista, continuou mais forte.

Eu ficava observando que na minha turma só tinha eu de negra e eu sentia necessidade de fazer algum comentário sobre as questões negras, porém, meus colegas não se interessavam pelo assunto. Alguns questionavam, “você é tão envolvida com questões raciais, mas o Bando de Teatro Olodum, formado por atores negros tem um diretor branco”. Talvez este comentário fosse uma forma de fazer eu me calar, mas nada adiantava, eu sempre questionava os professores, porque não havia ali uma bibliografia ou peças que falassem dos artistas negros.

Na disciplina História do Teatro I, os alunos podiam escolher um tema atual para trabalhar deixando um pouco de lado as peças de Nelson Rodrigues, tão batidas e repetidas na escola por quase todos os alunos e professores.

Porém, essa experiência só ficou nessa disciplina. Na verdade, nada mudou na escola sobre a possibilidade de desenvolver um estudo voltado para a história do teatro negro. Nas disciplinas não se fala, por exemplo, do primeiro ator negro da Escola de Teatro Mario

Gusmão, que foi tema do doutorado de Jéferson Bacelar; também não se comenta e não se estuda nada sobre a história do Teatro Experimental do Negro (TEN), muito menos sobre Abdias do Nascimento, seu criador.

Contudo, em termos acadêmicos, foi bom o aprendizado em torno das idéias de autores e encenadores como: Peter Burke, Mikail Baktin, Bertolt Brecht, Beckett, Antonin Artaud, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, J. C. Passeron, Nestor Garcia Canclini, Décio de Almeida Prado, Nelson Rodrigues, pesquisadores do porte de Sábado Magaldi, Cipriano Luckesi, Jean Piaget e Vigotsky (poderia citar muitos outros nomes consagrados na história do teatro e da educação, entretanto, neste espaço não caberiam).

Na disciplina História do Teatro I, escolhi trabalhar com o Bando de Teatro Olodum e a peça Cabaré da RRRRRaça, uma experiência muito rica uma celebração e afirmação da identidade da negra. Na peça Cabaré da Raça reconheço-me enquanto mulher negra na estética, nas cores, nos contrastes, nos ritmos, na expressão.

Cada apresentação do espetáculo era um festejo diferente, os tambores ressoavam a força do chão, a música invadia o meu ser, o texto alimentava a minha alma. A vida assim me tocava intensamente, então era preciso descobrir uma forma sensível de falar sobre teatro e identidade negra.

Durante 15 anos ininterruptos vivi uma espécie de teatro experimental do negro. Através de Essa é Nossa Praia; Ó Pai Ó; Bai Bai Pelô; WOYZÉCK; Cabaré da Raça e outras peças, exercitei muitas sensibilidades em formas cênicas, que traduziam buscas poéticas individuais e coletivas. Era um teatro centrado na improvisação, que enfatizava o exercício da criatividade do ator, na experiência em grupo.

Desta forma, ainda como aluna da escola de teatro e fazendo paralelamente o curso de especialização em Educação e Desigualdades Raciais no CEAO/UFBA, passei a investir como prática cotidiana nos estudos sobre a questão do negro dentro e fora do teatro; buscava, assim, elementos teóricos e práticos que favorecessem a reflexão em torno do meu trabalho como mulher e atriz negra, e a continuar explorando conteúdos importantes e que não estavam presentes nas disciplinas estudadas na escola.

Dando continuidade aos meus estudos sobre questões raciais, surgiu então a possibilidade de participar da seleção para o Mestrado em Etnias e Estudos Africanos no CEAO/UFBA, no qual estou tentando buscar mais conhecimento e aprofundamento nas questões referentes à identidade negra, entre outros assuntos.

## **TEATRO VILA VELHA: PALCO DO CABARÉ DA RRRRRAÇA**

Após 15 anos de franca estagnação e declínio, finalmente, em janeiro de 1994, a história do teatro Vila Velha recomeçaria a ser escrita. Nesse ano, dois artistas locais das artes cênicas, um homem e uma mulher, com larga trajetória no teatro baiano, começariam a fazer parte da organização responsável pelo teatro, a Sociedade Teatro dos Novos, como novos sócios, e a fazer parte também da história da arte na Bahia.

Marcio Meirelles e Ângela Andrade. O primeiro, com estudos de arquitetura e praticante das artes plásticas, com passagem no teatro universitário, criou junto com outros artistas iniciantes na época o grupo cooperativo Avelãz y Avestruz, do qual foi seu encenador e líder. O grupo teve sua estréia, em 1976, com a peça infantil Rapunzel. No ano seguinte, ainda engatinhando na arte teatral, o grupo apresentou-se no Teatro Vila Velha, cedido por João Augusto, com a peça Rainha, texto da dramaturga Aninha Franco. Ângela Andrade era administradora pública de profissão com uma consistente participação teatral como atriz no grupo Carranca, com raízes na vida universitária, dirigida por Luiz Marfuz diretor teatral e professor da Escola de Teatro da UFBA.

Na realidade, Marcio Meirelles já tinha demonstrado interesse nesse local, desde 1990, e muito antes, em 1982. Depois de intensas negociações com os remanescentes dos Novos, em maio de 1994, Marcio assume a direção geral do teatro Vila Velha, tendo sempre a seu lado Ângela Andrade. Junto a eles, começaram, também, a atuar grupos com projetos artísticos e sociais, nos quais ambos estavam engajados, o Bando de Teatro Olodum, a Companhia Cereus de Investigação Teatral e o Centro de Referência Integral para Adolescente (CRIA).

Assim, a nova direção do teatro, de caráter colegiado, não se restringiu a um diretor geral, artístico ou administrativo. Apesar da sua existência no papel e na prática, isso não impediu que ingressassem, também, e em pé de igualdade, diversos grupos com suas respectivas linha de trabalho.

Outro elemento igualmente definidor e que teve uma presença marcante na consolidação dos novos rumos que estava tomando o teatro Vila Velha referia-se a uma exigência feita aos recém ingressos, ou seja, que eles reconvertessem o Vila Velha num centro dinamizador da arte e da cultura, retomando seu papel de centro referencial da cidade do Salvador. É bom salientar que esta exigência, além de ser um desafio para os novos ocupantes do teatro, na realidade, foi um complemento aos objetivos deles e do movimento social que, naquele momento, tomava posse do teatro. Similar à situação a que se viu compelida a

primeira geração dos Novos que, ao não possuir um teatro próprio, desenvolveram seu trabalho teatral em diversas localidades, assim cumprindo esta exigência imposta pela própria realidade com muita dedicação e entusiasmo.

Foi criada a organização não governamental “Sol Movimento de Cena” constituída por artistas ligados aos sócios estreatantes. Foram eles: Francisca Carelli, Hebe Alves, Teresa Araújo, juntamente com os conselheiros Luiz Marfuz, Margarida Almeida, além de Marcio e Ângela. Eles eram, porém, só as cabeças porque com eles vinham multidão, ou ao gosto de Márcio Meirelles, um bando de gente que forneceu aquilo que mais precisava o teatro: vida; o que começou sendo uma exigência de ingresso por parte dos antigos sócios virou um trampolim que contribuiu para consolidar uma nova forma de administrar o teatro Vila Velha. A ONG foi um passo adiante na sobrevivência do Vila e foi, também, um ponto de mutação, espécie de trava que dificultou o retorno a formas administrativas verticais, ou seja, com uma ou duas pessoas, embora esclarecidas, no comando da organização.

Nesta nova realidade, a administração do teatro tendeu conscientemente a uma administração de cunho horizontal, com várias pessoas à frente dela, o que produzia, concomitantemente, um sentimento de posse e mesmo de propriedade coletiva dos novos ocupantes do Teatro Vila Velha.

Assim, aliado à criação da ONG era necessário um esquema de ação que corporificasse e organizasse as metas propostas a fim de atingi-las. Essa foi a função do Projeto chamado de Projeto Novo Vila, que funcionou como uma rampa de lançamento de tudo que era almejado pelos seus novos integrantes e que se podia resumir no objetivo de revitalizar o teatro. Foram planejados e realizados projetos que respondiam ao objetivo que era o Novo Vila, administrado pela Sol Movimento de Cena.

Damos a palavra aos próprios protagonistas do projeto Novo Vila em relação a esse objetivo maior: “Criar um pólo de artes cênicas que fosse capaz de gerar novas platéias e produtos artísticos, que retratassem nossa época e refletissem nossa realidade sociocultural”. (PROJETO NOVO VILA, 1994, p. 12).

O Projeto Novo Vila organizou, formatou e lançou uma série de eventos e atividades que visavam a dois objetivos básicos: primeiro, revitalizar o teatro, tornando-o um pólo criador ou usina, como também era denominado na época; segundo, angariar os recursos suficientes para realizar a reforma física por meio dessa usinagem cultural e artística. Este segundo objetivo era também uma exigência do Teatro dos Novos, para realmente efetivarem Marcio Meirelles e Ângela como sócios.

Forças decisivas: o Bando de Teatro Olodum dirigido pelo mesmo Marcio e Chica Carelli, a Companhia Cereus de Investigação Teatral, dirigida pela atriz e diretora teatral Hebe Alves, e o CRIA - Centro de Referência Integral para Adolescentes, coordenado por Maria Eugênia Millet, porém não virtsm nem dos objetivos, nem dos planos a realizar, e sim do entrosamento pessoal e artístico que esses artistas, Marcio e Ângela, tinham desenvolvido com os grupos residentes já citados.

Semelhante às décadas anteriores, o Vila transformou-se num centro contínuo de participação de artistas de todas as linguagens criativas, contribuindo para diversificar e enriquecer sua programação. Paralelamente à produção de espetáculos produzidos pelos próprios coletivos da casa, também aconteceram, num ritmo frenético, outros eventos, como se os novos ocupantes da casa quisessem recuperar o tempo perdido desde 1979, com o falecimento de João Augusto (Diretor artístico e principal articulador para a transformação do Teatro Vila Velha no símbolo de resistência cultural de uma época em que era “proibido proibir”).

Além dos shows dos artistas consagrados, referimo-nos a Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethania, além do instrumentista Tom Zé, entre outros artistas mais recentes, como Armadinho e Naná Vasconcelos. Na sequência destes outro elenco de atualidade, também, ofereceu sua arte para o ressurgimento do Vila Velha como Carlinhos Brown, Daniela Mercury, Margareth Meneses e Durval Lélys.

Da data de sua reinauguração, 22 de outubro de 1994, até outubro de 1995, “mais de 33 mil pessoas haviam prestigiado o Projeto Novo Vila”. (TEATRO VILA VELHA, p.3).

Esse dado demonstra de forma contundente o tino dos novos dirigentes do teatro, que vieram suprir uma necessidade da própria comunidade, que era o de reconverter o Vila Velha num patrimônio ativo da cidade do Salvador.

A primeira peça montada no palco do Novo Vila Velha foi Dom Quixote, com a participação do Bando de Teatro Olodum, sob a direção de Marcio Meirelles. De lá pra cá, muitos outros sonhos se realizaram, a criação e manutenção de grupos residentes, os projetos, a dança, o canto, as artes plásticas. Vila, tal e qual Dom Quixote, galopa acompanhado por muitos sanhopanças, artistas e amigos fiéis. O Vila cresceu e se realiza a cada dia, a cada estréia, a cada novo grupo que se forma, a cada batalha vencida.



## ABERTURA

*“Você tem uma ligação, uma linha  
Tênue com o seu passado, porque  
Esse passado foi negado...  
Esse momento está sendo recuperado...  
Porque é o momento histórico de recuperar  
Este passado, para que esta linha  
Tênue que liga o negro brasileiro  
Ao outro homem africano, não  
Seja uma linha que possa ser  
Interrompida, que não haja um curto circuito”*

Beatriz Nascimento.

Este trabalho é resultado de um processo criativo-formativo-acumulativo. É, portanto, uma narrativa emocionada de reconhecimento de afetos e idéias. Um estudo de caso, de caráter histórico-documental, descritivo e analítico, com inserção poética da pesquisadora na trama/investigação.

O estudo de caso colabora e subsidia enquanto uma possibilidade de tornar impares as descobertas frente à pesquisa em questão.

Segundo Macedo (2000, p. 150)

O estudo de caso tem como preocupação principal compreender uma instância singular especial. O objeto estudado é tratado como único (especial e singular) mesmo compreendendo-o enquanto emergência molar e relacional, isto é, consubstancia-se numa totalidade composta de, e que compõe outros âmbitos ou realidade. Desse modo, a questão sobre o caso ser ou não ser típico, isto é, empiricamente representativo de uma população determinada e torna-se inadequado; o objeto não é recortado por uma amostragem com preocupações nomotéticas, já que cada caso é tratado como tendo um valor próprio.

Nos últimos anos no Brasil, estamos verificando um aumento na demanda de pesquisa de cunho científico, que tem como ponto de partida ou de chegada a discussão, análise e compreensão de aspectos sobre as identidades dos afrodescendentes.

A partir dessa constatação, podemos reconhecer que este é um trabalho de análise, discussão e compreensão de alguns aspectos que estão relacionados com o percurso do afrodescendente na história do Brasil, e que estão presentes na peça Cabaré da RRRRRRaça, 1997. Este é o ponto central desta pesquisa, pela via deste texto teatral específico.

Durante 15 anos, ininterruptos, construímos um teatro experimental. Através de: Essa é Nossa Praia; O NOVOMUNDO; Ó Paí Ó; MEDEAMATERIAL; e outras peças,

exercitávamos muitas sensibilidades em formas cênicas, que traduziam buscas poéticas individuais e coletivas. Era um texto centrado na improvisação, que enfatizava o exercício da criatividade do ator, na experiência em grupo.

No teatro, a improvisação e a experiência em grupo são um arriscar constante e uma responsabilidade compartilhada por todos, com uma inscrição marcada no corpo presente da pessoa do artista, que vai se transformando enquanto dá forma ao personagem.

O teatro, como toda experiência artística, é um processo de transformação, tudo é conhecimento acumulado pessoalmente e culturalmente. É o que estabelece uma genética cultural do teatro, que possibilita a sua continuidade e evolução. Como diz Fernanda Montenegro, referindo-se à sua profissão:

É uma profissão de absoluta solidão, onde “o outro” é fundamental  
Buscar o outro. Confundir-se com o outro.  
Somar com o outro num só corpo.  
Chegar ao outro é um longo caminho. Como chegar lá?  
Preparando as suas ferramentas. Não se fechando em preconceitos.  
Exercitando a sua sensibilidade.  
Absoluta tolerância, mas nenhuma negligência.  
As dificuldades nos acompanham sempre, na medida em que  
trabalhamos sobre nós mesmos [...]. Penso que o nosso ofício  
não tem a condenação bíblica do trabalho. O suor do nosso  
rosto não é um castigo. Nosso ofício é a nossa festa.

Aqui, no espaço lógico do texto,

Que agora é passado, presente e futuro virá,  
que podemos rimar?

Nas palavras escritas que ao ser faladas ecoam no ar.

Fazemos teatro, para dar forma aos mistérios e às idéias de ser e de estar  
pisando o chão desta terra que a Deus proverá.

Então vamos começar

Tudo em rimo vou tentar.

Desde já quero me pronunciar:

sou uma mulher das artes

isto não posso negar.

Estou diante de toda banca

e convidados para apresentar

minha dissertação de mestrado

na área da Antropologia na qual venho desafiar.

Interdisciplinaridade foi muito bom aqui no CEAO  
te encontrar.

Meu trabalho consiste em realizar  
uma análise da peça Cabaré da RRRRRaça, que agora vou mostrar.  
Ele é um texto teatral que cabe em todo lugar.

A dissertação está dividida em dois capítulos em questão  
com vários subtítulos, começemos então.

Sobre a dissertação agora vou falar,  
em forma de cordel apresentar.  
Preste atenção não é toda não  
mesmo porque na academia tem direção  
e não iria permitir apresentar uma dissertação  
toda em forma de canção.

No primeiro capítulo da dissertação  
falo sobre o surgimento do moderno movimento negro  
e sua forma de ação.

O que pode ser entendido com essa explicação?  
Durante a década de 1960 e 1970 houve na África  
e no mundo profunda modificação.

Participou Guiné Bissau, Angola e Moçambique  
para fazer a revolução.

Liderados por Agostinho Neto e a Frente de Libertação,  
comandado também por Samora Marchel  
que participou de toda a ação.

Aqui no Brasil muito se ouviu falar da revolução.

Houve organização,  
porém foi preciso muita discussão  
para formar o movimento Negro e sua politização.  
Lélia Gonzales militante negra participou de toda ação  
Mas, nesta histórica dimensão  
a comunidade jovem negra sofria discriminação

dos mecanismos de exclusão  
No entanto, essa comunidade jovem deu sua contribuição  
para amenizar a discriminação.

De acordo com Hermano Viana  
houve música dançante, baile funk, que atraía multidão,  
naquele período no Rio de Janeiro  
no Clube Canecão.

Na zona mais pobre da cidade  
o baile funk teve muita aceitação  
entre os jovens da comunidade  
fazendo a diferenciação.

Aqui em Salvador nos anos 1970  
também houve identificação  
com baile funk e sua organização.

Era tempo de usar o cabelo *black power*  
crespo crescido e alto

como fazia Michael Jackson e Toni Tornado

Os anos 1970 foi mesmo de movimentação  
houve tudo isso que eu disse e também houve a edificação  
do Movimento Negro contra a Discriminação.

Agora vamos abrir outra discussão.

Houve presença do negro no teatro brasileiros.

Sim ou não?

Vamos ver no desenvolver da dissertação.

Sobre o início do teatro no Brasil podemos falar  
que padre José de Anchieta usou as peças  
para catequizar e dominar  
os índios daquele lugar.

As peças eram representadas pelos índios  
e faladas em tupi-guarani.

A dramaturgia de Anchieta falava da  
Santa Inês, Mistério de Jesus, rico avarento e Lázaro pobre.  
Isso tudo era apresentado com acompanhamento musical  
no período barroco do Brasil colonial.

Ao longo da História do Brasil  
muitas dificuldades no teatro o negro sentiu  
dos produtores aos patrocinadores.  
Ninguém queria apoiar  
pois achavam que o negro  
não tinha boas condições para atuar

Agora vamos mudar, outra expressão vamos usar.  
Tem um novo olhar para o teatro brasileiro no primeiro capítulo tem?

Temmmmmm!

E o que mais tem?

Teatro Experimental do Negro!

Abdias do Nascimento também tem?

As tentativas de um teatro negro na Bahia.

Os idealizadores do Bando de Teatro Olodum.

O encontro das perspectivas.

As principais peças do Bando de Teatro Olodum.

Tudo isso tem!

No segundo capítulo de outro assunto vamos tratar.  
Uma análise do Cabaré da RRRRRaça vamos apresentar.

Mas antes vamos mostrar  
as idéias de Gilberto Freire, miscigenação  
e toda aquela tradição.

Para alguns pensadores a mestiçagem  
era apenas uma forma de atingir  
o ideal do embranquecimento existir  
e um dia conseguir o negro extinguir.  
Joaquim Nabuco o pensador em questão  
achava que tinha razão  
acreditava ele que o problema do brasileiro era a escravidão

Segundo Antonio Sergio Guimarães  
a necessidade de se construir uma identidade nacional  
“um país moreno”  
parecia a solução, pois então  
que venha a miscigenação.

Emmmmmbranquecimento outra solução  
para colocar o Brasil em outra  
condição.

Não ter negro nem escravidão  
Ah! Que emoção!  
Sem nenhuma gratidão  
por essa ação.

Sustentando o ideal do branqueamento,  
nossas elites intelectuais  
bebiam nas teorias  
racistas européias do mito ariano do intelectual.  
Lapouge Chamberlain  
muito influenciou  
na teoria do embranquecimento  
quando o Brasil visitou

Sobre João Lacerda e a teoria do embranquecimento  
citado por Giralda Seyferth também vamos falar.

João Lacerda foi um dos que muito se interessou  
sobre a teoria do embranquecimento ele se aprofundou  
e ainda sentenciou: 2010! Oh, a miscigenação acabouuuu!

Nina Rodrigues, Silvio Romero, Manoel Bomfim  
escreveram assim:

que um dia o negro não teria mais vergonha de si  
pois todos seriam assim, pele clara, cabelos alisados tudo  
quase igual ao branco enfim

Carlos Hansenbalg também se pronunciou  
sobre o embranquecimento ele falou:  
criou raízes profundas na sociedade brasileira  
levando o próprio negro à sua autonegação  
eis a sua explicação

Para Oliveira Vianna, a mestiçagem não seria a solução  
mesmo porque o mestiço sempre seria inferior  
à raça superior.

Para o referido autor a solução seria a extinção  
da raça negra em evolução.

Assim termino esse primeiro ato em questão.

Agora vamos mudar.

Sobre Cabaré da Raça vamos falar  
e no segundo ato analisar

Cabaré da RRRRRRaça é um misto de espetáculo de variedades,  
programa de auditório e desfile de moda e muito mais.

Através de esquetes, interação com a platéia,  
música, dança e muito humor  
é discutida a presença do negro na sociedade  
brasileira, hoje, e seu valor.

Os atores usam roupas de grifes, cabelos transados e desfilam toda a elegância do negro *fashion*, consumidor e objeto de consumo, apresentado à mídia pela revista Raça Brasil. Temas como estética afropop, raízes culturais, educação, preconceito e discriminação, são trazidos à cena por personagens de diversas classes sociais, através de depoimentos, como num desses debates promovidos pela mídia e televisão.

É interessante falar que de alguma forma os discursos raciais legíveis na peça Cabaré da RRRRRaça fazem circular idéias debatidas no campo das Ciências Sociais e da literatura de todo século XX e XXI

O estudo da peça Cabaré da RRRRRaça permite que o mito da democracia racial, a idéia de uma nação mestiça e homogênea, a crença em essencialismo, entre outros, apareçam em outros espaços, que não o acadêmico e o editorial, sob uma semântica mais acessível e cotidiana e para outros públicos, em geral

A peça Cabaré da RRRRRaça começa com um “boa noite resistência, boa noite brancos”. “Este é um espetáculo didático, panfletário e interativo”. A partir daí, os personagens discutem, discordam e compartilham as questões com o público.

No texto irônico e contundente, escrito pelos próprios atores em parceria com os diretores, couberam temas como segregação religião, alienação, educação, e, já que estamos falando em “ão”, assim termino essa introdução

Olé! Todos aqui na frente!

Olé! Todos de lá!



Professores, mestres e doutores agora vou analisar  
trechos da peça Cabaré da RRRRRaça  
e vossa atenção mais um vez chamar.

Satisfação,  
eis a razão de apresentar  
essa dissertação  
emoção, gratidão  
a todos que participaram desta ação  
Obrigado.

## **ATO 1: O CONTEXTO DA CRIAÇÃO DO BANDO DE TEATRO OLODUM**

### **1.1 O SURGIMENTO DO MODERNO MOVIMENTO NEGRO E SUAS FORMAS DE AÇÕES**

O surgimento do moderno movimento negro no Brasil não pode ser explicado sem levar em conta alguns antecedentes históricos ocorridos durante as décadas de 60 e 70 as vitoriosas lutas pela libertação nacional dos povos das antigas colônias portuguesas, foram de fundamental importância, contribuindo assim para mudanças profundas em África e no Mundo.

Deste modo, podemos considerar que as lutas pela emancipação política de países africanos, como Guiné Bisssau, Angola e Moçambique, agrupamentos revolucionários da África Negra que estavam ganhando visibilidade virou motivo de discussão em diversas partes do mundo, a exemplo do Movimento Popular de Libertação de Angola, liderado por Agostinho Neto, e da Frente de Libertação de Moçambique, comandada por Samora Machell, esta época de revoluções negras na África foi realmente tão marcante para o mundo que aqui na Bahia até nos blocos afro sentimos estas influencias, lembro-me do trecho de uma música do bloco afro Amantes do Reggae que diz o seguinte: “cante pra Samora Machell, cante pra Samora Machell, que os amantes do reggae vão desempenhando seu papel” na comunidade através das lutas e da resistência. “Música executada os anos 80 durante o carnaval de Salvador no bloco afro Amantes do Reggae”.

É neste mesmo contexto dos anos 70 que nos Estados Unidos surge o movimento black power (poder negro) expressão criada por Stokely Carmichael ativista negro do Movimento dos Direitos Civis que passou a caracterizar, a luta em prol da Consciência Negra Americana e mundial, representada visualmente pelo penteado dos cabelos volumosos, como ato de afirmação racial. Stockley Carmichael, afirmou:

Vamos assumir esses traços que, por essa razão, passarão a ser vistos como bonitos! Vejam esse cabelo, que pode ser penteado de mil maneiras diferentes! Vejam a cor dessa pele! Afinal de contas, as branquinhas vão à praia para bronzear-se e tentar ficar da nossa cor. E a roupa que se usa? Vamos pensar nas roupas: por que não as coloridas? Na América, é cool, é bom a gente vestir ton-sur-ton. Na África não se usa o ton-sur-ton, a gente anda vestida com uma variedade de cores, com uma infinidade de desenhos. Por que, então, não vamos assumir que essas coisas são bonitas?

O movimento Black is Beautiful foi um referencial mundial que valorizava os símbolos corporais ligados aos negros, como pele escura, cabelo crespo, que antes eram tidos como negativos.

É importante salientar que esta luta em prol da Consciência Negra Americana, foi iniciada pela atitude corajosa da Sra. Rosa Parks, uma costureira negra, habitante da cidade de Montgomery, Texas, que, em 1º de dezembro de 1955, ao voltar para casa após um dia de trabalho, exausta, sentou-se nos bancos da frente do ônibus local, proibido aos negros pelas leis segregacionistas do estado, foi intimada a dar seu lugar a um passageiro branco e sentar-se ao fundo. Como recusou-se a levantar, foi presa, julgada e condenada por recusar-se a tal procedimento. A Sra Parks tornou-se uma das referências mais fortes da resistência afro-americana da época, sendo gentilmente batizada de a 'Mãe dos Direitos Civis'.<sup>1</sup> A reação da Sra Parks incentivou ainda mais a militância de homens como Pr. Martin Luther King Jr., nos EUA, durante as décadas de 1960 e 1970.

Em decorrência desses fatos históricos teremos no cotidiano brasileiro a repercussão do movimento black power, iniciada com uma série de revoltas nos estados americanos contra a tirania branca. Algumas personagens negras se projetaram politicamente, nos Estados Unidos, como Martin Luther King e Malcom X e Stokely Carmichael, que influenciaram muito o Movimento Negro Unificado no Brasil através de suas idéias.

Outro momento importante dos anos 70, foram as novas manifestações da juventude negra em torno do black soul (RISERIO, 2007).

No Rio de Janeiro os bailes da periferia começavam a atrair cerca de 5 a 10 mil jovens negros, disseminados para os clubes da Zona Norte da cidade, zona mais pobre da cidade, que logo lograram uma grande aceitação entre os jovens, se transformando em uma de suas principais atividades de lazer nos fins de semana. Essas foram às primeiras delineações do que viria ser conhecido como movimento Black Rio<sup>2</sup>.

Mas o fenomeno soul não se restringia à capital carioca. Houve também o Black são Paulo e o Black Bahia. No caso baiano, aliás, podemos falar de algo surpreendente. O dançarino Jorge Watusi relata: “As casas que foram construídas nessa época, no Curuzu (segmento do bairro da Liberdade, onde se localiza a sede do Ilê Aiyê em Salvador), tem uma coisa muito curiosa: o quarto, a cozinha, enfim todos os cômodos da casa eram pequenos.

---

<sup>1</sup>Revista VEJA abril de 1968. (Pesadelo nos Estados Unidos Martin Luther King 1929-1968)

<sup>2</sup>Nome pelo qual o conjunto de bailes soul do Rio de Janeiro, figuras e equipes de som responsáveis por essas festas (com conotações políticas) ficaram conhecidas na mídia nacional dos anos 1970.

Mas as salas eram enormes, por causa dos bailes. O pessoal fazia a sala imensa para poder fazer reuniões e bailes”.

Era a comunidade negra jovem, dando sua resposta aos mecanismos de exclusão que o sistema lhe impunha. Estes jovens foram influenciados pela “Soul music” uma musica dançante, feita por negros, que tematizava e celebrava o universo negro. De acordo com Hermano Viana, no Brasil, o funk uma derivação mais agressiva do soul surgiu no Rio de Janeiro, no começo dos anos 70 em festas realizadas em uma das principais casas de shows do Rio de Janeiro naquele periodo ('Caneção'). As festas batizadas de “Noite do Shaft”, foram inspirada na figura do detetive negro americano de um filme blaxploitation.<sup>3</sup>

De acordo com, (GIACOMINI, 1992) para esses jovens, o termo "soul" era o que melhor expressava o ethos de uma "alma negra" e também a representação do negro norte-americano com suas conquistas e referências para o negro brasileiro.

Em Salvador, a imagem do “black is beautiful” foi se espalhando entre os jovens negros, influenciados, sobretudo, pela “explosão da soul music, tendo à frente o cantor norte-americano James Brown, dos Jackson Five”<sup>4</sup>. Essa juventude baiana começou a se comportar de forma autêntica, adotando padrões estético-culturais inovadores para a cidade na busca de modelo de comportamento alternativo ao padrão branco de beleza.

A identificação étnica se alastrou entre diversos grupos de jovens que residiam em locais como Itapuã, Engenho velho de Brotas, Centro Histórico, Periperi e Calabar, todos influenciados pelo lugar de maior contingência negra de Salvador: o bairro da Liberdade, interligado ao Pero Vaz e ao Curuzu. Foi lá que se deu a grande onda black soul.

Era moda usar o cabelo “black power”, como fazia Toni Tornado e Michael Jackson, ou também ouriçado sob boné ou chapéu acompanhado de uma calça de cintura alta, camiseta de látex e pisante colorido (aquele sapato altíssimo conhecido como cavalo de aço, título de novela da Globo, com o mesmo nome).

O que podemos observar e que neste contexto a promoção de bailes black atrelado à cultura dos exemplos vindo dos acontecimentos dos anos 60 e 70, trouxe aos jovens negros uma valorização dos elementos étnicos estéticos, culturais, estando estes elementos mais próximos da cultura do norte-americano do que vinculado a história do negro brasileiro.

---

<sup>3</sup>Filmes norte-americanos com temática e atores negros classificados como "produções B" nos anos 1970 que foram as primeiras tentativas de um "cinema negro" no país estadunidense. A película que deu origem ao movimento foi Sweet sweetback's baadasssss song (1971), de Melvin Van Peebles, seguido depois por Shaft (1971), Superfly (1972), entre outros. Pode-se traçar uma linha de continuidade entre os blaxploitations dos anos 1970 até "hood films"

<sup>4</sup>Guerreiro, Goli. 2000. A Trama dos tambores a musica afro-pop de Salvador. São Paulo Editora 34.

Contudo não podemos negar que naquele momento o discurso do negro norte-americano foi de fundamental importância para criar nos jovens do Brasil uma melhor alternativa de manifestar-se politicamente, social e culturalmente.

## 1.2 MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO

O movimento negro moderno, ou seja, aquele surgido no contexto do declínio do regime militar a partir dos anos 1970, associa-se a um movimento mais amplo de reorganização dos movimentos sociais e de politização da sociedade e do cotidiano; foi no contexto de lutas e emancipações políticas dos anos 70, que no Brasil se desenvolve um processo que resulta na organização mais importante até então do movimento negro, e que se constituía em âmbito nacional. Porém não podemos falar de um “Movimento Negro Unificado” específico, mas sim em vários movimentos, pois, nós negros, não constituímos um bloco monolítico, de características rígidas e imutáveis. Foi preciso muitas discussões, muita luta interna entre os diversos grupos para formar o movimento negro. Lélia Gonzáles mostra através deste trecho alguns traços que ela considerava importante para a compreensão do Movimento Negro (MN)

Os diferentes valores culturais trazidos pelos povos africanos que para cá vieram (iorubas ou nagôs, daomeanos, malês ou mulçumanos, angolanos, congoleses, ganeses, moçambicanos etc.), apesar da “igualdade”, imposta pela escravidão, já nos levam a pensar em diversidade. Além disso os quilombos, enquanto formação sociais alternativas, o movimento revolucionário dos malês, as irmandades (tipo N.S do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos), as sociedades de ajuda ( Como a Sociedade dos Desvalidos de Salvador), o candomblé, a participação em movimentos populares etc.

Lélia Gonzáles chamou atenção para a importância, na formação para o Movimento Negro, das Semanas Afro-Brasileira, realizadas no Rio de Janeiro, em 1974, pelo Centro de Estudos Afro-Asiático, a Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil e o Museu de Arte Moderna, Lélia notou: “O MN do Rio de Janeiro teve duas fontes de origem: de um lado, a comunidade negra, “dando ciência” de como recebeu os efeitos do movimento negro norte-americano; do outro, uma iniciativa oficial, acadêmica, transada não em termos de “Oropa, França e Bahia”, mas, ao contrario, via “Bahia, África e Oropa” e com muito axé em cima. (RISERIO, 2007, p 364).

A partir das Semanas, a “tiorma” entrou em contato com o Centro de Estudos Afro-Asiático, e passou a se reunir em suas dependências. A participação das mulheres também foi

muito importante; crescia tanto que elas tiveram que se reunir separadamente para depois juntar-se numa sala maior pra continuarem a discussão com todos.

O grupo crescia e, sobretudo no aprofundamento do nível político das discussões. Nesse momento, setembro de 1974, o grupo transformou-se em entidade, A Sociedade de Intercambio Brasil África. Meses depois surgiu um racha em função de divergências, quanto ao método de desenvolver um trabalho concreto. O grupo dissidente, que saiu preferiu desenvolver um trabalho na Zona Sul, enquanto o pessoal do SINBA defendeu a tese de que se deveria partir para Zona Norte.

Em 1975 o grupo da Candido Mendes se reintegra, mas agora realizando reuniões no Teatro Opinião, em Copacabana, onde nasce o hoje tradicional Instituto de Pesquisas da Consciência Negra (IPCN), organização de relevância no quadro do movimento social negro e cuja manutenção devia-se à contribuição de centenas de sócios. Uma das poucas entidades do gênero a ter sede própria, passou a enfrentar problemas financeiros no fim dos anos 1980, tendo de fechar as portas subseqüentemente. O grupo original subdivide-se entre as várias entidades existentes.

Estes grupos tinham a idéia de que as manifestações culturais eram o que de mais consistente os negros tinham. Isto ficava evidente nas relações espontâneas que se davam entre as entidades criadas e os grupos que representavam a cultura negra.

Em 1978 há outra tentativa de criar uma nova Frente Negra Brasileira. O motivo foi o ato realizado em São Paulo, no dia 7 de julho de 1978, contra a discriminação racial que sofreram rapazes negros numa piscina do clube de Regatas Tietê, impedidos que foram de frequentá-la, e também pelo assassinato, por espancamento pela polícia, de um trabalhador negro. Desse evento nasce à idéia de criação de uma entidade de amplitude nacional, que passaria a se denominar Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial. A data, posteriormente, ficaria conhecida como o Dia Nacional de Luta Contra o Racismo. Logo se formou uma diretoria provisória interestadual (Rio e São Paulo), em setembro de 1978.

Depois é aprovada em reunião no Rio, com a presença de 200 negros, a Carta de Princípios, o Estatuto e a escolha da direção provisória. Desta reunião participaram entidades do Rio, São Paulo, Minas Gerais e Bahia. Pretendia-se que fosse uma entidade de cúpula, para coordenar a atuação de todas as outras entidades. Mas, nesta mesma assembléia há dissensões que levam algumas organizações do Rio (SINBA e IPCN) a se afastarem.

Em uma entrevista concedida a Sergio da Rocha Souza da Universidade Fluminense o ativista do Movimento Negro Unificado, Yedo Ferreira, dá sua opinião sobre as

dificuldades que geravam as seguidas crises no movimento organizado nascente. Estavam, segundo ele na falta da definição clara de um objetivo para derrotar a discriminação racial.

Este importante líder do movimento negro acredita que o problema racial no Brasil só será resolvido quando for resolvida a contradição que se estabeleceu na construção da nação brasileira. Se, por um lado, o povo é multirracial e pluriétnico, por outro a elite que controla o Estado e fala em seu nome é unicultural e unietnica. Só haverá a transformação pretendida quando romper-se esta relação contraditória.

Yedo ressalta ainda que “o problema esteja também na pretensão de unificar os objetivos por decisão centralizada, através de uma entidade gigante que pretende abranger e conciliar todas as tendências”. Nestes trinta anos de existência do MNU busca-se esta unificação que jamais foi conseguida. O sinal disto é a análise feita pelo cientista social Edson Borges no XXI Congresso do Movimento Negro Unificado, realizado em Salvador, na Bahia, em abril de 1998. Vejamos o trecho conclusivo:

[...] ponto que não deve ser esquecido é a necessidade (e o grande e urgente desafio) do MNU apresentar propostas para dialogar (indo, assim, muito além das suas próprias coordenações estaduais e municipais). [...] Isto quer dizer que é necessário pensar em um projeto político e nacional que leve em consideração as demais entidades nacionais do movimento negro. [...] A organização do MNU em 12 estados foi reconhecida, apesar das fragilidades. Contudo, é oportuno realçar que a luta racial não está unificada no Brasil, havendo desagregação, falta de uma tática e de uma estratégia comuns, além da ausência de um projeto adequado ao próprio MNU e, ainda mais, que possa aglutinar em torno de bandeiras comuns as diversas tendências e organizações negras do país.[...] (1998, p.12).

Borges segue dizendo, ora! o que parece um erro básico é a busca de centrar numa unidade o poder de estabelecer linha condutora única, quando existem tantas tendências pensando em propostas político-ideológicas tão divergentes. O que se observa é a pretensão de manter a mesma estrutura dos movimentos sociais tradicionais num mundo que mudou, onde as relações sociais se tornaram mais complexas, onde o contingente populacional se ampliou e diversificou. (BORGES, 1998, p 12).

De acordo com o contexto mostrado, não resta a menor dúvida que as transformações ocorridas na década de 60 e 70 foram de fundamental importância para a criação do movimento negro.

Procurei fazer um levantamento histórico sobre os diversos movimentos negros, com o objetivo de situar o contexto da criação do Bando de Teatro Olodum que esta diretamente ligado a um acúmulo de experiências realizadas na Bahia no decorrer da ditadura militar, entre o final dos anos 1970 e meados dos anos 1980. A criação do Bando de Teatro

Olodum não está dissociada a um contexto maior que surgiu a partir de referências internacionais trazidas da África e dos Estados Unidos, nos anos 1960 e 1970. A luta por um melhor posicionamento dos negros na sociedade americana não passou despercebida no Brasil fazendo com que através daqueles exemplos surgissem várias formas de resistência negra registradas, de diversas formas: da estética, dança, música e do teatro.

### 1.3 A PRESENÇA DO NEGRO NO TEATRO BRASILEIRO

O teatro de Arena foi uma companhia profissional brasileira (com exceção do teatro de revista) a incluir permanentemente em seus quadros um ator negro, Milton Gonçalves, utilizando-o de acordo com suas qualidades interpretativas, e não somente nas peças em que a presença de um preto se tornava obrigatória (PRADO, 1996, p.68).

Através da história acredita-se que as formas teatrais e espetaculares têm referência numa tradição ocidental, grega, ainda que o teatro oriental seja mais antigo. É bem verdade que formas teatrais se constituem em toda parte, mas são os cânones europeus que predominam como referência, em todo mundo.

No Brasil é importante ler os discursos que constituíram a tradição teatral, pois tivemos em nosso país um teatro jesuítico através do padre José de Anchieta, que se utilizou desta arte para catequizar os índios, devido ao tipo de colonização que aqui se instaurou. As peças eram apresentadas pelos próprios índios e faladas em tupi-guarani, português e espanhol. Na Festa de São Lourenço, Pregação Universal, A Santa Inês, Na Vila da Vitória. Mistério de Jesus e O Rico Avarento e o Lázaro Pobre, são alguns textos da dramaturgia de Anchieta, que aproveitava os mitos, os ritos a musicalidade nativa. Esses primeiros contatos com o teatro no Brasil aconteceram no século XVII, período barroco, iniciado no Brasil colonial.

Através deste relato podemos observar que desde os tempos coloniais, o teatro não se constituiu um espaço de representação do povo negro, fazendo com que o negro no teatro tenham muitas dificuldades.

Dificuldades estas que vão desde as tramas que não contemplam uma representação diferenciada da alteridade, até a resistência dos produtores, patrocinadores e do público em apreciar esse ou aquele tipo de enredo. Essa dificuldade, somada a outras, fazem com que o percurso das artes cênicas no Brasil fuja a uma tradição que comunga das ideologias excludentes e fortalece as marcas de indizibilidade que preteriu o negro ao longo da história do Brasil.



O fato é que, independentemente das razões que se possam alegar, para o ator negro e para a população, ainda não houve, no Brasil, a ruptura que lhes possibilitasse usar o teatro como espaço para produzir e representar-se segundo identidades diferenciadas e contradiscursivas. Na atividade teatral brasileira, continua-se parafraseando o discurso “oficial” sobre o negro, o índio, o homossexual e sobre minorias de modo geral.

É possível que o *modus operandi* do teatro brasileiro possa ser visto como uma radiografia da mentalidade dos brasileiros acerca das relações étnicas e de seu modo de conceber o outro e os espaços a ele permitidos. Se as pressões da alteridade, no cotidiano, conseguem abrir um espaço de atuação, no campo artístico e ficcional, as negociações são mais curiosas. Nos espaços de representações consideradas fictícias, as identidades são ainda mais vulneráveis às dos grupos hegemônicos, que usam a ficcionalidade como alibi para escamotear as ideologias excludentes de seus discursos. Passados séculos da escravidão instituída, os termos para justificar o tratamento diferenciado dado aos negros e seus descendentes foram modificados, mas não esquecidos.

Os anos imediatamente posteriores á abolição foram marcados por uma série de acontecimentos interessados em manter a população de ascendência negro africana na condição pré-abolição. Vários foram os modos de tentar-se manter o negro como sinônimo perfeito e natural de não cidadão; desde as exclusões das leis que regiam a permanência do afro-descendente no Brasil, passando pela destruição dos documentos relativos ao passado escravista, e, principalmente, pelos modos de tornar o passado de seres “não cidadãos”, um dado indelével na memória e no cotidiano da população. Neste sentido, os discursos artísticos, como os da literatura, das canções, da dramaturgia e das artes plásticas também foram muitos eficazes.

Das últimas décadas do século XIX até os anos 40 do século seguinte, a produção de textos teatrais continuou ignorando o afro-descendente como sujeito histórico e possível objeto estético. Para a história do negro no Brasil, nem o Romantismo, nem o Modernismo, nem qualquer movimento considerado de vanguarda, foi instaurador de ruptura com modos redutores e estereotipados de se pensar a alteridade. Mesmo porque, a historiografia literária e teatral do país, representantes dos saberes autorizados, desde sempre, defendeu e contribuiu para forjar os discursos oficiais, dos quais as minorias estavam ausentes enquanto possuidoras da habilidade de gerir a história e auto-representar-se. Miriam Garcia Mendes constata que o negro só começa a despertar a atenção dos dramaturgos brasileiros a partir da década de 1850, após cessar o tráfico legal de escravos. (MENDES, 1982).

No caso do Brasil, Martins Pena, é efetivamente, o ponto de partida de uma tradição cômica que se consolida ao longo do século XIX, enriquecida pela contribuição de comediógrafos como Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior e Artur Azevedo, entre outros. [...] observando a nossa produção teatral do século XIX, o que se percebe é que a comédia, em suas formas mais variadas, ao contrário do drama ou da tragédia, frutificou e se consolidou no gênero de maior prestígio junto ao público. (FARIA, 1998, p.76)

Depois de 1851, a figura do negro escravo, ou de seus descendentes, passa a ser uma imagem convencional pela cena teatral, com contornos mais definidos. Salvo raríssimas exceções, o negro, como signo cênico, projeta-se em três modelos estereotipados predominantes: o escravo fiel, tipo de cão mestrado, dócil e submisso, capaz de submeter-se aos maiores sacrifícios em benefício de seu senhor como em *O cego*, de Joaquim Manoel de Macedo (1979), *O escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro (1865), *Os pupilos do escravo* de Costa Lima (1870) e *Mãe*, de José de Alencar. O Segundo é o negro como lamento mau e/ou criminoso, representado por personagens como Pedro em *o demônio familiar*, de José de Alencar (1960) e Bráulia em *História de uma moça rica*, de Francisco Pinheiro Guimarães (1971).

O terceiro e último modelo apontado é o negro personagem caricatural, este é um dos efeitos mais eficazes sobre os negros no teatro, onde se cola ao negro o símbolo ostensivo da comicidade construída pelo aumento dos seus traços grotescos e ridiculariza-se seu registro verbal, pois é considerado incapaz de aprender o português padrão e de expressar-se adequadamente, assim como, sua visão de mundo, costumes, crença e religiosidade.

Na idealização das imagens do negro, o teatro brasileiro, desde o século XIX, tem-se apoiado, portanto, em argumento de autoridade que estabelece, a priori, um valor de significância negativa.

Segundo Miriam Garcia Mendes:

Na literatura do período, até as primeiras décadas do século XX, o percurso da personagem negra define sua invisibilidade e indizibilidade invisível porque percebido e elaborado pelo olhar do “outro”, através de uma série de marcas discursivas estereotipadas, que negam sua individualidade e diferença; / indizível, porque a fala que o constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-o a um corpo e a uma voz alienantes, convencionalizadas pela tradição teatral brasileira. (MENDES apud MARTINS, 1995, p.40).

Pode-se dizer, portanto, que a entrada do afro-brasileiro já ressignificado, no século XX, nos palcos do Brasil ocorre com o Teatro Experimental do Negro, na década de 40. O

TEN foi além da mudança na linguagem, além da mera inclusão de palavras africanas no corpo do texto, além de referência a orixás e à indumentário afro brasileira.

Em seu aspecto duplo, o teatro negro brasileiro se propunha a denunciar a discriminação racial, reivindicar espaço para instrução, igual oportunidade de trabalho para os negros e lutar pela valorização das expressões culturais negras: “Ele implicou uma leitura das crenças e dos símbolos afrobrasileiros como constituintes da cultura nacional”. (MARTINS, 1995, p.40).

#### 1.4 UM NOVO OLHAR PARA O TEATRO NEGRO

Em sua resenha sobre a história da Companhia Negra de Revista (1926-27) Jeferson Bacelar fala do TEN como marco inaugural da presença coletiva do negro nos palcos brasileiros, embora alguns autores já tivessem feito algo voltado para o teatro negro. O autor cita como exemplo a Companhia Negra de Revista, na década de 1920, mas sem nenhum aprofundamento, na medida em que não era o objetivo deles: Marília Barbosa Silva e Artur Oliveira Filho (**Filho de Ogum Bexiguento**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979), Roberto Moura (**Grande Othelo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996) e Sérgio Cabral (**Pixinguinha**: vida e obra. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997). O professor ressalta que será com a leitura do livro de Orlando de Barros, denominado “Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revista (1926-27)” (Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005, p.324) que passaremos a ter uma compreensão mais ampla sobre a participação nesse período do negro no teatro brasileiro.

Em meados dos anos 1920, o teatro musical especialmente o gênero “revista”, era uma das formas mais populares de entretenimento nas principais cidades brasileira, sobretudo no Rio de Janeiro. Porém, diante da concorrência estabelecida pelo cinema, surgiu para a preservação do teatro de revistas toda uma reação modernizadora, da iluminação sofisticada aos cenários “futuristas”, ao mesmo tempo em que se substituía a ênfase no texto pelos aspectos espetaculosos, pelo bizarro, inédito, exótico. Estas características foram reforçadas pelas visitas de companhias estrangeiras, como a espanhola Velasco ou a francesa Ba-Ta-Clan. Foi exatamente dessas circunstâncias que surgiu no Rio de Janeiro a Companhia Negra de Revista que, entre 1926 e 1927, eletrizou a crítica e o público, encenando algumas peças, também apresentadas em São Paulo, Minas Gerais e outros estados em que a companhia excursionou; em todos os lugares provocou polêmicas e debates, às vezes favoráveis, às vezes sob a forma de furibundos ataques racistas. Não raro com cruéis pilhérias, que traduziam as dificuldades e a situação do negro nos palcos brasileiros.

Na resenha, Bacelar, relata a história de um artista mulato baiano chamado, João Candido Ferreira, que esteve em Paris, no começo dos anos 1920, apresentando-se em vários espetáculos de variedades: inicialmente intitulando-se Jocanfer, não tardou, por sua cor, que lhe chamassem de “Monsieur De Chocolat”, logo depois abreviado pela retirada do Monsieur. No seu retorno ao Brasil, De Chocolat resolveu criar uma versão do “teatro negro”, idealizando a forma e a adaptação, associando-se ao coreógrafo português Jaime Silva, para organizar a Companhia Negra.

Bacelar, mostra também que havia uma resistência considerável aos negros e à sua cultura, muitas vezes revelada de maneira exacerbada no mundo do espetáculo. O problema do artista negro, ao que parece, consistia em mostra-se no palco, uma vez que não havia impedimento de que os músicos negros tocassem nas orquestras dos teatros, ocultos no fosso, ou á parte, sem destaque nem foco de luz. No entanto estes episódios foram fatos isolados e o negro permaneceu tentando um espaço no teatro brasileiro por um bom tempo.

### 1.5 ABDIAS DO NASCIMENTO

Abdias do Nascimento, criador do Teatro Experimental do Negro, militante em defesa do artista negro, conquistou o reconhecimento nacional, tanto na carreira artística como política, sendo o primeiro parlamentar, motivado pelas lutas raciais, a chegar ao Senador Federal.

Nascido em Franca, interior de São Paulo, em 14 de março de 1914, Abdias do Nascimento foi um dos fundadores da Frente Negra Brasileira, importante movimento iniciado em São Paulo, em 1931, que teria como fruto o Movimento Negro Unificado. Criou o Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944, foi secretário de Defesa da Promoção das Populações Afro-Brasileiras do Rio de Janeiro.

Em 1947, Abdias dirige e atua na primeira peça escrita especialmente para o TEN: O Filho Pródigo, de Lúcio Cardoso, que aborda a questão do negro na forma de uma parábola. No ano seguinte, dirige e atua em Aruanda, de Joaquim Ribeiro, colocando pela primeira vez no centro da representação elementos da religiosidade afro-brasileira.

Entre 1948 e 1951, Abdias dirige o jornal Quilombo, órgão de divulgação do grupo, que publica também notícias de outras entidades do movimento negro.

Em 1949, realiza a Conferência Nacional do Negro, e, em 1950, o 1º Congresso do Negro Brasileiro. Em 1961, publica o livro Dramas para Negros e Prólogos para Brancos,

compêndio com peças nacionais que tratam da cultura negra, entre elas as montadas pelo TEN.

Em 1952, encena uma peça de autoria própria: *Rapsódia Negra*, na qual se apropria da tradição do teatro de revista.

Em 1957, participa como ator da montagem de seu segundo texto dramático, *Sortilégio*, fábula moral que fala do preconceito de raça, partindo de uma situação vivida pelo protagonista, a direção é de Léo Jusi. Anos mais tarde, Abdias escreve uma segunda versão dessa peça, a partir de uma estadia de um ano na Nigéria, mesclando a ela aspectos da cultura africana.

No mesmo ano, estréia, sem grande repercussão, *O Mulato*, de Langston Hughes, que faz turnê em São Paulo. A companhia se apresenta também na Escola de Teatro Martins Pena, onde estréia, em 1961, sob a direção de Aylton de Menezes, *O Castigo de Oxalá*, de Romeu Cruzoé, romancista e dramaturgo pernambucano.

1968. Devido à perseguição política, Abdias abandona o país, num exílio que dura até 1981. Com a dissolução do Teatro Experimental do Negro, Abdias deixa de atuar e dirigir para o teatro, e sua militância ganha novas formas. Fora do Brasil, atua como conferencista e professor universitário. Publica uma série de livros denunciando a discriminação racial. Dedicar-se à pintura, pesquisando visualidades relacionadas à cultura religiosa afro-brasileira. De volta ao país, investe na carreira política. Assume cargos de Deputado Federal pelo estado de São Paulo em 1983 e Senador da República pelo PDT, em 1997, sempre reivindicando um lugar para a cultura negra na sociedade.

Abdias também é professor Benemérito da Universidade do Estado de Nova York e doutor “Honoris Causa” pelo Estado do Rio de Janeiro.

A história de militância de Abdias do Nascimento está associada às conquistas sociais dos negros nos últimos 60 anos e expressa a trajetória de uma artista que utilizou seu talento como arma de luta política.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>Em junho de 2004, durante a realização do Fórum Mundial de Cultura, em São Paulo, foi lançada a Campanha para a indicação do nome de Abdias do Nascimento ao prêmio Nobel da Paz, pelos seus incansáveis esforços na luta contra a desigualdade entre brancos e negros no Brasil.

## 1.6 O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

Segundo Ricardo Gaspar Muller o Teatro Experimental do Negro (TEN) foi fundado em 1944, por iniciativa de Abdias do Nascimento. A proposta do TEN era mais vasta que o simples incentivo a um “teatro negro brasileiro” na verdade, esse seria o meio principal de sensibilizar o público tanto negro, quanto branco, para os problemas sociais, políticos e culturais que marcavam e ainda marcam a população dita negra em nosso país.

O Teatro Experimental do Negro foi o que podemos denominar de “teatro de intervenção”, pois o seu signo mais relevante foi de ordem pedagógico-político. Sua função se afirmou num país de analfabetos como a de um veículo conscientizador e gerador de novas saídas para o negro, dentro da clausura gerada por um processo permanente de exclusão. O TEN surge num contexto nacional de grandes transformações, marcado pela luta contra a ditadura do Estado Novo e pela redemocratização via Assembléia Nacional Constituinte. No âmbito internacional, situa-se como um elo importante da rede invisível de tomadas de posições dos negros da diáspora e do continente africano. (TAVARES, 1988, p. 79).

Nos anos 1940, quando ao assistir um espetáculo em Lima, Abdias percebeu a pouca relevância com que sua raça era exposta, percebendo assim, com isso, a necessidade de interferir no rumo da arte teatral no Brasil. Em depoimento ao livro *Memórias do Exílio* (1978), Abdias do Nascimento aponta que após um período viajando com poetas argentinos decidiu fundar um teatro de negros no Brasil:

Por volta do ano de 1940-1941 juntei-me à Santa Hermandad Orquídea, um grupo de poetas argentinos e brasileiros: Efraim Bó, Gofredo Iommi, Juan Raul Young, Napoleão Lopes Filho e fizemos uma longa viagem por todo o rio Amazonas, até o Ucaialy, na base da cordilheira dos Andes. Após viver algum tempo em Lima e Bueno Aires, regresssei ao Brasil. Procurei em São Paulo alguns escritores, meu amigo Fernando Góes, que me apresentou a Mário de Andrade e outros. Mas não encontrei receptividade à idéia de fundar um teatro negro. (p.35)

Ao ser entrevistado Abdias<sup>6</sup>, declara que esta viagem ao Peru foi a sua maior motivação na idéia de criação de um Teatro Experimental do Negro. Quando ao assistir a peça, “O imperador Jones”, no Teatro Municipal de Lima, cujo personagem protagonista era um ator argentino pintado de preto: “Neste momento refleti sobre a situação do negro no

---

<sup>6</sup>Cf. NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Abdias do Nascimento 90 anos**: memória Viva. Rio de Janeiro: Ipeafro, 2004.

Brasil e decidi que quando retornasse criaria um teatro negro, para fortalecer os valores da cultura tradicional africana e combater o racismo” (NASCIMENTO, 2003, p. 30).

Ao regressar ao Brasil, em 1944, Abdias funda o Teatro Experimental Negro, no Rio de Janeiro, com objetivo de: “Reabilitar e valorizar a identidade, a herança cultural e a dignidade humana do afrodescendente”. Une a atuação política à afirmação da cultura de origem africana, representando um avanço na luta contra o racismo no século XX. Promove a inclusão do ator, diretor e autor negros num teatro brasileiro, onde a norma era brochar de preto o ator branco quando houvesse um protagonista negro. “Revela o potencial cênico dos heróis negros e da epopéia afro-brasileira, até então excluídos da dramaturgia nacional” (p. 29).<sup>7</sup>

A estréia da peça o Imperador Jones, de Eugene O’Neill, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no dia 08 de maio de 1945, foi um marco para o Teatro Experimental do Negro.

Criar um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, [...] compreendi a mudança pretendida na minha ação futura como a defesa da verdade cultural do Brasil uma e uma contribuição ao humanismo que respeita todos os homens e as diversas culturas com suas respectivas essencialmente (NASCIMENTO, 1997, p.72).

Abdias do Nascimento, assim definiu as bases do Teatro experimental do Negro.

Resgatar os valores da cultura africana, marginalizados por preconceito à mera condição folclórica pitoresca ou insignificante; b) através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista (...); c) erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do interpreter; d) tornar impossível o costume de usar o ator negro em papeis grotescos ou estereotipados (...); e) desmascarar como inautentica e absolutamente inútil a pseudocientífica literatura que a pretexto de estudo seria focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista. (NASCIMENTO, 2002, p.187-8)

Independentemente do foco de abordagem do analista, certamente, todos convergem para o fato de que o Teatro Negro reclama o negro e lhe dá visibilidade, seja através da exposição do corpo negro, seja através da musica e dança, ou ainda através dos discursos identitários legíveis em suas dramaturgia.

---

<sup>7</sup>PERES, Maria Alice Guimarães. O rebelde da causa negra. **Revista Eparrei**, São Paulo, n. 05, p-29-32.

### **1.6.1 Os três níveis básicos do TEN**

Ricardo Gaspar Muller (no livro intitulado *identidade e cidadania: Teatro Experimental do Negro*), mostra que a atuação do TEN permeou-se em três níveis básicos: o teatral-artístico; o de organização-estudo; o de iniciativas político-programáticas. No âmbito da arte teatral, o grupo de Abdias do Nascimento visava estabelecer um teatro, espelho e resumo da peripécia existencial do ser humano, como um fórum de idéias, debates, propostas e ação, visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante. Buscava-se, de acordo com Nascimento (1997), um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde, de fato, pudesse existir uma democracia racial, respeitando-se todas as raças e culturas em suas diferente, mas iguais em direitos e oportunidades.

O primeiro dos três níveis básicos de atuação do TEN partiu do pressuposto que o povo negro teria muito mais aceitação por expressões que tocassem mais de perto as emoções do que por uma pregação puramente verbal e intelectual. Entretanto não é o que ocorre, sendo mantida nas bases do drama tradicional, de modo que, como afirma Muller (1988), além da ausência de recursos próprios à coreografia dita africana, exceto em ambientes e/ou alusões à mesma, há uma ênfase na dialogação comum, sem qualquer trabalho de uma linguagem diferente da predominante.

O nível que se refere à organização-estudo traz iniciativas de propiciar encontros em que a problemática do negro no Brasil fosse pauta de discussões: a Convenção Nacional do Negro, em 1945; a Conferência Nacional do Negro, em 1949, o Iº Congresso do Negro Brasileiro, em 1950; e a Semana de Estudos sobre o Negro, em 1955. Esses encontros buscaram se distinguir dos anteriores, em que o acontecimento se restringia ao campo “científico”, onde o negro aparecia apenas como objeto de estudo; na linha intelectual, visava-se a valorização do negro sobre uma nova perspectiva: o negro que “fala”, que se faz escutar, não se limitando a ser meramente “falado”, um simples objeto de estudo.

A partir daí o TEN busca assumir uma postura influente ante a consciência pública e as autoridades, fazendo-se valer de denúncias, propostas, projetos, apoio a personalidades ou lideranças, almejadas, dessa maneira, estimular medidas favoráveis ao negro no Brasil.

Fica claro, assim, que dentro dos objetivos do TEN, este se propunha a combater o racismo que, segundo Nascimento (1997), em nenhum outro aspecto da vida brasileira revela tão ostensivamente sua impostura como no teatro, na televisão e no sistema educativo, campos em que se denota explicitamente a discriminação racial brasileira. Em outras palavras,



Nascimento diz que “o teatro é um dos expoentes mais nítidos de um etnocentrismo sem fundamento que predomina na sociedade brasileira”. Logo, fazia-se mister uma ação simultânea, dentro e fora do teatro, visando à transformação da mentalidade e do comportamento dos artistas, autores, diretores e empresários, mas também entre lideranças e responsáveis pela formação de uma consciência e opinião pública.

Nessa perspectiva, o “TEN atuou sem descanso como um fermento provocativo, uma aventura da experimentação” criativa, propondo caminhos inéditos a futuro do negro, ao desenvolvimento da cultura brasileira “(NASCIMENTO, 1997, p.81)”.

O Teatro Experimental do Negro, ou TEN, propondo-se a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africano, degradados e negados por uma sociedade dominante que, segundo Nascimento (1997), imbuía-se de conceitos pseudo-científico sobre a inferioridade da raça negra.

Logo, o campo de trabalho objetivava expor a valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte. Há que se dizer que, o Teatro Experimental do Negro traz como proposta algo bem mais vasto que um simples incentivo a “um teatro brasileiro negro”, esse fator, na verdade entraria como um meio de sensibilizar o público independente de raça, para os problemas sociais, políticos e existenciais que marcam a população negra no Brasil.

O sentido educador parece ressaltar aí o eixo intencional mais importante dessa iniciativa: transformar a mentalidade do povo negro, despertando-lhe a consciência de seu valor próprio, de sua cultura particular, inculcar-lhe uma dignidade perdida [...]. Para os brancos, enfatizar sua responsabilidade na produção desse problema, convocá-los a partilhar do esforço na mudança dos padrões de relacionamento étnica, mas, sobretudo desfazer a ideologia racista cristalizada entre eles [...] (MULLER, 1988, p.13).

Esse caráter sensibilizante do TEN para com a questão racial remete diretamente à relativização. O negro, com isso, ganha “voz” e espaço para expressar-se e manifestar-se enquanto artista e cidadão. O diferente é exposto como outra opção, viável, para a criação cênica. A idéia de revolta, inspirada em diversos movimentos e/ou teorias, adquire nesse contexto um significado próprio, tratando-se justamente de uma tradução a um ambiente muito particular. Vale dizer que, no entanto, toda ênfase dessa idéia se concentra no esforço de evidenciar a presença do homem negro na sociedade da qual ele faz parte, buscando-se, então colocá-lo como beneficiário pleno e igualitário de um patrimônio em que ele tem um papel fundamental na criação.

É importante ressaltar que o intuito do TEN não está em integrar as correntes dominantes com a sua proposta ideológica, pois, da mesma forma que, esta não quer uma ruptura radical também não tem interesse numa equivocada idéia integracionista.

O pedagógico parece assim se oferecer como alternativa, pois essa insistência, freqüentemente heróica, em expor ressaltar e positivar os valores negros, junto a negros, teria como resultado progressivo a quebra dos preconceitos e, reconhecimento da cidadania negra e uma igualização sem marcas de subordinação. (MULLER, 1988, p.13).

Essa ideologia acabou por fecundar diferentes reações políticas e intelectuais: de um lado, as reações daqueles que se sentem ameaçados ao identificar no ideário do grupo o período do racismo negro em oposição à existência utópica e hipócrita uma democracia racial; de outro, os que aceitam conviver com a classe “inferior”, reconhecendo a importância da sociedade branca conceder “um lugar” para o negro. É á sombra dessa realidade que Nascimento (1997, p.71) lembra:

[...] em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam quase a metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. Não seria, o Brasil uma verdadeira democracia racial?

Há ainda outro grupo, formado por aqueles que, apoiando os líderes do TEN com maior sintonia, compreende um dos propósitos decisivo desse teatro: a criação de uma “elite negra” que se apresenta em nome dos afro-brasileiros de forma ativa, estimulando essa classe a assumirem sua identidade. A negritude seria, pois, segundo Muller (1988), a produção de uma consciência negra que estenda e ganhe os negros.

Em seu aspecto duplo, o teatro negro brasileiro propunha denunciar discriminações raciais, reivindicar espaço, instrução e igual oportunidade de trabalho para os negros e lutar pela valorização das expressões culturais negras; “ele implicou uma releitura das crenças e dos símbolos afro-brasileiros como constituintes da cultura nacional” (MARTINS, 1995, p. 40)

A resistência do afrodescendente no Estado e a busca de táticas de ressignificação de si e de sua história de trânsitos e margens é um mérito do próprio negro que, resistindo, construindo novos significados para seus atos e produções, ressignificando imagens construídas à sua revelia, consegue a alquimia de criar um cobiçado capital simbólico em torno de sua memória cultural.

Ainda que o resultado de tanta luta esteja sendo cooptado pela mídia de massa e pelos agentes de performance os sujeitos que produzem esses capitais, podem originar também, alterações nos saberes que os negam, além de promoverem rasuras na história oficial.

Assim sendo entre os atritos e modos de exclusão e invisibilidade, o negro firma-se como sujeito núcleo de sua história, co-fundador da história do Brasil e crítico dos mecanismos que constroem e limitam. A poesia de autoria negra, as canções, as danças afro-brasileiras, histórias, incorporações de vocabulários africanos no falar baiano, bem como teses e dissertações produzidas no âmbito das Universidades, são exemplos visíveis desse processo de revisão.

Nos estudos feitos por Leda Maria Martins sobre o Teatro Negro no Brasil e nos Estados Unidos<sup>8</sup>, o teatro também é pensado como um espaço de articulações múltiplas e produtivas. Citando Alberto Memmi, a autora reforça que “a cena teatral para o negro, é o lugar do discurso senhorial característico da despersonalização do domínio, que jamais é caracterizado de maneira diferencial, só tendo direito ao afogamento no coletivo anônimo” (MARTINS, 1995, p. 69).

O teatro assim concebido seria um exercício de conformação dos indivíduos e seus imaginários aos lugares a eles destinados. Desse modo, “o teatro não causa nenhum estranhamento ao espectador, que se defronta com modelos perfeitamente reconhecíveis e familiares à sua imaginação.” Ainda segundo alguns estudiosos, para o negro, o texto teatral, bem como a dramaturgia, é um espaço onde se pode trabalhar tanto a estética, quanto respostas às agressões cotidianas. O teatro e o lugar privilegiado em que se urde a desconstrução, o rompimento e a “invenção e a circulação de uma imagem sombreada, de uma face invisível, de uma voz reprimida no Brasil” (MARTINS, 1995, p. 44).

O Teatro Negro no Brasil nasceu da construção de uma dura realidade enfrentada pelos afro-brasileiros e de uma vontade ideológica e política de intervir naquela situação.

O espaço das artes cênicas no país é apenas a confirmação da realidade: o Brasil é um país racista.

Os profissionais negros de teatro, bem como o público, conviviam com a ausência de representações da cultura negra, fora dos modos reducionistas de encená-la. Os discursos instituídos apenas visavam que o negro assimilasse seus saberes, como uma condição para ser apropriado por ele.

---

<sup>8</sup>MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

Recusando a assimilação (MUNANGA, 1988) diz que na França, nos Estados Unidos, no Caribe, em países da África e também no Brasil, intelectuais negros da diáspora que formularam alguns pressupostos para que os negros pudessem reconquistar sua estima e autonomia. A *negritude*<sup>9</sup> palavra que surgiu provavelmente, a partir dos anos 60 do século XX passando a figurar nos dicionários da língua portuguesa, vinda do francês - *negritude* - com uso já comum, nesse idioma, desde a década 1930, quando escritores negros nascidos em colônias da França, usando-o como sua segunda língua, criaram-na e passaram a utilizá-la para exprimir algo novo sem que houvessem antes encontrado termo apropriado para defini-lo.

A *negritude*, considerada em sua essência, não nasceu, contudo, na Europa, mas em terras da América, talvez sob a inspiração do movimento *New Negro*, surgido dos Estados Unidos e começos deste século, do qual participaram grandes poetas negros norte-americanos como Langston Hughes, Countee Lee, Jean Toomer e Claude McKay, todos com grande influência sobre a obra dos poetas francófonos da região das Antilhas e do Caribe, em especial sobre a de Aimé Césaire, da Martinica, e a de Léon-Gontran Damas, da Guiana. Foi, portanto, através de autores franceses da América que chegou ao mundo europeu, a palavra *négritude*, usada, a partir de certo momento, por alguns intelectuais negros, como estandarte, bandeira de luta, selo de identidade étnica, sinal do orgulho que sentiam tanto por serem negros, como pelas suas origens. (OLIVEIRA, 2001, p. 25-26).

Segundo Oliveira Para Senghor a palavra *negritude* seria uma nova maneira de ver e entender o mundo, certo tipo de “existencialismo”, uma filosofia “enraizada na Terra-mãe, que desabrocha ao sol da fé e pressupõe presença na vida... no mundo... participação do sujeito o objeto... comunhão do Homem com as forças cósmicas, do Homem os outros homens... e, além disso, com tudo o que existe, do seixo a Deus”. Visão e entendimento esses, cheios Visão e entendimento esses, cheios de um sentimento intenso de panteísmo, diverso, contudo, do de Espinoza, que, segundo Senghor, brota, por necessidade vital, de dentro de cada negro que se dispõe a contrapor, aos valores “brancos” que lhes foram impostos por uma educação que sempre visou, de modo claro, sua assimilação cultural, seus próprios valores - “valores negros”, portanto - entre eles, uma maneira própria de ver sentir o mundo em volta, reconhecidos e afirmados por Senghor, como parte integrante de cada negro podendo-se deles até dizer serem carne da sua própria carne.

---

<sup>9</sup>OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Afro-Ásia*, p.25-26, 2001.

Acredita-se, portanto, que a negritude e, posteriormente, o pan-africanismo, são diferentes modos de recusa à mímica, ao arremedo e à assimilação.

Voltando ao contexto brasileiro podemos dizer que apesar do silêncio, aqui no Brasil, o Teatro negro ainda vive. Esta é a conclusão a que se pode chegar depois de trilhar o caminho de uma dramaturgia e teatro negro existentes no país nos últimos sessenta anos.

O Teatro Negro, bem como a literatura e as artes adjetivadas como negras, podem ser identificadas segundo vários pontos de vista.

Para alguns estudiosos, Teatro Negro é aquele cujos personagens ou diretores são negros; para outros, Teatro Negro é aquele cuja temática se relaciona ao povo negro, em termos de valorização de sua cultura, ou de denúncia das desigualdades por eles suportada.

O Teatro Negro, bem como a literatura e as artes adjetivadas como negras, podem ser identificadas segundo vários pontos de vista.

Para alguns estudiosos, Teatro Negro é aquele cujos personagens ou diretores são negros; para outros, Teatro Negro é aquele cuja temática se relaciona ao povo negro, em termos de valorização de sua cultura, ou de denúncia das desigualdades por eles suportada.

Cabe ressaltar o seguinte: Com a criação do **Teatro Experimental do Negro TEN**, por Abdias do Nascimento, houve um surto de teatros e textos nascidos a partir do TEN ou por ele influenciados. São exemplos dessa tendência: **O filho pródigo**, de Lúcio Cardoso, **Anjo Negro**, de Nelson Rodrigues, **Filho de santo**, de José de M. Pinho, **Além do Rio** de Agostinho Olavo, **O processo do Cristo Negro**, de Ariano Suassuna, **Chico Rei**, de Walmir Ayala, Orfeu da Conceição de Vinicius de Moraes, **Sortilégio**, de Abdias do Nascimento, entre outros. O Teatro Negro no Brasil tem uma importância histórica, pois atua em diversos sentidos. A partir do Teatro Experimental do Negro, houve a oportunidade de trabalho para profissionais negros de artes cênicas, a partir do Teatro Negro no Brasil, cidadãos com escassas perspectivas de vida foram alfabetizados, empregados e tiveram a oportunidade de atuar em uma área anteriormente vetada ao negro.

O TEN era um projeto estético, mas também político e social, cuja ligação com os movimentos negros emergentes no país e com outros grupos políticos era notório:

O TEN pode ser considerado parte do movimento negro em formação no Brasil, pois foi um continuador da ação jornalística militante dos anos 20, como O Jornal da Raça, em São Paulo, O Getulino e o Clarin d'Álvorada, que procuravam lutar pelos direitos do negro brasileiro através de uma imprensa independente e liderada pelos próprios negros. O TEN se situa também na mesma linha de ação da Frente Negra Brasileira. (DOUXEMI, 2001, p.322).

Podemos dizer que em termos de história do teatro, o TEN significou uma tentativa pioneira, que mobilizou a produção de novos textos, propiciou o surgimento de novos atores e semeou uma discussão que permanecia em aberto: a ausência do negro na dramaturgia e nos palcos de maioria negra.

### 1.7 AS TENTATIVAS DE TEATRO NEGRO NA BAHIA E A SITUAÇÃO DO TEATRO BAIANO NA ÉPOCA DA CRIAÇÃO DO BANDO

Sobre o teatro na Bahia, Thales de Azevedo é quem oferece as poucas notícias sobre a atmosfera que cercava o negro no teatro baiano no início da década de 1950.

A Bahia chegou a intentar a criação de um movimento semelhante ao de Abdias do Nascimento; porém, nenhum dos grupos formados chegou a produzir uma peça o fracasso dos grupos negros, segundo esse autor, seria devido a diversos fatores como: a intermitência dos grupos teatrais amadores baianos, mesmo os liderados por brancos de prestígio; por serem responsáveis pela iniciativa “moços mestiços sem experiência e sem credenciais para obterem apoio”; e porque mesmo os “escuros” rejeitaram a idéia, vista como separatista. (AZEVEDO, 1996, p.106).

Na verdade durante muito tempo se considerou que a Bahia não produzia uma dramaturgia envolvida em assuntos relevantes, ou mesmo que comungasse dos ensinamentos dos moldes do teatro tradicional. No entanto, foi em Salvador que surgiram algumas peças imbuídas de seriedade temática e, ainda no século XIX, apontavam para a leitura de acontecimentos locais como uma vocação possível da cultura baiana.

Em O Teatro no Brasil, de Jose Galante de Souza, foram encontrados trinta e dois autores baianos nascidos no século XIX, que escreveram textos para o teatro, abordando questões relativas à afrodescendência, no entanto, a maioria deles permaneceu desconhecida, sem jamais ter encenado suas peças. (SOUZA, 1960, p. 43; 104; 394).

Podemos observar através deste contexto que existe uma lacuna muito grande na historiografia dramática brasileira no que tange a uma dramaturgia afro-descendente da Bahia, Por isso é muito importante nomear alguns textos teatrais baiano como dramaturgia afro-baiana para livrá-los da invisibilidade e do reducionismo que os dias diluem quando considerados segundo leituras generalizantes.

Conforme se percebe nas críticas feitas às literaturas sobre o negro no Brasil, as características eleitas para representá-las são do folclore, sensualidade e exotismo.

Só quando se avalia a produção afro-brasileira como tal é possível quebrar os limites das propostas redutoras.

Em 1969, Lúcia de Santis fundou o Teatro Negro da Bahia, o **TENHA**. Sua proposta era semelhante àquela do Teatro Negro de Abdias do Nascimento no que diz respeito, ao discurso racial. No entanto, a recepção da sociedade baiana à proposta do **TENHA** foi radical. A criação de um Teatro Negro soou como uma atitude racista e, como tal, foi recebido.

Das reivindicações que caracterizaram os anos 1970, surge uma nova expressão do teatro baiano nos bairros populares, habitados por maioria afro-descendentes, como o bairro da Liberdade, Calabar, Garcia, Alagados, Engenho Velho, de onde emergiram grupos de teatro tais como: **Grupo de Teatro Arupemba, Grupo de Teatro de Alagados, Grupo de Teatro do Calabar.**

Na década de 1980 formou-se o Grupo de Teatro Ilê Aiyê, dirigido por Everaldo Duarte, baiano que passou cerca de vinte anos em São Paulo, onde teve oportunidade de conhecer e atuar com Paulo Leminsk, Procópio Ferreira e outros. Segundo palavras do Grupo de Teatro Ilê Aiyê, “fazer teatro é como a vida da gente, ou melhor, a vida da gente é teatro feito vivido, encenado, sofrido, curtido”.<sup>10</sup>

Ainda nos anos 1980, também na Bahia, o grupo Palmares Iñaron brincou com a forma e o conteúdo da arte cênica em espetáculos voltados para a valorização dos grupos étnicos (o negro e o indígena) dominados economicamente militarmente e politicamente, na formação cultural brasileira, pela matriz européia.

Em 1991, Hilton Cobra “Cobrinha”, (atualmente Cobrinha dirige o grupo de teatro **CIA DOS COMUNS** do Rio de Janeiro), montou um projeto para uma Companhia de Teatro Negro, buscou patrocínio e visibilidade, e, mais uma vez suas pretensões não foram consideradas, por se tratar de um grupo de artistas negros, ainda sem muita visibilidade no mercado.

No mesmo ano Marcio Meirelles surge no cenário cultural baiano como o nome do teatro negro na Bahia. No ano anterior, afinados com as propostas do Olodum os artistas Marcio Meirelles, juntamente com Chica Carelli, Leda Ornellas, Maria Eugenia Millet e o Olodum iniciaram o projeto Bando de Teatro Olodum, para desenvolver um trabalho sistemático de difusão da cultura popular baiana (especialmente as manifestações de origem africana) com as questões sociais e políticas (aquelas que dizem respeito à cidadania e aos direitos humanos) através da linguagem teatral, dos mitos familiares e contemporâneos.

---

<sup>10</sup>Citação retirada de um folheto de divulgação e apresentação do Grupo de Teatro Ilê Aiyê, quando da representação da peça “Quem vai lavar os pratos?” dirigido por Everaldo Duarte e encenada em vários palcos da cidade entre os anos de 1983 a 1985.

## 1.8 OS IDEALIZADORES DO TEATRO OLODUM: JOÃO JORGE E MARCIO MEIRELLES

João Jorge é uma das principais lideranças do Grupo Cultural Olodum, que na última década do século XX era considerado ícone das conquistas do movimento negro. O diferencial do grupo Cultural Olodum foi promover uma vigorosa ação sociocultural através de elementos da cultura afro, harmonizando cultura e cidadania nos bairros empobrecidos e negros da capital baiana.

Marcio Meirelles: Tem mais de 30 anos de dedicação ao teatro em Salvador. Tornou-se um dos mais importantes animadores culturais da capital baiana. Desde que trocou as artes plásticas pelo teatro, não saiu mais de cena. Tornou-se diretor teatral, cenógrafo e figurinista, fundou e dirigiu em 1976 o grupo Avelãz y Avestruz, que influenciou toda geração de atores e diretores na Bahia. Criador de espetáculos como: Salomé, Macbeth, Fausto, Baal, Lulu. No final dos anos 80, ele já anunciava uma atitude cênica sintonizada com a valorização das raízes culturais baianas na peça Gregório de Mattos de Guerras, sinalizadora do que viria a seguir com o surgimento do Bando de Teatro Olodum.

Meirelles também criou e dirigiu o espaço cultural “A Fábrica”, em 1982. Elaborou e coordenou o “Projeto Teatro” da Fundação Gregório de Mattos. Chefiou os núcleos de cenografia e figurino e de direção de elenco da TV Educativa da Bahia.

Foi diretor de um dos maiores centros de culturais do Brasil, o Teatro Castro Alves, em Salvador-Bahia no período de 1987 a 1991. Vencedor de vários prêmios como diretor, cenógrafo e figurinista, fez estágio na Circle Repertory Company (Nova York em 1996), através de uma bolsa para aperfeiçoamento em arte, concedida pela Capes/Fullbright.

1994. Assumiu a direção artística do Teatro Vila Velha, em Salvador. Na sua visão, o Vila Velha é um centro quase autônomo, um espaço concentrador das atividades teatrais. Além de abrigar espetáculos, o teatro atua como formador e mercado para atores e diretores teatrais. O ciclo se fecha, embora abra portas, como prova o ator Lazaro Ramos, de “Madame Satã, que no lançamento da campanha “Primeiro Emprego”, entregou à primeira-dama uma camiseta do Vila Velha e disse: “este foi o meu primeiro emprego”.

Marcio Meirelles faz parte da coordenação internacional de um projeto que envolve grupos teatrais de países de língua portuguesa em parceria com a Companhia de Teatro de Braga, a Escola da Noite (de Coimbra) e a cena Lusófona, Associação Portuguesa para o Intercambio Cultural. Últimos trabalhos realizados como encenador foi: Um Tal de Dom



Quixote, Cabaré da RRRRaça, Ópera de 3 Reais, Sonho de Uma Noite de Verão e Fausto#Zero. Atualmente é Secretário de Cultura do Estado da Bahia.

## 1.9 O ENCONTRO DAS PERSPECTIVAS

Tudo já está pronto! Mas há um largo hiato de mais de 50 anos entre o Teatro Experimental do Negro, do Rio de Janeiro, e o Bando de Teatro Olodum, da Bahia, um dos raros grupos a conseguir dar continuidade e a contribuir, agora para a afirmação do ator negro no campo da arte brasileira (atriz Ruth de Souza, Rio, 2000).

O que levou um diretor como Marcio Meirelles a se integrar a uma companhia de Teatro do Olodum? Marcio Meirelles responde: “Juntou a fome com a vontade de comer”. “Desde antes de eu realizar Gregório de Mattos, de Guerra, em 1986, 1987, desde minha vinda dos Estados Unidos, que eu venho muito preocupado com a questão da identidade cultural do teatro baiano com a realidade da Bahia. Acho que tem um degrau entre o que a gente faz no palco e o que a gente vive e vê nas ruas. Há tentativas, ao longo do tempo, algumas bem sucedidas, outras frustradas de nivelamento desse degrau.”<sup>11</sup>

O Olodum do samba-reggae, do gingado moleque afro baiano e da ritmada percussão que encantou Paul Simon descobriu agora, e resolveu assumir também com todo fôlego, sua vocação para o teatro. A proposta de trabalho teatral do Olodum tem suas atividades desenvolvidas por núcleos de ação cênica, criadas a partir de oficinas e é um dos módulos permanentes da Escola Criativa Olodum, projeto que aglutina cursos e ações educativas e culturais do Olodum.

Os núcleos cênicos, que desenvolvem as atividades artísticas do Bando de Teatro Olodum são criados a partir de oficinas ministradas pelos coordenadores do projeto: Marcio Meirelles, Chica Carelli, Maria Eugenia Millet e Leda Ornelas. Para trabalhar nas oficinas, que têm caráter informativo e seletivo, os futuros participantes passam por uma audição que inclui aulas de dança, canto, improvisação e uma entrevista.

Uma pré-seleção cujo critério básico de avaliação é mais a potencialidade e disponibilidade de se entregar ao trabalho e vencer barreiras do que o currículo ou a habilidade técnica apresentados.

Os aprovados nessa pré-seleção participam de aulas de dança afro (Leda Ornelas), música (Chica Carelli), voz (Hebe Alves) e improvisação (Maria Eugenia Millet). Sob a

---

<sup>11</sup>Cf. CORREIO DA BAHIA, 22 fev. 1991.

coordenação geral de Marcio Meirelles, são estimulados a desenvolver suas potencialidades criativas e expressivas e a dilatar seus limites como artistas para que cada vez mais, se consiga uma homogeneidade “por cima” tomando como parâmetro o máximo, e não a média. Ao cabo de um mês de aulas e avaliação diárias, são identificados os participantes do núcleo. A idéia era formar um grupo mais ou menos homogêneo e, a partir daí, juntar informações e desejos e reinventar o teatro.

O objetivo visava também abrir novas alternativas de trabalho, dentro da perspectiva do fazer teatral. Por isso, o projeto propõe não só a formação de atores, mas a participação dos integrantes nas diversas áreas do processo de construção de um espetáculo: dramaturgia, cenografia, figurino, iluminação, adereços, produção e divulgação.

Os núcleos cênicos constroem espetáculos como *Essa é Nossa Praia*, *A Volta por Cima*, *De Tudo um Pouco*, que, além de serem apresentados ao público em temporadas normais nas salas de espetáculo, são mostrados em eventos especiais promovidos por associações de bairro, centros comunitários, escolas e outras instituições em espaços não convencionais como quadras de esportes ou de ensaio, salas de aula, etc. Essa é a forma de divulgação do projeto, uma vez que seu público alvo não está localizado em uma determinada faixa etária, classe social, mas onde haja uma identificação com os valores que defende.

## 1.10 O SURGIMENTO DO BANDO DE TEATRO OLODUM

O surgimento Bando de Teatro Olodum nos anos 1990 aconteceu no momento em que a cena artística da cidade passava por transformações e se afirmava como um espaço de discussão e vivência das organizações de defesa da cultura negra. A criação de blocos afros como *Ilê Ayê*, *Muzenza* e *Filhos de Gandhi*, na década de 1970, e a participação engajada destes blocos<sup>12</sup>, fortaleceu a auto-estima do povo negro e valorizou a estética negra.

O Bando de Teatro Olodum foi criado com o objetivo de retratar o cotidiano da cidade, através da história dos negros que a habitam e protestar contra as formas de exclusão que o povo pobre, em sua maioria negra, sofre. Sobre o surgimento do Bando de Teatro Olodum Armino Bião relatou o seguinte:

---

<sup>12</sup>Destaque para o *Ilê Ayê* que, desde os anos 1970, realiza a *Noite da Beleza Negra*, inspirada no pensamento americano do *Black is Beautiful*.

O Bando de Teatro Olodum, desde 1990, é o bando anunciador dessa nova (velha) civilização baiana, da qual o teatro que incorpora consciente e definitivamente tipos, personagens e formas de negritude faz parte. Aí, novas tecnologias e tradições vêm gerando novos valores éticos e estéticos. Sua trilogia de espetáculos “Essa é Nossa Praia”, “Ó, Paí Ó! E “Bai, Bai, Pelô”, evidenciam esta tendência no seio de grupo cultural como é o Olodum, que atraiu artistas de teatro de formação nitidamente europeia e que aí se transformaram em artistas de um novo tipo: tipicamente baiano, genuinamente universal e tradicionalmente contemporâneo. A criação, produção e circulação dos espetáculos do Bando de Teatro Olodum pelo país, e a educação e publicação de três de seus textos, marcam uma mudança de ordem quantitativa e qualitativa na história cruzada da negritude e do teatro na Bahia e no Brasil (BIÃO, 1995, p.18).

Relacionando o conceito de campo<sup>13</sup> desenvolvido por Bourdieu (1996) ao Bando de Teatro Olodum e a sua formação, pode-se pensar que os desejos iniciais do grupo Olodum de formar um grupo teatral que se centrasse na questão dos negros marginalizados de Salvador tiveram que se associar ao pensamento do diretor Márcio Meirelles e sua vasta experiência no teatro já naquele tempo.

Vontade de estar mais próximo das comunidades carentes, nelas buscando os integrantes do grupo e as histórias para seus textos, novas negociações foram travadas. A inserção no circuito teatral comercial da cidade, na mídia baiana, nos movimentos sociais foi gerando novos embates.

As representações de negritude que podem ser observadas nas montagens do Bando de Teatro Olodum, então, são os resultados desta rede de relações, embora apresente apenas uma das muitas possíveis representações de negritude.

Stuart Hall (1996) chama atenção para a importância das representações no processo de constituição dos grupos culturais e na afirmação das identidades. Para Hall é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos. Não há como escapar de políticas de representação. (HALL, 1996, p.13).

Tudo começou com a proposta do então presidente do grupo Cultural Olodum, João Jorge, para que Marcio Meirelles formasse um grupo de teatro, ampliando e diversificando as atividades do Olodum e a sua presença na produção cultural da Bahia. Essa demanda coincidia com a determinação de Marcio de fazer um teatro fincado nas raízes da cultura baiana e antenada com a contemporaneidade, experiência que ele já deflagrara com a

---

<sup>13</sup>O conceito de campo de Bourdieu enfatiza as relações que se processam no interior da produção dos objetos culturais, bem como na sua circulação e recepção. Esta noção de *campo* de embates apresenta esta construção como um processo ininterrupto de negociações entre os vários agentes, e alerta para a impossibilidade de encarmos um objeto cultural, ou a produção do mesmo, como algo resultante apenas do interesse dos atores que primeiro pensaram a sua realização.

montagem do espetáculo “Gregório de Mattos de Guerra”, onde a história da vida do poeta era à base de mergulho nas origens da poesia e da cultura brasileira.

Em outubro de 1990, já com a parceria de Chica Carelli, Maria Eugênia Milet e Leda Ornelas, Marcio Meirelles dá início ao novo projeto através de uma oficina aberta para selecionar os atores que mais tarde formariam o núcleo do Bando de Teatro Olodum. Cem pessoas inscritas, 30 escolhidos via carta para uma seleção final de vinte e dois artistas.

Tinha gente de toda parte da cidade, a formação inicial do grupo reunia jovens negros do subúrbio, do centro da cidade, trabalhadores, alguns com experiência de teatro de militância sindical ou associativa, outros que nunca haviam feito teatro e outros ainda que jamais tinham visto uma peça ou sequer entrado num teatro. Como critério de seleção, foram usados o envolvimento do ator com a cultura e as questões da comunidade negra, além de uma predisposição de colaborar na pesquisa dessa linguagem.

A idéia, esboçada desde o início, era trabalhar a linguagem teatral a partir de elementos da realidade cotidiana do ser baiano: a rua, o carnaval, o candomblé, como também a pobreza, a marginalidade, o conflito social. Vindo de uma trajetória que começou com o teatro militante universitário e se consolidou profissionalmente com o teatro sofisticado, estético e dramaticamente, do grupo Avelãz y Avestruz, Marcio Meirelles era, sem dúvida, um dos mais versáteis e talentosos diretores de teatro na Bahia, além de requisitado cenógrafo e figurinista. Essa trajetória já lhe garantia um grande conhecimento das técnicas do fazer teatral e agora ele estava pronto para produzir o que viria a ser a sua síntese mais madura e mais integrada à sua identidade cultural. Depois de um teatro ideológico, um teatro estético, Agora um teatro vital, decidido a transformar em produto teatral a riqueza dos gestos, sons, ritmos e significados da baianidade, Marcio Meirelles encontrou naquele grupo de jovens atores negros substância para uma dramaturgia particular única, resultado de uma estreita cumplicidade entre a vida e a arte. No palco, vozes, corpos, sons que parecem e que verdadeiramente são saídos, da vida real.

Ainda sem nome, o Bando começou a trabalhar. Aula de dança, música, voz interpretação, confecção de cenários, figurinos, carpintaria, iluminação. Na formação profissional do grupo, a diversidade de técnicas e de ofícios o talento natural de cada um. Grupo formado vieram os primeiros impasses. Logo de cara, foi preciso resolver um preconceito interno, hoje recordado com leveza pela atriz Valdinéia Soriano:<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup>Entrevista coletiva concedida ao repórter Marcos Uzel no Teatro Vila Velha. Cf. UZEL, Marcos. **O teatro negro do Bando**: negro, baiano e popular. Salvador: [S.n.], 2003. p.40.

Fiquei surpresa ao dar de cara com Marcio. Eu conhecia o trabalho de dança de Leda Ornelas, que era negra, e achei que ele também fosse da mesma raça. Quando cheguei na Casa do Benin e o vi, não acreditei que seria ele o diretor do grupo. As pessoas questionaram muito. Por que sempre um branco à frente do grupo?

No começo da oficina essa discussão acontecia entre a gente, mas acabou sendo feita diretamente a ele”. Aos risos, Valdinéia acrescenta: “E ainda tinha Chica Carelli, que é francesa, e Maria Eugênia Milet, bem branquinha. Só mesmo com o passar do tempo é que a gente veio a conhecer na pratica qual era a proposta dessas pessoas, a forma de trabalhar e os motivos pelos quais se juntaram ao Olodum.

Marcio Meirelles diz ter reagido com tranquilidade ao questionamento.<sup>15</sup>

O maior problema não foi conquistar o afeto, mas sim a confiança, por eu ser branco, ter carro, morar em um apartamento no Campo Grande, um bairro de classe média... Aceitar isso foi difícil para eles, mas no momento em que fui questionado, coloquei o meu limite. Eles acabaram entendendo que o importante é saber de que lado cada pessoa está. Firmei essa parceria com o Olodum por causa do meu trabalho, do meu talento, do meu currículo, mas também pelas minhas posições políticas, éticas, morais. isso ficou claro para os atores num plano de razão, de fala, mas não internamente. Levou um tempo para ser internalizado, e hoje já está. mesmo as pessoas que, em um momento de crise, ainda levantam essa questão são aquelas que gostam e confiam muito em mim.

Dúvidas apaziguadas vieram os embates para escolha do nome do grupo. Companhia de teatro negro, Resistência, Companhia de Teatro do Olodum... As sugestões foram sendo colocadas pelos atores no meio das discussões, até que Marcio lança na roda a inusitada palavra bando. A expressão dava a idéia de reunião de pessoas e era uma referência à turma de escravos que fugiam as senzalas para os quilombos.

Boa parte do elenco reagiu com o pé atrás, temendo que as pessoas entendessem a palavra no viés do estigma, já que era comum seu significado ser socialmente associado a algo de efeito negativo. Bando de marginais, por exemplo. Uma atriz chegou a se exaltar com a sugestão do diretor. Este, por sua vez empacou com a expressão “Companhia”, por achar que remetia a uma outra estrutura de trabalho. No meio do bate-boca, os atores acabaram entrando em consenso. Mesmo com a não-aceitação de alguns, outros quiseram pagar para ver. Afinal, a expressão tinha certo tom de polêmica, o que poderia provocar uma repercussão saudável para um grupo recém-formado, além de ter mesmo uma cara bem baiana. Assim, nasceu o Bando de Teatro Olodum.

---

<sup>15</sup>Entrevista coletiva concedida ao repórter Marcos Uzel no Teatro Vila Velha. Cf. UZEL, Marcos. **O teatro negro do Bando**: negro, baiano e popular. Salvador: [S.n.], 2003. p.41.

Os primeiros ensaios e aulas, sempre de segunda a sexta, no prédio que pertencera à Faculdade de Medicina da então Universidade Federal da Bahia, começaram a se chocar com uma realidade social. A falta de dinheiro levava o elenco a trabalhar em outras atividades e, como os encontros para erguer a peça inaugural era noturno, o cansaço tornou-se inevitável. Logo vieram algumas desistências.

A primeira idéia de espetáculos foi Santa Joana dos Matadouros, obra do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, que aborda, entre outros conflitos, a questão do desemprego. Não vingou. Encenador apaixonado por clássicos, Marcio Meirelles pensou em montar *As bacantes*, do grupo Eurípedes, história milenar sobre a tragédia do repressor Penteu, o rei de Tebas que repudia as bacanais e acaba morrendo esfaqueado pelos cultores de Dionísio, o deus de todos os prazeres. Só que o diretor Jose Celso Martinez Corrêa também ia montar o mesmo texto em São Paulo, então, Marcio Meirelles preferiu seguir outro caminho.<sup>16</sup>

Um auto de Natal, quem sabe, teria uma estrutura menos complicada já que estávamos neste período. O Bando chegou a ensaiar durante a oficina a saga de um Jesus negro, nascido no Pelourinho, mas a idéia de erguer a encenação na Catedral Basílica de Salvador não foi adiante e acabou sendo interrompida para dar vida a um projeto definitivo: a comédia musical *Nós do Pelô* (título posteriormente suprimido) ou *Essa é Nossa Praia*, aproveitando alguns personagens que já vinham sendo preparados para o auto, entre outros a Maria grávida e José. O espetáculo teve roteiro baseado em textos criados pelos próprios atores, a partir de situações que eram típicas do cotidiano da comunidade do Maciel-Pelourinho, antes da badalada reforma que aconteceu poucos anos depois, no Centro Histórico de Salvador. Em estrutura de teatro popular com linguagem própria, a encenação combinou elementos de humor e crítica social.

Bando de Teatro Olodum apareceu no cenário artístico cultural pela primeira vez em **25 de janeiro de 1991**, com apresentação da primeira peça intitulada “*Essa é Nossa Praia*” encenada num casarão que pertence à Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia, no Centro Histórico de Salvador. Durante 15 anos de existência, o Bando encenou 24 peças.

---

<sup>16</sup>Entrevista coletiva concedida ao repórter Marcos Uzel no Teatro Vila Velha. Cf. UZEL, Marcos. **O teatro negro do Bando**: negro, baiano e popular. Salvador: [S.n.], 2003. p.41.

## 1.11 AS PRINCIPAIS PEÇAS DO BANDO DE TEATRO OLODUM

“**Essa é nossa praia**” (1990) Em uma estrutura de teatro popular com linguagem própria a encenação combinou elementos de humor e crítica social. O contexto oferecia um farto material cênico, recolhido através de uma pesquisa de campo feita pelo elenco e trabalhada pelo diretor.

Em “Essa é Nossa Praia, 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 a seus filhos.

Os 22 atores que ficaram no Bando, na fase posterior as oficinas de dança, interpretação teatral, canto e dicção, foram colocando falas e situações durante o processo de criação cênica, discutindo e encontrando a melhor forma de encaixá-la no roteiro.

Em entrevista ao reporter Marcos Uzel do Jornal Correio da Bahia, Marcio Meirelles recorda:

O tempo deles de fazer uma improvisação era “sete-oito-já-foi-acabou”. As coisas que os atores diziam tinham sentido muito essencial, pois a luta era básica. Eles não perdiam tempo com confusões mentais, divagações, questões outras. Com o bando era assim: pau-pau resolve a situação e acabou.

Sem dinheiro, o grupo também teve de superar as fragilidades estéticas da primeira montagem, quase crua e desprovida de maiores efeitos de cenário, luz e figurino. Como dizia o texto de apresentação na estréia, foi escolhido o teatro como meio, onde basta o homem, suas palavras e sua fome de emoção e contato. Exatamente dessa forma, o palco teve seu espaço preenchido por personagens fortes e carregados de significados. Em entrevista também ao Jornal Correio da Bahia, a atriz e co-diretora Chica Carreli destaca:

Foi um trabalho baseado essencialmente no ator. E não resultou em um espetáculo pobre, pelo contrário, teve uma riqueza linda, que é uma coisa maravilhosa. “E a gente deu muita risada, porque havia umas pessoas que, no começo, falavam baixo, não cantavam, não dançavam, mas tinha uma garra, uma vontade ou brilho especial que faziam com que elas permanecessem no elenco.

A sonoridade do Olodum pontuou toda a montagem inaugural do Bando. “Pelourinho é meu quadro negro/Negro/retrato da negra raiz/O canto singelo e divino/traz simbolizando essa negra razão”<sup>17</sup>, entoavam o elenco, citando um samba reggae do bloco afro.

As coreografias criadas pela dançarina Leda Ornelas valorizavam o movimento natural dos atores, tendo a música como forte aliada. O espetáculo “Essa é Nossa Praia” também contou com a participação especial de crianças da Banda Mirim Olodum. Essa presença de meninos e meninas, comandando a música ao vivo, atravessou as primeiras peças, até os atores aprenderem a dominar os instrumentos e assumirem a percussão no palco, marca característica de quase todas as encenações do Bando.

“**Onovomundo**” (1991). O espetáculo fala das origens do povo baiano segundo as quatro nações do candomblé: bantu, jêje, nagô e candomblé de caboclo, esta última criada na Bahia pela mistura das influências africanas com a mitologia religiosa indígena. Recorrendo a uma estética tribal a peça mostra a criação do mundo a partir dos quatro elementos do universo identificados com cada uma das nações do candomblé:

O fogo é associado à nação nagô, o ar à bantu, a terra à jêje e a água ao candomblé de caboclo. Para a construção do espetáculo foram ouvidos pais e mães de santo e aproveitada a experiência vivida pelos componentes do grupo nos terreiros de candomblé a que estão ligados

**Ó Pai Ó** (1992). O título é uma expressão tipicamente baiana que significa “olhe para isso, olhe!”, chama a atenção para alguma coisa. No caso, chama a atenção para a difícil realidade social do Pelourinho, a partir de dois aspectos vitais para os moradores do lugar; a questão da moradia e o extermínio de menores.

A história acontece no ano de 1992 em Salvador. Num cortiço do Pelourinho, na Terça-Feira da Bênção, um grupo de moradores passa por situações fortes, que retratam a típica realidade do povo do Pelô. A ideia é chamar a atenção dos espectadores para os problemas do bairro. A comédia funciona como elemento da linguagem que, pouco a pouco, vai sendo invadido, pelo drama até o clima trágico que fecha o espetáculo

---

<sup>17</sup>Trecho da canção Raça negra, de Walmir e Gibi compositor do Grupo Cultural Olodum.



**Woyzeck** (1993). Nesta encenação o Bando apresenta sua montagem de um texto clássico: Woyzeck, de Büchner. Um novo exercício de cidadania: o domínio e apropriação da linguagem erudita e dos clássicos da cultura universal sem a perda da própria identidade, ao contrário, sua reafirmação na fusão de elementos e valores culturais e na redescoberta do popular em obras clássicas.

A tragédia social descrita na obra de Büchner, onde um crime passional é o desfecho de uma vida marcada pela miséria e exclusão prestava-se a uma adaptação muito próxima de uma realidade contida nos paradoxos de riqueza do Brasil. E o espetáculo segue o caminho da identificação possível entre a realidade alemã descrita no texto e a vida dos marginalizados brasileiros.

**MEDEAMATERIAL** (1993). Uma superprodução envolvendo profissionais de vários Estados, reunindo atores nacionalmente conhecidos e profissionais da televisão, Vera Holtz e Guilherme Leme, um ator mineiro, Adyr d' Assumpção e o Bando de Teatro Olodum

Para a moderna leitura de Heiner Muller do mito de Medeia e da peça de Eurípedes, seriam associados os elementos aparentemente mais dissonantes: tragédia grega, niilismo urbano e baianidade.

A montagem "Medeamaterial" iria se transformar numa montagem com 30 atores, incluindo três meninos da Banda Mirim do Olodum, cenário de Hélio Eichbauer, iluminação de Jorginho de Carvalho. Para a música original, a reunião inusitada de um compositor contemporâneo alemão, Heiner Goebbels com o Maestro Neguinho do Samba, do Olodum, na criação dos ritmos de bateria. O elenco ensaiou durante três meses, com aulas de dança, expressão corporal, voz e percussão.

O resultado foi um espetáculo impressionante, à altura da ousadia da proposta, com uma originalidade anunciada pelo texto de Heiner Muller.

Afinada nas suas dissonâncias, a orquestra de artistas e técnicos se mostrou à altura da grandeza da tragédia grega incorporando uma contemporaneidade que faz de "Medeamaterial", uma espécie de exemplo do que seria o "World theater" se comparado com o seu equivalente em música.

**Bai Bai Pelô** (1994). Neste espetáculo os atores do Bando encerram a trilogia do Pelô.

Sobre o Pelourinho, desta vez tratando da saída dos moradores para que a reforma do Centro Histórico pudesse brilhar. A partir de um trabalho de investigação e intensivos contatos com moradores do lugar que permaneceram e que saíram, líderes comunitários,

entidades culturais, além de debates com a presença dos órgãos públicos, da sociedade civil organizada, da universidade, de comerciante, surgiu o texto da peça.

De novo voltam os antigos personagens, que se juntam aos novos para mostrar um painel possível de transformação do Centro Histórico.

A antiga dona do cortiço (do qual nunca fora proprietária, já que apenas o havia invadido) perde seu quinhão de domínio, a dona do bar que se adapta aos novos tempos e moderniza o seu negócio, a baiana de acarajé que se dedica agora a uma clientela mais sofisticada que come a iguaria em porções, a cabeleireira que perde o seu salão, o vagabundo que perde sua liberdade com a presença mais ostensiva da polícia: todos sofrem com as mudanças profundas em suas vidas. É um novo Pelourinho que se redesenha

**Zumbi** (1995). Foi debaixo de muitas gotas d'águas que ganhou vida o projeto Zumbi, um capítulo muito especial na história do grupo. Depois da Trilogia do Pelô, da incursão pelo sagrado e das versões para dois clássicos da dramaturgia universal, havia chegado o momento de voltar de forma contundente para a realidade das invasões e favelas da metrópole. O texto, mais uma vez escrito pelos atores do Bando, em parceria com Marcio Meirelles, contou com a participação da dramaturga baiana Aninha Franco.

A montagem nasceu como uma forma de homenagear os 300 anos de morte do líder Zumbi dos Palmares, completados em 20 de novembro de 1995, reafirmando sua importância como histórico referencial de resistência negra à escravidão.

**Erê pra toda a vida (XIRÊ) Oração para os meninos da candelária** (1996). A encenação vai relatar a tragédia dos oitos meninos assassinados em frente da Candelária, no Rio de Janeiro.

A referência à Candelária foi o ponto de partida para que o Bando, além de estender sua indignação, desse prioridade a uma outra forma de expressão artística.

Havia chegado o momento de assumir a dança como linguagem predominante de um trabalho cênico. A porta de entrada foi o Carton Dance, considerado o mais importante evento do gênero do país. Produtora da amostra, a cineasta baiana Monique Gardenberg fez o convite, em junho de 96, lá estava o elenco estreando no Municipal do Rio de Janeiro o espetáculo Xirê.

A estréia mundial de Xirê não contagiou e o Bando passou a ser alvo de repórteres e críticos que reconheciam a mostra como o chamariz para a exibição no Brasil de grandes celebridades da dança mundial. Paradigmas da modernidade nos Estados Unidos, como Martha Graham e Mercê Cunningham, são exemplos de nomes que já haviam sido aplaudidos de pé como atrações dos eventos anteriores. Ficou difícil para o Bando escapar das críticas.

Esse trabalho o Bando pisou em Londres para seis apresentações no Young Vic, para apresentação da peça Xirê pra toda a vida. Os atores do Bando falam com euforia dessa primeira viagem ao exterior. Nada parecia lembrar aquela fatídica turnê ao Rio de Janeiro.

Em Londres o elenco chegou a participar de uma passeata festiva e fez caruru com ingredientes comprados lá mesmo. Como a comida também era para o santo, o Bando não podia deixar de arriar uma oferenda no jardim de uma das praças inglesas, que a polícia tratou logo de retirar horas depois. Também não faltaram alguns sustos. Ao tentar pegar um táxi, uma turma de atores não entendia o porquê de nenhum veículo parar, até que um taxista resolveu dar uma explicação: “Black, no! Black, no!, gritou o motorista, alguns segundos antes de arrastar o carro, para espanto geral. Ou seja, há taxistas que transitam pelas ruas inglesas prestando serviços apenas aos passageiros brancos. Para conseguir retornar ao hotel, os atores tiveram que ligar para um serviço de táxi específico para gays.

**Ópera de três mirreís** (1996). Foi uma releitura realizada por Brecht sobre a Ópera dos Mendigos, de John Gay, Ópera de três vinténs (1928) maior êxito teatral da Alemanha na década de 1920.

Sem nenhum tratamento ortodoxo, a ópera brechtiana mostra criticamente o mundo marginalizado dos outsiders, prostitutas, traficantes, trapaceiros e miseráveis, destacando o pequeno infrator, aquele ladrão de galinha bem pé-de-chinelo, socialmente esmagado por bandidos mais perigosos.

Um prato cheio para um autor que considerava a crueldade e a corrupção como a espinha dorsal do capitalismo. E costumava dizer: “Abrir um banco é mais criminoso do que assaltar um banco”.

O enredo da peça gira em torno de Mac Navalha um bandido chinfrim, que mantinha um acordo com o chefe de polícia para jamais ir para a cadeia. Só que comprando briga com o Sr. Peachum, líder de uma gangue sustentada por um negócio altamente rentável, ou seja, administração da grana arrecadada por todos os mendigos da cidade.

Mas seduz e se casa secretamente com Polly, a filha do Sr. Peachum, que se articula para por o genro na prisão O bandido consegue fugir, mas acaba sendo capturado devido a uma traição de Jenny e de outras prostitutas com quem ele convive nos bordéis. É quando acontece um anticlímax bem brechtiano: a um passo de ser enforcado, Mac recebe a notícia da suspensão da pena, num final feliz propositadamente artificial e alegórica como o pequeno ladrão escapando da morte, ascendendo socialmente e ganhando título de nobreza.

Após o encerramento da peça A Ópera de Três Mirreís quase aconteceu o rompimento do Bando após um trabalho sólido de sete anos. Alguns atores estavam dispersos,

outros resolveram sair do Bando por motivos particulares. Foi preciso realizar um trabalho de interação com uma psicopedagoga, para entender melhor o que estava acontecendo.

Até que o diretor Marcio Meirelles fez o seguinte questionamento: “Afinal vocês querem ser elenco ou grupo?” Era esse o centro do conflito: O bando queria continuar sendo um grupo, interessado não somente pelo que acontece em cima do palco, mas também nos bastidores de uma produção teatral e não adiantava se envolver em bateria de reuniões. O problema só poderia ser resolvido de uma única maneira: fazendo teatro.

Foi exatamente neste momento que os atores viraram a mesa e no primeiro semestre de 1997 surgiu Cabaré da RRRRRaça.

**Cabaré da RRRRRaça** (1997). Dentre as peças encenadas pelo Bando de Teatro Olodum eu escolhi a montagem intitulada Cabaré da RRRRRaça, por ser surpreendentemente, o maior sucesso de público da história do Bando de Teatro Olodum. E também por trazer um discurso voltado para as questões sobre o afrodescendente. Um espetáculo didático, fashion, panfletário, interativo, pop e tão polêmico que, na semana de estréia, deu muito o que falar na mídia nacional, por ter adotado na prática que as pessoas que se considerassem negros poderiam pagar meia entrada, essa postura aglutinou representantes do movimento negro em torno de discussões acirradas, envolvendo juristas, repercutindo no Ministério público e virou notícia até mesmo fora do país, via internet.

Na reportagem do jornal Correio da Bahia: FOLHA DA BAHIA mostrou a seguinte reportagem:

Meia entrada para negros provoca confronto entre Márcio Meirelles e Olodum a reportagem de Neyse Cunha Lima diz o seguinte: A decisão foi tomada numa reunião especial, na tarde de terça-feira. O presidente do Olodum, Nego, e os diretores de cultura João Jorge e Tita Lopes discutiram a e resolveram: o Olodum não vai aceitar a cobrança de meia-entrada para negros durante a temporada de Cabaré da RRRRRaça. João Jorge argumenta ainda que “O Olodum sempre lutou contra discriminação, de forma que não podemos permitir que um grupo que é ramificação da instituição patrocine atos de discriminação”

Muitas pessoas do meio artístico pronunciaram-se sob a questão algumas contras outras a favor, outros em cima do muro, vejam, alguns exemplos:

CONTRA:

Eu acho que isso é discriminação. A filosofia da cultura negra é a pluralidade e isso é o começo de um sectarismo perigoso. Além do mais, quem é branco na Bahia? (Gerônimo, cantor e compositor, autor do hit Eu sou negão).

Marcio está viajando na maionese e o Olodum, como um grupo que luta contra a discriminação, não pode aceitar isso (Tita Lopes, diretor de Cultura e Saúde do Olodum).

A FAVOR:

Se for para incentivar o negro a ir ao teatro, é interessante. E como o Bando é um grupo oriundo de bloco afro, acho até coerente (Antonio Carlos Vovô, presidente do bloco afro Ilê Aiyê, homenageado na peça).

Considero essa uma ação de marketing perfeita para o produto que ele está apresentando. Talvez o propósito seja justamente provocar esse tipo de polemica, discutir o assunto. Mas na minha opinião e sobretudo uma ação mercadológica, e muito bem feita (Fernando Conceição, jornalista, ativista do movimento negro e autor do texto de apresentação no programa de Cabaré da RRRRRaça)

EM CIMA DO MURO:

A iniciativa tem um toque qualquer de racismo. Mas tanta gente paga meia - velho, estudante... Eu vou comprar meia, porque sou negona (Aninha Franco, dramaturga, co-autora de Zumbi está vivo e continua lutando, encenada pelo Bando de Teatro Olodum em 1995)

Eu acho essa história muito curiosa, engraçada mesmo. Mas, pra falar a verdade, não sei como me comportar na bilheteria. Será que eu pago 75% do preço do ingresso? (Osmar Martins, o “Marron”, jornalista).

O próprio Marcio Meirelles defende sua proposta com uma lógica cartesiana. Segundo ele, é sabido que a população negra é a que tem menor poder aquisitivo. E como não seria justo que, por limitações econômicas, o público a quem a peça é especialmente dirigida ficasse impossibilitado de assistir ao espetáculo, ele optou pela promoção da meia entrada.

De qualquer forma, era de se esperar uma estréia conturbada para Cabaré da RRRRRaça. Antes de toda esta celeuma ser instalada, Meirelles afirmou que esperava, com a divulgação da cobrança de meia entrada para negros, “criar uma nova Tenda dos milagres” como aconteceu no romance de Jorge Amado, cada espectador potencial seria confrontado com a própria negritude, por mais disfarçada que ela fosse. “Como diz o escritor João Ubaldo Ribeiro, na Bahia só tem um branco: o cônsul da Suécia”, disse Meirelles.

Os critérios utilizados para definir quem é e quem não é negro na audiência invariavelmente mestiça de Salvador seriam simples. “Vai ser de cada um se o cara se considera negro, ele tem direito à meia-entrada”, disse Marcio Meirelles. Um critério como esse seria fatalmente resultaria em alguma confusão na bilheteria. “Mas é isso mesmo que a gente quer” completou

Em Cabaré da RRRRRaça são exatamente os limites do elenco que dão a forma a esses registros, farsescamente provocativo, que joga sobre o preconceito uma luz difusa entre a comédia e o teatro de agressão. Sempre com bom humor.

No capítulo seguinte da peça Cabaré da RRRRRaça, destacaremos os seguintes pontos: segregação racial, discriminação no trabalho, direito a liberdade religiosa, diferenças sociais e de escolaridade entre as raças, alienação, preconceitos, sexualidade negra, e principalmente questões ligadas à identidade negra.

## **ATO 2: DO PELOURINHO Á QUESTÃO RACIAL**

Pelourinho é meu quadro negro retrato de uma negra raiz.  
O canto singelo e divino traz simbolizando esta negra razão.  
Quem sou eu? Negro, negra. Negro, negra.  
Raça negra. Iô, iô, iô, iô  
Raça negra. Chorou no Pelô  
Raça negra. Bahia, Salvador.  
Raça negra<sup>18</sup>

Pelourinho: excepcional conjunto urbanístico e arquitetônico do período colonial e do século XIX; a área do Pelourinho já vinha conhecendo um gradativo esvaziamento desde meados do século passado. Da antiga convivência de diferentes classes sociais, característica da cidade colonial acabará ficando apenas as camadas mais pobres, vivendo em sua maioria de atividades informais e descontínuas, quando não marginais, dependendo diretamente da comercialização de diversas atividades econômicas, inclusive atividades da venda do próprio corpo para sua sobrevivência, e morando nos antigos sobrados de há muito transformados em precaríssimos cortiços.

Entre os anos 1920 e 1940, Salvador vive um processo de estagnação que caracterizava não só a cidade mais todo o estado baiano.

Entretanto nos anos 1950, a cidade do Salvador fervilhava como um centro de produção artístico-cultural. A Bahia já havia consagrado nomes na arte e na cultura brasileira

---

<sup>18</sup>Raça Negra - Música de Walmir Brito e Gibi.

a exemplo do compositor de música popular Dorival Caymmi, do escritor Jorge Amado e o educador Anísio Teixeira.

Na segunda metade da década de 1950, consolidou-se ainda mais seu perfil como centro ativo da arte brasileira, apesar do atraso econômico e social em relação às cidades da região sudeste, em especial, Rio de Janeiro e São Paulo. Afirmava-se assim uma luta franca para que a velha São Salvador superasse os limites de uma província para assumir uma posição de destaque na criação artística e cultural do país, a despeito de estar encravada numa das regiões de maior atraso do Brasil: o Nordeste.

A presença marcante dos descendentes dos escravos africanos, os afrobrasileiros, conformaria a maioria da população.

Nos anos 1960 iniciam-se várias dinâmicas que transformarão completamente, ao cabo das duas décadas seguintes, as feições e o modo de funcionamento da cidade, atingindo diretamente seu centro antigo.

Primeiro deles é o processo de privatização de terras públicas, que vai possibilitar a plena mercantilização do solo urbano em Salvador e, conseqüentemente, o desenvolvimento do setor imobiliário e da construção Civil (BRANDÃO, 1981). Isto significará a possibilidade de romper o casco antigo da cidade, redirecionando a sua expansão.

Em segundo lugar, a transformação significativa da estrutura urbana de Salvador se dará, a partir de então, conjugando a ampliação do sistema viário à desterritorialização de seu centro. A ampliação fenomenal da rede viária, constituindo o sistema de avenidas de vale (ate então a expansão da cidade se dava essencialmente pelas cumeadas), passará a se dar em estreita sintonia com o processo de privatização do solo.

Os anos 60 e 70 assistem assim, à implementação e finalização desse sistema de circulação viária que determinara, em grande medida, a forma de expansão que Salvador conhece contemporaneamente. (FERNANDES & GOMES, 1993).

É no centro da cidade e particularmente no Pelourinho que se concentram então todas as atenções. Fruto do desenvolvimento desigual do tecido urbano, o fato de ter sido excluído do vetor de expansão da cidade, somado ao seu tombamento enquanto conjunto (1959), às limitações do direito de propriedade que daí decorrem, garantiram, em graus variados de degradação, a permanência de seu quadro físico-espacial (GOMES, 1984).

Para operacionalizar a recuperação da área, é criada, em 1967, a nível estadual, a Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, posteriormente transformada em um instituto: o IPAC que terá como primeira prioridade a criação das condições necessárias ao

desenvolvimento turístico. A primeira idéia foi a de proceder a uma radical transformação de seu cenário social.

No início da década de 1970 houve a relocação de diversas instituições e equipamentos no espaço da cidade. Com o objetivo de agregar espacialmente todos os órgãos e secretarias do governo estadual, transformando-o em agente de constituição e expansão de um novo centro para a cidade, o governo estadual cria o Centro Administrativo da Bahia (CAB), a cerca de 15 km em linha reta do centro da cidade, em área virgem de ocupação urbana (SANTOS NETO, 1991).

O rompimento do casco inicial da cidade coloca o centro histórico em situação delicada, na medida em que algumas das restrições existentes ao seu crescimento passam a ser anuladas pelas condições oferecidas nas áreas: ampla oferta de terrenos, fácil acessibilidade, fluidez nos deslocamentos e, sobretudo, condições propícias ao pleno desenvolvimento do setor de produção imobiliária.

Assim, o centro, que ao final da década de 1950 já demonstrava ter “cada vez mais uma posição ao menos central em relação ao resto da cidade” (SANTOS, 1959), vê o seu espaço de domínio se restringir ainda mais.

Deslocamento do comércio, fragmentação de parte da atividade administrativa em várias localizações e a redução do papel do porto de Salvador conferirão ao espaço central uma crise de reprodução, com perda acentuada de dinamismo e deterioração ampliada de seu quadro material.

Paralelo, no entanto, várias serão as tentativas de elaboração de políticas buscando redinamizar o velho centro, especialmente no perímetro do Pelourinho.

Nos anos 80, a gradual redução de recursos financeiros públicos para intervenções de vulto, a organização de um movimento em defesa dos habitantes da área e, sobretudo, a pouca atratividade que esta apresentava para os investidores privados passaram a ser, em grande parte, responsáveis pelo reforço da “opção social”, de manutenção no local da população pobre, com feições progressivamente paternalistas e clientelistas.

Esta “opção” conviverá, entretanto, com o projeto de *refuncionalização* de inúmeros imóveis recuperados para uso de instituições públicas, do comércio e de serviços, diminuindo conseqüentemente o número de moradias disponíveis. O fato de os proprietários deixarem arruinar seus imóveis como meio de pressionar o poder público a comprá-los, veio contribuir para que se reduzisse ainda mais o parque habitacional da área. Paradoxalmente a medida que iam se sucedendo planos, projetos e intervenções para a recuperação da área,



podem-se constatar, um aumento da sua degradação física e um maior *encorticiamento* dos imóveis.

Nos anos 1990 chega-se assim com uma situação em que à elaboração de políticas gerais de recuperação da área não corresponde à reestruturação de sua dinâmica dentro da estrutura urbana, a não ser de forma fragmentária. No entanto, a esse parque imobiliário extremamente degradado se superporá um processo intenso de retomada cultural da cidade que, ancorada em iniciativas de vários tipos, mas, sobretudo, em práticas populares, verá florescer uma produção cultural intensa. Através da reinterpretação de tradições locais, esse centro verá reforçado o seu papel de ancoragem territorial para novas manifestações. (FERNANDES; GOMES, 1993).

Marcada por manifestações culturais, Salvador que é uma cidade constituída pela presença negra, que esteve incluída no bojo dos movimentos sociais que caracterizaram as décadas de 1970 e 1980 no Brasil, de um florescimento de movimentos negros diversos. É o momento em que assiste a uma multiplicação dos blocos afro no carnaval, grande feste de massa que começa a se afirmar, na cidade a partir dos anos 1950 (SANTOS NETO, 1991). Esses blocos, tais como: Ilê Ayiê, no bairro da Liberdade composto por grande números de profissionais vinculados ao pólo petroquímico de Camaçari (cidade localizada a 42 Km de Salvador); os Filhos de Gandhi, formado por estivadores do porto na década de 50 e com sede também no Pelourinho; Araketu, com sede em Periperi, subúrbio ferroviário de Salvador (MORALES, 1991).

E importante salientar que o Olodum, ao contrário dos outros blocos afro, tornou-se conhecido internacionalmente na década de 1990 quando o grupo participou da gravação da faixa do disco de Paul Simon. O vídeo foi gravado no pelourinho e exibido em mais de cem países. Em 1996, outra estrela da musica internacional Michael Jackson interditou o Pelourinho, para gravar com a banda Olodum um vídeo, este fato fez com que a popularidade do Olodum aumenta-se ainda mais. Esses blocos compostos quase exclusivamente por negros tomam para se a tarefa de renovar publicamente as fortes tradições africanas que caracterizam a cultura local. Num curto espaço de tempo, vários deles se formas e se consolidam, reunindo diferente segmentos sociais.

Modo a cidade assiste, a multiplicação e a explicitação de uma rede de vários grupos culturais. O Pelourinho passará a assumir, progressivamente, o papel de territorio central dessa rede cultural. A longa história que o caracteriza; a combinação entre um potente movimento de afirmação da identidade negra, uma nova articulação entre a questão da defesa

cultural e o mercado eo reforço do turismo enquanto vocação da cidade, sobretudo em seu centro antigo, dao a base deste processo de explosão cultural em Salvador.

É a partir deste contexto histórico que nos anos 1990 o presidente do Grupo Cultural Olodum João Jorge Rodrigues, convidou o diretor teatral Marcio Meirelles, juntamente com Chica Carrelli, Leda Ornelas e Maria Eugenia Millet, para formar um grupo de teatro que levasse o nome do Olodum, que já tinha um trabalho muito produtivo na história recente da cidade do Salvador da Bahia.

Caetano Veloso revelou-se entusiasmado com a criação do Bando de Teatro Olodum e pronunciou a seguinte frase:

Desde “Aquela Coisa Toda”, do extinto grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone, que nada me deu tão vivamente a impressão de confirmar as razões que me levaram a gostar sempre tanto de teatro quanto “Ó pai, Ó!” do Bando de Teatro Olodum. Que maravilha que o Olodum tenha querido juntar seu nome também à palavra TEATRO. Tudo o que se vê tudo o que se ouve tem a marca da verdade, no entanto, tem também o dom de produzir belezas que apontam para um enriquecimento da vida.

Como demonstrado no capítulo anterior, as peças encenadas pelo Bando de Teatro Olodum eram centradas em questões peculiares do cotidiano dos moradores do Centro Histórico de Salvador e de uma problemática mais ampla que abrange a situação do afro descendente.

Os textos teatrais como, por exemplo: Essa é Nossa Praia, Ó pai, ó!, Bai bai pelô e Cabaré da RRRRRaça! Podem ser lidos enquanto peças que representam uma dramaturgia afro-baiana contemporânea, e que são estratégias de representação e visibilidade de uma identidade negra baiana em torno de alguns capitais simbólicos, como o Pelourinho, a cultura afro-baiana e a “baianidade”, no momento em que tais símbolos são disputados e assimilados pela mídia de massa e política partidária.

A valorização dos produtos periféricos, como a música e teatro baianos, tem conseguido promover um deslocamento nas formas tradicionais de reconhecimento cultural, o que resultou em ganho e visibilidade dos produtores e produtos culturais no próprio espaço que os viu nascer. Essa é uma das razões que tem colocado alguns grupos culturais em evidência na Bahia. Eles têm contribuído para as discussões sobre relação centro/periferia e demonstrado alguns indícios de ruptura ou de tradução cultural importantes para sua existência e respeito enquanto minoria em representatividade.

Produções elaboradas por grupos culturais periféricos, como as dos grupos culturais Ilê Aiyê, Muzenza, Olodum, grupo de teatro de Plataforma, entre e outros, oportunizam a

discussão da baianidade, da afrodescendência e da negação histórica a partir de um olhar de quem viveu empiricamente a experiência da exclusão e do racismo.

Na dramaturgia baiana, o elemento político e ideológico está sempre presente, caminhando lado a lado com a ficção e com a estética. As peças do Bando de Teatro Olodum, por exemplo, focalizam os homens e mulheres afro-descendentes no que eles têm de constructo e estereotipo, mas também no que têm de lucidez e beleza. A linguagem, os olhares e os gestos dos personagens preenchem todo espaço, fazendo com que o espectador siga um fio condutor sem perder atenção da peça.

O Centro Histórico de Salvador<sup>19</sup>, mais especificamente o Pelourinho, como palco que é, cumpre o papel que dele se espera. Ali inúmeras situações são encenadas cotidianamente.

O atual teatro negro baiano, se for possível usar o termo, é um grito de vozes dissidentes que constituem a Bahia como “Cidade Negra”. Algumas imagens de problemas, aspectos peculiares da baianidade em carne e criatividade são representativos da população local, constituída essencialmente de negros e afrodescendentes *miserabilizados*.

O riso suscitado pela dramaturgia afro-baiana contemporânea, a exemplo das peças Cabaré da RRRRRaça, Essa é Nossa praia, Bai bai pelô e Ó pai, ó! É revelador de diversos sentimentos: ri-se de prazer diante de tipos caricatos e hilários, ri-se de constrangimento diante de problemáticas torpes e cenas picantes, ri-se de pena, ri-se de cumplicidade, e principalmente, ri-se o espectador por saber não pertencente àquela realidade da qual riem os companheiros de platéia.

O fazer teatral afro baiano desloca a atenção do leitor para uma estranha Bahia que pouco lembra as ruas limpas e claras, os sobrados alegres e a “gente bonita” que desce dos bairros de classe média para se juntar ao suingue do Pelourinho e de outros lugares considerados periféricos. O lugar a que as peças remetem o espectador também não parece partilhar do sucesso dos empresários locais, da solidariedade, nem das benfeitorias políticas.

A leitura proposta pelos autores parece captar as benfeitorias, que chegam devagar como o afoxé dos Filhos de Gandhi, e que não atinge “a todos indistintamente”, como o sucesso do Olodum.

É pela porta da estranheza que se entra no universo do drama local representado pela dramaturgia afro baiana.

---

<sup>19</sup>FERNANDES, Ana e GOMES, Marco Aurelio (1993). Os (Dês) caminhos da requalificação do Pelourinho, apresentado em agosto de 1993 no V Encontro Nacional da ANPUR em Belo Horizonte, e publicado na Trilogia do Pelô.

Nesse contexto de Centro Histórico de Salvador, surgiram os poetas de praça, os artistas anônimos, os blocos afro, suas músicas que uniam qualidade e protesto; surgiram as baianas, solícitas e sorridentes, os pequenos guias de formação autodidata, a tradição do acarajé do Pelourinho, do cravinho com e sem Rupinol, dos mestiços aspirantes, do homem negro transformado em negão, e tantos outros tipos que povoam e fazem da Bahia uma metonímia do Atlântico Negro no Brasil.

Na Bahia a cena é disputada por aqueles que fazem do seu jeito de ser o modo de ganhar a vida, como por exemplo: a criatividade do ambulante, os paramentos da baiana do acarajé, a franqueza esnobe dos travestis, a voz dos anônimos artistas sonhadores, o requebro de um, o corpo do outro.

O Pelourinho, ficcionalizado na atual dramaturgia afrobaiana, mostra um recorte das faces da realidade das populações afro-descendentes na indústria cultural que é Salvador nos dias de hoje; tanto daqueles indivíduos que deram certo, como daqueles que não foram bafejados pela sorte.

O drama de grande parte de jovens pobres baianos está relacionado ao centro histórico. Influenciados pela mídia, jovens de lugares remotos chegam ao centro histórico, acalentando o sonho do sucesso.

Ofuscados pelas cores e luzes dos quarteirões restaurados, esses jovens trocam as alegrias e tristezas de seus lares pelas possibilidades de serem descobertos como um diamante bruto em meio a um fosso. Se esse encontro com a sorte acontece, em pouco tempo estará este jovem vivenciando outro modo de vida como, por exemplo, sendo descoberto pela mídia, caso seja ele um cantor, um compositor um dançarino, uma ator, um artista em geral

Porém na maioria das vezes isso não acontece. A indigência chega primeiro. O abandono institui sua paradoxal fronteira na qual o recém chegado morador tem todos os espaços e por isso mesmo não tem lugar que lhe caiba.

A despeito disso, a Bahia é terra acolhedora. Ela é antes lugar de transito, de estado, do que de permanência. Entre o provérbio *abaixo da linha de pobreza* e o quase inatingível horizonte dos condomínios fechados, jatinhos e carros importados, encontram-se os ocupantes dos efervescentes cortiços do Pelourinho, dos bairros periféricos e mesmo dos lugares privilegiados.

Como personagens egressos de comédias burlescas, os tipos que no teatro despertam gargalhadas, na vida real buscam o equilíbrio entre os extremos; conhecem de perto; para aqueles de classe média, vencer os obstáculos das discriminações raciais, é um dos desafios de cada dia. Por outro lado, altos vôos de ambição também já são refutados por

maioria dos moradores. O que querem, em sua maioria, é dignidade para viver. Mas, às vezes, essa tal dignidade também tarda no caminho. E enquanto as reformas não vêm, enquanto o emprego não vem, enquanto o casamento com estrangeiro(a) não vem, a luta e a criatividade para não serem esmagados pelos mecanismos de defesa da nova Bahia contra a velha Bahia, constituem a tábua de salvação dos moradores do local.

Podemos afirmar que o Pelourinho é um local que aglomera pessoas de várias partes do mundo. E exatamente neste palco que acontece as “misturas” seja de cor, de idéias, de sexo.

Neste panorama alguns jovens ficam a espera de conseguir um gringo(a) para poder ir embora para a Europa fazer dinheiro e voltar “rico só pra passear”.

Este exemplo podemos observar na peça Essa é nossa praia do Bando de Teatro Olodum, através do dialogo mantido entre dona Lucia baiana de porta de loja do Pelourinho e de Lord black personagem que leva os gringos para um turismo sexual, eles dizem o seguinte:

Lord Black (Entrando) Ô dona Lucia, como é que vai?

Lúcia- Virada.

Lord Black- E a guia, como é que está?

Lúcia- Péssima. Só turista brasileiro, uma quizila.

Lord Black- Humm... Turista brasileiro...

Lúcia- Pois é!

Lord Black- Cruzeiro...

Lúcia- nem me fale...

Lord Black-Lá em baixo.

Lúcia- Mas eu saio daqui, Lord Black.

Assim que aparecer um gringo que queira me levar,  
eu pico o pé na mula, e vou me embora mesmo.

Não tenho nada a perder mesmo.

É possível perceber através deste pequeno dialogo a idéia de que só se ascende socialmente através de uma relação inter-racial sempre presente no imaginário brasileiro.

Sob a ascensão do negro através de uma relação inter-racial podemos analisar a seguinte citação de Souza (1983, p.18):

O negro que se empenha na conquista da ascensão social paga o preço do massacre mais ou menos dramático de sua identidade. Afastado de seus valores originais, representados fundamentalmente por sua herança religiosa, o negro tomou o branco como modelo de identificação, como única possibilidade de ‘tornar-se gente’.

Partindo de compreensão similar, Moreira & Sobrinho (1994, p.96) dirão que o casamento inter-racial apresenta-se, aos olhos dos negros, como a via de acesso a uma melhor

integração social e à condição de usufruto e compartilhamento, com as demais raças, dos bens socioculturais e econômicos produzidos pela sociedade.

Moutinho (2001) aborda o tema das relações afetivo-sexuais no Brasil até o penúltimo quartel do século XX, a autora identifica uma diferença no modo como são representados os pares homem “branco” / mulher “mestiça” e homem “negro” / mulher “branca”. O primeiro “é concebido no interior de uma relação não formal (para a época), ou seja, concubinato, amasiamento entre outros” e o segundo, “circunscrito a uma relação formal”, mas que é concebido como:

[...] uma troca de compensações de atributos desprestigiantes visando a ascensão (ou mobilidade social) - negando-lhe o desejo, o afeto ou o erotismo -, apresenta-se em parte como uma forma de obscurecer a ameaça que este casal representa para uma estrutura de dominação calcada no gênero (masculino) e na “raça” (branca). (MOUTINHO, 2001, p. 224-225).

De acordo com Hansenbalg (1995), o casamento inter-racial, utilizado por alguns como reforço ao argumento de igualdade existente entre negros e brancos no Brasil, somente ocorre, em 21% do total de casamentos, o que denuncia a idealização das relações raciais nesta sociedade. Tais estudos apontam que mesmo os pardos, socioeconomicamente mais próximos dos pretos, se distanciam destes no que diz respeito à preferência matrimonial o que se traduz no maior número de casamentos inter-raciais entre membros deste grupo com os do grupo branco (SILVA, 1991).

Figueiredo (2002) também questiona a associação entre ascensão social e embranquecimento, e nos mostra como novos significados são atribuídos à experiência de mobilidade para os negros, podendo alcançar, inclusive, o fortalecimento de sua identidade como negros a partir da experiência de ascensão social.

Sansone (1992) considera uma “área dura” as relações que se estabelecem entre os indivíduos, onde o contato ocorre de modo restrito, o casamento inter-racial é referido por parte da literatura sociológica e antropológica produzida nas décadas de 1930 a 1970 com base em argumentos que se aproximam ao senso comum. Alguns destes estudos representam a sociedade brasileira como uma sociedade onde há um pendor “natural” a este tipo de união (FREYRE, 1933) ou atribuem importância exclusiva à classe social como marcador de diferenças (HARRIS, 1967); (PIERSON, 1942). Nestes últimos, também podem ser encontradas explicações que adotam uma visão meramente utilitarista, na qual o casamento inter-racial é considerado uma estratégia consciente utilizada pelo negro em seu processo de ascensão numa sociedade de classes (FERNANDES, 1978; RIBEIRO, 1995).

No Brasil, as relações inter-raciais marcadas por preterições de cunho eurocêntrico nunca chegaram a se constituir passado perfeito, concluído, nunca se distanciaram da realidade o bastante para que as atenções de negros e não negros pudessem transcender os limites dessa força. Mesmo que o país houvesse se livrado das dívidas internas e externas, faltaria a independência da mente, presa às idéias de hierarquia, racismo e preconceito de toda ordem.

Desse modo, discussões em torno de cotas para afro descendentes, das ações afirmativas, da reparação, dos preconceitos e dos estereótipos, entre outras, constituem um movimento em prol dessa independência nacional, pois tanto negros quanto brancos jamais serão livres e saudáveis enquanto tiverem suas vidas materiais, espiritual e afetiva gravitando em torno de um imaginário doentio.

Em *Pele Negra Máscara Branca*, Frantz Fanon já considerava, há 50 anos, “que a desalienação de um povo envolve uma teia complexa de relações, tanto sociais, quanto econômicas e históricas”.

## 2.1 BREVE COMENTÁRIO SOBRE A IDEOLOGIA DO EMBRANQUECIMENTO E SUA ORIGEM

O brasileiro está submetido a uma ‘ideologia do branqueamento’, muitas das pessoas cuja constituição contém traços constitucionais do negro, ao responderem os quesitos do recenseamento, nega tais características, vindo a determinar uma estatística que não reflete, de fato o perfil étnico-racial do brasileiro. Isto nos permite supor ser o índice bem superior ao indicado. Assim, uma das grandes ironias nacionais é o fato de os afro-descendentes serem discriminados como a “minorias” quando, na verdade, constituem um grupo cujo número atinge quase ou mais da metade da população brasileira. (FERREIRA, 2000, p. 39).

O conceito de ideologia do branqueamento não existe só no Brasil ele reflete uma proposta ideológica presente na formação de países no novo mundo. No Brasil esse conceito surgiu com o objetivo de extinguir o segmento negro brasileiro desde o século XIX. Havia uma expectativa do Brasil tornar-se um país branco, como consequência do cruzamento de raças.

Durante muitos anos o Brasil que tinha a maioria da população não branca para os critérios do período sendo retratado assim como um país de mestiços. Desde então foram usados vários instrumentos institucionais para que esta ideologia fosse implantada. Bento (2002, p.13) afirma:

O branqueamento poderia ser entendido, num primeiro nível, como o resultado da intensa miscigenação ocorrida entre negros e brancos desde o período colonial, responsável pelo aumento numérico proporcionalmente superior dos mestiços em relação ao crescimento dos grupos negros e brancos na composição racial da população brasileira.

Além desse aspecto biológico, Bento (2002, p.13) aponta o viés cultural presente nessa proposta determinadora da composição do povo brasileiro:

O branqueamento não poderia deixar de ser entendido também como uma pressão cultural exercida pela hegemonia branca, sobretudo após a abolição da escravatura, para que o negro negasse a si mesmo, no seu corpo e na sua mente, como uma espécie de condição para se “integrar” (ser aceito e ter mobilidade social) na nova ordem social.

Bento (2002, p. 25) salienta ainda que o branqueamento é freqüentemente considerado como um problema do negro que, descontente e desconfortável com sua condição de negro, procura identificar-se como branco, miscigenar-se com ele para diluir suas características raciais.

Ela nos mostra como está implícita neste tipo de concepção a idéia do branco como o único representante legítimo da humanidade. A branquitude e o processo de construção de sua superioridade, existindo como um modelo a ser perseguido pelos grupos não-brancos, não são devidamente questionados. Deste modo, as desigualdades raciais no país terminam por se constituir em um problema exclusivo do negro.

De acordo com Bento, na raiz do problema encontra-se o interesse do grupo branco dominante em preservar a sua situação de dominação através da exclusão moral do “outro”, assim como no narcisismo, no medo e na projeção. No narcisismo, por tomar somente a si mesmo como modelo; na projeção, ao atribuir ao “outro” suas próprias mazelas e com isso justificar as ações ofensivas a ele dirigidas, e no medo, por se sentir ameaçado por aqueles que estão fora de seu padrão de humanidade e que desestabilizam sua própria posição.

### **2.1.1 As bases do racismo à brasileira**

O racismo à brasileira teve como base os pressupostos nascidos na Europa no século XVIII e cristalizados no século XIX, apresentando vertentes como:

- O naturalismo científico, que expressava as diferenças entre sociedades e nação como sendo originárias das diferenças biológicas de cada uma delas em uma escala evolutiva.



Forneceram as bases ideológicas de doutrinas como o darwinismo social e o eugenismo que mascararam as raízes das desigualdades atribuindo-se à natureza.

- O determinismo, nele as diferenças biológicas é vistas como tipos acabados e cada tipo tem determinado em seu comportamento e mentalidade pelos fatores intrínsecos ao seu componente biológico. (REIS FILHO, [200-], p.43).

No final do século XIX, o ideal do embranquecimento começou a se configurar como projeto nacional. Nesse momento, o trabalho escravo passou a ser substituído pelo assalariado. (MOURA, 1988, p. 79). O fim da escravidão trouxe o recrudescimento do racismo. Houve rejeição à mão-de-obra negra, suas crenças eram combatidas, procurava-se reforçar os valores cristãos que foram trazidos pelos europeus. Assim, a ideologia do branqueamento passou a permear o pensamento intelectual brasileiro.

Na década de 50 o programa de pesquisas da Unesco tornou-se um marco na história das ciências sociais no Brasil, desse projeto participou cientistas sociais tais como: Thales de Azevedo Florestan Fernandes, Roger Bastide, Luiz de Aguiar Costa Pinto, Charles Wagley, René Ribeiro, Marvin Harris dentre outros.

Os estudos, realizados nas regiões Nordeste e Sudeste, revelaram um conjunto de dados sistemáticos sobre a existência do preconceito e a discriminação racial no Brasil. Assim, a utopia brasileira foi colocada em questão, inaugurando uma produção acadêmica que denunciava a ideologia da democracia racial.

A maioria das pesquisas sobre relações raciais empreendidas apresentava denúncia sobre a ideologia do embranquecimento e a democracia racial como projeto para mascarar as desigualdades resultantes da exclusão dos negros na sociedade brasileira. Mas os problemas instalados a partir da construção da inferioridade dos afro-descendentes deixaram marcas profundas e ainda persistem em setores como do mercado de trabalho, nível de renda, posição social, educação, etc. Foram montados mecanismos de barragem para determinar o espaço social o qual o negro poderia ocupar (daí a idéia ficou internalizada na sociedade brasileira refletida em expressões como “coisa de negro”; “lugar de negro”) (MOURA, 1988, p. 95).

Tais mecanismos eram explorados desde a época da Monarquia, instalando-se na República e desdobrando-se de formas variadas, permitindo que ainda hoje no século XXI, membros da sociedade detentores de discursos no qual o poder sócio-político-econômico se manifesta, proponham ações de manutenção de seus privilégios e se escondam na confortável noção formal de democracia.

Alguns pensadores da época como, por exemplo, Joaquim Nabuco, acreditavam que o Brasil não tinha problemas raciais, a questão era a escravidão. Embora não negasse a

desigualdade das raças, nutria pelos negros e mestiços certa piedade pelas imposições do regime escravocrata. No entanto, como o próprio autor afirma, esta escravidão foi branda, sem impasses e, tão logo abolida, o negro encontraria as portas abertas e a igualdade de condições o autor dizia que:

A escravidão, por felicidade nossa, não azedou nunca a alma do escravo contra o senhor falando coletivamente – nem criou entre as duas raças o ódio recíproco que existe naturalmente entre opressores e oprimidos. Por esse motivo, o contato entre elas foi sempre isento de asperezas, fora da escravidão, e o homem de cor achou todas as avenidas abertas diante de si (NABUCO, 2000, p. 16).

Há uma falsa idéia de tolerância e passividade dos negros, de acomodação e mesmo, de aceitação da inferioridade diante do branco colonizador que se apresenta como protetor e cordial com os seus - "sua propriedade". E, Aderbal Jurema, ao falar sobre as Insurreições Negras no Brasil, já denunciava o que a História Oficial omitia:

Tentamos tão somente demonstrar que o negro brasileiro não foi, não é e jamais será um elemento incapaz de reagir contra qualquer forma de opressão. Pelo contrário. Desde a fuga isolada até as revoltas em massa ele sempre se mostrou rebelado contra o cativo que o branco lhe impunha (1935, p. 9).

Além da relação cordial, afetuosa e dos "bons tratos" do senhor em relação aos escravos, a "miscigenação" aparece como um dos pontos em defesa de uma escravidão que foi branda, que não deixou marcas, pois as três raças aqui se miscigenaram, portanto, não haveria preconceito de cor, de raça. Tal questão não se colocava. Constrói-se, assim, o mito da democracia racial, ou, do racismo à brasileira, do racismo cordial, como nos apontou Antônio Sérgio Guimarães.

A necessidade de se construir uma identidade nacional, um "país moreno" parece ter sido a solução para um problema já instalado – o convívio dos brancos (civilizados) com raças inferiores: índios (selvagens) e negros (bárbaros).

A política de imigração, além de ser uma proposta à substituição da mão-de-obra escrava, foi, muito mais, uma tentativa de trazer a raça branca (superior e civilizada) para salvar o Brasil, branqueando-o e construindo uma civilização aos moldes europeus.

Sustentando o ideal do branqueamento, nossas elites intelectuais bebiam nas teorias racistas européias o mito ariano de Chamberlain, Lapouge que ao visitar o Brasil disse que este não tinha jeito, e Gobineau que acreditavam que a miscigenação, se bem dosada, poderia "até dar certo", o problema maior seria a falta de controle na dosagem, degenerando a raça; o

"darwinismo social", onde o termo 'evolução', popularizado por Herbert Spencer, foi aplicado à sociedade humana.

A apropriação das teorias racistas européias pelos intelectuais brasileiros, já questionadas em sua origem, foi um equívoco ainda maior, tendo em vista o negligenciamento da realidade brasileira, do contexto de formação da população, que se diferenciava dos países europeus. Nossos intelectuais, combinando teorias opostas em seus princípios, fizeram uma leitura do quadro apresentado pelo Brasil em fins do século XIX e início do século XX:

Aqui se fez um uso inusitado da teoria original, na medida em que a interpretação darwinista social se combinou com a perspectiva evolucionista e monogenista. O modelo racial servia para explicar as diferenças e hierarquias, mas feitos certos rearranjos teóricos, não impedia de pensar na viabilidade de uma nação mestiça (SCHWARCZ, 2001, p. 65).

No entanto, para alguns destes pensadores, a mestiçagem era apenas uma forma de atingir, futuramente, o ideal de branqueamento da população. Baseado nestas teorias racistas, respaldadas pelas Ciências Naturais e pela Antropologia Física, mas, buscando uma visão menos negativa da mestiçagem, já que na mistura havia raças consideradas inferiores, o antropólogo João Batista de Lacerda, diretor do Museu Nacional, e único latino-americano a apresentar um relatório no I Congresso Universal de Raças, em Londres, no ano de 1911 como delegado do Brasil, chegou a afirmar que:

No Brasil já se viram filhos de méis apresentarem, na terceira geração, todos os caracteres físicos da raça branca [...]. Alguns retêm uns poucos traços da sua ascendência negra por influencia dos ativismos [...] mas a influência da seleção sexual [...] tende a neutralizar a do ativismo, e remover dos descendentes dos méis esperar que no curso de mais um século os méis tenha desaparecido do Brasil. Isso coincidirá com a extinção paralela da raça negra em nosso meio.

Lacerda defendia a versão "científica" da "tese do branqueamento", por meio da mestiçagem: o branqueamento da raça era visualizado como um processo seletivo de miscigenação que, dentro de certo tempo (três gerações), produziria uma população de fenótipo branco (SEYFERTH, 2000, p. 49).

De acordo com Seyferth, o branqueamento já era do domínio popular quando Lacerda lhe deu estatuto científico. Lacerda "afirmava a inferioridade de negros, índios e da maioria dos mestiços", e destacou o importante papel da imigração branca para a extinção dos mestiços, negros e índios no Brasil, que, pelo processo de mestiçagem e pela tendência à "seleção natural", dada a superioridade da raça branca, levaria, certamente, ao branqueamento de toda a população, estipulando o prazo de 100 anos para tal acontecimento".

Segundo a autora, críticos da tese de Lacerda consideravam exageradas as previsões, longo o prazo de 100 anos, prejudicando a imagem do Brasil no exterior e, dificultando a imigração. No entanto, Lacerda demonstra os dados estatísticos aos quais chegou: no ano de 2012 os brancos serão 80% da população, os mestiços 3%, os índios 17% e os negros terão desaparecido (1985, p. 95).

Hasenbalg afirma que desde o final do Segundo Império e início da República já se acreditava que o Brasil teria escapado do problema do preconceito racial observada nos Estados Unidos da América daquela época.

Acrescenta Hasenbalg, que conclusões semelhantes eram tomadas pelas elites de outros países da América Latina, quando comparavam suas realidades com a estadunidense.

Entretanto, explica Hasenblag, “diferentemente dos padrões raciais encontrados nos Estados Unidos, no Brasil e em outros países latino-americanos, esta parece possuir dois pontos centrais. O primeiro é o embranquecimento, ou ideal do branqueamento, entendido como um projeto nacional implementado por meio da miscigenação seletiva e políticas de povoamento e imigração européia. O segundo é a concepção desenvolvida por elites políticas e intelectuais a respeito de seus próprios países, supostamente caracterizados pela harmonia e tolerância racial e a ausência de preconceito e discriminação racial”.

O ideal do embranquecimento relata Hansenbalg, criou raízes profundas na sociedade brasileira, levando o próprio negro à sua própria negação. Expõe que a hierarquização das pessoas em termos de sua proximidade a uma aparência branca, ajudou a fazer com que indivíduos de pigmentação escura desprezassem a sua origem africana, cedendo assim a forte pressão do branqueamento, levando-os a fazer o melhor possível para parecerem mais brancos.

O autor enfatiza que tais tentativas da população negra de se aproximarem tanto quanto possível do extremo branco, levou a uma fragmentação das identidades raciais.

Thomas E. Skimore entende que a tese do embranquecimento baseia-se na presunção da superioridade branca. Afirma que:

Essa corrente vê na miscigenação a saída para tornar a população mais clara, por acreditar que o gene da raça branca prevaleceria sobre as demais e que as pessoas em geral procurariam por parceiros mais claros do que elas. Assim afirmavam que o branqueamento produziria uma população mestiça sadia, capaz de torna-se sempre mais branca, tanto cultural como fisicamente.

## 2.2 O MITO DA DEMOCRACIA RACIAL E A MISCIGENAÇÃO

As décadas finais do século XIX e nas iniciais do século XX propiciaram aos estudiosos, condições para que debatessem as relações étnico-raciais no Brasil. Muitos conceitos relativos às discussões raciais no País são reeditados na contemporaneidade. As bases desses discursos, porém, datam dos séculos passados (SHWARCZ, 2000, p.11-40).

Os pensadores brasileiros do final do século XIX, preocupados com a questão da identidade e unidade nacionais frente à diversidade étnica, buscaram suporte teórico nos estudos feitos por intelectuais estrangeiros, com o intuito de posicionarem-se diante da mestiçagem no Brasil. A literatura brasileira do final do século XIX e início do século XX tiveram, nas teorias raciais ocidentais, o referencial teórico para explicar e discutir a diversidade racial e propor caminhos para a construção da nacionalidade brasileira, considerada problemática devido à presença maciça de afro-descendentes. Contudo, apesar do embasamento em estudos estrangeiros, os intelectuais brasileiros elaboraram propostas diferentes para enfrentar a questão étnica (MUNANGA, 1999).

Para caracterizar o pensamento brasileiro sobre mestiçagem, é necessário mapear alguns dos teóricos mais representativos e relatar alguns fragmentos de seus pensamentos.

Desde a primeira República, até a década de 1930, aproximadamente, muitos estudiosos elaboraram teorias para explicar a mestiçagem dentro do discurso formador da identidade nacional. Silvio Romero dizia:

O povo brasileiro, como hoje se nos apresenta, se não constitui uma só raça compacta e distinta, tem elementos, para acentuar-se com força e tomar um ascendente original nos tempos futuros (ROMERO, 1949, p. 85). E, em relação à mestiçagem e ao seu papel na formação do povo, mostrando sua visão, continua o autor:

Sabe-se que na mestiçagem a seleção natural, ao cabo de algumas gerações, faz prevalecer o tipo da raça mais numerosa, e entre nós das raças puras a mais numerosa pela imigração européia, tem sido, e tende ainda mais a sê-lo, a raça branca.

É conhecida, por isso, a proverbial tendência do pardo, do mulato em geral, a fazer-se passar por branco, quando sua cor pode iludir (ROMER, 1949, p.86)

Rodrigues apresentava uma visão mais pessimista do "povo", mas, ao mesmo tempo, foi ele quem abriu caminhos para os estudos afro-brasileiros, vertente ainda não existente na época. Nina se contrapunha à ideologia de branqueamento e a possível construção de um povo com uma única identidade.

Embora Rodrigues não acreditasse na unidade brasileira via mestiçagem, isto não queria dizer que tivesse uma postura menos racista em relação aos negros e mestiços. Para ele havia uma hierarquia étnica, inclusive entre os próprios negros de diferentes etnias.

Mais radical que Nina Rodrigues e Sílvia Romero, mas se alimentando das mesmas fontes estava Oliveira Vianna, dizendo que o tratamento aos elementos formadores do povo brasileiro revela a não credibilidade de que sejamos uma civilização. Considerava revolto e confuso o “caos ethnico” de onde surgiria nosso topo antropológico e racial, delegando aos tipos africanos maior responsabilidade por este caos, pois trariam mais confusão e discordância.

Mesmo a mestiçagem não era considerada uma solução para Vianna, pois que os mestiços sempre seriam inferiores à raça superior da qual se originassem. A aposta não era, sequer, no branqueamento, mas na extinção dos demais tipos considerados inferiores por ele:

Neste trabalho de arianização do nosso povo, há outros colaboradores mais enérgicos do que a imigração das raças brancas da Europa. Há as seleções naturais e sociais, que aceleram extraordinariamente entre nós a rapidez do processo redutor dos elementos etnicamente inferiores (1923, p. 153).

E, dentre tais mecanismos seletivos, estariam as condições geográficas, sociais, biológicas, a questão da maior ou menor fertilidade das raças, da adaptabilidade.

Características físicas, biológicas e psicológicas se somavam para comprovar a inferioridade dos negros, que mesmo mestiçados continuariam trazendo marcas inferiorizantes: os lábios grossos, o nariz chato... não guardando, segundo ele a pureza e elegância do tipo ariano.

Em Manuel Bonfim, vemos outra ótica para a visão hierarquizante em relação aos elementos que compõem a população brasileira, no que se refere à contribuição cultural. Aí estaria a desigualdade para o autor: a contribuição do negro seria inferior à indígena e esta à portuguesa, que, aliás, era e é considerada como eixo, civilização base – a cultura; enquanto as demais, contribuições.

Em Bonfim há o deslocamento da mestiçagem como causadora do atraso brasileiro, que dá lugar à idéia da colonização. A educação seria o remédio para curar a inferioridade do povo:

Sofremos, neste momento, uma inferioridade, é verdade, relativamente aos outros povos cultos. É a ignorância, é a falta de preparo e de educação para o progresso –

eis a inferioridade efetiva; mas ela é curável. Facilmente curável. O remédio está indicado (1993, p.329).

O mito da "escravidão branda" encontrado em Freyre, já se anunciava em Bonfim: A sorte dos cativos foi menos dolorosa aqui, do que em qualquer das outras colônias modernas, inclusive a América inglesa [...] a vida em geral se fazia com uma relativa aproximação de senhores e escravos e havia para estes mais humanidade (1997, p.203-204).

A cordialidade das relações foi enfatizada por Freyre: [...] mesmo antes da lei de 1888 as relações entre brancos e pretos, entre senhores e escravos, já chamavam a atenção dos observadores estrangeiros por serem particularmente cordiais (2000, p.42).

"Casa Grande & Senzala" mostra uma visão de prolongamento dos espaços físicos: rural e urbano, respectivamente, aproximando as relações e possibilitando o diálogo entre senhores e escravos, sob uma ótica de harmonia.

Num discurso mais ideológico que acadêmico, Freyre traz o mito da "democracia racial", pois se as relações entre senhores e escravos foram cordiais e harmoniosas, sem conflitos, no Brasil não haveria racismo. Com o discurso da democracia e ausência de conflito, a polarização é evidente: de um lado a Casa Grande e os Sobrados, de outro, a Senzala e os Mocambos. No entanto, o mestiço (mulato) seria um elemento importante, conciliador entre os mesmo extremos, diluindo a bipolaridade, um elemento de acomodação, diluindo a idéia de preconceito.

No entanto, a contradição se apresenta na própria idéia da cordialidade, pois o mestiço, mulato (em ascensão) era "cordialmente" designado como "moreno" e não como negro e Oracy Nogueira (1985) nos ajuda a compreender tal fato ao explicar que o preconceito no Brasil é de marca (fenótipo: cor da pele, aparência física), diferente do racismo nos Estados Unidos, que seria de origem (*one-drop rule*) uma gota de sangue que caracterizaria o indivíduo como negro.

Porém, se o nível da mestiçagem for articulado à condição sócio-econômica do indivíduo, este pode ultrapassar a linha demarcatória de cor e fazer o *passing*; isto é, embranquecer. Eis, neste caso a contradição. Se houvesse, efetivamente uma democracia, a valorização e o respeito à diferença, não haveria por que "tornar-se branco"

Com a abolição da escravidão no Brasil, surgiu uma questão relevante para se pensar à nacionalidade: como construir nação e identidade nacionais incluindo milhões de negros e mestiços libertos, entregues à própria sorte? Através de que meios transformar a grande massa de ex-escravos em elementos constitutivos da nação brasileira. Se a mentalidade da época, herança de séculos de escravidão, reforçava o saber comum e também o científico

segundo o qual não havia possibilidade de o negro influenciar positivamente à formação da nação brasileira.

A construção da nacionalidade tornou-se o grande assunto dos debates intelectuais. Isso porque a pluralidade racial representava, para a elite brasileira, uma ameaça e obstáculo na construção de uma nação que se pensava e queria européia. O pensamento comum à maioria dos estudiosos daquele período era acreditar na formação de um povo essencialmente brasileiro formado da mistura das raças branca, negra e índia. Esse processo, contudo, implicaria na dissolução das raças e culturas não brancas e na homogeneização da sociedade brasileira.

Essas questões antigas voltam sempre aos estudos contemporâneos, ainda que de maneira diferentes. Uma das razões para essa constante reedição dos debates raciais do início do século XX é que uma reinterpretação contemporânea das especulações e ideologias dos produtos culturais do período em questão ajudaria a compreender as dificuldades encontradas pelos negros e afro-descendentes de hoje na elaboração de suas identidade coletivas e politicamente articuladas (MUNANGA, 1999).

Evidente nos estudos de Carlos Guilherme Mota (2000), Kabengele Munanga (1999), Antonio Sergio Alfredo Guimarães (1999), Lilia Schwarcz (1993, 1996, 2000), entre outros, muito do que é discutido hoje, sobre relações interétnicas no Brasil, data do século passado. Desse modo, constata-se que há muito mais continuidade de pensamentos do que propostas ou invenções de novas teorias.

Na década de 1930, surgiram, no Brasil, alguns estudiosos que marcaram as inquietações sobre a diversidade étnica do país. Gilberto Freyre, com *Casa Grande e Senzala* (1933), Caio Prado Jr., com *Evolução Política do Brasil* (1933), Sergio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil* (1936), entre outros.

Para a época, esses intelectuais trouxeram uma discussão de vanguarda, que foi a valorização do Brasil em sua mestiçagem e pluralidade, bem como a consideração dos legados das três raças formadoras da nacionalidade brasileira.

Hoje, as contribuições desses autores são bastante criticadas, mas ainda assim, não raro, e a partir delas que novas posições são tomadas.

## 2.3 ANÁLISE DA PEÇA CABARÉ DA RRRRRAÇA



Cabaré, é, é da raça  
Eu quero ver a raça ser passada em revista  
Posando em posição de sentido obrigatório  
Então quem sabe seja a raça entrevista  
na contra capa do auditório do Cabaré da RRRRRRaça...  
Desbotar a cor do preconceito  
Minar a ação da discriminação  
Discriminam a ação no Cabaré da RRRRRRaça...

De alguma forma os discursos raciais legíveis na peça Cabaré da RRRRRRaça fazem circular algumas idéias debatidas no campo das Ciências Sociais e da literatura do início do século XX.

O estudo da peça Cabaré da RRRRRRaça permite que o mito da democracia racial, a idéia de uma nação mestiça e homogênea, a crença em essencialismo, entretanto como entre outros aspectos discutidos e teorizados na década de 30 possam circular em outros espaços, que não o acadêmico e o editorial, sob uma semântica mais acessível e cotidiana, e para outros públicos.

A peça Cabaré da RRRRRRaça nasceu de uma possível leitura inspirada na estética da revista Raça Brasil periódico nacional lançado em 1996 e que se autodenomina “a revista dos negros brasileiros”. Uma publicação pioneira no país, que procura resgatar a auto-estima do seu público-alvo. O negro consumidor, somado à identidade da raça, formou a espinha dorsal da peça, uma combinação de passarela de desfile de moda com *talk-show* televisivo (modelo de programa no qual platéia e convidados interagem discutindo um determinado tema).

No palco, em meio aos apelos de cores e sons, os personagens do Cabaré reproduziram a imagem do *black is beautiful*, aquela máxima americana dos anos 70, mas com ironia dos anos 90 diante do “negro lindo”; os atores usaram lentes de contato azuis, cabelos étnicos, que pode ser um cabelo *black* ou um cabelo trançado, carregados de significados culturais, políticos e sociais importantes, ele representa a origem e o pertencimento étnico-racial.

Figueredo (1994) fala sobre a economia da trançadeira e relata também sobre a importância que representou para as jovens negras em Salvador a ampliação do repertório de tratamento de cabelos. Antigamente, o cabelo da negra era, deveria ser ou alisado a ferro ou escondido sob o torço, como o cabelo da Baiana de Acarajé. Com a revolução estética produzida pelo "black is beautiful" baiano, o cabelo da negra passou a ser a fronteira de uma luta simbólica pela afirmação da Beleza Negra, daí para frente um conceito quase nativo.

A Beleza Negra ganha uma conotação altamente politizada, porque quer produzir uma inversão ou fissura na cadeia de significação que encadeava negro-primitivo-feio-inferior. Depois do Ilê e de suas "negras de trança", a mulher negra passou a contar com outras imagens de afirmação de identidade e de construção de si ancoradas na re-invenção do cabelo.

No Cabaré da RRRRRaça, tudo começa com um “boa noite resistência, boa noite brancos”. Logo a seguir vem a frase assumida: “este é um espetáculo didático, panfletário e interativo”. A partir daí, os personagens discutem, discordam e compartilham, sem maniqueísmo, as questões com o público. A personagem Jaque (vivida pela atriz Valdinéia Soriano) acredita que existe no Brasil uma grande democracia racial e vive sendo chamada de ordinária nos pagodes. Luciano Patrocinado (papel de Cristóvão da Silva) resolve ser fashion para entrar na mídia e ser aceito pela sociedade e preciso também namorar só com “mulheres louras”.

A empresária Rose Marie (Rejane Maia) usa peruca e rejeita a própria raça. Abará, o Nego fodido (Leno Sacramento), é um artista de teatro que costuma descer da ribalta e pegar o pernoitão para Cajazeiras, bairro pobre de Salvador. Dra. Janaína (Merry Batista) atua como sendo uma advogada negra engajada, O universitário Wensley de Jesus (vivido por Lázaro Ramos) aconselha: “Se imponha, vá à luta, tome, não espere te dar, enfim, seja metido”. A cantora de rap MC Patrícia (Nildes Vieira) cobra atitude através de seus raps. E por aí vai...

No texto irônico e contundente, mais uma vez escrito pelos próprios atores em parceria com o diretor, couberam temas como segregação racial, discriminação no trabalho, direito à liberdade religiosa, alienação, diferenças sociais e de escolaridade entre as raças, ideologia do embranquecimento, indústria cultural, modismo, exploração do exótico e sexualidade negra.

Os relatos dos atores vão de tristes e ressentidos a agressivos e politizados. O show agrada e a “revista” continua, sendo reeditada em espetáculos cada vez mais hilários e atualizados. É que diretores e atores/autores conhecem as regras do jogo da mídia e da visibilidade, e para esse fim editam a temática incômoda dos preconceitos raciais sob os tipos caricatos e risíveis, que exemplificariam o gênero cômico-sério.

Esse é o ônus que o discurso do afro-descendente tem que pagar para manter-se visível: rir da própria mágoa, expor-se ao riso dos outros, porém de maneira produtiva, pois essa é uma estratégia válida para transformar um assunto árido em um programa convidativo.

A manchete de capa da montagem Cabaré da RRRRRaça! é objetivamente apresentada pelo personagem Wensley de Jesus: “O que é ser negro? É essa discussão que queremos levantar aqui no Cabaré da RRRRRaça!” Em torno dessa pergunta os dezesseis personagens apresentam-se, cada um relatando sua experiência quanto ao fato de serem negros em busca de igualdade de oportunidade e respeito às diferenças, em uma sociedade preconceituosa, discriminadora, onde falar abertamente sobre esse assunto é uma atitude considerada racista.

Através dos textos da peça Cabaré da RRRRRaça, o Bando parece testar o estado de ânimo da platéia para discutir ou apreciar as estórias que serão encenadas. A afirmação de seriedade e envolvimento político-ideológico expresso nas palavras que qualificam o espetáculo didático, planfletário e interativo, juntamente com o posicionamento sisudo do personagem frustram as expectativas de uma peça apenas divertida, estilo “besteirol”, como se poderia esperar de um grupo de atores/autores negros, nascidos de um marco da indústria cultural contemporânea.

Apreciando a peça no teatro, ou lendo-a apenas, têm-se a impressão de se estar diante de uma revista ocupada em mostrar os vários discursos e experiências afro-brasileiras, os desconfortos que o imaginário baiano mal resolvido a respeito da presença da ancestralidade africana, provoca no cotidiano.

Opondo-se à construção de tramas obedientes às unidades de ação, tempo e espaço, Cabaré tem uma escritura singular. Inicialmente, a peça apresenta-se na dupla acepção da palavra “revista”. É uma paródia da revista mídia impressa e como tal, presta-se à diversão, ao entretenimento, á crítica e à informação. É também uma releitura de fatos, uma revisão, um “olhar novamente” para os acontecimentos mais marcantes de uma época; e, nesse caso, tanto diverte, quanto critica a sociedade na qual se insere como o Teatro de Revista dos anos 1930.

Em ambas as vertentes, a peça oferece ao leitor/espectador a oportunidade de re-visitare momentos problemáticos da convivência de imaginários conflitantes: alguns que negam a autonomia e até a existência do negro e outros que reagem a esse apagamento.

Dada a natureza da revista, mídia e teatro, logo se surpreende em Cabaré da RRRRRaça uma sucessão de imagens e relatos que flagram momentos da vida de indivíduos pobres e ricos, com diferentes níveis sócio-culturais, adeptos das mais diferentes crenças religiosas. Ler ou ver Cabaré da RRRRRaça é um exercício de releitura, de revisão do cotidiano baiano e de alguns temas trazidos pela revista Raça Brasil e por um possível teatro de Revista que se propusesse a mostrar alguns acontecimentos típicos do cenário baiano. De

qualquer modo, a proposta do diretor Marcio Meirelles e seu elenco exemplificam um teatro social.

Graças à técnica de composição da peça, os esquetes justapõem-se e formam o texto que é dramatizado. Na verdade, uma série de discursos do negro sobre sua experiência. Cada formação discursiva dessas dialoga com as demais e com o público, o que marca a natureza coletiva e participativa do assunto que é partilhado por negros e não negros.

Em Cabaré da RRRRRaça, há personagens que representam discursos variados, como aqueles de profissionais de diferentes áreas, que faturam sobre os estereótipos, os fetiches e as estatísticas sobre os povos afro-brasileiros.

Seu Gereba:

Represento várias empresas que produzem para o consumidor negro. Inclusive estou patrocinando este espetáculo com os produtos da Bahia Hair (...) essa questão que vocês tão levantando de ser negro ou não ser, de preconceito ou que for... Eu não sou negro, sou descendente de índio, mas estou gostando cada vez mais de negro, porque cada vez mais a população negra vem representando uma fatia significativa do mercado consumidor. E é isso que me interessa. O negro consome? Viva o negro! (Op cit., p.9)

Seu Gereba representa o especulador das demandas do negro. É curioso acompanhar o número de famílias afro descendentes de classes médias na Bahia e o crescimento de salões de beleza e fabricas de cosméticos que se dizem especializados em produtos para negros. Mas, diferentemente do que se sugere a proposta, as empresas de mídia e estética, que se voltam para os negros, na maioria das vezes, trabalham para despertar neles o desejo de apresentar outros atributos físicos que os aproxime dos não negros. A proposta ainda é de assimilação e não de auto-afirmação, além dos jogos publicitários e mercadológicos que orientam os discursos.

A revista Raça Brasil, embora auto proclame-se “a revista dos negros brasileiros” e sustente uma proposta de valorização do afrobrasileiro, entra em contradições constantemente. Um considerável número de anúncios em que se oferecem produtos e serviços para afro descendentes ressalta a necessidade de os negros “livrarem-se dos problemas” de ter cabelos crespos, por exemplo. Algumas chamadas são grosseiras, outras, sutis. No geral, a maioria das propagandas é racista e desrespeitosa para com o publico que se diz querer atingir.

Como na revista que inspirou o texto, a fala do personagem Wensley de Jesus vivido pelo ator Lazaro Ramos indica a manchete da matéria de capa da revista: O que é ser

negro? Ao lado dessa manchete principal, distribuí-se notícias menores que comporiam o painel da experiência afro-brasileira.

No texto teatral, a composição do painel se dá através da fragmentação dos espaços de ação dos personagens. O palco é descentralizado, e, em cada espaço, ocorrem esquetes ilustrativos das variadas situações relativas à experiência negra. Na articulação dos vários recursos utilizados, a mesma fala e suas conseqüências pontuam ou recortam questões dos recentes debates sobre afrodescendência.

Em respostas à provocação inicial, surgem os demais personagens representantes das mais variadas crenças e discursos sobre a questão das relações interétnicas no Brasil.

Em Cabaré da RRRRRRaça o discurso racial pode ser susceptível de varias leituras, porém gostaria aqui de citar como exemplo quatro grupos de personagens, que aparecem na peça distribuído da seguinte forma: Rose Marie (vivido pela atriz Rejane Maia), Jaque (vivido por Valdeineia Soriano) e Taíde (vivido pelo ator Jorge Washington), suas falas representam o individuo que internaliza os discursos apaziguadores e negam a discriminação racial em nome da democracia racial. Outra formação discursiva demonstra o ser negro numa perspectiva essencialista. Os personagens desse grupo acreditam que o negro tem algo “a mais”, seja a potencia sexual, a beleza “exótica” ou o prestígio que pode vir a ter. Nessa concepção, a discriminação racial e a própria identificação étnica estariam relacionadas a fatores econômicos e ao status. Os personagens Patrocinado (Cristóvão da Silva) e Abará (Leno Sacramento) ilustram esse pensamento.

O terceiro grupo é representado por Flavia Karine (vivido pela atriz Auristela Sá), para quem o discurso da mestiçagem e da nacionalidade unifica os brasileiros e apaga todas as diferenças. E, finalmente, os personagens Wensley (vivido pelo ator Lazaro Ramos) Dandara (vivido pela atriz Tanai Tokô), Dra Janaina (vivido pela atriz Marinalva Batista), Edileusa (vivido pelo ator Lazaro Machado), Gereba (vivido pelo ator Geremias Mendes), Marilda (vivido pela atriz Cássia Vale), MC Patrícia (vivido pela atriz Nildes Vieira) unem informações científicas, dados estatísticos e questionamentos politizados, constituem o quatro grupo.

Assim distribuídos os discursos sobre as experiências afrodescendentes, percebe-se um equilíbrio entre as funções da literatura educar e divertir, pensadas por Aristóteles.

A peça Cabaré da RRRRRRaça! instrui agradando, pulverizando todo o conteúdo de comédia do texto com uma forte crítica social no tocante ao racismo a baiana.

Os personagens Taíde, Jaque e Rose Marie, embora venham de situações socioeconômicas diferentes, partilham da mesma crença disseminada na década de trinta por Gilberto Freyre, no seu livro *Casa Grande e Senzala*:

(Jaque) Eu acho que existe no Brasil uma grande democracia racial. Na minha oitava série eu faço segundo ano de formação geral fizemos o estudo do livro “Casa Grande e Senzala”, e chegamos à conclusão: não existem negros no Brasil, nem brancos. Nós somos todos mestiços. Isso é lindo. Você não acha? 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 algum me chama de negona. “É como se fosse uma tapa na minha cara”.

O discurso da mistura e da ascendência transnacional sugere algo de insólito e revela sintoma de um problema que não deve ser negligenciado. A própria flexibilidade que acolhe a todo povo brasileiro na categoria de mestiços, apaga as diferenças que precisam ser respeitadas e, no âmbito das discussões étnicas, dilui o fato da discriminação segundo o critério da mestiçagem. Já que todos são mestiços, então não há brancos, como não há negros, daí não há o fato que comprove a discriminação, já que a princípio, a diferença inexistente.

Falas do tipo “eu sou negro, mas meu tataravô é descendente de alemão”, ou sou branco, mas meu bisavô era negro” e outras frases semelhantes são sentenças usadas na recente história do Brasil. Ditas de forma banal por diferentes indivíduos, elas têm servido a vários propósitos.

Uma observação deliberada desse ato de fala, das circunstâncias contextuais às quais se reporta e do lugar do sujeito enunciativo pode constituir-se um exercício interessante.

Para chegar a um querer dizer aceitável e autorizado, seria necessário trazer à tona todos os elementos verbais e não verbais que pudessem estar de alguma maneira, relacionados à sentença.

Dizer “Meu bisavô era negro ou eu sou negro, mas meu tataravô é descendente de alemão” poderia ser apenas mais uma expressão corriqueira da “democracia racial” brasileira. Mas, conforme pode ser observado no texto em questão, falas dessa natureza sugerem o constrangimento de negros e não negros diante do fato que é a prática do racismo no Brasil.

Daí, talvez, o desejo de muitos brasileiros de desestabilizar um discurso que estabeleça fronteiras radicais entre negros e não negros. Nesse sentido, mostrar um pouco do outro em si, em algum momento declarar-se híbrido, parece ser mais um discurso construtor da pacífica convivência inter-racial brasileira.

Como tentativa de minimizar a questão sobre afrodescendência, o discurso da nacionalidade surge como uma verdade que totaliza, apaga as diferenças e resolve o problema que se coloca: São todos brasileiros, portanto são todos iguais, filhos do mesmo solo, mãe gentil. Porém, as contradições desse discurso são visíveis, como se pode ler na fala da personagem Flavia Karine uma cantora mestiça que se considera branca:

(Karine) Eu acima de tudo sou brasileira, sou uma artista [...]. Essa questão de etnia para mim não tem a menor importância: se é preto, branco, amarelo... Na minha casa todo mundo é branco, eu sou morena. Mas eu acho que eu tenho algum antepassado negro porque eu gosto muito dos negros, eu tenho o suingue dos negros [...] Eu fiquei muito feliz porque isso explica minha paixão pelos tambores e a minha voz que já foi comparada à voz das cantoras negras americanas [...] (MEIRELLES et al., p.4).

Observa-se, então a relação problemática que se estabelece ao tentar-se homogeneizar grupos étnicos diversos. Embora a demanda pelo hibridismo étnico tenha soado politicamente correta no Brasil no último século, a fala da personagem mostra a maneira como esse louvor à mestiçagem é problemática. Mesmo dizendo-se mestiço, o imaginário brasileiro não consegue livrar-se dos estereótipos que tem com relação a cada constituinte étnico do Brasil.

Ainda é corrente nos discursos sobre os negros, a associação destes à felicidade, ao exótico e ao tribalismo na acepção menor da palavra. Em outro esquete, a relação dita igualitária revela-se perversa, pois os lugares já estão marcados e hierarquizados.

Vejamos esse exemplo na fala de Flavia karine uma personagem que se considera mestiça:

(Karine) Eu sou a favor da mistura. Mesmo por que a raça negra misturada é muito melhor. Adoro os negros. O meu namorado Jonhson é branco, mas tem alma negra, tem energia, esta sempre comigo nos shows. A minha equipe técnica toda é negra, a equipe de apoio é negra, a minha camareira Suzete, que já está comigo há muito tempo, é negra; ate um dos meus músicos, o meu percussionista é negro. O negro é lindo! (Op. cit., p. 11).

Essa fala traz à cena um pensamento equivocado, porém ainda corrente no imaginário brasileiro. Pelas mais variadas razões, justifica-se a “ausência” de discriminações a partir de sentimentos como amor, amizade, compaixão, e, principalmente, por relações de sexualidade e parentesco. O discurso de aceitação representado pela personagem Flavia Karine, em sua franqueza, permite o desvelamento do racismo que camufla as representações de sentimentos.

A aceitação da alteridade é uma realidade brasileira, desde que esse outro esteja e permaneça nos lugares que não ameacem os interesses dos grupos hegemônicos. Em sua fala, Flavia Karine aponta em que espaço o negro é bem aceito porque não entra em conflito com o poder mais ambicionado: nos serviços braçais e menos remunerado, em que não há visibilidade, nem requer especialidade. No seu exemplo, a exceção seria a presença do músico que é percussionista, mas, também dentro da realidade brasileira, tocar instrumentos de percussão é coisa de negro.

Outro discurso sobre o debate é o assumido pela personagem Rose Marie, para quem a etnicidade é determinada pela situação socioeconômica do indivíduo; nesse caso, não há discriminação racial na Bahia, mas discriminação social.

Nunca tive problemas financeiros, tenho minha empresa, o gerente do banco onde tenho conta me dá atendimento vip. Não entendo isso que vocês estão discutindo aqui: coisa de raça, cor? ...Eu Rose Marie, nunca fui discriminada. (Op. cit., p. 5).

Intercalando-se aos diálogos dos personagens de cada esquete, há encenações representando algumas formas cotidianas de manifestação de racismo à brasileira. Sem a intenção de estarem sendo preconceituosos, os personagens mostram alguns exemplos de discriminação racial. No decorrer da peça ocorrem vários:

(Rose Mari: mímica de tocar campainha de uma porta)  
(Nego Jonh abre a porta). Pois não?  
(Rose Mari) Boa noite, a patroa está?  
(Nego Jonh) não estou interessado em comprar nada não. (Bate a porta...)  
(Rose Marie Toca a campainha)  
(Dra Janaina abre a porta) Pois não?  
(Rose Marie) Boa noite a patroa está?  
(O que faz a senhora pensar que eu não sou a patroa? A senhora sabe na porta de quem bateu? Eu sou advogada e a senhora pode ser presa.  
(Rose Marie toca a campainha) A patroa está?  
(Edileusa) Um momento, vou chamar, viu simpática? (dá um giro sobre si mesmo)  
Pois não? Eu sou o patrão e a patroa. Agora sai da minha porta, sua Padilha derrotada, fracassada.  
(Rose Marie) Que negra linda, maravilhosa, perfeita. Ô filha, você gostaria de trabalhar comigo?  
(Jaque) Como assim?  
(Rose Marie) Como diarista, só as segundas, quartas e sextas. Fins de semana livre, carteira assinada, ticket almoço...  
(Jaque) A senhora esta me confundindo com empregada domestica, a senhora quer domestica vá buscar no interior. Oh! Fui discriminada (...)

A relação do imaginário brasileiro com o negro caracteriza conflito velado. Na peça Cabaré da RRRRRaça, essa pode ser lida nos flagrantes de atitudes discriminatórias. A peça chama atenção do leitor/expectador para o questionamento de algumas atitudes cotidianas nas quais está explícito o racismo. Dessa maneira, o texto encena um meta-teatro, à medida que,



ao longo das esquetes, há perguntas lançadas ao público, e tais questionamentos são respondidos no ato da própria encenação, através de situações que respondem na prática, à pergunta feita.

Em outra perspectiva, esse mesmo recurso de cruzar vários níveis de teatralidade no decorrer da peça, também pode ser lido como uma estratégia de mostrar algumas maneiras de o indivíduo reverter a situação e lidar positivamente com ela. Nesse caso, é o negro quem retoma a atitude e devolve uma resposta direta que, sua ambigüidade, desconstrói o discurso discriminatório:

(Rose Marie bate na porta) Por favor, o patrão está?  
(Abará) E a sua patroa deixou você sair hoje? (...)

Outros aspectos que podem ser discutidos a partir da peça são as construções de estereótipos e algumas estratégias de driblar o preconceito. O personagem Patrocinado, alcunha auto-explicativa, é um dos que defende a idéia da “boa aparência”. Para ele, o negro adquire o respeito a partir do prestígio que ostenta. Segundo esse ponto de vista, o negro deve fazer-se respeitar a partir de um comportamento, indumentária e bens de consumo valorizados pelo imaginário brasileiro. Ou seja, assimilando o outro:

(Patrocinado) pergunta a doutora Janaina! Ô doutora, na real mesmo, a palavra é status! Status! Esse é meu sonho. Nego não faz parte da sociedade, ele é aceito, de vez em quando e quando tem grana. Por isso eu ando assim (mostra o corpo), de cima a baixo. Onde tiver corpo eu ando patrocinado. Eu quero ser aceito e por isso passei a charlar assim patrocinadoo. Aí, simpatia resolvi ser fashion, já que sou exótico.

Quando o personagem Patrocinado vivido pelo ator (Cristóvão da Silva) fala que deve andar assim patrocinado para então tirar vantagem, ele também está se referindo a levar vantagens principalmente no lado feminino, ou seja, assim bem vestido e será aceito e poderá conquistar uma mulher branca na fala da peça ele diz: Eu gosto de andar com mulher loura, loiríssima assim eu posso ser aceito na sociedade e cresce.

Um detalhe interessante que podemos notar através desta fala do personagem e que a mulher branca está sempre relacionada a status, principalmente para o homem negro. Muitas pessoas que conseguiram ascensão social tiveram mulheres brancas, na maioria das vezes loira.

Além da estratégia de ser e tirar proveito da visão estereotipada, através da ostentação ou da assimilação, como querem uns, outros personagens apontam outras probabilidades: a recusa da assimilação, assumir-se como negro, adquirindo fama, dominando

os meios de produção, tirando proveito dos estereótipos que circulam sobre si. A personagem Flavia Karine sintetiza uma dessas idéias parafraseando o cantor e compositor Djavan<sup>20</sup> “Quando você se torna famoso, você se torna incolor. Não significa que as pessoas gostem de você. Significa que passam a admiti-lo”. Taíde e Patrocinado trazem a possibilidade de converter os estereótipos sobre o negro em ganho pessoal:

Negro é bom de cama? É, meu irmão, o que sei é que ninguém saiu da minha cama se queixando Não. E parece que tem um negocio que atrai as brancas. (...) outro dia uma botou a chave do apartamento no meu bolso com um bilhete “Sou branca, loura, de olhos azuis e to procurando um negão pra me levar à loucura”. Aí eu levei né, velho? Depois fui com a figura no bar do hotel e chegou aquele amigo do movimento negro unificado e ele disse que eu estava em dívida com a raça, que sou um racista inconsciente. Disse que quando eu saio com as brancas, eu fico achando que estou levando vantagem, mas não é nada disso. Que eu estou reforçando um mito de que o negro só é bom na cama e isso não corresponde a nossa realidade, o negro é bom no direito, na medicina. A importância do negro não está apenas restrita ao sexo, nem ao samba, nem ao futebol. Agora veja... Eu quero saber disso? Quero mais é que o mar pegue fogo para eu comer peixe frito. Quero mais é que a fama continue pra eu levar proveito certo?

Na fala do personagem, revela-se uma tensão existente entre os vários posicionamentos assumidos pelos negros. Até que ponto é conveniente ao negro usar os estereótipos que o discriminam? Que ganhos e que perdas pode auferir com essa atitude?

Na sociedade muitos negros tiram proveito desta visão estereotipada. Alguns não percebem ou não querem perceber que esse mito da virilidade também é um preconceito, como se fosse um prêmio de consolação. Na lógica racista, o negro é garanhão, mas nunca competente e capaz de se destacar em outras funções.

Porém na visão do personagem ele só tem a ganhar, por que na verdade ele acredita que se tiver com mulheres brancas ele poderá ascender socialmente.

É interessante observar que as falas dos personagens revelam um aspecto que de certa forma está presente em toda a literatura sobre o tema que vincula os relacionamentos afetivo-sexuais à ascensão social.

Para exemplificar melhor a fala de Taíde e Patrocinado sobre exploração do exótico e a sexualidade negra na peça aparecem quatro atores completamente nus, de repente, dançando como bailarinos do show da personagem Flavia karine, uma cantora de quinto escalão da *axé music*, interpretado por Auristela Sá. Antes de o quarteto sair do palco para

---

<sup>20</sup>Fala de Djavan em entrevista publicada na revista Raça Brasil, ano 1, n.4, em dezembro de 1997: a reportér pergunta “Dinheiro e sucesso minimizam o racismo?” O cantor e compositor declara: “Quando você se torna famoso, você se torna incolor, não é que as pessoas passaram a gostar de você, elas passaram a admiti-lo.

tirar a roupa e surpreender o público, um deles pergunta à platéia feminina “Negro é bom de cama?”.

Os atores retornam pelados ao palco lá pela metade do espetáculo, balançando bunda e genitálias, enquanto a cantora de trio detona um galope com sonoridade típica da banda baiana Chiclete com Banana, interagindo com os bailarinos como se eles estivessem de paletó e gravata. Os versos da música de Jarbas Bittencourt explicam o sentido da idéia, uma abordagem bem irônica do mito que conta serem os negros potentes máquinas de sexo: “É um cavalo? É um tição?/Não é o supernegão!/Olha o tamanho do seu cacete/ quando ele aparece a galera repete/ é o supernegão, é o supernegao/ é o supernegao olha aí!/ Ele é o mais sexy, sexy, sexy/ Ele é mais quente, quente, quente/ Ele é mais sexy, sexy, sexy/ Ele mais potente, tente, tente! Ou é bom de bola ou é bom de samba/ ou é pai -de-santo ou é dez na cama”

Em meio à apresentação das vivências do negro sobre sua experiência, há alguns personagens estrategicamente mais elaborados, porque neles se encerram outros jogos de identidade (HALL, [200-], p.20-1). Edileusa (vivido pelo ator Lazaro Machado) mostra um discurso e uma consciência racial mais apurada, embora não declare ser militante de movimentos negros, nem se saiba de seu meio sociocultural. Ela é um travesti que sofre o duplo preconceito de ser homossexual e negro, em uma sociedade racista e machista. Suas falas são politizadas e convida o leitor/espectador à reflexão.

(Edileusa) Edileusa, não dobre a língua: Edmilson.

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 o 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, trás do negro, discriminando o próprio negro.

É interessante notar que a seriedade do discurso de Edileusa é minimizada pela sua condição de travesti. Desta maneira ele pode agregar outros públicos e simpatias. Mas também é possível que se tenha escolhido essa dupla caracterização como um recurso para tornar menos radical seus argumentos, pois conhecendo os modos estereotipados de representação da homossexualidade, é previsível antever a performance em cena e a recepção de sua atuação.

O uso do travesti como estratégia de tornar risível o que é sério, demonstra uma atitude igualmente preconceituosa com relação à alteridade sexual. Mas, para o bem ou para o mal, esse personagem também questiona o mito da virilidade do homem negro.

Os grupos de personagens, separados conforme o discurso legível em suas falas, podem ser lido como recortes de posicionamento mais correntes sobre o lugar social do afro-descendente na cultura baiana. A falta de coesão apontada nos grupos também pode ser entendida como uma paródia da realidade. Esse fato, porém, não deve ser visto negativamente, porque no tocante à negritude, na maioria das vezes, busca-se uma solidariedade, cujo critério de arregimentação é o fenótipo, e não traços culturais distintos.

Os posicionamentos dos personagens são ambivalentes e circunstanciais, porém, não são excludentes. Pelo contrário. É interessante observar que, embora cada grupo apresente um ponto de vista diferente dos demais, a experiência da discriminação é uma denúncia comum a todos, sempre presente também nas letras do rap, reggae, funk e no samba reggae. O rap da discriminação reforça esse discurso.

Pode crê meu amigo<sup>21</sup>  
Pode crê meu irmão  
É coisa pra noticiário  
É coisa pra televisão  
Por isso mesmo é que digo  
Maior discriminação  
Vem do meu próprio irmão  
Não tem coisa pior  
Do que o negro ser discriminado  
Pelo próprio negro  
Isso é um absurdo  
Tem que haver respeito, iê, ié!

À vontade de livrar-se dos epítetos depreciativos, junta-se uma postura que exorciza os discursos racista.

O discurso da resistência e do orgulho de ser negro também está muito presente na peça, seja através do texto, seja através do rap como se pode ler nas falas de Rejane Maia (que nesse momento sai da pele da personagem Rose Marie) para assumir um discurso de valorização da raça negra.

(Rose Marie) Sou mulher e sou negra. Me orgulho do meu  
Nariz largo, da minha pele escura, do meu cabelo crespo, das minhas  
Ancas e da minha história.  
Sou mulher e sou negra. A minha força vai ser usada para honrar  
A memória dos meus antepassados, reis, guerreiros e sacerdotes,  
Que foram arrancados de suas terras para trazer para este novo mundo  
Seu trabalho, suas lágrimas e sua alegria.  
Sou mulher e sou negra. O meu leite vai para os filhos que saírem  
do meu ventre ou para aqueles que eu resolva adotar.

---

<sup>21</sup>Rap da Discriminação (Letra e Música: Nildes Vieira).

O meu corpo vai para o homem que eu escolher, souber me amar  
E mim respeitar. As minhas ancas são para requebrar, sim,  
Celebrando a alegria na batida guerreira da minha raça  
Minha mãe não é Nossa senhora, mas sim Nana Boroquê.  
Salubá, minha mãe!

MC Patrícia também reforça esse discurso sobre o orgulho da raça negra através da letra do rap: Ser Negro:

Sou negra sim, e tenho que assumir<sup>22</sup>  
Por isso mesmo que existe em mim uma  
Vontade tão forte de estar sempre de estar  
Sempre atuando, eu quero aparecer, dançar,  
Cantar e ler, estar sempre bem informado cultural  
Ou intelectualmente eu quero gritar, quero falar  
que sou negra sim e hoje sou diferente sou diferente  
de ontem, porque eu hoje posso me assumir como  
gente, eu quero, eu posso estar em qualquer lugar  
que eu desejar porque nós negros temos que  
batalhar por nosso espaço que ser negro não é  
modismo é fato.  
Hoje eu resolvi mudar  
Vou deixar de brigar  
Hoje eu resolvi mudar  
Vou cantar, vou cantar  
Juro não ser mais um bobão  
Vou sair pela avenida para poder proclamar  
Que eu amo minha cultura e assim quero  
Mostrar a força desta raça que é linda e vai brilhar  
Iê, ié!  
Vou falar para meu povo que é preciso estudar  
E ter certa consciência pra assumir nosso lugar  
Porque o negro tem cultura porque o negro tem valor  
Tem negro universitário e também negro doutor iê, ié!

A forma como o elenco se posiciona, no final da peça sugere, a despeito da diversidade de pensamentos e comportamento dos negros na diáspora, existem dois fatos incontestáveis: a existência de racismo na Bahia e do desejo que suas vítimas tem de espargir e esconjurar tais práticas excludentes.

No texto final os atores passam a disparar uma compilação de frases racistas habitualmente ouvidas na rua, do tipo:

A diferença entre o negro e o câncer é que o câncer evolui:  
(todos) É o caralho!  
Nego bom é negro morto:  
(todos) É o caralho!  
Nego quando não suja na entrada, suja na saída;  
(todos) É o caralho!

---

<sup>22</sup>Rap “Ser negro”. Letra e música: Nildes Vieira

Negro sô devia nascer com dois dentes: um pra doer a noite toda  
e outro para roer osso:  
(todos) É o caralho!  
O Brasil só gosta de dois pretos: Pelé e asfalto.  
(todos) É o caralho

A repetição, em uníssono, da interjeição que traz à cena uma expressão chula, ganha um significado mais interessante, se for considerado que a palavra “caralho” designa, também, “irritação e indignação” (FERREIRA, [200-], p.403), mas indignação ativa. É com esse sentimento que os personagens, sustentando serenidade no olhar, declamam algumas piadas desqualificadoras dos negros e afirmam, na metáfora do palavrão, serem elas a razão de sua repulsa e desprezo.

A peça Cabaré da RRRRRaça! traz um processo de metaencenação, quando os atores em cena e através dela, discutem, no próprio ato, o fazer teatral e suas relações com o discurso do afro descendentes e sobre o afro descendente. Ela faz emergir alguns questionamentos sobre o lugar do negro na cultura e sociedade baianas, o preço dessa visibilidade e os vários modos de como aqueles indivíduos tentarem negociações que lhes possibilitem assim a inclusão social nas cordas de cada uma delas está a exclusão de base étnico-racial, como limiar mais que possível.

Em Cabaré da RRRRRaça há indicações de caminhos possíveis que podem levar o afro descendente a extrapolar os limites impostos pelo imaginário e prática sociais: a educação, a resistência à mutilação de sua humanidade, o dinheiro e, sobretudo, a desautorização, a falta de oportunidade. A exclusão e marginalidade que comprimem os afrodescendentes são produtos de uma má formação cultural que tem raízes históricas, e como tais, resultam dos imaginários e praticas sociais relativas aos negros e não negros.

No discurso convencional sobre a afro descendência. No contra discurso defendido pela peça em questão há a ironia, a historicidade e a experiência coletiva como mediadores da passagem do simples deleite à reflexão transformadora.

As peças do Bando de Teatro Olodum abolem qualquer pretensão de modelos a seguir; ao invés da sizudez e das lágrimas, tomam o riso, o ridículo, a paródia e a ironia como recursos através dos quais se dá a passagem do convencional ao crítico, da passividade de ver à atividade de interagir, do discurso sobre ao discurso de.

Assim pode ser lido o texto aqui apresentado: novo, nesse gênero de literatura e nas discussões identitárias aqui abordadas, é a perspectiva que apresenta e suas possibilidades, ainda que pequenas, de questionar o presente naquilo que o perturba.

## 2.4 O CORPO E A PALAVRA NO CABARÉ DA RAÇA: DOIS ELEMENTOS IMPORTANTES PARA O DISCURSO IDENTITÁRIO

MURARO (1983) salienta que o corpo é uma instituição política e, portanto, pode ser definido conforme as classes sociais ou grupos étnicos. No Brasil, o preconceito racial basicamente é fundamentado nas características físicas, corporais, do indivíduo, o que NOGUEIRA (1998) conceitua como “preconceito de marca”, ou seja, preconceito ligado ao estereótipo, enquanto que em outros países o preconceito é de “origem”, isto é, vinculado à descendência étnica do indivíduo.

O corpo e a palavra são dois elementos importantes para a configuração de discursos identitários. Um dá suporte ao outro. No corpo, a performatividade espacial se revela; através da descrição cuidadosa do ritual de estar no mundo, através da inclusão ou não do corpo do autor no texto, podem ser lidos alguns subtextos importantes para a compreensão do seu discurso e de seu lugar de fala.

A relação entre inclusão/exclusão do corpo, nessa dramaturgia é um discurso significativo, mesmo considerando que o texto teatral exige o apagamento do corpo do autor.

“O corpo se tornara aquilo que está em jogo numa luta” (FOUCAULT, 2000, p.147). O desejo de resgatar o corpo do outro e fazer dele um discurso próprio, hegemônico, é acalentado pelas instituições de poder. Na maioria das vezes, esses agentes cooptam o corpo do outro em prol de interesses particulares. Considerando-se que, desde os anos 1950, na Bahia, houve algumas tentativas de instituir-se um Teatro Negro, seria a presença do corpo negro do Bando de Teatro Olodum uma concessão feita às reivindicações dos afro-descendentes, com vistas a melhor reiterar o discurso da ausência de racismo?

Inicialmente, uma leitura do corpo negro em Cabaré da Raça pode demonstrar um jogo de interesse. Alguns esquetes não parecem recuperar o corpo negro dos discursos estereotipados. Diante da reivindicação do corpo negro e da beleza negra, o racismo, esteja ele difuso nas convenções ou explícito, busca apropriar-se dessa demanda e lhe imprime sentidos diversos daqueles reclamados. Desse modo, o negro retorna a ser o outro “inteiramente apreensível e visível” (BHABHA, 2000, p.111).

A relação entre atores negros e diretor não negro é insólita na medida em que as peças, embora surjam da experiência dos atores enquanto cidadãos negros, e do diretor, enquanto cidadão não negro numa cidade de maioria afro descendente revela, na acepção literal da palavra, os papéis de cada indivíduo no lugar social.

Os atores são negros, jovens, com corpos esculturais e uma expressividade que agrada ao olhar. Seus corpos são partes do discurso dramático que encenam, suas vivências,

carências e desejos, como tropo da situação dos negros no Brasil, constituem a base de alguns trabalhos do grupo.

Porém, esse mesmo discurso teatral que se representa sobre corpo, histórico e memória negros, relaciona-se de modo ambivalente com diversas instâncias da cultura baiana. O exemplo de dramaturgia afro aqui estudada, em alguns momentos, e, apesar da ironia sobre a qual se funda, mostra-se de forma ambivalente. Pois, se há uma demanda do negro por um espaço que lhe era negado, há também, um poder de dizer personalizado na figura dos dirigentes das peças, que dão visibilidade ao drama da população afrodescendente. Talvez isso aconteça dentro de um acordo tácito com o imaginário preconceituoso que lhe autoriza e patrocina. Stuart Hall, discutindo sobre estratégias culturais da alteridade, declara:

Reconheço que os espaços “ganhos” pela diferença são poucos e dispersos, meticulosamente policiados e regulados. Eu acredito que sejam limitados [...] eles são absurdamente sub-financiados, existe sempre um preço de incorporação a ser pago quando a ponta de lança da diferença e da transgressão é desviada para a espetacularização. Eu sei que o que substitui a invisibilidade é um tipo de visibilidade segregada que é cuidadosamente regulada. (HALL, 1996, p.3)

A dramaturgia afrobaiana aqui analisada apresenta-se como uma possibilidade de questionar a sociedade, a história e a própria literatura dramática, reclamando delas outras versões sobre as narrativas que constroem os afro-descendentes. Narrativas essas que são fonte de prazer e entretenimento, mas são também estratégias de intervenção cultural que podem fazer a diferença.

## **ATO FINAL**

Ao longo dos capítulos da **dissertação**  
fomos tecendo e construindo saberes diversos  
afim de dar tessitura a minha fala e **apresentação**.

Nesta **dissertação**, uso textos e conceitos  
sobre etnicidade e **representação**  
da cultura afrobrasileira para pontuar algumas questões  
sobre o afrodescendente discutidas na peça Cabaré da RRRRRaça.



Para isso foi preciso **dialogar**  
com autores, sujeitos e **conversar**  
também com nossa subjetividade.

Pois como diz o professor Roberto Sidnei Macedo,  
“todo ato de pesquisa é um ato subjetivo e político”.

Permitam-me agora retomar os caminhos, científicos, políticos e artísticos na busca desse ato  
final.

Iniciei a dissertação falando sobre o contexto da criação do Bando de Teatro Olodum,  
no qual para isso tivemos que trilhar caminhos diversos sobre a trajetória do negro no  
processo histórico, político e artístico.

E embora esse estudo apresente fatos importantes que falam sobre o negro no contexto  
histórico e no teatro brasileiro, ainda podemos notar e em verso eu vou mostrar que:

Desde os primeiros séculos nem de negro  
no teatro ouvimos **falar**  
Só a partir da década de 1850  
é que o negro começa a **despertar**  
a atenção dos dramaturgos brasileiros como vem **mostrar**  
Miriam Garcia Mendes em O Negro e o Teatro Brasileiro.  
Mas o personagem negro não tinha importância ao **atuar**

Salvo raríssimas exceções, o negro projetava-se  
em três modelos estereotipados predominantes: o escravo **fiel**,  
tipo de cão amestrado capaz de submeter-se aos maiores  
sacrifícios em benefício de seu senhor, o escravo submisso e **dócil**,  
o negro como elemento mau e/ou criminoso, e o negro **caricatural**.

Depois de muito tempo, Abdias do Nascimento vai **fundar**  
o Teatro Experimental do Negro com o objetivo de “**reabilitar**  
e **valorizar** a identidade, a herança cultural e a dignidade  
humana do afrodescendente despertando -lhe a consciência  
de seu valor próprio, de sua cultura **particular**”.

Nos estudos feitos por Leda Martins sobre o Teatro Negro no Brasil e nos Estados Unidos a autora reforça que “a cena **teatral** para o negro, é o discurso **senhorial** característico da despersonalização do domínio, que jamais é caracterizado de maneira **diferencial**.

O teatro negro no Brasil nasceu da **construção** de uma dura realidade enfrentada pelos afrobrasileiro de uma vontade ideológica de intervir naquela **situação**.

Pensando em dar outra **dimensão** para o teatro negro em **questão** surge nos anos 1970 uma nova **expressão** do teatro negro em **construção**.

Aqui em Salvador também se **falou** dos grupos que nesta década se **formou**:  
grupo de teatro Arupemba,  
grupo de teatro de Alagados,  
grupo de teatro do Calabar.  
Everaldo Duarte, ator baiano, que ao lado de Procopio Ferreira **atuou** e cerca de 21 anos em São Paulo **morou** ao voltar para Salvador na década de 1980 o teatro do Ilê Aiyê ele **formou**.

Ainda sem visibilidade no mercado o ator baiano Cobra (Cobrinha) **montou** um teatro negro e patrocínio **buscou** porém por se tratar de um grupo de artistas negros, sem patrocínio ele **ficou**.

Em 1990, João Jorge, o **então**  
presidente do Grupo Cultural Olodum, **convidou**  
o diretor teatral Marcio Meirelles e com ele  
um grupo de teatro **fundou**.

Valeu a pena a **intenção**,  
no entanto os atores continuam  
sem **condição** de **atuação**.  
Lazaro Ramos é rara **exceção**  
do negro com uma boa **situação**  
na TV Globo atuando e fazendo **apresentação**.

O Bando de Teatro Olodum faz um **sucessão**,  
então porque será que os atores não são **atração**  
de outra **produção**? Eis a **questão**.

O fato é que independente da razão que se possa **alegar**  
ainda não houve de fato no Brasil uma ruptura que possibilite  
ao negro **atuar**,  
segundo identidades diferenciadas  
e possa ele contradiscursar

Na verdade, a atividade **teatral**  
continua parafraseando o discurso **oficial**  
sobre o negro, o índio e o **homossexual**  
e sobre minorias em **geral**.

Assim, termino essa **dissertação**  
e percebo que o texto requer mais **investigação**,  
porém o tempo foi **ladrão**, dois anos se passaram  
e eu fiquei sem **ação**.

Mas, o importante é que **não**

faltou **determinação**  
e quero agradecer a todos  
os professores, mestres e doutores  
pela **orientação.**

## REFERÊNCIAS

- ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma visão nova da forma dramática. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, [S.d.]. p. 119-143.
- ABREU, Frederico José de. Questões na questão das origens. Jornal 2 de julho, Salvador, p.18, maio 2001.
- ABNT. Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023: Informação e documentação. Referências - Elaboração. Rio de Janeiro, ago. 2000.
- AGUIAR, Flavio. A comedia nacional no teatro de José de Alencar. **Ensaio**, São Paulo: Ática, n. 103, 1984.
- ALENCAR, José de. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Jose Aguilar, 1960. V. 4.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.) et al. **Historia da Vida privada no Brasil**: império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. V. 2.
- AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos**: guia de ruas e mistérios. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- ANDERSON, Benediet. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.
- ANTELO, Raul et al. **Declínio da arte e ascensão da cultura**. Florianópolis: ABRALIC/ Letras Contemporâneas, 1998.
- APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai**: a África na filosofia da cultura. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARARIPE Jr., Tristão de Alencar. Obra Crítica de Araripe Jr. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Ruy Barbosa, 1963. V. 3.
- ARAÚJO, Nelson. **História do teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Pequenos Mundos**: panorama da Cultura Popular da Bahia. Tomo III. Salvador: UFBA; Fundação Casa de Jorge Amado: SÉC-BA, 1996.
- ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Senac, 2000.
- ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ARISTOTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, comentários e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AUGEL, Moema Parente. A fala identitária: teatro afrobrasileiro hoje. In. **Afro-Ásia**, Salvador: CEAO, n. 24, p 291-323, 2000.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco**: o negro no imaginário das elites século XIX. [S.l.]: Paz e Terra, [S.d.].

AZEVEDO, Thales de. **As elites de cor numa cidade brasileira**: um estudo de ascensão social & classes sociais e grupos de prestígio. 2 ed. Salvador. Edufba/EGBA, 1996.

AZEVEDO, Stella. **Meu tempo é agora**. São Paulo: Oduduwa, 1993.

BACELAR, Jeferson. **Etnicidade**: ser negro em Salvador. Salvador: Ianamá, Programa de Estudo do Negro na Bahia (PEMBA), 1989.

\_\_\_\_\_. **A hierarquia das raças**: negros e brancos em Salvador. Rio de Janeiro: Pallas/ 2001.

\_\_\_\_\_. Um príncipe negro contra os dragões da maldade. [S.l.:s.n.,s.d.].

BACELAR, Jeferson; CARDOSO, Carlos (Org). **Brasil**: um país de negros? Rio de Janeiro: Pallas/ CEAO, 2000.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998

BARBA, Eugênio; SAVARES, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucitec, 1995

BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolate**: a história da Companhia Negra de Revista (1926-27). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005, p.324.

BARTHES, Roland. **Aula**. 7. ed. Tradução: Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAKHTIN, Mikail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BASTIDE, Roger. **Sociologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Anhambi, 1959.

\_\_\_\_\_. Sociologia do Teatro Negro Brasileiro. **Sociologia**, São Paulo: Ática, 1983.

\_\_\_\_\_. **O candomblé da Bahia**: rito nagô. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BEAUVIR, Jacques de. Tribuna da Bahia. 22 fev. 1991.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Orgs.). **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2002.

BERTHOLD, Margot. **História do Teatro**: São Paulo: Perspectiva, 2001.

BIÃO, Armindo; GREINER, Christine. **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1998.

BIÃO, Armindo; PEREIRA, Claudio Cajaiba; PITOMBO, Renata (Org.). Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. São Paulo: Annablume; Salvador: CIPE-CIT, 2000.

BIÃO, Armindo. Teatro e Negritude na Bahia. **Trilogia do Pelô**, Salvador: Olodum, 1995, p. 17-21.

BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

\_\_\_\_\_. **Teatro do Oprimido**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BOCCANERA, Jr. Sirio. **Autores e atores dramáticos**. Bahia: Imprensa Econômica, [S.d.].

\_\_\_\_\_. **O teatro na Bahia da colônia a republica**. Salvador: [S.n], 1924.

BONFIM, Manoel. **A América Latina**: males de origem. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura**: estratégias de leitura. Maringá: Eduem, [200-].

BORNHEIM, Gerd. **Teatro**: a cena dividida. Porto Alegre: L&PM, 1983; Brasileira, 2001.

\_\_\_\_\_. Os pressupostos gerais da estética de Brecht. In: BADER, Wolfgang (Org.) **Brecht no Brasil**: experiências e influências. [S.l.]: Paz e Terra, 1987. cap. "Os Pressupostos gerais da estética de Brecht", p. 45-53.

BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira**: temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. A escravidão entre dois liberalismo. In: \_\_\_\_\_. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das letras, 1994. p. 194-245.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

\_\_\_\_\_. **Razões Práticas sobre a Teoria da Ação**. Tradução Mariza Correa. Campinas: Papirus, 1996.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean Claude. **A Reprodução**: elementos para uma teoria do sistema de ensino. Tradução Reynaldo Bairão. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1992.

BRASIL CONTEMPORÂNEO. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Siengfried Unseld. [S.l.]: Portugália, 1978.

- BROCARDI, Agnes. N'golo ou Mito da Origem? **Cadernos do CIPE-CIT**, Salvador: PPGAC, Escola de Teatro/Escola de Dança, UFBA, n. 9, p.7-16, [200-].
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha**: vida e obra. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- CACCIAGLIA, Mario. **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1986.
- CADERNOS DE TEATRO. Rio de Janeiro, O Tablado, n. 97, abr./maio/jun. 1983.
- CAMARGO, Oswaldo de. **O Negro Escritor**: apontamento sobre a presença do negro na Literatura Brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial, 1997.
- CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia**. São Paulo: Cortez, 1997.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 3. ed. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2000.
- \_\_\_\_\_. As identidades como espetáculo multimídia. In: \_\_\_\_\_. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. p. 149-153.
- CARONE, Irai; BENTO, Maria Aparecida Silva (Orgs.). **Psicologia Social do Racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2002.
- COMPELO, Samuel; DIEGUES JR., Manoel. **Fizeram os Negros Teatros no Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [S.d.].
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**: relações e perspectiva/conclusão. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio; Niterói: UFF, 1986. Vol. 6.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. **Negros, estrangeiros**: os escravos libertos e sua volta à África. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CUNHA, Mariano Carneiro da. **Da senzala ao sobrado**: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benin. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- D'ADESKY, Jacques. Pluralismo e Multiculturalismo. **Afro-Ásia**, Salvador: FFCH/CEAO/UFBA, n. 19-20, 1997, p. 155-182.
- DAMASCENO, Benedita Gouveia. **Poesia negra no modernismo brasileiro**. Campinas: Pontes, 1988.
- DERRIDA, Jaques. **A escrita e a diferença**. 2. ed. Tradução de Maria Beatriz Marques. São Paulo: Perspectiva, 1995.



DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono. **Afro-Ásia**, Salvador: CEAO, n.25-26, 2001, p. 313-363.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FIGUEREDO, Ângela. **As Novas Elites de Cor e Executivos Negros em Organizações Bancárias em Salvador**: dramas e tramas do processo de ascensão social. [S.l.:s.n.,s.d.].

\_\_\_\_\_. **Beleza Pura**: Símbolos e Economia ao Redor do Cabelo Negro. 1994. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

FRANCO, Aninha. **O Teatro na Bahia Através da Imprensa**: Séc XX. Salvador: FCJA/COFIC/FCEBA, [S.d.].

GIL, A, Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1996.

GILBERTO, Freyre: **Casa grande e senzala**. Rio de Janeiro: Schmidt, 1933.

\_\_\_\_\_. **Sobrados e mucambos**. Rio de Janeiro: Editora Nacional, 1936.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes; Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GUINSBURG, J.; COELHO NETO.; CARDOSO, R. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores**: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: 34, 2000.

GUINSBURG, J.; COELHO NETO.; CARDOSO, R. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HASENBALG, Carlos Alfredo. **Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HASENBALG, Carlos Alfredo; SILVA, N. V. **Estrutura social, mobilidade e raça**. Rio de Janeiro:[S.n.], 1988.

LUDKE, Menga; ANDRÉ, Marli. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**: expressões do teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MATTOSO, Kátia. **Ser escravo no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense. 1988. p. 22-23.

MAUÉS, Maria Angélica da Mota. Entre o branqueamento e a negritude. In: MULLER, Ricardo Gaspar (Org.). **Dionysos**: Teatro Experimental do Negro, Rio de Janeiro: MinC; Fundacem, n. 26, 1988. p. 89-101.

MINAYO, Maria Cecília (Org.). **Pesquisa Social**: Teoria, Método e Criatividade. Petrópolis: Vozes, 1994.

MEDEIROS, Carlos Alberto. **Na Lei e na Raça**: legislação e relações raciais Brasil-Estados Unidos. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

MENDES, Miriam Garcia. **O Negro e o Teatro Brasileiro entre 1889 e 1982**. Rio de Janeiro, FUNDACEN, [S.d.].

MOURA, Clóvis. **O Negro**: de Bom Escravo a Mau Cidadão. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, 1977.

\_\_\_\_\_. **Rebeliões da Senzala**. 4. ed. São Paulo: Mercado Aberto, 1988.

MOURA, Roberto. **Grande Othelo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

MULLER, Ricardo Gaspar (Org.). Teatro Experimental do Negro. **Dionysos**, Rio de Janeiro: Fundacen, 1988, n. 28 especial.

MUNANGA, Kabengele. As facetas de uma identidade cultural endeusada. In: LUZ, N. P. (Org.). **Pluralidade cultural e educação**. Salvador: Senac, 1996. p.49-58.

\_\_\_\_\_. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

NABUCO, Joaquim. **O Abolicionismo**. São Paulo: Nova Fronteira/Folha de São Paulo, 2000. (Coleção Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro).

NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para o Negro e Prólogos para Brancos**. Rio de Janeiro: TEN, 1961.

\_\_\_\_\_. Teatro Negro no Brasil: uma experiência sócio-racial. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro: CB, jul. 1978, n. 2, caderno especial.

\_\_\_\_\_. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. In: NOGUEIRA, Oracy. **Tanto preto quanto branco**: estudos de relações raciais. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985. p. 71-81.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIXÃO, J. Marcelo. **Desenvolvimento Humano e Relações Raciais**. [S.l.]: DP&A, 2003.

PASTA JR., José Antônio. Brecht por Bandeira. **Cadernos Mais**. Folha de São Paulo, jul. 2002.

PEIXOTO, Fernando. O Teatro de Brecht aqui hoje. In: BADER, Wolfgang (Org.). **Brecht no Brasil**: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. cap “O teatro de Brecht aqui hoje”, p. 25-37.

RAMOS, Guerreiro. **Introdução Crítica à Sociologia Brasileira**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

RAMOS, Arthur. **As culturas negras no novo mundo**. 3. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1979.

\_\_\_\_\_. **O negro brasileiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2003.

RISERIO, Antonio. **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: 34, 2007.

RODRIGUES Nina. **As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938.

RUY, Affonso. **História do Teatro na Bahia**. Salvador: UFBA, 1959.

SANTOS, Joel Rufino dos (Org.). Negro brasileiro negro. **Revista do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural**, São Paulo, n. 25, 1997.

SANTOMÉ, Jurjo Torres. **As culturas negadas e silenciadas no currículo**. [S.l.:s.n.,s.d.]. p. 159-177. (xerox).

SANTOS, Milton. **Por uma globalização do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2002. cap. VI, p. 141-149.

SCHWARCZ, LÍlian Moritz. **Racismo no Brasil**. São Paulo: Publifolha, 2001.

\_\_\_\_\_. **O espetáculo das Raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: NOVAIS, F. A. (Ed.). **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEYFERTH, Giralda. A Antropologia e a teoria do branqueamento da raça no Brasil: a tese de João Batista de Lacerda. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo: Universidade de São Paulo, nova série, v. 30, 1985. p. 81-99.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SILVA, Ana Célia. **O Estereótipo e o Preconceito em Relação ao Negro no Livro de Comunicação e Expressão de 1o grau, Nível 1**. 1988. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

\_\_\_\_\_. **A discriminação do negro no livro didático**. Salvador: Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1995.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. cap. I, p. 11-17.

\_\_\_\_\_. (Org). **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. **O Sujeito da Educação:** estudos foucautianos. Rio de Janeiro: Vozes, [S.d.].

SILVA, Alberto Costa. **A manilha e o libambo:** A África e a escravidão – de 1500 a 1700. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

\_\_\_\_\_. **Francisco Félix de Souza:** mercador de escravos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Eduerj, 2004.

\_\_\_\_\_. **Um rio chamado Atlântico:** a África no Brasil e o Brasil na África. Rio de Janeiro: UFRJ/Nova Fronteira, 2003.

SILVA, Marília Barbosa; OLIVEIRA FILHO, Artur. **Filho de Ogum Bexiguento.** Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

SODRÉ, Muniz. Capoeira: um jogo de corpo. In: \_\_\_\_\_. **A Verdade seduzida por um conceito de cultura no Brasil.** Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

SOUZA, Florentina Silva. **Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU.** Belo Horizonte: Faculdade de Letras - UFMG, 2000.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis negros no Brasil escravista:** história da festa de coroação do rei congo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SOUZA, Jessé. **A invisibilidade da desigualdade Brasileira.** Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SOUZA, José Galante de. **Teatro no Brasil.** Rio de Janeiro: INL, 1960.

SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se negro.** Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. **O jogo teatral no livro do diretor.** São Paulo: Perspectiva, 1992. Introdução e cap. I, p. 3-32.

STANISLAVSKI, Costantin. **Minha vida na arte.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989

\_\_\_\_\_. **A preparação do ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STRAZZACAPPA, Márcia. O movimento corporal e o brasileiro: uma reflexão sobre as técnicas corporais na formação do artista cênico. **Revista Repertório Teatro&Dança,** Salvador: PPGAC-UFBA, ano 2, n. 03, 1999.

STUART, Hall. **Da Diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

SUSSEKIND, Flora. **O Negro como Arlequim:** Teatro e Discriminação, Rio de Janeiro, Achiamé/Socci, [S.d.].

TAVARES, Júlio César. **Teatro Experimental do Negro Contexto Estrutura e Ação.** [S.l.:s.n.s.d.]. p. 81-87.

VERGER, Pierre. **Fluxo e refluxo:** tráfico de escravos entre Benin e Bahia. 2. ed. São Paulo: Corrupio, 2003.

\_\_\_\_\_. **Os libertos:** sete caminhos na liberdade de escravos na Bahia do século XIX. Salvador; São Paulo: Corrupio, 1992.

VIANNA, Oliveira. **Evolução do povo brasileiro.** 3. ed. São Paulo: Monteiro Lobato e co-editores, 1923.

UZEL, Marcos. **O Teatro do Bando- negro baiano e popular.** Salvador: Vila Velha, 2003.

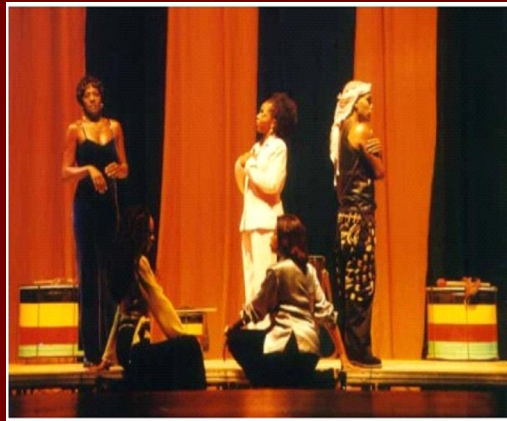
## **APÊNDICES**

APÊNDICE A – FOTOS DE NILDES VIEIRA



## APÊNDICE B - PERSONAGENS DA PEÇA CABARÉ DA RRRRRAÇA

Rose Marie (vivido pela atriz Rejane Maia) Dr<sup>a</sup> Janaina (vivido pela atriz Marinalva Batista)  
Brogodo (vivido pelo ator Fernando Araujo) Flavia Karine (Vivido pela atriz Auristela Sá) Marilda (vivido pela atriz Cássia Valle)



Jaque (vivido pela atriz  
Valdinéia Soriano)





Patrocinado (vivido pelo ator Érico  
Brás).



Abará (vivido pelo ator Leno  
Sacramento)



Wensley (vividado pelo ator Lazaro Ramos) Dandara (vividado pela atriz Arlete Dias)  
Edileuza (vividado pelo ator Lazaro Machado) Drª Janaina (vividado pela atriz Marinalva  
Batista) e MC Patricia (vividado pela atriz Nildes Vieira)



Trabalho normalizado por:

**TEXTO & CONTEXTO** METODOLOGIA DE PESQUISA CIENTÍFICA E REDAÇÃO  
(Consultoria – Normatização – Gramática - Redação)  
Prof. Ms. MARCOS DAL BELLO – (71) 8138.7750 / 8801.1770 / 9135.1634 / 9634.6304  
textocontexto@hotmail.com  
Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8187344906579920>

