



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE TEATRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

VINÍCIUS DA SILVA LÍRIO

BENÇA ÀS TEATRALIDADES HÍBRIDAS:
O MOVIMENTO CÊNICO TRANSCULTURAL DO
BANDO DE TEATRO OLODUM

SALVADOR
2011

VINÍCIUS DA SILVA LÍRIO

***BENÇA ÀS TEATRALIDADES HÍBRIDAS:*
O MOVIMENTO CÊNICO TRANSCULTURAL DO
BANDO DE TEATRO OLODUM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira

SALVADOR
2011

L768 LÍRIO, Vinícius da Silva.

Bença às teatralidades híbridas: o movimento cênico transcultural do Bando de Teatro Olodum/ Vinícius da Silva Lírio. – Salvador, 2011.
206 f. : il.; 30 cm.

Orientador: Dr.. Érico José Souza de Oliveira

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança e Escola de Teatro, 2011.

1. Teatro 2. Teatralidade híbrida. 3. Transculturalidade. 4. Bando de Teatro Olodum I. Universidade Federal da Bahia II. Oliveira, Érico José Souza de. III. Título.

CDU : 792.8

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Lucidalva Ribeiro Gonçalves Pinheiro – CRB5/1161.



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

VINÍCIUS DA SILVA LÍRIO

“BENÇA ÀS TEATRALIDADES HÍBRIDAS: O MOVIMENTO CÊNICO TRANSCULTURAL DO BANDO DE TEATRO OLODUM.”,

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

Érico José de Oliveira

Prof.º Dr.º. Érico José de Oliveira (orientador)

Eloísa Leite Domenici

Prof.ª Dr.ª. Eloísa Leite Domenici (PPGAC/UFBA)

José Antônio Saja Ramos Neves dos Santos

Prof.º Dr.º. José Antônio Saja Ramos Neves dos Santos (FFCH)

Salvador, 23 de agosto de 2011

A

Deus, que me conduz pela mão sobre os caminhos que Ele próprio ilumina. *Bença!*

Bença, Laureci Ferreira da Silva, minha mestre, minha referência, minha mãe, espelho de sabedoria, lutas e vitórias.

Bença, Silene Silva Lírio e Maria Ferreira da Silva, minhas avós, as sábias que me ensinaram a caminhar e a levantar depois de cada tropeço nessa caminhada.

Blandina Moreira Silva (*in memoriam*), minha bisavó que me levava e ia me buscar na escola, que me convenceu a ficar lá na expectativa de que ela iria me encontrar ao final da aula para compartilhar meus primeiros rabiscos de saber. Heroína que me mostrou que para ser incrível basta exercer a humanidade. A *bença*, mainha!

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me deu sabedoria e serenidade para aceitar as coisas, para viver um dia de cada vez e aceitar com resignação as dificuldades como o caminho para felicidade.

Ao meu mestre na Academia, Érico José Souza de Oliveira, pelo comprometimento, pela presença, pela compreensão e incentivo desde o princípio do curso e, acima de tudo, pela sabedoria compartilhada, sem a qual meu olhar ainda seria limitado. *A bença, Érico!*

A minha mãe, Laureci Ferreira da Silva, que me mostrou os caminhos da Educação e da luta como os únicos para alçar grandes voos na vida.

A minhas outras três mães: Silene Lírio, Maria Ferreira e Blandina Moreira Silva (*in memorian*) por todos os saberes, por todas às vezes que me colocaram no eixo, por todo amor de uma vida! *Bença!*

A minha irmã, Thalita Regina da Silva Lírio, pela paciência, pelo apoio e pelas comemorações a cada vitória minha.

A minhas tias, Celuane Regina Lírio e Maria das Graças Lírio Barbosa, que me educaram e me ensinaram o que é ser humano, e a quem nunca pedi a benção. Então aqui vai: *A bença, tias!*

A todos os meus colegas da vida acadêmica, os de agora e os de outrora, pelo estímulo, confiança e carinho que me atribuíram sempre!

Aos meus professores da vida toda!

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia pela oportunidade!

A Auristela Sá, Cássia Valle, Chica Carelli, Clésia Nogueira, Ednaldo Muniz, Fábio Santana, Jamile Alves, Jarbas Bittencourt, Jorge Washington, Leno Sacramento, Marcus Bobó, Merry Batista, Sergio Laurentino, Zebrinha e, em especial, a Marcio Meirelles, Arlete Dias, Cell Dantas, Elane Nascimento, Rejane Maia, Ridson Reis, Seu Gereba, Telma Souza e Valdinéia Soriano pelo tempo compartilhado, pela atenção e disposição de sempre e pela oportunidade incrível de apreciar a todos vocês em cena. *A Bença, BANDO DE TEATRO OLODUM!*

E dentro de Bença tem uma coisa muito especial. Eu... [Rejane pausa. Está emocionada] Que assim, Bença foi uma fase, pra mim, especial porque minha mãe tava internada, né, em Irmã Dulce [...] Dezembro, janeiro, fevereiro... quase quatro meses lá acompanhando ela e vendo todas aquelas senhoras na cama, né, assim, cada uma com as suas enfermidades, doentes. Você via que era... [emociona-se novamente. Pausa]

E... você vê que essas senhoras diziam muito com olhar, porque tinha uma que nem se mexia na cama, você tinha que dar comida no canudinho. [...] você vê que eram pessoas, senhoras, que já tinha uma vida de ralação, mulheres guerreiras mesmo, batalhando e, naquele momento, elas estavam muito frágil, muito nada ali, né?! [...] aquela pessoa que tá ali já foi aquela Rejane que trabalhava, já foi uma Maria José que corria atrás do prejuízo, que botava o balaio na cabeça, que tirava faca até pra brigar, pra defender o seu pão de cada dia. Aí você olha assim, aí cada uma contava uma história. A vontade de chorar era muita, mas aí você... [respira fundo e segura o ar por alguns segundos]. E aí vem Bença.

[...] Bença, pra mim, é muito especial. [...] ela traz essa coisa [...] da valorização mesmo, do que é ser velho, do que é ser mãe. Como é que uma mãe envelhece, né?! Quando você vê seus filhos grandes, assim, sabe, e ela ali... agora ela sendo cuidada por seus filhos. [...]

Aí cada história assim... [...] meu Deus! Aquele olhar longe... um olhar triste. [...] eu ficava ouvindo cada história, de cada uma delas assim... [...] Aí quando vem Bença, você consegue botar a dança de uma, que dançava, que ia pra seresta, aí ficava lá e agora não dança mais. Que gostava de ir pro sambinha de roda e que não vai mais... tem uma senhora que tava lá... [...] que tinha dois anos e dez dias. Imagine... [...]

A gente tem medo de envelhecer. Que brasileiro quando envelhece, acaba, né?! Velho brasileiro, realmente, você não tem oportunidade, entendeu?! E aí vai...

Rejane Maia, atriz.

LÍRIO, Vinícius da Silva. ***Bença às Teatralidades Híbridas***: o movimento cênico transcultural do Bando de Teatro Olodum. Salvador: UFBA, 2011. 216f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2011.

RESUMO

Bença é o título da encenação que fecha um ciclo de criação e abre novos caminhos para a teatralidade do Bando de Teatro Olodum. Foi em torno do processo de criação desse espetáculo, desenvolvido durante o ano de 2010, que lancei meus olhares. É sobre esse tempo – aquele do Bando e o meu próprio diante deste primeiro – que me debruço aqui. Invisto, nesse estudo, em um sistema de articulações, análises e discussões à luz de uma abordagem não-cartesiana acerca do processo citado. Teorizo em um diálogo permanente com a peculiaridade da interface Artes-Humanidades: registrei fatos, identifiquei fenômenos cênicos e socioculturais, entrecruzei epistemologias e, principalmente, entrei numa dinâmica com o humano, com os sujeitos agentes de *Bença* e com aquilo que é fruto do seu labor, a sua arte. Assim, nesta dissertação, parto da perspectiva de transculturalidade decorrente do reconhecimento das manifestações de hibridez cultural oriundas da brasilidade e que funda o que entendo por “estética transcultural” na cena do Bando. Dedico-me, ainda, à corporalidade e à corporeidade dos atores de *Bença*, em especial no que tange ao trânsito do corpo desses sujeitos entre o corpo cotidiano e o corpo expressivo da cena, o que chamo de “estado de benção”. Arrolados esses traços, alicerces das articulações nesse processo de criação, vislumbro, por fim, a encenação em si, o estabelecer das situações cênicas e, pelo que elas me oferecem aos sentidos todos, confirmo a inscrição do Bando na era das “teatralidades híbridas contemporâneas”. Constato, em última análise, que *Bença* desencadeou um movimento de descoberta de uma nova teatralidade e, nesse caminho, de renovação cênico-paradigmática da poética do Bando de Teatro Olodum. A partir dessa rede de articulações e constatações amplio minhas reflexões em torno das novas teatralidades e do campo de hibridez que as caracteriza.

Palavras-chave: Teatralidades Híbridas, Transculturalidade, *Bença*, Bando de Teatro Olodum.

LÍRIO, Vinícius da Silva. ***Bença to Hybrid Theatralities***: the transcultural scenic movement of Bando de Teatro Olodum. Salvador: UFBA, 2011. 216f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2011.

ABSTRACT

Bença is the title of the act that closes a cycle of creation and opens new ways for the theatricality of the Bando de Teatro Olodum. Has been around the creating process of this spectacle, developed during the year 2010, that I have launched my views. It's about that time – the Bando one and my own face this first – which I lean over here. In this study I invest in a system of joints, analysis and discussion based on a non-cartesian approach about the process mentioned. Theorize in an permanent dialogue with the peculiarity of the Arts-Humanities interface: booked events, identified scenic and sociocultural phenomena, crisscrossing epistemologies and, especially, got into a dynamic with the human, the *Bença* agents and what is the his labors result, their art. Therefore, in this dissertation, I take the perspective of transcultural resulting from the recognition of Brazilianness expressions and its culture hybridity that founded what I mean by “dialectic esthetic” in the Bando scene. I discuss also the corporality and the corporeity of *Bença* actors, especially in relation to transit from the quotidian body to the expressive body scene of these individuals, which I call “state of blessing”. Enlisted these traits foundations of the joints in the creation process, I approach, finally, the spectacle, the scenic situations and, for what they offer to all my senses, I confirm the registration of the Bando in the era of “hybrid contemporary Theatralities”. In the final analysis, I conclude that *Bença* spawned a discovering movement of a new theatricality, and in this way, the scenic-paradigmatic renovation of the Bando de Teatro Olodum poetic. From this network of articulations and findings I amplify my reflections about the new theatralities and hybridity field that characterizes them.

Key-words: Hybrid Theatralities, Transculturality, *Bença*, Bando de Teatro Olodum.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1 -	<i>Bença</i> aos mitos do tempo. Valdinéia Soriano	p. 10
Foto 2 -	Transculturalidade ou a arte do encontro	p. 21
Foto 3 -	Atrizes e depoimento em telão (ao fundo)	p. 49
Foto 4 -	Baquetas de madeira	p. 52
Foto 5 -	Do corpo ao corpus	p. 60
Foto 6 -	Atores em relação com a imagem de Mário Gusmão	p. 66
Foto 7 -	Solo da atriz Rejane Maia	p. 68
Foto 8 -	A atriz Elane Nascimento em relação com o instrumento	p. 69
Foto 9 -	Jogo de improvisação	p. 74
Foto 10 -	Laboratórios de dança afro	p. 84
Foto 11 -	O movimento híbrido	p. 97
Foto 12 -	Ator gerando imagens em tempo real	p. 98
Foto 13 -	Atrizes e imagens geradas em tempo real (ao fundo)	p. 100
Foto 14 -	Corpos desconstruídos	p. 106
Foto 15 -	Valdina Pinto em vídeo projetado (ao fundo)	p. 108
Foto 16 -	Atriz, na relação com o instrumento percussivo	p. 115
Foto 17 -	Contato com instrumento percussivo.....	p. 121
Foto 18 -	Final subjetivado da encenação	p. 125
Foto 19 -	Elementos humanos, percussivos e eletrônicos	p. 127
Foto 20 -	Atores construindo espaço imaginário	p. 134
Foto 21 -	Fontes enunciativas articuladas	p. 138
Foto 22 -	A atriz Arlete Dias dialogando com "Rai"	p. 142
Foto 23 -	Ator gerando imagens em tempo real	p. 147
Figura 1 -	Rubricas do texto de <i>Bença</i>	p. 117

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO: ABERTURA	10
1	A ESTÉTICA TRANSCULTURAL: DOS MATIZES AFRICANOS E AFRO-BRASILEIROS ÀS ARTICULAÇÕES NO CAMPO DA BRASILIDADE	21
1.1	Etnicidades-em-relação e o discurso nativo: o laboratório cênico de <i>Bença</i> como reflexo do fenômeno transcultural	41
2	<i>BENÇA</i>: O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM CORPO E CORPUS	60
2.1	A corporalidade em Estado de Benção: uma abordagem acerca do corpo/corpus e seus significantes no processo de criação de <i>Bença</i>	64
3	<i>BENÇA</i> ÀS TEATRALIDADES HÍBRIDAS: DISCUSSÕES AO LEVANTAR DO PANO	97
3.1	A dinâmica da “palheta estilística” de <i>Bença</i>	114
3.2	Os territórios híbridos de <i>Bença</i>: a independência das fontes de enunciação cênica	137
	CONSIDERAÇÕES FINAIS: PERSPECTIVAS FUTURAS	147
	REFERÊNCIAS	156
	APÊNDICES	160
	Apêndice A – Glossário	161
	Apêndice B –Transcrições de depoimentos dos atores	164
	ANEXOS	196
	Anexo A – Mídia Impressa	197
	Anexo B – Termos de Autorização	199

INTRODUÇÃO: ABERTURA

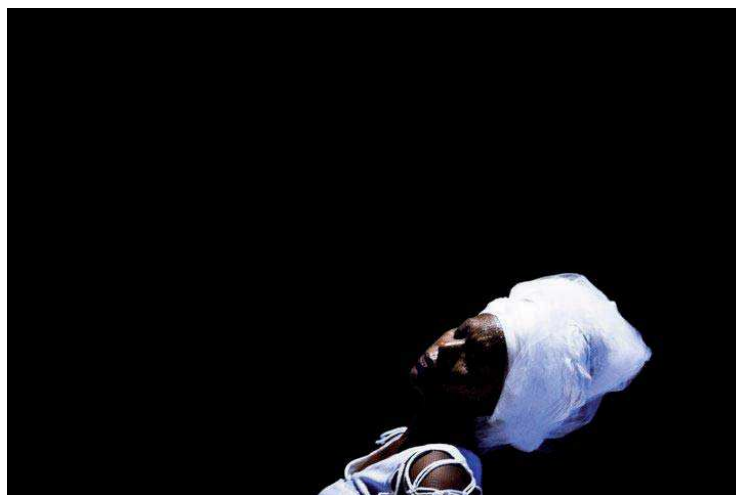


Foto 1 - *Bença aos mitos do tempo*. Valdinéia Soriano. Foto: João Meirelles, 2010.

“Somos negros, entendeu?! Então, acho que isso aí já diz tudo. Um bando de negros no palco!”

Elane Nascimento, atriz.

Bença aos donos da casa e licença para falar sobre o que vi, o que ouvi e o que formulei sobre o seu labor. Meu respeito a esses mais de vinte corpos que se encontraram num “ritual” de regular frequência para revelar a si, aos outros e sobre outros que, nos movimentos espaço-temporais e nos encontros tantos, perderam “[...] suas origens nos mitos do tempo e efetivam plenamente seus horizontes apenas nos olhos da mente” (BHABHA, 1990, p. 1¹ apud HALL, 2006, p. 51).

“Bença”, variação linguística para um termo² carregado de significados nas mais diversas culturas, é o título da encenação do Bando de Teatro Olodum (Salvador/BA, 2010), fruto do processo de criação sobre a qual lancei meus olhares no decorrer do ano de 2010. O eixo temático desse processo tinha por foco o tempo e seus efeitos e a ancestralidade dos sujeitos agentes desse grupo – o de teatro, o Bando (microgrupo), e o da cultura afro-brasileira (macro) – numa descoberta do que

¹ BHABHA, Homi (org.). **Narration the Nation**. Londres: Routledge, 1990.

² “Bença” é uma variação linguística (escrita-oralidade) da palavra “Benção”.

há sobre si no que já foi experienciado por aqueles que vieram antes: os anciãos, os mais velhos (no tempo cronológico), os ancestrais (no tempo não mensurável, antes mesmo do humano).

Esse processo diz respeito, em primeira ordem, a um manifesto de saudação à sabedoria que só o tempo garante. Saberes construídos e reconstruídos a partir das vivências (sejam elas diretas ou em “estados” outros de contato) com os conhecimentos dos povos que, num movimento de cruzamento cultural, deram origem a tais saberes.

Tradicionalmente, o Bando discute as problemáticas étnico-raciais contemporâneas (em especial aquelas ligadas à população afro-brasileira), debruçando-se sobre as questões conjunturais, num tempo-espaço que – às vezes – não é mais o presente, mas que não deixa de ser atual. No processo de criação de *Bença*, instaurado em janeiro de 2010, trouxe-se à tona não mais o debate explícito, mas a celebração, a exaltação da ancestralidade, por meio de um acontecimento cênico que traduz uma manifestação de respeito aos mais velhos.

Para atriz Arlete Dias³, o grupo está “[...] *pondo às claras, saudando, saudando a terra, saudando os nossos os ancestrais, os nossos povos, que trouxeram muita... muita riqueza cultural, muita herança e que a gente tem que desbravar, recompor, recontar, reconstruir tudo isso aí*”. Logo, é o momento de se difundir as memórias, os caminhos, as desconstruções e (re)construções de povos em contato no campo transcultural que é o universo brasileiro. É em torno do processo de criação (desde os primeiros laboratórios até o “levantar do pano” – a encenação) desse acontecimento cênico e da teatralidade que o Bando renova a partir dele que giram as articulações desenvolvidas nesse estudo.

Antes, porém, nesse espaço introdutório, traço algumas linhas de localização do Bando de Teatro Olodum no Teatro brasileiro e baiano, por meio de articulações teórico-epistemológicas acerca do trabalho desse grupo. Concentro-me, para isso,

³ Recorte de depoimento concedido em entrevista. Entrevistei os atores Arlete Dias, Cell Dantas, Elane Nascimento, Geremias Mendes (Seu Gereba), Rejane Maia, Ridson Reis e Valdinéia Soriano, todos do elenco do Bando e do processo de criação abordado, durante terceira temporada de *Bença*, em maio de 2011, quando colhi os depoimentos dos quais trarei alguns recortes no decorrer desse estudo.

no percurso histórico-discursivo-cênico⁴ do Bando, destacando alguns aspectos que justificaram e justificam a sua pertinência na atualidade e na oportunidade de sua formação.

Parto, nesse caminho, das palavras da atriz Valdinéia Soriano ao ponderar acerca do teatro feito pelo Bando:

Eu acho que a gente sempre teve a frente, sabe?! Quando surgiu era um grupo a frente porque não tinha nenhuma companhia negra em 90 com essa força, né?! Então, a gente tava [sic] à frente. [...] Então, eu acho que agora é mais isso, sabe, é um teatro negro à frente um pouquinho, pelo menos dentro de Salvador, do tempo. [...] eu fico super assustada com essa invasão tecnológica e tal, mas que é necessária. [...] Apesar d'agente trazer toda essa coisa tecnológica [em Bença] a gente vem pra raiz, vem pra terra, quando a gente vem com os instrumentos... tem instrumento ali que é africano mesmo, aquele é... o "djembê" que a gente toca, que é de África. Tudo africano. Então, a gente não perde essa referência. [...] Então, a gente tá ali dentro. [...] Então é isso, eu acho que a gente tá fazendo um teatro pra frente, [...] atualizado, é um teatro atual. O teatro do Bando, eu acho que é um teatro atual. Você não perde nada ao seu redor, a anteninha lá do ator do Bando tá lá toda ligadinha. [...] Não deixa de ser negro, porque somos nós fazendo, falando dessas coisas, mas é um teatro atual.⁵

Diante da perspectiva acima descrita, uma reflexão trazida por Maria Lúcia Leal (2008) quanto à pertinência e, mais que isso, a necessidade de movimentos cênicos voltados para a discussão da problemática étnico-racial (eixo das encenações do Bando) faz-se pertinente:

Por que ainda se faz necessário no Brasil a criação de grupos nos moldes do Teatro Experimental do Negro⁶, onde a ideia de diferença racial é a geradora desses grupos? Talvez simplesmente porque no Brasil ainda se acha estranho "Hamlets" e "Prósperos" negros [...]. Talvez porque ainda ao se escolher um ator para determinado papel,

⁴ Esse percurso não tem um caráter cronológico e linear das montagens do Bando, mas se volta, em verdade, para os traços das manifestações cênicas desenvolvidas pelo grupo em articulação com o universo transcultural do qual faz parte.

⁵ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

⁶ O Teatro Experimental do Negro (TEN) é um grupo de teatro carioca que desenvolve intervenções cênicas e culturais voltadas para a questão étnico-racial: "[...] um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, [...] compreendi a mudança pretendida na minha ação futura como a defesa da verdade cultural do Brasil e uma contribuição ao humanismo que respeita todos os homens e as diversas culturas com suas respectivas essencialidades", nos revela seu fundador, Abdias do Nascimento (1997, p. 72). Sob essa perspectiva, então, é que, em 1944, no Rio de Janeiro, surge o Teatro Experimental do Negro propondo-se a regatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, segundo Nascimento (1997), imbuía-se de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade da raça negra. Nesse sentido, o campo de trabalho objetivava expor a valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte.

a cor/raça é critério de escolha ou veto apesar da mídia e do senso comum alardearem que raça não existe. (Ibid., p. 3)

Amplio essas duas visões para a percepção de que não se trata somente da presença do negro ou dos critérios raciais para composição da cena no palco. Num espaço híbrido (o brasileiro) onde se fundam grupos dessa natureza, diz respeito à percepção de que a imagem, a cena, a representação, o acontecimento configuram manifestações que vão além do “dizer” ou “inserir” algo/alguém num contexto, em uma oportunidade, mas de abordar, discutir, ponderar, “presentar”⁷ a alteridade, o contato, os cruzamentos, o “eu” e o “outro” e as diferenças oriundas desse campo de dimensões e articulações epistemológicas várias em um movimento transcultural. Esse traços é o alicerce do que aponto, na primeira seção desse estudo, como movimento transcultural do Bando de Teatro Olodum, isto é, o contato, as tensões e os diálogos entre as diversas culturas entrecruzadas no território brasileiro.

Trata-se de articular cenicamente no teatro contemporâneo de tais grupos os reflexos das tensões epistemológicas, na cena e fora dela, no seio dos universos híbridos. Em outros termos, implica reconhecer e transplantar para o tablado o que nos propõe Hall (2003b, p. 230) acerca do pertencimento cultural e da diferença – de onde toda imagem (cênica nesse caso) costuma ser compreendida: “‘Difference’ has been marked. [...] Difference signifies. It ‘speaks’”⁸ (grifo do autor). A atriz Elane Nascimento traduz, na sua visão acerca do teatro do Bando, a proposta desse estudioso:

*É diferente, não sei se porque a gente fala da gente, fala das nossas questões, dos nossos incômodos. A gente não pega o texto de uma outra pessoa, uma abordagem de uma outra pessoa, pra poder colocar no palco. A gente fala do nosso dia-a-dia, da nossa realidade e é um teatro, um tipo, se existe, que transforma, tem poder de transformação muito vivo [...].*⁹

Esse entendimento se articula com a compreensão de Hall (2003b) de que todo o repertório imagético e os efeitos visuais por meio dos quais a diferença tende a ser representada estão dentro de um sistema de representação relacionado ao

⁷ Termo trazido por Sílvia Fernandes (2010) para tratar do possível apagamento da representação, aspecto que trato com mais profundidade na terceira seção desse estudo.

⁸ Em livre tradução: “‘A diferença’ tem sido destacada. [...] A diferença significa. Fala”.

⁹ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

momento histórico no qual é composto. É sobre esse sistema, no contexto do Bando, que trato agora.

Na segunda metade do século XX, explodiam no mundo o movimento do “*black power*” (poder negro) e a imagem “*black is beautiful*” (negro é lindo), em especial na América do Norte, o que trouxe à tona a imposição do respeito e auto estima das culturas e identidades ligadas a esses movimentos. Salvador, campo de referência transcultural do Brasil, não demorou a ser impactada pela imagem do “negro é lindo”, sobretudo entre os jovens negros, cuja influência advinha, em especial, da difusão da *soul music* pelo mundo: a identificação étnica passou a determinar novos padrões estético-culturais. “Aí não deu outra. O soul cedeu passagem ao ijexá e o funk tornou-se irmão musical do afoxé, para fazer valer a festa baiana com atitude [...]” (UZEL, 2003, p. 22).

Foi nesse movimento, depois da ascensão dos tambores e de sua sonoridade ganhar espaço no mercado musical baiano e brasileiro, cenário no qual a banda Olodum ganhou visibilidade, que, enfim, o grupo cultural que a criou vislumbrou a oportunidade de uma aproximação da dança e do teatro. É nesse contexto que é criado o Bando de Teatro Olodum.

O Bando foi criado em outubro de 1990, na capital baiana, sob a proposta do Grupo Cultural Olodum para ampliar e diversificar as atividades do Grupo e a sua presença na produção cultural da Bahia. O objetivo era produzir um teatro fincado nas raízes da cultura baiana, relacionando-se com a contemporaneidade.

Surge no teatro baiano, então, um grupo com perspectivas ideológicas que se voltavam para a disseminação das culturas afro-brasileiras, com temáticas e estéticas que traziam à tona discussões político-sociais e, ainda, promovia a afirmação de seus matizes culturais no palco.

Em princípio, a sua proposta cênica tinha por eixo a ideologização da etnicidade negra e mestiça e a representação da identidade cultural dos sujeitos agentes que o compunham. O objetivo era de estimular a formação de uma alta consciência política e de um modo de articulação cênica que refletisse sobre a rede de interesses, os conflitos étnicos e os traços culturais, perfeitamente inseridos na dinâmica das sociedades complexas do mundo contemporâneo. Nas palavras de Marcos Uzel (2003, p. 12): “O Bando de Teatro Olodum não se esconde. Futuca a onça com vara curta, mexe na ferida, dá a cara para bater e prova sem medo de

errar ou de deixar alguma fragilidade exposta, pois acredita no que diz ao seu público”. Nas palavras da atriz Alerte Dias um teatro que “[...] é *dinâmico, é inovador, é questionador, não traz as respostas, porque as respostas nós não temos, mas levamos muita gente, a juventude, a juventude negra, a refletir, a se ver no espelho, a se olhar de outra forma*”¹⁰.

Esse traço tem sido mantido e ampliado na teatralidade do grupo pelo trabalho conjunto entre os diretores, Marcio Meirelles e Chica Carelli, o coreógrafo, Zebrinha, o diretor musical, Jarbas Bittencourt, e pelos atores e atrizes que são o expoente direto de expressão e de contato com o outro através da cena. São esses os alicerces que norteiam esteticamente e definem a poética do grupo.

O Bando subiu ao palco pela primeira vez em 25 de janeiro de 1991, no Centro Histórico de Salvador-Bahia, na antiga faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Homens e mulheres de diferentes gerações, todos negros, promovendo de cara um contraste entre o que aquele grupo trazia enquanto discurso e estética e um espaço que, em outros tempos, talvez sua presença fosse vetada.

O grupo aparecia em cena numa comunidade, aquela do Centro Histórico, marcada historicamente pelos conflitos e repressões diversas sobre africanos e afro-brasileiros em contato com as culturas tantas do “ocidente” que na capital baiana (e no Brasil, de um modo geral) se assentaram. Esse contraste, embora nem de longe remonte a dinâmica de outrora, de algum modo, é representando no quadro conjuntural sobre o qual o Bando estreia, trazendo para a sua cena, por meio da palavra, da dança e da música – e, agora, das dramaturgias e das mídias diversas – o reflexo daquele espaço de contatos e tensões: “Suas peças mesclam humor e desmascaramento racial, leveza e ironia, diversão e militância, além de uma cumplicidade objetiva entre a vida e a arte”¹¹ (UZEL, 2003, p. 15).

O repertório desse grupo, desde sua criação até sua encenação mais recente, edificou em sua teatralidade o próprio elo entre o passado, o presente (o contemporâneo) e lançou vistas potenciais sobre o que estar por vir, o futuro. É

¹⁰ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

¹¹ Esclareça-se que a perspectiva de Marcos Uzel (2003) revela a trajetória do Bando até o ano de 2002 e, por tanto, não abrange as transformações cênicas do grupo nas encenações que se sucederam após esse ano. Sendo assim, suas formulações, embora pertinentes ao trajeto cênico do Bando àquela época, não se aproximam do que o grupo nos revelou no processo de *Bença*, aspectos sobre os quais esse estudo trata.

nesse percurso que, em comemoração aos 20 anos de existência do Bando e marco do retorno de Márcio Meirelles enquanto encenador no grupo, que é desenvolvido *Bença*, um “espetáculo instalação”, como é caracterizado no programa da encenação, que insere a cena do Bando dentro do que Sílvia Fernandes (2010) denomina de “teatralidades híbridas da cena contemporânea”.

Oportuno se faz esclarecer que esse estudo parte da encenação supracitada, sendo esta o estopim do movimento reflexivo desencadeado nos escritos aqui desenvolvidos, porém, não se limita à mesma. O processo de criação de *Bença* ofereceu-me um conjunto de fatos e fenômenos sobre os quais pude refletir, articular perspectivas teórico-epistemológicas e gerar uma rede discursivo-analítica em torno das novas teatralidades que, por sua vez, não se esgotam nesse processo. Assim, o título dessa dissertação – “*Bença às Teatralidades Híbridas*” – em analogia, contempla o processo criativo de onde partiram minhas articulações, mas vai além dele e saúda as dimensões do que assumo aqui enquanto Teatralidades Híbridas (FERNANDES, 2010).

Para tratar dessas teatralidades, das referências culturais e dos procedimentos entrecruzados no teatro feito pelo Bando em *Bença*, investi numa articulação entre os fatos (recorte de situações no processo de criação e na encenação em si), os fenômenos da cena (reflexões sobre as situações trazidas no bojo desse estudo a partir do meu olhar sobre as mesmas) e os aportes teórico-epistemológicos (teorias do teatro e das ciências humanas – sociologia e antropologia, em especial).

Construo uma rede de análises e discussões numa perspectiva não-cartesiana¹² sobre o processo citado, em um investimento de teorização que dialoga com a peculiaridade do campo das Artes-Humanidades. Um percurso tateante, tanto por seu caráter indefinido, como pelo fato de se configurar, gradualmente, a partir das condições potenciais do próprio pensamento.

Nesse passo, faço-me valer, no percurso dessa sistematização acadêmica, da visão trazida por Ângela Materno (2003) quanto ao que a teoria traz para todas as pesquisas: lança, sobre um determinado objeto, visões de mundo e formas de conhecimento específicas, que, tensionadas, dão forma ao que ela chama de teorização. Assim, “[...] teorizar seria, então, dinamizar as contradições, não para

¹² Perspectiva que vai numa direção diferente daquela proposta pela tradição cartesiana, segundo a qual toda e qualquer pesquisa estaria subordinada ao método dito científico (COUTINHO; SANTOS, 2010).

resolvê-las, mas para dar a ver as 'cisões da obra' [...]" (Ibid., p. 32). Segundo essa proposta, teorizar implicaria uma dialética reflexiva a fim de articular a formação de conceitos e perspectivas de abordagens com posturas críticas a partir do lugar (tempo-espaço) de onde a problematização é lançada. Aqui, a sala de ensaios João Augusto, no Teatro Vila Velha, em Salvador-Bahia, espaço onde foram esboçadas as situações cênicas de *Bença*: campo de renovação da teatralidade do Bando de Teatro Olodum.

Assim, reconheço as teorias como ferramentas que interagem com o universo empírico do processo criativo e coloco-os em "confronto", sem distanciá-los e, mais ainda, sem os colocar em imposição uns sobre os outros. À luz dessa perspectiva, estruturei esse estudo em três seções que sobrevoam todo o processo de criação em estudo, compreendendo desde os primeiros laboratórios de criações à abertura da cena, isto é, a encenação em si.

Na primeira dessas seções, intitulada "A Estética Transcultural: dos matizes africanos e afro-brasileiros às articulações no campo da brasilidade", volto-me para a apreciação da estética transcultural do Bando, a partir das fontes de pesquisa e das articulações estético-discursivas do grupo no processo de criação de *Bença*, ambas fincadas no conceito de discurso nativo de raça (GUIMARÃES, 2008), ainda que não apoiadas exclusivamente na perspectiva racial. Para tanto, foi desenvolvido um aporte epistemológico acerca dos universos culturais que permeiam tal processo, em um campo de cruzamento cultural. Partiu-se da identificação das manifestações geradas pelos diálogos estabelecidos entre esses universos no processo mencionado. O produto das articulações aqui desenvolvidas revela a poética de um grupo em contato com diferentes dimensões do universo epistemológico da brasilidade e que, a partir disso, tem investido na renovação paradigmática da sua cena.

Sendo assim, tomo como ponto de partida, nesse espaço do estudo, a perspectiva de transculturalidade em uma linha de pensamento fundada a partir do reconhecimento das manifestações de hibridez cultural oriundas da brasilidade e que configura o traço que caracteriza a conjuntura da cena do Bando. Nesse passo, trago as expressões "sincretismo cultural" (PAVIS, 2010) e "transculturalismo" (CANCLINI, 1982) e, entre outras, a noção de "espaço cultural híbrido" (BHABHA, 1998) que, articuladas, fundamentam o quadro estético do Bando.

Para desenvolver esse conceito, articulo a compreensão de estética trazida por Luigi Pareyson (1997) junto ao entendimento do que implica a transculturalidade e, por fim, chego à concepção de que a “estética transcultural” configura as articulações e cruzamentos tantos entre produções e referências culturais dinamizadas, numa “simbiose cultural” (PAULINO; WALTY; CURY, 2005), que são reflexo e refletem os “entre-lugares” onde são fundadas as culturas miscigenadas, híbridas.

A segunda seção é dedicada a corporalidade e a corporeidade dos atores de *Bença*. Ressalto o caráter fundamental do corpo e o modo como esse instrumento foi definitivo no processo de criação e como ainda assim se configura, uma vez que constitui um dos alicerces da dinâmica de articulações nessa encenação. É através dos corpos, dinamicamente relacionados com a profusão de elementos cênicos, que se manifesta o universo epistemológico transcultural do Bando de Teatro Olodum e anuncia junto à perspectiva da estética transcultural uma das dimensões abarcadas pelo conceito de teatralidade híbrida assumido nesse estudo. A outra dimensão do conceito aparece de forma mais precisa na terceira seção, quando trato do entrecruzamento de elementos cênico-discursivos na cena desse espetáculo.

Ainda no escopo da segunda parte dessa dissertação trago algumas terminologias basilares para o entendimento dos fenômenos relacionados ao corpo e às potenciais interações que este desenvolveu no seio desse processo de criação. A compreensão de termos como ancestralidade, corporalidade e corporeidade, é imprescindível para o acompanhamento da linha discursiva desenvolvida e, por essa razão, é que os caracterizo nesse espaço.

Nessa linha, caracterizo em *Bença*, no trânsito do corpo dos atores entre o corpo cotidiano e o corpo expressivo da cena, o que denomino de “estado de benção”. Chego a essa caracterização a partir do conceito trazido por Eugênio Barba (1994; 1995) acerca do que ele chama de “corpo dilatado”, de “dilatação”, isto é, um estado comportamental que exige um diálogo entre corpo e mente, energia, imaginação, reflexão e ação: um “[...] corpo presente, incandescente, potencializado, que irradia determinada luz, vibração” (DAMASCENO, 2006, p. 209). Essa perspectiva é refletida na encenação em estudo no movimento dos corpos alterados que complementam e estabelecem uma rede de enunciação que, por sua vez,

aglutina os paradigmas das teatralidades híbridas contemporâneas: a nova teatralidade do Bando, aquela de *Bença*.

Por fim, apropriando-me das articulações entre fatos, fenômenos e os aportes teórico-epistemológicos desenvolvidas aqui, invisto em uma análise mais específica daquilo que os traços revelados nesse processo de criação geraram: territórios de hibridez sobre os quais os sujeitos agentes do Bando transitaram no processo e têm transitado regularmente no estabelecer das situações cênicas de *Bença*. É em torno disso que gira a terceira e última seção desse estudo.

Parti nesse espaço das situações cênicas, do que elas me ofereceram ao olhar e à posterior reflexão diante do “levantar do pano”. Vislumbrada a encenação, tal como fiz em todo o processo de criação do qual a mesma faz parte, desenvolvi alguns recortes para iluminarem o meu posicionamento teórico-epistemológico e, também, puramente enquanto apreciador das cenas, que culminou na percepção da conjuntura cênica do Bando de Teatro Olodum: a era das “teatralidades híbridas” (FERNANDES, 2010).

Fontes enunciativas em plena autonomia, a polifonia e polissemia invade a cena, as dramaturgias visual, sonora e textual dialogam eletronicamente com elemento humano que dança, canta, fala, recita e toca em situações cênicas fragmentadas e localizadas em um campo de ruptura com a representação com base em uma narrativa linear, em uma fábula, marcado pelas interferências audiovisuais constantes e que anuncia a inscrição do Bando na cena pós-dramática (LEHMANN, 2007).

O olhar do ator Cell Dantas sobre o teatro do grupo do qual é sujeito agente ilustra o quadro descrito acima:

Eu penso que é pós-contemporâneo. Antes se falava em modernidade, moderno, depois contemporâneo, contemporaneidade e Bença é o pós-contemporâneo. Tentando, talvez, inserir nesse mundo contemporâneo, que é tão... como posso dizer?... Que é tão é intenso às vezes... [...] Porque o Bando também precisa se atualizar nesse contexto contemporâneo. Eu percebo que é uma atualização em Bença. Atualização desse tempo, né... o tempo que o Bando tá [sic] agora. O Bando não tá [sic] mais em 90, tá em 2011 e já passou por muitos processos... o Bando é outro. A sociedade já mudou em termos tecnológicos, os assuntos são diversos... eu acho que isso fica muito explícito, também, quando você entra e você vê... é muita coisa junta, né?! É um instrumento que é de coro, outro instrumento que é de metal, o dj... que é esse tempo, né?! Que é esse tempo d'agora [sic]: é tudo... você não consegue assimilar uma coisa só.

*Assimila tudo ao mesmo tempo, no cotidiano tem que sobreviver, tem que trabalhar e tem que caminhar com esses elementos diversos.*¹³

É tempo de renovação; é tempo de revelar os caminhos e os lugares entrecruzados; é tempo de investir no prefixo “trans” – na transculturalidade, nas articulações transversais dos elementos cênicos; é tempo de dialogar com a hibridez. Então, licença ao Bando para falar de um “chão” que tem “donos” e *Bença* às teatralidades híbridas!

¹³ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

1 A ESTÉTICA TRANSCULTURAL: DOS MATIZES AFRICANOS E AFRO-BRASILEIROS ÀS ARTICULAÇÕES NO CAMPO DA BRASILIDADE



Foto 2 – Transculturalidade ou a arte do encontro. E. Nascimento. Foto: João Meirelles, 2010.

“[...] você assistiu domingo? Você ficou no final do espetáculo? Você viu o que aconteceu no final? Que algumas pessoas bateram palmas e outras “paó”? Sabe o que é “paó”? É uma saudação que tem no candomblé que faz... [a atriz mostra a sequência de palmas conhecida pelos adeptos do Candomblé] Então, aí, essas pessoas que vieram entenderam perfeitamente que não precisa você tá dizendo: eu sou negro e quero ser respeitado! Eu sou velho e quero ser respeitado!”¹⁴

Rejane Maia, atriz.

O tempo, que consome tudo aquilo que cria, mas que também dá origem e renova tudo à sua plena oportunidade, opera a passos largos sobre todo e qualquer processo de criação. Em *Bença*, isso não se fez diferente e junto ao amadurecimento gerado pelo tempo, que é eixo temático dessa montagem, a cena veio se formando e revelando as fronteiras e as articulações travadas em meio aos universos referenciais que emolduram, tracejam e pincelam suas cores e texturas sobre a tela criada pelo Bando de Teatro Olodum.

¹⁴ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

Parto de algumas ponderações pertinentes aos traços desenhados nesse processo de criação, cuja estrutura em todos os seus níveis revela recortes específicos de sujeitos marcados pela sua individualidade e pela coletividade que esta completa. Barba (1994), tomando um dos prólogos shakespearianos e, ainda, apoiando-se nas dúvidas brechtianas, traz à tona alguns dos questionamentos mais famosos acerca do sentido do teatro:

Como transportar a veemência e a multiplicidade que caracterizam a vida de um indivíduo ou de uma sociedade à situação artificial do teatro? [...] É possível transportar para o teatro todos os erros, a grandeza, o mistério e simultaneidade da existência sem reduzi-la a uma imagem em duas dimensões? Ou é possível potenciá-la como sob uma lente de um microscópio, levando a um primeiro plano a dinâmica, não percebida anteriormente, de cada fragmento de realidade? (Ibid., p. 137-138)

Postas tais provocações, esta seção se volta para a apreciação da estética transcultural – ou de sincretismo cultural, como prefere chamar Patrice Pavis (2010) – do Bando, abordando as fontes de pesquisa e elaboração estético-discursiva do grupo, em especial no processo de criação de *Bença*. Para tanto, foi desenvolvido um aporte epistemológico acerca das elaborações analíticas e, principalmente, do conceito nativo de raça, partindo da identificação deste, ainda que não apoiado exclusivamente na perspectiva racial, no processo mencionado.

O termo “sincretismo” no seio da teoria pós-colonial ressalta a questão das múltiplas identidades fecundadas a partir dos deslocamentos geográficos, marca da pós-independência, além de implicar um esquema teórico que não dialoga com perspectivas puristas em defesa da identidade. Um movimento assinado, em sua maior parte, por intelectuais da diáspora, eles mesmos híbridos, autores desse esquema de igual natureza: híbrido. (SHOHAT; STAM, 2006)

A transculturalidade suscitada aqui é reforçada pelas manifestações de hibridez cultural oriundas da brasilidade e é o que determina a cena do Bando. Esse termo, ainda que sob outra expressão, é traduzido e coaduna com noção trazida por Pavis (2010, p. 265): “O *sincretismo cultural* implica a mistura das fontes e das tradições, a produção de uma nova cultura [...]”. Para esse estudioso, as encenações de Derek Walcott¹⁵, em especial *Dream Of Monkey Mountain*, ilustram esse sincretismo em

¹⁵ Poeta e autor de peças teatrais, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1992, tendo uma obra que reflete a cultura caribenha. Derek Alton Walcott nasceu na cidade de Castries, na ilha de Santa Lúcia (Índias Ocidentais).

todos os níveis, uma vez que revelam influências africanas e europeias na escrita, na atuação, na temática.

O campo da cultura, quando representado, em especial, literariamente – no teatro sob uma estrutura dramatúrgica qualquer – também pode ser uma ilustração dessa mistura, uma vez que se torna um registro cultural multiforme: “[...] um espaço cultural híbrido que surge contingente e disjuntivamente na inscrição de signos da memória cultural [...]” (BHABHA, 1998, p. 27).

Nessa perspectiva, o espaço cultural configura um campo transculturador no seio do qual convivem, convergem ou mesmo fragmentam-se, os traços de diversas culturas. Considerando esses aspectos é que, para Canclini (1982), o transculturalismo (também chamado de transnacionalismo para ele) pode ser tomado como um movimento de interligação entre as produções culturais num diálogo, em uma espécie de “simbiose cultural” (PAULINO; WALTY; CURY, 2005), de valores e hábitos em contato e em permanente dinâmica, atualizando-se e gerando manifestações outras.

Considerando essas proposições, assumo, junto à perspectiva da transculturalidade que ajudou a fundar a expressão título desta seção, o conceito de estética levantado por Luigi Pareyson (1997). Nesse passo, vale esclarecer que quando tenho falado em “estética transcultural” me refiro à dimensão da “experiência estética” (produção de arte) e ao campo da reflexão, o outro ponto da conjunção da estética enquanto o conjunto de teorias do belo e da arte sugerido por esse filósofo.

Ao final do século XX, Pareyson (1997) reconheceu o imperativo conjuntural que fez com que se entendesse a estética como toda

[...] *teoria* que, de qualquer modo, se refira à *beleza* ou à *arte*: seja qual for a maneira como se delineie tal teoria [...]; onde quer que a beleza se encontre, no mundo sensível ou num mundo inteligível, objeto da sensibilidade ou também da inteligência, produto da arte ou da natureza; como quer que a arte se conceba, seja como arte em geral, de modo a compreender toda técnica humana ou até a técnica da natureza, seja especificamente como arte bela. (Ibid., p. 2. Grifo do autor).

A estética não se limita, então, nessa ótica, à reflexão e, tampouco, à experiência de arte ou de beleza, ela define seus próprios limites estabelecendo um ponto de conjunção entre teoria e experiência, em um movimento que investe na dupla consciência dessas dimensões, mas sem confundi-las.

A compreensão do arcabouço de perspectivas desenvolvido até esse ponto culminou na perspectiva do que denomino de “estética transcultural”: o movimento de interligação e cruzamento entre produções e referências culturais em permanente diálogo e dinâmica, numa “simbiose cultural” que refletem os “entre-caminhos”, os “entre-lugares” nos quais se localizam as culturas miscigenadas, híbridas.

Nesse sentido, a estética na cena do Bando de Teatro Olodum, em especial na encenação de *Bença*, é algo que se revela na articulação transcultural que permeia seus processos de criação, as fontes de pesquisa, os laboratórios cênicos, o discurso e a ideologia por ele gerada, além dos recursos cênicos que compõem as montagens do grupo. Essa articulação é influenciada determinantemente pelo processo de sincretismo cultural fecundado na formação identitária do povo brasileiro, a partir do contato e rompimento das fronteiras culturais estabelecidas pela confluência de culturas diversas no território nacional.

Diante disso, é preciso entender como essa noção de “fronteira cultural” se constrói. Como bem lembra Rajagopalan (2002), em um estudo no campo da linguística acerca da formação da identidade e da política de representação, o século XIX foi palco para a formação e disseminação de diversas identidades de cunho geopolítico. É nessa época que o conceito de nação começou a ganhar traços e se consolidou com a perspectiva de que as identidades que formavam essas nações eram asseguradas de modo definitivo, em função de uma gama de fatores que as caracterizavam como únicas e, logo, diferentes umas das outras. Tratava-se, pois, de uma concepção essencialista: as nações como objetos nacionais.

Esse mesmo autor ressalta, ainda, que o conceito de nacionalismo que mais vigora, em especial na Europa, é aquele denominado por Brennan (1990 apud RAJAGOPALAN, 2002) como nacionalismo “romântico”:

Este tipo de nacionalismo vem recheado de boa dose de “saudosismo” histórico, que faz com que as pessoas se transportem simbolicamente para um passado glorioso que já não existe mais, ou melhor dizendo, existiu somente no imaginário coletivo – fenômeno este que Benedict Anderson (1983) chamou de “comunidades imaginárias”. O nacionalismo romântico [...] antecedeu o período marcado pela corrida desenfreada atrás das riquezas alheias e a colonização e/ou escravização dos povos da África e da Ásia, quando o conceito de nacionalismo adquiriu conotações de superioridade racial e auto-estima calcada em mitos de civilização mais avançada etc. (RAJAGOPALAN, 2002, p. 80)

O mito da superioridade racial e cultural, que fundamentava a autoafirmação europeia, só eclode no final do século XIX, atravessando as primeiras décadas do século XX, quando, aproximadamente, 85% do planeta se encontrava sob o domínio da Inglaterra ou da França (Ibid., 2002). Em meio a diversos conceitos de nação e povo à luz de uma perspectiva essencialista, Homi Bhabha (1998) desenvolve um discurso fincado na noção de hibridez, de mestiçagem, como sendo o elemento que tem mantido vivas as coletividades nas quais implica as ideias de nação e povo.

É à luz desse entendimento que localizo as fronteiras e articulações da cena do Bando, ainda ponderando sobre se, de fato, o limiar de sua cena, de seus processos de criação, revelam um quadro de hibridez, de mestiçagem, como sugere Bhabha (1998) quanto aos fatores de sobrevivência das coletividades, isto é, a pintura de um movimento transcultural.

Pavis (2008) acredita que para se conceber o teatro no cruzamento das culturas é fundamental se considerar as manobras que estão ligadas a esse fenômeno. É preciso, antes, compreender como se dá esse “deslizamento de culturas”: a interculturalidade; bem como, reconhecer a produção cultural oriunda desses deslocamentos. Assim, é importante ter em mente que:

O interculturalismo¹⁶ teatral não escapa das contradições históricas de nossa época, mesmo que, para fazer a sua própria teoria e produzir seus frutos os mais delicados, ele bem que gostaria de colocá-los por um momento entre parênteses; história de fazer reencontrar-se duas culturas e de ver o que ambas têm a dizer-se e de como poderão se amar. (Ibid., p. 208)

Interculturalmente, Schechner (1995) aponta dois tipos de grupos: 1) aqueles formados nas culturas individualistas a fim de resistir contra a corrente principal; e 2) aqueles constituídos nas culturas com tradições de representações coletivas, nas quais o grupo é a corrente principal. Esse autor tende a classificar esses grupos orientando-se por uma divisão geopolítica e ideológica, sobre a qual edifica um

¹⁶ Para Patrice Pavis (2008, p. 2) “o termo *interculturalismo* parece-nos adequado [...] para nos darmos conta da dialética de trocas dos bons procedimentos entre as culturas”. Vale esclarecer que, ainda que aceite as contribuições do discurso desse autor para a elucidação da problemática gerada nesse estudo, em alguns pontos faço uso de terminologias distintas. No caso do Bando, por exemplo, para discutir a questão da estética do Bando, opto pelo termo “transculturalismo” e seus derivados, inclusive “sincretismo cultural”, sugerido por esse mesmo autor, uma vez que pode ser identificados pontos que sugerem uma hibridez oriunda do encontro e das trocas entre diversas culturas em sua cena.

universo bipolar: oriente X ocidente (tal como o faz também ao tratar da função do treinamento em diferentes culturas).

Diante da categorização geopolítica e cultural trazida nesse discurso, importante se faz esclarecer, ainda, que “o Ocidente, assim como sua contrapartida oriental, é uma construção fictícia baseada em mitos e fantasias”, afirmam Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 37), em seu estudo acerca da imagem eurocêntrica. Para esses estudiosos tanto da perspectiva geográfica, quanto do ponto de vista cultural, o conceito do que engloba o universo ocidental é relativo: “Aquilo que o Ocidente chama de Oriente Médio é, do ponto de vista chinês, a Ásia Ocidental. [...] Os Mares do Sul, a oeste dos Estados Unidos, são considerados de um ponto de vista cultural como Oriente” (op. cit).

Não raro o “Ocidente” exclui a América Latina, o que para Shohat e Stam (2006) acaba sendo algo surpreendente, uma vez que a maior parte dos países latino-americanos, quaisquer que sejam suas heranças étnicas, localiza-se no hemisfério ocidental, assume como primeira língua um idioma de origem europeia e desenvolveu sociedades com hábitos europeus. Por outro lado, ressaltam esses autores,

[...] nossa intenção não é recuperar a América Latina [...] para o Ocidente, mas chamar a atenção para arbitrariedade das cartografias mais comuns quando se trata de falar sobre lugares claramente híbridos como a América Latina, que são ao mesmo tempo ocidentais e não ocidentais, simultaneamente africanos, indígenas e europeus. (Ibid., p. 38)

No caso do Bando de Teatro Olodum, cuja cena se desenvolve num território que não cabe nas categorias geopolíticas e ideológicas de Schechner (1995), o Brasil, sua produção é marca de um teatro, de um grupo, que se formou no seio de uma cultura híbrida, fruto de um processo secular de miscigenação, e com um propósito claro de resistência – termo facilmente trocado pelo oposto, “flexibilização”¹⁷ – da cena contemporânea local.

É importante ter em mente o que é ressaltado por Shohat e Stam (2006, p. 80): “[...] O hibridismo constitui um processo infundável que antecedeu o colonialismo e

¹⁷ Embora costume se entender a cena do Bando como uma manifestação de resistência à exclusão dos negros e afrodescendentes e de suas questões do Teatro local, considero seus investimentos como um movimento de flexibilização dessa cena, uma vez que busca diversificar e dinamizar a estética, as discussões e os sujeitos na cena contemporânea.

deve continuar após seu final. O hibridismo é dinâmico, móvel, uma constelação instável de discurso, mais do que uma síntese ou fórmula”. Dessa maneira, as identidades híbridas não podem ser reduzidas a uma “receita”, ainda que configurem um conjunto de modalidades culturais. Diante disso, “o sujeito híbrido diaspórico se confronta com o desafio ‘teatral’ de se mover entre modos diversos de atuação em mundos culturais e ideológicos distintos” (Ibid., p. 81).

Assim sendo, as polaridades geopolíticas e identitárias trazidas há pouco não se aplicam ao contexto do Bando, ainda que iluminem o raciocínio para se chegar a tal conclusão: o Bando se constrói e reconstrói em um universo intimamente definido pela noção de hibridez, de mestiçagem, que para Homi Bhabha (1998) configura o componente que define e mantém vivas as coletividades e suas identidades.

Mas, mesmo reconhecendo o universo híbrido no qual está inserida a formação da identidade brasileira, não se pode deixar de notar os jogos de poder que permeiam o hibridismo, uma vez que “na América Latina, a identidade nacional muitas vezes foi oficialmente articulada como híbrida e sincrética através de ideologias integracionistas hipócritas que sutilmente ignoravam certas hegemonias raciais” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 82).

Isso é reflexo ainda do modo como esse contexto foi fundado, uma vez que o universo diaspórico revela a complexidade das identidades múltiplas:

A celebração do hibridismo coincide com o novo momento histórico dos deslocamentos pós-independência que geram identidades duplas (franco-argelino, indo-canadense, palestino-libanês-britânico). As identidades pós-independência, como produtos de misturas conflitantes, são bem mais problemáticas que as identidades múltiplas derivadas de uma simples mudança de país. Além disso, as identidades diaspóricas não são homogêneas. (Ibid., p. 79)

Ainda acerca do papel/local do grupo, é importante pontuar que o ator, como pondera Pavis (2008), para além do que pode se denominar de “macro cultura”, possui uma cultura gerada pelo seu grupo, adquirida, principalmente, na criação e preparação do espetáculo, por meio de um processo, consciente ou inconsciente, de “enculturação”¹⁸. Além disso, vale acrescentar que, antes de tudo, há o sujeito enquanto ser dotado de individualidade, com uma formação identitária oriunda de um contexto outro que pode não ter relação alguma com o universo daquele grupo

¹⁸ Termo utilizado por Pavis (2008, p. 9) para se referir à assimilação do ator das tradições e das técnicas corporais, vocais e retóricas de seu grupo.

teatral. Sendo assim, no desenvolvimento do processo criativo devem ser consideradas essas variáveis.

Esse processo pode ser justificado por uma das definições trazidas por esse autor, cujo discurso defende a ideia de cultura (ou “ordem cultural”) como “artificial”, uma vez que produzida pela arte do homem, logo adquirida, criada; e a ideia de natureza (ou “ordem natural”): “tudo que é universal, no caso do homem, depende da ordem natural e se caracteriza pela espontaneidade; tudo aquilo que se disciplina por uma norma pertence à cultura [...]” (LÉVI-STRAUSS, 1949¹⁹, p. 10 apud PAVIS, 2008, p. 9). Essas dimensões se opõem como o adquirido é oposto ao inato e a criação ao espontâneo.

À luz dessa compreensão é que Pavis (2008, p. 9) conclui:

No teatro, o palco e o ator representam sob a mesma ambiguidade do meio natural e do objeto artificial construído. Tudo tem a tendência a transformar-se em signo, a semiotizar-se. Inclusive, a utilização natural do corpo do ator insere-se numa prescrição do sentido que exige da carne hesitante a sua parte de artificialidade e codificação.

Diante dessas ponderações, reflito sobre as questões suscitadas por Bhabha (1998, p. 20) quanto à maneira como se constituem os indivíduos nos “entre lugares”, em suas palavras, “nos excedentes da soma das ‘partes’ da diferença”, em geral, traduzidas em expressões como raça, classe, gênero, etc. E, além disso, de que modo são desenvolvidas estratégias de representação num intercâmbio de valores, significados e prioridades que, nem sempre, se constituem de forma colaborativa e dialógica²⁰, podendo estabelecer-se a partir de posturas antagônicas, conflituosas e, mesmo, incomensuráveis.

Transplante-se essas ponderações para o contexto do século XXI, para a cidade de Salvador-Bahia, na sala de ensaios João Augusto, Teatro Vila Velha, espaço de ensaio e articulações individuais e coletivas para a criação de *Bença*. Associe-se a essa localização espaço-temporal o campo de cruzamento de culturas

¹⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris: PUF, 1949.

²⁰ O que aqui se aponta por “dialógica” parte do que Bakhtin (2006), na linguística, entende por “princípio dialógico” ou “dialogismo”: marca da interação enunciativa, na medida em que se entende a relação com o outro como o fundamento da discursividade.

em meio ao qual se articulam e criam os sujeitos agentes²¹ do Bando e, por fim, vislumbraremos o que já pontuava Pavis (2008, p. 1), ao final do século passado:

A encenação teatral talvez seja, hoje em dia, o ultimo refúgio desse cruzamento [de culturas] e, por tabela, o seu mais rigoroso laboratório: ela interroga todas essas representações culturais, as dá a ver e a entender, avalia-as e apropria-se delas por meio da interpretação do palco e do público.

Esse quadro reflete um espaço e uma oportunidade dialógica que marca a cena contemporânea, uma vez que

é na emergência dos interstícios – a sobreposição e deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. [...] Os termos do embate cultural, seja através de antagonismos ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. (BHABHA, 1998, p. 20-21)

Com base nas ideias do autor supracitado e recorrendo a uma tendência dos estudos culturais e pós-colonialistas, Rajagopalan (2002) aponta como inegável o caráter performativo da constituição das identidades, entendendo que estas não são definitivas, como propõem as concepções historicistas e essencialistas em torno das diversas modalidades de identidade (nacional, étnica, linguística etc.).

A partir dessa perspectiva, localizo os diálogos estabelecidos pelo Bando de Teatro Olodum com as diversas referências culturais que, por construtos teóricos ou de base empírica, colocam-se diante de seus processos de criação.

O que trato aqui como “base empírica” diz respeito às experiências vivenciadas pelos sujeitos agentes desse processo na sua vida cotidiana, nas relações interpessoais e no seio dos grupos sociais dos quais fazem parte, bem como, as referências humanas que serviram como fontes, por meio de depoimentos, para construção da dramaturgia e da própria cena de *Bença*.

²¹ Em determinados pontos do texto utilizo a expressão “sujeitos agentes” ao invés de “atores”. Opto por essa expressão para me referir a todos os indivíduos envolvidos no processo, desde diretores, professores à equipe técnica, entre outros, incluindo, obviamente, também os atores.

Ao final de todos os ensaios da encenação de *Bença* era realizada uma reflexão dos mesmos, isto é, uma conversa entre os agentes sobre o ensaio do dia. No dia 26 de abril de 2010, o diálogo estabelecido entre concepções e experiências em diferentes universos culturais se fez presente a partir do enfoque sobre tema central da montagem. O diretor trouxe para o grupo o conteúdo de um estudo ao qual havia tido acesso em torno da problemática do tempo: “Entre Cronos e Kairós”²² (Cronos ou Khronos se refere ao tempo físico, contínuo; ao passo que Kairós diz respeito a um tempo específico²³).

Esse estudo discute a questão do tempo e, mais especificamente, a (auto) percepção da idade na velhice. Partindo desse texto, o diretor destacou que para os ocidentais o tempo é um só e problematizou: Como é essa questão do tempo no universo africano? A partir dessa problematização, solicitou que os atores pensassem sobre essas diferenças na aceção e na experiência com o tempo.

O que se apresenta sobre a proposição do diretor do espetáculo diz respeito a um movimento que coloca em contato concepções em torno de um mesmo elemento (o tempo), partindo da perspectiva ocidental (a Greco-romana) em direção a um entendimento como tal questão se dá na cultura afro-brasileira, em especial, no universo do candomblé.

Douxami (2000) lembra que, no teatro negro, o candomblé aparece com frequência sob diversas formas: representação, símbolos, temas, etc.; trata-se de uma referência à africanidade do teatro desenvolvido pelos negros. A transposição conceitual suscitada por Meirelles reforça a presença dessa religião como elemento que, mesmo quando não de forma explícita, marca a cena do teatro feito pelo Bando.

²² BERTAMONI, Hélia Fraga Gomes. **Entre Cronos e Kairós: a auto-percepção da idade na velhice.** São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009, 105p. Dissertação (Mestrado em Gerontologia). Programa de Estudos Pós-Graduados em Gerontologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

²³ Cronos e Kairós: duas figuras míticas que contribuem para a compreensão do que se entende por “tempos modernos”. Seu entendimento está ligado à mitologia Greco-romana, na qual: Cronos é a “divindade grega, Saturno dos romanos [...]. Sendo senhor do Universo, e temendo que seus filhos viessem futuramente a destroná-lo, devorava-os ao nascer. [...] É claríssima a alegoria dessa fábula: Kronos, em grego, quer dizer tempo; e não há dúvida que o tempo devora, isto é, consome tudo que cria. [...] Simbolizando o tempo, é Cronos geralmente representado sob a forma de um ancião, curvado ao peso dos anos, erguendo, na mão, uma foice, porque o tempo ceifa todos os seres. [...]”; já Kairós é um “deus alegórico, personificação da ocasião, do momento favorável, foi o mais jovem dos filhos de Zeus [...]” (BERTAMONI, 2009, p. 16-17)

Oportuno se faz ponderar acerca do uso de determinadas terminologias fundadas na noção idealizada dos povos africanos e seus descendentes no contexto das comunidades afrodiáspóricas. É o que ocorre no caso da referência ao universo africano, quando a rede de articulações propõe uma reflexão mais ligada ao sistema de tradições e saberes afro-brasileiros.

Necessário frisar que os universos africano e afro-brasileiro configuram conjuntos epistemológicos complementares. Um descende do outro, mas o seu processo fundante é permeado por referências outras que, ao mesmo tempo em que os liga, os distancia em sua configuração, no modo de vida que nele se processa, nos sujeitos que são o produto, a base e o alimento das paisagens que revelam tais universos.

Tomando a referência caribenha – que em muito se assemelha na configuração pós-diáspora brasileira – Hall (2003a, p. 30) ilumina essa reflexão quanto às bases que sustenta o uso, muitas vezes equivocado, das terminologias para se referir aos universos afros:

Nossos povos têm suas raízes [...] nos quatro cantos do globo, desde Europa, África, Ásia, foram forçados a se juntar no quarto canto, na “cena primária” do Novo Mundo. Suas “rotas” são tudo, menos “puras”. A grande maioria deles é de descendência “africana” – mas, como teria dito Shakespeare, “norte pelo noroeste”. Sabemos que o termo “África” é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos. [...] A distinção de nossa cultura é manifestadamente o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus²⁴.

Assim, não se pode deixar de lado o traço limítrofe na representação gerada pelos termos em questão: o contexto africano, em si, já é repleto de símbolos, mitos, memórias, tradições, significações, entre outros fatores que, no trânsito de uma ponta a outra deste continente, do Egito ao Benin, da Nigéria, passando por Angola, a Moçambique, encontram tradições e modos de vida próprios, mas que, indistintamente, são africanos; por outro lado, o universo afro-brasileiro é resultado de um processo híbrido, dentro do qual não se pode desagregar seus elementos fundantes, uma vez que se convive com a lógica da transculturação, cujo norte do

²⁴ No caso brasileiro, o entrelaçamento e fusão de elementos de outras culturas se estende, para além do já citado por Hall (2003), aos elementos ameríndios.

processo situa-se na “zona de contato”, em um contexto espaço-temporal nos quais diferentes sujeitos têm suas trajetórias em cruzamento (HALL, 2003). É a perspectiva dialógica que permeia o quadro afro-brasileiro e com a qual trabalharei na cena de *Bença*.

Douxami (2000) ressalta, diante disso, a problemática da consciência desafricanizada que o afro-brasileiro adquiriu diante do cotidiano sincrético brasileiro. No entanto, diante da realização de um teatro negro, intelectuais e artistas afro-brasileiros, pelo caráter militante e pela reivindicação da negritude em sua arte, buscam criar um teatro que destaque a sua especificidade, o seu caráter de teatro negro. O que justifica o investimento do Bando no estabelecimento de encontros entre epistemologias diferentes.

Esclareça-se que ao denominar como epistemológicos os universos em diálogo no processo de criação cênica em estudo, reconhece-se aqui a abertura gerada na conjuntura do século XXI, em especial no seio da academia, para a percepção e reconhecimento das artes e humanidades como campos que não devem limitar seus discursos e práticas a uma cultura específica. Como sugerem Coutinho e Santos (2010) no meio acadêmico, trata-se, em livre transposição, de alargar a discussão acerca do papel e da importância de outros universos na cena desse processo criativo. Ou seja, considerar nos campos internos e externos desse processo de criação outros conjuntos de conhecimentos (ou epistemologias outras) que oferecem as ferramentas para a “[...] construção de sistemas de pensamento e parâmetros não-cartesianos” (Ibid., p. 4), nesse caso, sistemas e parâmetros abertos ao diálogo.

A percepção da cena do Bando como um espaço de “encontro”, de “contato”, que se expande num movimento de abertura para diferentes epistemologias, aponta para o reconhecimento de sistemas de saberes diversos que, direta ou indiretamente, sugerem e/ou interferem na criação cênica do grupo, numa experiência que pode ser inter e/ou transcultural.

Grotowski (1992), ao falar da construção do que ele entende por “partitura” do ator, descreve esse campo do “encontro” com uma das perspectivas que melhor iluminam meu olhar sobre a cena de *Bença*:

O teatro é um encontro. A partitura do ator consiste dos elementos de contato humano: “dar e tomar”. Olhe para outras pessoas, confronte-as consigo, com as suas próprias experiências e

pensamentos, e forneça uma réplica. Nestes encontros humanos relativamente íntimos, há sempre este elemento de “dar e tomar”. (Ibid., p. 167)

Assim, tal como propõe Domenici (2007), olhando para as danças populares, é preciso tratar da cena de *Bença* considerando as diversas epistemologias, locais e universais, que incluem óticas e sistemas de conhecimentos específicos. Nesse sentido, diz respeito a perceber como se desenvolvem as dinâmicas cênicas, corporais, dramatúrgicas, coletivas, entre tantas outras articulações ligadas à criação no Bando.

Ampliar o campo de visão, nesse caso, implica o que Domenici (2007, p. 6) chama de “atitude contra-hegemônica”:

Para apreender realidades complexas dos países latino-americanos, com seus processos barrocos de comunicação, ao invés de aderir cegamente aos cânones do pensamento hegemônico que produzem apressadamente leituras de superfície, é preciso “avançar às apalpadelas ou apenas com um mapa noturno” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 6). Daí que se desdobrem aqui essas situações multi-informacionais de bairro a bairro, com complexas permutas entre vozes e ritmos, a partir de uma habilidade e oportunidade sintáticas dadas pelo caráter migrante e externo solar de tais sociedades, que só podem ser descritas por conceitos flutuantes (PINHEIRO, 2007, p. 25).

Na cena construída no processo de *Bença* identifico, pelo menos, três dimensões de um universo epistemológico em um diálogo transversal: 1) uma dimensão local que abarca as referências afro-brasileiras a partir das quais o Bando, invariavelmente, constrói a dinâmica corporal e cênica de seus trabalhos; 2) outra vertente local se refere ao universo euro-americano contemporâneo e ameríndio e, por conseguinte, os reflexos desse conjunto de interferências, ora voluntária, ora involuntariamente, sobre a cena; e, por fim, 3) o universo metafísico que está vinculado, em geral, às memórias e ritos ligados à ancestralidade, num sistema de referências e recorrências que, vez por outra, são trazidos ao lume nas criações do grupo.

Essas dimensões dialogam no universo epistemológico que caracteriza a brasilidade, esse campo de hibridez construído e reconstruído num movimento transcultural. Sendo assim, a identificação dessas dimensões não configura um esforço de segmentação, mas um caminho para articulação o cruzamento de

vertentes, indissociáveis no caso brasileiro, no universo epistemológico que abarca a brasilidade.

As duas primeiras dimensões, ambas de cunho local referem-se a sistemas de conhecimentos e saberes locais que, dentro de uma dinâmica própria, traduzem-se em visões de mundo específicas frutos de experiências vivenciadas e construídas pelos sujeitos desses universos. Dialogar com essas vertentes epistemológicas na cena do Bando implica reconhecer a influência da África diaspórica e seus reflexos no discurso e na estética de um grupo e de indivíduos, num processo secular de intercâmbio e cruzamento sociocultural.

As memórias e os rituais (religiosos ou de qualquer outra natureza) configuram o que chamo de “dimensão metafísica”. Esses polos interferem profundamente na dinâmica cênica do Bando num movimento que transcende o contato direto com elementos das culturas africana e afro-brasileira, sendo estes transmitidos tanto formal quanto informalmente de geração a geração.

Essa dimensão do universo epistemológico híbrido que envolve o Bando, no pensamento de Ferreira-Santos (2005), configura um traço definidor do processo identitário, algo que é herdado e que transgide a própria existência do indivíduo. Implica, pois, o que esse autor chama de “grande duração”, isto é, um tempo que é mais amplo e mais durável que a existência do ser humano, que consiste na “pequena duração”. Sendo assim, é o retrato, a moldura, o registro e memórias herdadas coletivamente pelo grupo comunitário desse sujeito e que ultrapassa a ele mesmo. E, mais que isso, implica uma dimensão do tempo que não é mensurável, que não se encaixa numa linearidade cronológica, uma vez que configura um processo que perdura e interfere diacrônica e sincronicamente sobre os sujeitos.

São “saberes”, narrativas, lendas, dinâmicas coletivas, entre tantas outras formas de difusão daquilo que está ligado a seres e memórias, muitas vezes, não reconhecidos numa cronologia passível de se mensurar: o universo ancestral, que aparece num investimento, por meio dos jogos e das atmosferas por eles geradas, para colocar em interação o universo cotidiano dos atores e um plano de “sonhos” e “fantasias”, tal como estimulou Schechner no processo de criação da peça

YokastaS²⁵, de 2002, no que pode se chamar de “performance cultural” (Singer apud MÜLLER, 2005):

Esse processo é realizado através da condição de *playing* e é dirigida por uma estrutura. No caso dos rituais em sociedades tradicionais, essa estrutura é encontrada em sua cosmologia e mitologia. No teatro, a atividade de *playing* está baseada na estrutura que é representada pelo *script*, o tema, a narrativa dramática. São a atividade de *playing* e o caráter processual do ritual e das artes cênicas que permitem sua comparação e a conceituação de ambos como “performance cultural”. (MÜLLER, 2005, p. 78)

Reconheço alguns traços do *playing* como uma constante no processo de *Bença*, em especial, nos jogos que culminaram na estrutura dramática e estética desse espetáculo. Por outro lado, no caso do Bando, não havia uma estrutura fincada no “*script*” – um dos últimos elementos a aparecer no processo de criação – tampouco em uma narrativa dramática. Dos elementos norteadores da estrutura do *playing* apenas o tema e os jogos em torno do mesmo.

Considerados esses traços no quadro cênico do Bando, tem-se no investimento transcultural por ele promovido a tradução das noções ligadas ao hibridismo e ao sincretismo – a fusão entre tradições culturais – trazidas à tona por Hall (2006): de um lado, a perspectiva segundo a qual estes elementos configuram uma poderosa fonte criativa na produção de novas formas de cultura, cujo desenvolvimento e estruturas se adequam melhor à modernidade; de outro lado, o entendimento de que o hibridismo, com a indeterminação, a “dupla consciência” e o relativismo que implica, também sugere riscos e perigos.

Esse mesmo autor toma como reflexo desse choque de perspectivas o debate em torno do livro “Versos Satânicos”, de Salman Rushdie, um romance sobre a migração, o Islã e o profeta Maomé, trazendo sua abordagem em torno da imersão na cultura islâmica e sua consciência do homem traduzido e exilado, o que ofendeu os fundamentalistas iranianos que decretaram a morte de Rushdie e o acusaram de blasfêmia. Diante disso, Rushdie apresentou sua defesa em torno do hibridismo:

Aquelas pessoas que se opõem violentamente ao romance, hoje, são de opinião de que a mistura entre diferentes culturas inevitavelmente

²⁵ No processo de criação da montagem *Yokastas* (Estados Unidos, 2002), acompanhado e vivenciado por Regina Polo Müller (2005), enquanto antropóloga/observadora, Richard Schechner trabalhou com a dimensão corporal e expressiva dos atores a partir de técnicas de treinamento do teatro experimental americano, tendo por base a perspectiva do trânsito do ritual para o teatro e vice-versa.

enfraquecerá e destruirá sua própria cultura. Sou de opinião oposta. O livro *Versos satânicos* celebra o hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação, que vêm de novas e inesperadas combinações de seres humanos, culturas, ideias, políticas, filmes, músicas. O livro alegra-se com os cruzamentos e teme o absolutismo do Puro. [...] é a favor da mudança-por-fusão, da mudança-por-reunião. É uma canção de amor para os nossos cruzados eus” (RUSHDIE, 1991, p. 394 apud HALL, 2006, p. 92).

Essa celebração do hibridismo é o elemento propulsor da luta travada no processo de criação do Bando. Uma luta dialógica entre as referências diversas que marcam o universo contemporâneo no qual o grupo está imerso num movimento que culmina em uma estética transcultural – ora mais explicitamente; ora nas entrelinhas do processo, nos recursos secundários que completam a cena.

Esse movimento é reflexo de uma necessidade implícita ao universo contemporâneo: “Há [...] uma poderosa demanda por uma distintividade étnica pronunciada (embora simbólica) e não por uma distintividade étnica institucionalizada” (BAUMAN, 1990²⁶ apud HALL, 2006, p. 96). Essa distintividade não ganha forma na negação de uma referência outra, de modo que só pode aparecer por meio de um movimento que os coloque em contato.

Através desse movimento e do que aqui se entende por “estética transcultural” é o que se pôde perceber em um dos experimentos realizados nos dias 03 e 07 de maio de 2010.

Nesse primeiro dia, no processo de experimentações desenvolvidas em torno da musicalidade de *Bença*, o diretor musical do espetáculo, Jarbas Bittencourt, a partir de uma das batidas percussivas, inseriu a sonoridade do violão, buscando harmonizar os sons. O resultado foi uma melodia com o pulsar da música africana e uma mistura do que há de contemporâneo em música na cultura ocidental. Para Jarbas o que o estimula a misturar timbres sonoros é que isso pode resultar em uma musicalidade interessante. Sob essa perspectiva ele inseriu, no decorrer dos ensaios, ferramentas com potenciais sonoridades para agregar outras possibilidades à música do espetáculo, a exemplo de uma placa de metal, uma panela e, mesmo, o violão.

²⁶ BAUMAN, Z. **Modernity and ambivalence**. In.: FEATHERSTONE, M. (org.). *Global Culture*. Londres: Sage, 1990.

Dando prosseguimento a esses experimentos, no dia 07 de maio, o grupo começou o ensaio exercitando sons percussivos, utilizando vários instrumentos e elementos para provocar novos timbres que não aqueles produzidos pela percussão. Para tanto foram utilizados elementos inusitados, como tampas de panela, por exemplo. A pesquisa culminou no arranjo de uns cânticos que vinham sendo trabalhos em ensaios anteriores. O arranjo foi sendo registrado em vídeo e áudio, já sendo cogitada a sua utilização na abertura do espetáculo, misturando vozes gravadas e sons acústicos. Meses depois, seria inserido ainda um toque eletrônico a essa sonoridade com a manipulação, reconstrução e execução de sons por meio de computadores e equipamentos para remixagem de músicas.

Nas palavras do ator Cell Dantas é possível vislumbrar a dinâmica dessas misturas sonoras:

[...] cada instrumento soma, cada um desses instrumentos que estão tocando eles somam pra dar essa sonoridade que você falou, né?! Eles vão somando... mas, também, para não perder isso. Eu acho que é um toque também: olha, estamos colocando isso aqui [junta as mãos sobre a perna esquerda], mas também tem isso aqui [muda as mãos para a perna direita]. É também um toque: olhe, tá [sic] botando vídeo, tem pick-up, tem violão, tem um negócio ali, um som estranho, mas tem isso aqui também. É a gente saber que tá [sic] se tratando disso e não tá [sic] tratando de uma cultural europeia, por exemplo. Tá [sic] tratando de uma cultura afro-brasileira.²⁷

Essa aglutinação de referências várias na sonoridade de *Bença* revela o traço transcultural da sociedade no seio da qual surge e se finca o Bando de Teatro Olodum, um campo multicultural em contínuo processo de cruzamento de culturas. Toma-se, aqui, a noção de multicultural enquanto termo qualitativo, conforme o que diz Hall (2003, p. 50):

Descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade “original”.

Embora complemente o quadro teórico e contextual em estudo, o termo “multicultural”, por si só, talvez não abarque os traços característicos da estética transcultural na cena do Bando, cuja construção articula, num movimento híbrido,

²⁷ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

transcultural, dos diversos matizes étnico-raciais componentes da brasilidade, em especial, aquelas que revelam a brasilidade com a qual dialogam, diariamente, os sujeitos agentes desse processo.

Isso porque se compreende que a manutenção das identidades, nesse caso, aquelas racializadas, culturais e religiosas, é algo que aparece como fundamental para a autocompreensão das comunidades nas quais tais sujeitos estão imersos. Por outro lado, os agentes do processo de *Bença* revelam uma estética que corrobora com a ideia de que essas comunidades não estão engessadas numa tradição imutável. As tradições variam de grupo para grupo, de sujeito para sujeito e, mesmo, no interior de um mesmo indivíduo, de maneira que são revisadas e transformadas num movimento constante em resposta às experiências em trânsito. Essas ideias são de Stuart Hall (2003a, p.64) para quem “as escolhas identitárias são mais políticas que antropológicas, mais ‘associativas’, menos designadas”.

Para Douxami (2000), os próprios fundadores do teatro negro optaram para que este fosse um espaço de resposta política e artística à discriminação racial da sociedade brasileira. Para tanto, era necessário fazer uso das formas ocidentais de teatro para se expressar em termos de igualdade com o teatro desenvolvido na época no Brasil. O peso da palavra nesse teatro acabou trazendo para si questionamentos quanto à sua legitimidade, ainda que o corpo ocupasse espaço privilegiado, uma vez que o teatro negro realiza uma síntese das várias formas espetaculares, criando um teatro corporal dentro das normas do teatro ocidental, sem se reduzir, porém, a nenhum dos elementos (cotidiano, candomblé ou folclore), mas configurando uma adaptação ao palco dessas várias formas espetaculares.

A atriz Arlete Dias nos alerta quando à especificidade do teatro feito pelo Bando numa conjuntura em que as formas cênicas ocidentais são tão marcadas:

*Primeiro, eu acho que a gente faz teatro, de um modo geral. [...] se a gente fala “benção”, fala de antepassados, fala de rever mesmo a minha história, rever o meu passado, rever o meu povo, é o meu povo negro! Falo das heranças negras, das heranças africanas, eu não preciso necessariamente dizer que são negros, se eu falo de... religiosidade, de matrizes africanas, eu estou falando de negros, da minha origem, falando da minha essência, entendeu?!*²⁸

²⁸ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

Assim, as transformações e renovações na cena do Bando, frutos de um processo que vem sendo desenvolvido desde a sua criação, são refletidas na montagem que ganha esboços cada vez mais nítidos de tais escolhas identitárias. Escolhas que traduzem as referências afro-brasileiras e remetem ao movimento transcultural que permeia a cena de *Bença*.

Vale ressaltar que esse movimento não se caracteriza, como pode se pensar, unilateralmente, uma vez que se constrói e ganha força numa via de mão dupla. Hall (2006) aponta para o fato de que em todas as culturas nacionais ocidentais, em menor ou maior grau, tem se estruturado contestações em torno dos “enclaves” étnicos e das barreiras limítrofes estabelecidas em torno da identidade nacional, além de se fazer presente uma exposição do fechamento dessas barreiras às pressões da diferença, da “alteridade” e da diversidade cultural. Esse cenário que vem sendo pintado nas culturas nacionais do Ocidente levanta, abertamente, toda uma discussão em torno da problemática da identidade nacional e da “centralidade” cultural do Ocidente.

Quando essa discussão e, mais que isso, essa realidade invade o espaço do teatro, o que vem ocorrendo, ainda que a passos lentos, desde as últimas décadas do século XX, ganha traços mais firmes o que Patrice Pavis (2008, p. 1) já anunciava como o que seria um “Teatro de Culturas”:

Este cruzamento, pelo qual passam em rajada culturas estrangeiras, discursos estranhos e milhares de efeitos artísticos de *estranhamento*, é um lugar muito incerto, porém nos próximos anos ele poderia firmar-se como o de um *teatro de Cultura(s)* [...].

Isso é refletido na cena contemporânea pelas influências intercambiadas num trânsito contínuo e, por vezes, orgânico. Uma vez que, em um universo cujas fronteiras estão se afrouxando, sendo dissolvidas e as continuidades em processo de rompimento, as hierarquias identitárias só tendem a ser questionadas:

A continuidade e a historicidade da identidade são questionadas pela imediatez e pela intensidade das confrontações culturais globais. Os confortos da Tradição são fundamentalmente desafiados pelo imperativo de se forjar uma nova auto-interpretação, baseada nas responsabilidades da Tradução cultural. (ROBINS, 1991, p. 41 apud HALL, 2006, p. 84)

Essa Tradução²⁹ só pode ser reflexo de um movimento contemporâneo oriundo de um diálogo identitário, numa negociação com as culturas em que se vive, que entre outras coisas pode gerar a proliferação de novas “posições-identidades”, a partir do alargamento do campo identitário, além de um fortalecimento de identidades locais e a revisão e produção de novas identidades (HALL, 2006). Diz respeito, pois, ao fruto de uma semente plantada num solo fértil: a transversalidade da cena contemporânea. É nesse solo que o processo de *Bença* tem sido semeado, dia após dia, desde o princípio de 2010.

Considerados esses aspectos, os laboratórios de criação desse grupo talvez possam clarear os traços de sua arte. Nesse contexto, vale ponderar: “Para que serve o treinamento [o conjunto de laboratórios e exercícios de criação, no contexto do Bando]?”, questiona-se Schechner (1995, p. 247)³⁰, ao dispor-se a compartilhar alguns saberes em uma palestra realizada na Universidade de Toronto, no Canadá, em 1981. A fim de responder a sua própria provocação, ele propõe cinco funções, que, muitas vezes, estão associadas umas às outras: 1) interpretação do texto dramático; 2) transmissão de um texto de representação; 3) transmissão de segredos; 4) autoexpressão; 5) formação de grupo. Ainda nesse sentido, esse autor promove um sobrevoo sobre a aplicabilidade e o local do treinamento em diversas tradições cênicas ao redor do mundo.

Nessa oportunidade, destaco a última das funções do treinamento, cuja finalidade volta-se para a formação de grupos: “Numa cultura individualista como a euro-americana, o treinamento é necessário para sobrepujar o individualismo”, afirma Schechner (1995, p. 248). No Japão e na Índia, o vocábulo “grupo” e suas variações individuais é a norma. Na Europa e na América, por outro lado, isso é algo ainda por se aprender.

²⁹ A Tradução é um conceito trazido por Stuart Hall (2006) cujo bojo descreve as formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas de sua terra de origem. Esses indivíduos retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas não mantêm a ilusão de retorno ao passado, são, na verdade, obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem serem assimiladas por elas e sem deixar de lado, por completo, suas identidades. Os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias que marcam tais identidades são carregados. Contudo, elas nunca serão unificadas, no sentido de outrora, uma vez que são, irrevogavelmente, produto de várias histórias e culturas interconectadas. Logo, pertencem a uma e a outras várias culturas.

³⁰ Trecho da palestra original de Richard Schechner publicado como “*The performer: training interculturally*” na obra “*Between Theatre and Anthropology*”, University of Pennsylvania, 1985.

Esclareça-se que por “euro-americana” Schechner refere-se aos contextos europeu e norte-americano. Sendo assim, o Brasil, como a América Latina de um modo geral, ocupa um espaço outro não abarcado pela percepção político-ideológica e cultural da categorização acima exposta. Estaria, pois, no que Bhabha (1998) chama de “entre lugares”: os gerados do cruzamento entre os “polos” de diferença.

É acerca das articulações estabelecidas nos laboratórios de criação de *Bença* que trata a segunda parte dessa seção, apontando, em especial os aspectos relacionados ao universo transcultural que envolve esse processo de criação, cujo um dos principais pilares é o “discurso nativo”, reflexo do contato dos sujeitos agentes dessa encenação com as experiências vivenciadas no “entre lugar” onde se localiza a cultura brasileira.

1.1 Etnicidades-em-relação³¹ e o discurso nativo: o laboratório cênico de *Bença* como reflexo do fenômeno transcultural

*“[...] Eu fiquei lembrando de coisas, da minha vó, quando eu morava com a minha vó... E esse primeiro texto que eu dou é de uma senhora que eu pensei e ela tinha uma barraquinha assim perto da casa da minha vó. Era uma pessoa negra, assim, bonita de ver, sabe?! Ficou muito na minha imagem, eu era muito criança. E aí eu fiquei criando coisinhas em cima dela e em cima da minha vó, pra tentar trazer pra cá”.*³²

Valdinéia Soriano, atriz.

“Conceitualmente, a categoria ‘raça’ não é científica. [...] Raça é uma construção política e social. É uma categoria discursiva [...]” diz Stuart Hall (2003a, p. 66). Enquanto construto sociopolítico e ideológico, essa categoria floresce num campo de relações, experiências e compreensões dos sujeitos consigo mesmos e com a coletividade da qual faz parte.

³¹ “Etnicidades-em-relação” e “Etnicidade relacional” são expressões utilizadas por Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 318-319) para tratar do fenômeno do hibridismo nos contextos multi e transculturais.

³² Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

Reconhecendo esses aspectos, Guimarães (2008) para melhor se fazer entender e localizar a aplicabilidade dos conceitos que formula, diferencia-os em dois grupos: conceitos analíticos, que, segundo ele, fazem sentido apenas no corpo de uma teoria; e os conceitos chamados nativos, uma categoria que tem sentido no mundo prático, uma vez que possui um sentido histórico, específico para um determinado grupo humano. Essa distinção se justifica, na medida em que, para esse autor, não há conceitos que se apliquem a todos os lugares, fora do tempo, do espaço e das teorias.

Guimarães (2008) entende que o conceito de raça varia de acordo com a perspectiva da qual está se falando: do olhar científico ou de uma categoria do mundo real. Para esse autor, as raças configuram, no Brasil, um conceito nativo, caracterizando, por muito tempo, uma categoria de posição social, numa sociedade (a escravocrata) na qual a raça era nativamente importante, tendo em vista que atribuía sentido à vida social distribuindo os sujeitos em posições sociais. As raças, em seu sentido nativo, e as classes se articulavam de modo íntimo. Não se tinha conhecimento, ainda, do racismo moderno, o chamado racismo “científico”.

Esse discurso nativo, a partir do qual o sujeito reconhece e desenvolve a noção de pertencimento, constrói sua identidade e esboça os traços de um quadro étnico-racial com o qual se identifica, acaba configurando a principal fonte de pesquisa do Bando de Teatro Olodum. Isto é, diversos de seus processos de criação encontram referência no mundo prático, logo, em aspectos que fazem sentido no mundo empírico³³: o universo que envolve e é gerado pelos sujeitos desses processos.

Ponderemos em cima do que nos revela a atriz Rejane Maia sobre suas referências para esse essa criação:

[...] tem a história da avó de Cell [Dantas, ator], que a gente teve um seminário que ela contou tudo sobre o neto dela. E ficou uma coisa gravada na minha cabeça: que tudo era o neto dela. Aí eu não consegui fazer a voz, nem o jeito dela, mas assim, o neto ficou gravado. As histórias que algumas senhoras tavam [sic] contando de viagem, de não sei o quê, que já viajou muito de avião, já foi pra isso. Então, eu fui juntando com as histórias do colega e saiu essa mulher que é a de Bença.³⁴

³³ Faço uso da expressão “mundo empírico” para me referir à principal fonte de pesquisa do Bando, além de fazer uma analogia ao que Guimarães (2008) entende por “mundo real” ao falar do universo epistemológico que reforça o discurso nativo.

³⁴ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

Esse recorte mostra algumas das tantas referências extraídas da realidade, das experiências e dos contatos dos sujeitos desse processo para o seu trabalho. Por essa razão, assumo nesse estudo a noção de “discurso nativo” como um dos pilares³⁵ dos laboratórios de criação do Bando de Teatro Olodum em *Bença* por entender este como reflexo (tanto um, o discurso; quanto outro, os laboratórios) das relações interpessoais e experiências na vida prática e cotidiana de seus sujeitos agentes.

O processo de *Bença* revela a dinâmica espaço-temporal e transcultural na qual estão inseridos esses indivíduos e, mais que isso, reflete a conjuntura contemporânea em que esse processo foi desenvolvido, oportunidade esta na qual a categoria “raça” não encontra espaço ou justificativa para caracterizar esse discurso enquanto um princípio classificatório nativo. Sendo assim, referências de um discurso nativo marcam sim os laboratórios cênicos dessa encenação, mas não enquanto princípio classificatório, uma vez que no contexto de *Bença* se processa um movimento de hibridez que dilui a necessidade de um posicionamento racial explícito.

Diante de uma oportunidade conjuntural que conduziu ao reconhecimento cênico de que os sujeitos agentes dessa montagem são gerados (e geram) no centro de um universo transcultural, o discurso nativo em *Bença* reconhece, dialoga e responde à dinâmica das relações culturais que envolvem os sujeitos desse processo e que estão em permanente transformação. Distancia-se, nesse caso, do que Guimarães (2008) reconhece como defeito das discussões em torno da reintegração da democracia racial como um mito: para ele, essa perspectiva se apega demais à ideia de estrutura, de longa duração, quase assumindo um discurso ahistórico, como se tratasse de uma matriz que não teve início e não terá final.

Assim o seria se o discurso nativo, um dos pilares da criação de *Bença*, estivesse associado à noção de raça enquanto princípio classificatório, fundamento este que não encontra validade na modernidade, sobretudo em campos transculturais, tal como expressa Hall (2006, p. 62) ao desmistificar a ideia de identidades nacionais unificadas: “As nações modernas são, todas, híbridos culturais” (grifos do autor). É o que reconhece o ator Geremias Mendes (Seu

³⁵ Os demais pilares (corporalidade e corporeidade; recursos cênicos e discursivo-ideológicos) que norteiam o trabalho do Bando nesse processo de criação serão tratados nas seções seguintes.

Gereba, como é chamado): “[...] *Eu acho que a arte é isso: essa mistura. E a gente trabalha com toda essa mistura num teatro com dança, com percussão, com... agora, com a tecnologia do vídeo [...]*”³⁶

Partindo das ideias que vêm sendo arroladas, faz-se oportuno uma abordagem dos laboratórios de criação para *Bença*, cuja principal fonte de pesquisa tem sido de base empírica, isto é, baseada nas experiências e nos discursos construídos socialmente pelos sujeitos da pesquisa (os atores) em contato com a realidade e experiências transculturais: etnicidades-em-relação.

A teoria pós-colonial³⁷ – que enfatiza o rompimento em relação ao colonialismo, mas, mais que isso, a complexidade das relações político-ideológicas a partir dos deslocamentos diversos diante da dinâmica contextual na qual o “Pós” implica – tendo por objetos as identidades complexas e multifacetadas, acabou se “segmentando” de acordo com os tipos de cruzamentos culturais: “religiosa (sincretismo); biológica (hibridismo); genética (mestiçagem) e linguística (creolização)” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 78).

Shohat e Stam (2006) ressaltam que os avanços tanto históricos quanto disciplinares e intelectuais agregados ao fenômeno do “Pós” acabam por culminar na celebração do hibridismo, isso muito em função dos diversos deslocamentos qualitativos (não apenas geográficos), sobrepostos em alguns casos, que delineiam, por sua vez, a transculturalidade, que embora não seja uma consequência dos pós-colonialismos ou das pós-independências, passou a ser celebrada nessas eras.

Esse celebrar, entenda-se, não se refere a um movimento de exaltação, mas de reconhecimento e afirmação de uma era e territorialidades de identidades híbridas, como é o caso do universo da brasilidade. Nesse campo híbrido diaspórico, o sujeito se debate com a necessidade de dialogar com a dinâmica transcultural na qual estão envolvidos sistemas culturais e ideológicos diversos, os quais, eles mesmos, estão gerando e sendo gerados continuamente. É sobre esse cenário que se movimentam os sujeitos agentes de *Bença* e é nele que se processaram os laboratórios de criação para essa montagem.

³⁶ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

³⁷ Esclareça-se que o emprego do prefixo “Pós” pode caminhar em dois sentidos: 1) refere-se aos avanços disciplinares da história intelectual (pós-modernismo, pós-feminismo, pós-estruturalismo, etc.); ou 2) para tratar das cronologias da história (pós-independência, pós-colonialistas, pós-revolução, etc. (SHOHAT; STAM, 2006)

Caracterizados os traços fundantes dos laboratórios cênicos desta encenação (o discurso nativo e a estética transcultural e seus implicantes), cabe trazer ao lume alguns registros desse processo criativo, para que se possa visualizar como esses elementos se localizam e determinam o mesmo.

No dia 31 de março de 2010, quando adentrei a sala de ensaios, os atores já estavam dispostos em círculo, aquecendo a voz e exercitando seu contato com instrumentos de percussão. A percussão determinava a pulsação daqueles corpos que, sem um direcionamento prévio, ora interagiam entre si, ora se concentravam em si mesmos, sendo levados pelo som que permeava todo o espaço. A orientação do diretor era apenas espacial. Os corpos reagiam a partir de improvisações sugeridas pelo ambiente, numa relação com o som, com o espaço, com o meio e com o outro. Estava montado um exercício que envolvia: trabalho com instrumentos percussivos; expressividade; a relação corpo-espaço-corpo coletivo; e o eixo e o elo daquele jogo: a musicalidade.

Esse último elemento, em especial, como bem lembra Shohat e Stam (2006), ao apontar o sincretismo como estratégia artística de representação da transculturalidade – também já trazido por Pavis (2010) enquanto um tipo de relação entre culturas – configura uma ferramenta marcada pelo hibridismo no campo de cruzamento de culturas:

A música tem caráter especialmente sincrético. As colaborações mutuamente enriquecedoras entre as diversas correntes de música afro-diaspórica – que deram origem a híbridos como o “samba-reggae”, “o samba-rap”, o “jazz-tango” [...] nas Américas – oferecem exemplos de um “sincretismo lateral” de certo equilíbrio. As culturas musicais diaspóricas se mesclam [...]. A música afro-diaspórica demonstra uma capacidade antropofágica de absorver influências, mesmo as ocidentais, enquanto mantém uma relação cultural com a tradição africana. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 435).

A musicalidade que conduzia e era o centro daquele jogo não limitava, porém, o surgimento de elementos que traziam à tona tanto os elementos transculturais daqueles sujeitos agentes, quanto traços de um laboratório cênico reflexo de um discurso nativo. A começar pelo modo como os corpos dos atores se relacionavam no seio de uma pesquisa que, mais tarde, culminaria na corporalidade do espetáculo em processo de criação.

Eram corpos que partiam de um princípio em comum: a organicidade e fluidez de ações físicas que respondem aos estímulos trazidos para a sala de ensaio – no caso, a musicalidade, traduzida na força da percussão, as relações espaciais e interpessoais. Predominava uma resposta quase “orgânica” às interpelações do universo criado e imaginado. Prevalecia ali um traço definitivo para a (auto)identificação étnico-racial que não perpassava por qualquer mediação de cunho analítico (teórico), mas desenvolvido e experienciado em tempo real num universo de vivência direta e, portanto, propulsor de um “discurso nativo”.

Vale ressaltar que embora partam de um ponto em comum, é somente no “caos” do jogo que aqueles corpos parecem responder de forma idêntica: sob um olhar genérico o que se via era um conjunto de corpos com movimentos que se assemelhavam, em especial no que se refere ao ritmo e aos desenhos espaciais; contudo, ao assumir uma perspectiva mais específica, considerando as corporalidades individuais, poder-se-ia perceber as particulares entre os construtos de sujeito para sujeito, de corpo para corpo, que respondia a partir de vivências íntimas e coletivas.

Esses corpos se constroem e se reconstroem, em verdade, a partir de suas experiências e relações estabelecidas, o que revela, subliminarmente, as diferenças, as especificidades, no seio de histórias e experiências distintas, ainda que relacionadas, como bem esclarece Hall (2003a) e nos aponta na sua prática a atriz Elane Nascimento:

*[...] eu lembrava muito das falas, do que eu ouvi, né, dos relatos que eu ouvi, e tentava colocar o discurso daquelas pessoas na cena de alguma forma. Não só com a palavra, mas talvez com o corpo, com o olhar. [...] E fazia mais um processo interno do que externo. E internalizava tudo aquilo ali, que eu ouvi e vi, e tentava passar de alguma forma com o corpo.*³⁸

É no caminho de reconhecer as particularidades de cada corpo, de cada indivíduo, que a formação do ator deve se encaminhar, como suscita Grotowski (1992), cujas crenças não consideram a existência de fórmulas no trabalho daquele que atua. Haveria, nesse caso, “a formação de cada ator” em um processo que, a partir da descrição desse encenador, muito se assemelha ao trabalho em *Bença*: no decorrer do processo de criação, cada ator buscou fazer suas próprias associações

³⁸ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

(como me revelou Elane no depoimento há pouco transcrito), considerando suas variantes pessoais, isto é, memórias, necessidades, experiências, entre outras, aglutinando elementos no corpo de um “discurso nativo” em um campo transcultural: “O ponto de partida para o treinamento [...], os elementos dos exercícios são os mesmos para todos, mas cada um deve executá-los de acordo com a sua própria personalidade. Um observador verá facilmente as diferenças [...]” (Ibid., p. 165-166).

Diz respeito, pois, a aceitar o ator enquanto o ser humano que é, com traços ímpares, internos e externos, conscientes ou não, e que, no caso específico do Bando, são oriundos de experiências multifacetadas desenvolvidas em um contexto híbrido e, portanto, potencializador de identidades da mesma natureza e que, como tais, precisam ser consideradas.

As proposições de Rodrigues (1997) complementam essa ideia, uma vez que para ela, tratando no contexto do ritual, a individualidade, ao invés da uniformidade, configura o centro de força do movimento coletivo, através do qual cada “dançante” – aqui ator – desenvolve (“recebe”) o movimento em seu corpo, isto é, as articulações coletivas inerentes ao ritual partem de manifestações individuais que, em contato com as demais e somente assim, constituirão uma coletividade. De acordo com essa pesquisadora, a linguagem coletiva é uma fonte que se mantém viva em função das particularidades e das significações que cada sujeito imprime sobre o movimento.

Mais a fundo ainda no seio do exercício focado, essa organicidade da qual partem os atores estaria na busca do que Grotowski (1992, p. 165) chama de “ato total” do ator:

É o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu. É um ato de revelação, sério e solene. O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero. É como um degrau para o ápice do organismo do ator, no qual a consciência e o instinto estejam unidos.

Por organicidade entenda-se o contato interior que o ator estabelece, no desenvolvimento da ação física, com as suas energias potenciais e a sua pessoa. Refere-se, então, a uma inter-relação entre a tríade corpo-mente-alma, numa espécie de “totalidade psicofísica” (FERRACINI, 2002), cuja estrutura relacional também aparece no discurso de Barba (1994; 1995) nas proposições em torno do corpo dilatado. Essa inter-relação se traduz num corpo integrado, “vivo”:

[...] para se obter uma organicidade em uma ação física, ou em uma seqüência de ações físicas, há de se desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à seqüência das ações [...]. Busca-se, neste caso, uma “reação primária e primitiva”, não filtrada pela razão. Aqui, não se trata de uma organicidade que pode ser reconstruída [...], mas de algo que deve ser reencontrado. Portanto, neste caso, trabalha-se com a passividade da mente, a busca de um espaço que permita este reencontro com uma organicidade primária. É o corpo-memória se reencontrando a si mesmo, a sua integralidade orgânica. (BURNIER, 1994, p. 74 apud FERRACINI, 2002, p. 111).

Considerando esses elementos, Ferracini (2002), fazendo-se valer de termos de Eugenio Barba, acredita que as palavras-chave que poderiam definir a organicidade seriam “vida e credibilidade”. Sendo assim, para obter a organicidade, o ator precisaria estar pleno e verdadeiro em sua arte, na cena. No caso do Bando, trata-se de reconhecer os traços do universo transcultural do qual seus sujeitos agentes fazem parte e do modo como isso marca a sua cena que, por sua vez, é construída e renovada a partir do contato desse grupo com a realidade.

É na operacionalização e na capacidade criadora do ator de *Bença*, no âmbito do que se encontra a sua organicidade (FERRACINI, 2006), que o “discurso nativo” é transposto para a representação, subverte o verbo e se transforma no corpo encenado, na música produzida e executada, na estética transcultural fundante da arte desse ator e dos encenadores, produtos e produtores desse campo transcultural.

Ainda no dia 31 de março de 2010, em meio a toda aquela gama de informações (sons percussivos, sons vocais, corpos em ação) surgia outro elemento: um depoimento de uma senhora, negra, em um telão localizado ao fundo da sala. O vídeo foi sendo exposto paralelo à ação proposta pelo exercício. Por alguns segundos, pairou o silêncio sobre a sala, ouviu-se, por um momento, apenas o trecho do depoimento.



Foto 3 – Atrizes e depoimento em telão (ao fundo). Foto: João Meirelles, 2010.

Esse elemento revela mais uma forma de pesquisa para criação do Bando: as entrevistas com sujeitos externos ao processo de criação, mas que, como todos os agentes de tal processo, estão em plena vivência das relações intra e transculturais. Esse tipo de pesquisa reforça o caráter empírico da fundamentação de um processo construído, entre outros elementos, a partir de discursos nativos.

Esse tipo de procedimento para a criação se voltou para o que se entende por “discursos de origem”, isto é, determinadas articulações discursivas relacionadas a um modo de fazer as coisas, o que pode conduzir à formação de comunidades. Esclareça-se que, como pondera Guimarães (2008) a formação destas não se reduz a associações de sujeitos em função de perspectivas comuns, mas a reunião de

indivíduos que têm por finalidade reivindicar, além de uma origem comum, certo destino político, igualmente comum, que é o que ocorre quando se fala em raça ou etnia.

Assim, a estratégia desenvolvida no processo de *Bença*, que tem por um de seus pilares os discursos construídos nas experiências diretas dos sujeitos, sejam aqueles envolvidos objetivamente (sujeitos agentes), os entrevistados ou mesmo aqueles que transitam no cotidiano dos atores e equipe, para além de uma estética cênica visava à formação de um discurso ideológico que coadunasse com as origens e os destinos políticos das comunidades a partir das quais é oriundo o discurso nativo, uma das fontes para os laboratórios de criação do Bando.

Logo, quando Guimarães (2008) ressalta que nenhum povo existe sem a comunidade que lhe dá uma origem ou um destino, torna-se evidente o alicerce da troca estabelecida entre os discursos gerados no âmago da comunidade e os laboratórios de criação de *Bença*, numa via em que esses expoentes são, ao mesmo tempo, fontes e receptores de um discurso nativo. O que conduz à ótica de Durkheim quanto à natureza referencial do fato social e justifica o *modus vivendi* dos membros de uma comunidade.

Essa perspectiva surge a partir do deslocamento das ideias sobre o mundo social fincadas na raça ou no clima para se basear em explicações de cunho social e cultural. Isto é, passou-se a reconhecer que a vida humana e as formas através da qual se estrutura em sociedade são determinadas pela própria vida social. Em outros termos, como ressalta Durkheim, “[...] um fato social só pode ser explicado por outro fato social [...]” (apud GUIMARÃES, 2008, p. 64).

Esse entendimento conduz à noção de que a cultura e sua dinâmica, no campo da brasilidade, a dinâmica transcultural, reconhecem na ação social a fonte para mover-se sincrônica e diacronicamente, sendo este movimento o que gera no universo híbrido do Brasil transcultural o discurso nativo que fundamenta os laboratórios do Bando.

Nesse passo, o referencial empírico com o qual o Bando trabalha pode ser justificado nas premissas básicas suscitadas há pouco, que têm suas fontes epistemológicas localizadas no contexto do século XIX, no seio da sociologia fundada na época. Esse referencial das ciências sociais pode ser identificado nos

elementos que iluminam a prática contemporânea do teatro feito pelo Bando ainda que, espaço-temporalmente, suas epistemologias estejam equidistantes.

Retornando ao ensaio do dia 31 de março, a essa altura, num raro momento de verbalização, Márcio Meirelles indicou uma das atrizes e lhe deu a seguinte orientação: “*Faça algo que você nunca fez!*”. Sem o uso do verbo, a atriz se dirigiu ao centro da sala e executou uma curta sequência de movimentos. Estabelecia-se ali uma ponte entre duas dimensões epistemológicas em busca de um movimento dialógico: interação ativa com resposta imediata do outro. Das referências empíricas dessa atriz se queria, mais do que outro produto, outro fazer gerado naquele tempo-espaço, em um movimento performativo: um discurso corporal nativo e transcultural, distante de qualquer articulação analítico-discursiva.

Observo que esse foi o investimento implementado no processo de criação em análise: a busca por uma nova forma de movimentação, de atuação e reação naqueles agentes, por eles e, através deles, naqueles que lhe lançam os olhares, fazendo deste um fenômeno espetacular.

Esse movimento geraria, então, uma experiência de ruptura, por meio de uma devoção vivida pelo corpo na construção de uma linguagem corporal relacionada com a história, a identidade, o inconsciente coletivo (RODRIGUES, 1997) e, nesse caso, com a dinâmica transcultural que envolve esses elementos.

Esse processo é descrito também por Schechner (1985³⁹ apud MÜLLER, 2005) na noção de “transformação/transportação”, a “liminaridade” – em analogia aos ritos de transição – e a convergência entre preparação técnica, laboratório e ensaios – dimensões facilmente identificadas no processo de criação em pauta – que seriam os “ritos preliminares”, de separação, de dissociação do sujeito cotidiano para o sujeito em estado do que Barba (1994) chama de dilatação.

Sob o olhar da antropologia, é importante notar, contudo, que aqueles, antes de serem sujeitos de uma memória perceptiva coletiva, são indivíduos cujos sistemas de significação e resignificação operam dentro de um conjunto de diferenças e equivalências particulares, construído e reconstruído a partir de experiências distintas em um lugar específico: “É a posição dentro das distintas

³⁹ SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

cadeias de significantes que 'significa', e não a correspondência fixa, literal entre um termo [ou fenômeno] isolado e uma posição qualquer [...]" (HALL, 2003a, p. 177).

No dia 26 de abril 2010, foi desenvolvido um exercício que envolvia a reprodução vocal de sons produzidos pelo atabaque. Cada natureza de "som de boca" – como se costumava chamar nos ensaios – recebe uma denominação específica relacionada ao som de três tipos de atabaques (*rum*; *pi* e *le*) e um *gã* (agogô). Essa reprodução se deu de forma orgânica por meio da identificação e reconhecimento daquelas sonoridades a partir de contatos prévios, em universos cotidianos e experiências pessoais, além dos próprios laboratórios de criação. Trata-se, pois, de mais um componente do discurso nativo que fomenta os trabalhos do grupo.

Numa outra oportunidade, no dia 03 de maio, o ensaio começou com o professor de percussão ensinando um novo toque com baquetas. Todas as baquetas eram de madeira, pois, segundo ele, no candomblé se acredita que há uma relação entre a natureza, o instrumento e aquele que toca. De modo que os instrumentos feitos com fibra artificial, por exemplo, não produzem o mesmo efeito que os "naturais".



Foto 4 - Baquetas de madeira. Foto: João Meirelles, 2010.

As referências trazidas pelo professor de percussão advêm da sua convivência com os rituais religiosos do candomblé. Essa convivência e, logo, tais referências são compartilhadas por alguns sujeitos agentes do processo instaurado. O fato é que esse referencial não advém de epistemologias formuladas no seio da ciência, mas de epistemologias outras construídas no mundo empírico e, por essa natureza, dotadas de todo sentido para aqueles indivíduos.

Sendo assim, configuram elementos de um discurso nativo e, além disso, a análise em torno da transformação dos instrumentos, na sua transposição (dos rituais às representações dos mesmos) ou mesmo por uma adaptação tecnológica contemporânea, um reflexo da rede de cruzamento cultural, no seio da qual aqueles laboratórios foram desenvolvidos.

Esclareça-se que, em ambos os campos epistemológicos, o conjunto de significantes atribuídos, seja à matéria-prima do instrumento ou ao seu papel no ritual, não se esvazia de sentido, na medida em que o significado dos fenômenos não se traduz num reflexo transparente de um construto epistemológico. Qualquer que seja sua fonte, o mesmo emerge das diferenças entre sistemas de referências e categorias, que classificam tudo que existe e lhes atribui um sentido apropriado tanto num campo teórico quanto no senso comum. Trata-se, pois, de uma dimensão do movimento transcultural entre os campos envolvidos.

Essa dimensão só aparece diante de um movimento por meio do qual os sujeitos colocam em confronto as diversas epistemologias internas e externas, a fim de descobrir qual o seu “lugar” em meio a todos os sistemas de referências que lhe envolvem. O elemento propulsor desse movimento diz respeito ao conjunto complexo de articulações (presentes tanto nos discursos nativos quanto nos analíticos) que se forma no centro dos sistemas transculturais e híbridos (GUIMARÃES, 2008), entre os quais está aquele que envolve os processos de criação do Bando.

Esses aspectos aparecem no processo de *Bença* em função das articulações sincréticas estabelecidas entre as diversas fontes que fomentaram e que compõem essa encenação, o que inclui desde os recursos humanos aos artefatos cênicos da montagem. Essas articulações por não exporem qualquer linha, mesmo tênue, que categorize os sujeitos e suas ações naquele contexto, geram o movimento dinâmico entre as diversas epistemologias que se entrecruzam na cena desse espetáculo.

Outra manifestação da base empírica e da pesquisa fincada no discurso nativo se deu em 21 de julho de 2010. Durante a reflexão em torno de mais um ensaio de *Bença*, o diretor ressaltou para os atores a necessidade de pesquisa e observação de vários idosos, para perceber, em suas palavras, a “essência de ser idoso”. O mesmo enfatizou, ainda, que não se trata de criar a história de um personagem velho, mas de perceber e trazer para a cena a “energia” do ser velho. Para tanto, segundo a atriz Arlete Dias, o Bando teve que investir nessa percepção e trazê-la para a cena:

*A gente precisou frear um pouco pra se aproximar do discurso de quem a gente queria falar, pra quem a gente queria falar e como a gente podia e queria falar. Então, teve que frear pra chegar. Não adianta eu ir... é como se eu fosse a frente e eu não olho pra o outro que tem artrose, que tem não sei quê... que vai chegar... que é um compasso, um tempo que não é o meu.*⁴⁰

Nesse sentido, Meirelles sugeriu que os atores pesquisassem tempos, ritmos e características comuns a essa etapa da vida. Essa perspectiva se reflete numa frase trazida por Makota Valdina⁴¹, uma das porta-vozes das religiões de matizes africanas em Salvador, em um dos vídeos transpostos para a cena, a partir de palestras desta e de outras referências da cultura afro-brasileira local: “*A gente não morre, porque a essência é eterna... o físico desaparece, mas a essência de cada um não (informação verbal)*”⁴², diz ela numa certa altura do vídeo.

A percepção, o reconhecimento e a identificação dos atores numa pesquisa “corpo a corpo” para entender, no universo da criação cênica, o fenômeno do “ser idoso”, da ação do tempo sobre o ser humano, jamais poderá se dar de modo

⁴⁰ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

⁴¹ Makota Valdina ou, antes, Valdina Pinto de Oliveira nasceu em 15 de outubro de 1943 no bairro do Engenho Velho da Federação, na cidade de Salvador – Bahia. No início dos anos 1970, Valdina abandonou o catolicismo e, em 1975, foi iniciada no Candomblé. No Terreiro Tanuri Junsara, liderado pela Sra. Elizabeth Santos da Hora, ela assumiu o cargo de Makota – assessora da *Nengwa Nkisi* (Mãe de Santo). Com a iniciação, ela recebeu seu nome de origem africana, tornando-se a Makota ZIMEWAANGA. Entre 1977 e 1978, Valdina Pinto integra a primeira turma do Curso de Iniciação à Língua Kikongo, ministrado pelo congolês Nlaando Lando Ntotila no Centro de Estudos Afro-Oriental (CEAO). Em Fevereiro 2003, a Makota Valdina foi a porta-voz das religiões de matriz africana de Salvador num encontro com o então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, além de ter sido uma das representantes do Movimento Contra a Intolerância Religiosa em Brasília, no mesmo ano. Valdina Pinto já recebeu diversas condecorações por seu papel na preservação do patrimônio cultural afro-brasileiro: o Troféu Clementina de Jesus, da União de Negros Pela Igualdade (UNEGRO); Troféu Ujaama, do Grupo Cultural Olodum, em 2004; a Medalha Maria Quitéria, a maior honraria da Câmara Municipal de Salvador; em 2005, recebeu da Fundação Gregório de Mattos o Troféu de Mestra Popular do Saber. (ONAWALE, 2005)

⁴² Informação verbal colhida e registrada em vídeo de uma palestra ministrada ao Bando.

indireto por meio de um aporte exclusivamente científico. De outra maneira, essa fundamentação só poderia apontar os traços do fenômeno, mas os matizes mais íntimos do mesmo só podem ser expressos em resposta dialógica a uma vivência direta. Foi em função desse propósito que se deu a busca do Bando: “[...] para provar da excelência de um bolo, é necessário comê-lo”⁴³ (MACIEL, 1967, p. 5).

A mola propulsora dessa iniciativa pode ser traduzida no entendimento trazido por Barba (1994, p. 121): “O teatro pode ser uma espécie de expedição antropológica que abandona os territórios óbvios, os valores conhecidos por mim e por todos [...]”. A primeira pessoa pronominal posta por ele para se referir a si, pode ser transposta para cada um daqueles sujeitos agentes, por si mesmos, envolvidos no processo de *Bença*.

No dia 1º de setembro de 2010, o espetáculo já se encontrava numa fase mais bem estruturada, sua sistematização já começava a tomar conta da cena. A inserção de vídeos como um elemento cênico, uma voz atuante, discursiva e quase tão personificada quanto os corpos que com as imagens dialogavam, já vinha ganhando cada vez mais força e passou a funcionar como um elo, junto à música, que permeia todo o espetáculo.

Em um determinado momento desses vídeos, Makota Valdina aparece novamente trazendo uma proposição: “*Não pensem que quando vocês estão no palco, representando, vocês estão sozinhos, porque vocês não estão* (informação verbal)”⁴⁴. Essa frase de impacto pronunciada por Valdina Pinto, ao referir-se à presença de ancestrais no palco junto aos atores, forma-se no âmago da sua experiência e de suas vivências junto às religiões de matizes africanas. Logo, seu discurso configura mais uma das fontes nativas que permeiam o laboratório cênico do Bando no processo de criação de *Bença*.

Ao partir, entre outros pilares, de um discurso nativo e alçar voo sob um céu de possibilidades cênicas e por entre nuvens de interferências e referências internas e externas, o Bando colocou no centro do seu processo criativo espaços, tempos e epistemologias diversas em um diálogo contínuo, no qual forças extremas se

⁴³ Maciel (1972) refere-se à consciência que Brecht tinha acerca da sua função enquanto encenador e dramaturgo.

⁴⁴ Informação verbal colhida e registrada em vídeo de uma palestra ministrada ao Bando.

pressionam a ponto de intercruzarem-se num movimento transversal que delineou o que podemos ver no universo de *Bença* hoje.

O movimento dessa “luta”⁴⁵ estético-discursiva no processo de criação instaurado pelo Bando refletiu diretamente no que seria a cena de *Bença*: uma ação cênica pincelada à luz de uma estética transcultural, fundada sob a égide de articulações epistemológicas diversas, num diálogo contínuo e inevitável, em um processo que culminou numa quebra e renovação cênico-paradigmática⁴⁶ da poética do Bando no que tange aos procedimentos de construção, ao conceito, ao discurso e à encenação em si.

O que considero enquanto “poética do Bando” advém da perspectiva de Luigi Pareyson (1997), para quem a poética configura uma parte do objeto da estética (a experiência estética). À luz do pensamento desse filósofo, a poética implica a obra por ser feita, sendo sua função regular a produção da arte, de tal maneira que o artista não é capaz de fundar sua arte sem uma poética, seja ela explícita ou implícita.

A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte. (PAREYSON, 1997, p. 11)

Esse objeto de reflexão está, então, no campo da normatividade, ao passo que a estética tem um caráter teórico. Nas palavras de Pareyson (1997), a estética “especula, não legisla”. Em outros termos, a estética diz respeito à reflexão sobre o esforço do artista, tendo assim um caráter filosófico e especulativo. Ao passo que a poética tem um traço pragmático e operativo, configura, dessa forma, um “programa de arte”.

A poética tem por finalidade propor o programa de um movimento artístico marcado por sentidos morais, voltada para o ensinamento do bem ou influenciada

⁴⁵ Termo utilizado por Ângela Materno (2003) para expressar o esforço desencadeado no sentido de dinamizar as contradições entre campos epistemológicos distintos, “[...] não para resolvê-las, mas para dar a ver as ‘cisões da obra’” (Ibid., p. 32).

⁴⁶ Os traços da renovação cênico-paradigmática gerada pelo processo de criação e pela encenação de *Bença* serão abordados em outras oportunidades e, com maior aprofundamento, na terceira seção desse estudo.

por uma concepção filosófica, política ou religiosa. Nesse quadro, ela exprimirá sempre um “gosto” determinado e um “ideal” específico de arte:

[...] Uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte. [...] À atividade artística é indispensável uma poética, explícita ou implícita, já que o artista pode passar sem um conceito de arte mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso. (PAREYSON, 1997, p. 18)

Com os traços do que aqui se toma por poética em mente, consideremos: “Não é a forma que cria o pensamento nem a expressão, porém o pensamento, expressão do conteúdo social comum de uma época, é que cria a forma [...]” (FRANCASTEL, 1965, p. 237-238 apud PAVIS, 2008, p. 184). A ideia expressa nessa afirmação confirma e justifica o processo de renovação paradigmática pela qual passa o Bando e que toda e qualquer manifestação artística pode passar quando quer se manter em permanente diálogo com sua época.

Brecht (1967) acredita que o caminho mais promissor para se explorar as novas relações humanas – no contexto da primeira parte do século passado – implica na exploração de novos assuntos – localizemos isso espaço-temporalmente para contextualizar sua perspectiva: “A primeira coisa é compreender o novo assunto; a segunda, modelar as novas relações. O motivo: a arte marcha atrás da realidade” (BRECHT, 1967, p. 47). As relações entre os homens são respostas da humanidade aos novos paradigmas gerados pelo “assunto”, pela situação, pela conjuntura que se desenvolve de acordo com normas específicas.

A conjuntura contemporânea clama pela continuidade de celebração do hibridismo – marca da era do “Pós”. *Bença* assimila isso e celebra o sincretismo cultural, o híbrido, a transculturalidade do universo brasileiro, quando transpõe e representa cenicamente, por meio do que chamo de “estética transcultural”, os caracteres das experiências e vivências, das memórias e do imaginário dos sujeitos agentes de sua encenação. Essa celebração é o que justifica o lugar do discurso nativo, dinâmico, flexível, dialógico, no campo de articulações na brasilidade transcultural em que se desenvolvem os processos de criação do Bando de Teatro Olodum.

Mas, para além das reformulações paradigmáticas na cena de *Bença*, mantenho-me focado na percepção, na análise, na reflexão e na produção de

conhecimentos que não se retém ao lume da cena, isto é, num movimento que traz o sentido aberto sobre o qual o Bando tem investido, reforçando a criação de conteúdos e percursos a partir das experiências e das tensões epistemológicas que por seu caminho brotaram. Para tanto, volto-me, agora, mais precisamente para o corpo dos atores e as possíveis dinâmicas identificadas, cujas teias geradas no processo em estudo são fruto de laboratórios que, além do estímulo à sensibilidade criativa dos sujeitos de *Bença*, mediaram e reforçaram o traço holístico da arte por eles feita.

Durante a criação desse movimento cênico, pouco se falava, de maneira que, não fosse o surgimento da palavra nas improvisações, o processo seria formado por sons e corpos dinamicamente imbricados na criação. Criou-se, na cena de *Bença*, imagens de um universo que remonta, que constrói e reconstrói interações e experiências de corpos que dançam, cantam, criam e vivenciam “África” em diálogo com as diversas culturas transversalmente tracejadas, em princípio, no presente, em Salvador-Bahia-Brasil, nos diversos níveis de contato, “nos olhos da mente” e na “voz” daqueles que contam, cantam e “respiram” os reflexos do tempo.

A conjuntura de tal movimento, que sugere fontes enunciativas diversas, foi determinante para processo de criação holístico dos atores que reflete numa cena que abrange diversos elementos estéticos da cena: são músicos que ora exprimem sons por meio de instrumentos, ora seus corpos são o instrumento sonoro mais presente e potente da cena; são corpos dançantes, que solam e interagem por movimentos em resposta aos sons que dominam o ambiente; são, ainda, autores da sua vestimenta, numa articulação de tecidos, texturas e acessórios naquilo que poderia delinear traços de uma personagem, de um grupo, de uma geração, de uma cultura, enfim, traços estéticos de uma história e/ou de um discurso; a esfera da representação⁴⁷ aparece, em geral, na aglutinação dessas variantes estéticas para o palco, fruto de mecanismos variados de improvisação, mediados pela direção e equipe do espetáculo.

Seu Gereba, ator, descreve bem como funciona essa perspectiva holística na cena:

[...] quando a gente não tá falando, ou a gente tá tocando, ou a gente tá cantando... ou tá dançando. Quer dizer, uma coisa completa a

⁴⁷ Representação enquanto prática interpretativa, sem esforço de segmentação, uma vez que o conjunto desses elementos é o que compõe a representação como um todo.

*outra, entendeu?! E todo mundo tá no palco, todo mundo tá se mostrando. Eu acho que não... não tem um delírio porque eu não tenho um texto. Eu tô [sic] no palco! Eu tô [sic] em cena! Eu tô [sic] fazendo alguma coisa... e alguém tá me vendo sempre! O tempo todo!*⁴⁸

Coloco-me, a partir daqui, mais profundamente, na função que me coube no decorrer da pesquisa e no local que me cabe nesse estudo: o do pesquisador, com sua subjetividade, diante de corpos “despidos” e transportados – ou dilatados, como sugere Barba (1994; 1995) – vislumbrando o florescer do sensível e do sensorial na arte do “outro” em diálogo com “outros”.

⁴⁸ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

2 BENÇA: O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM CORPO E CORPUS



Foto 5 - Do corpo ao *corpus*. Foto: João Meirelles, 2010.

“[...] você dança com a energia, a energia do momento ou com a energia do outro. Você observa o outro, tenta entender o que é que tá ali e você dança com aquilo. Não há uma forma, [...] não há personagem, sabe?! Há uma energia ali que será o ponto de início pra você dançar.”

Elane Nascimento, atriz.

“O elemento fundamental é o corpo” enfatiza Peter Brook (2010, p. 14-15) ao refletir acerca do modo como a cultura é definitiva sobre esse componente. Nesse sentido, ele ilumina o óbvio: todas as “raças” ao redor do mundo têm corpos semelhantes, distinguindo-se em cor e estatura, mas, em geral, “a cabeça está sobre os ombros, e o nariz, os olhos, a boca, a barriga e os pés ficam nos mesmos lugares” (op. cit.), sendo assim, o instrumento “corpo” não se distingue, qualquer que seja a parte do planeta, o que varia são os estilos, as influências e relações culturais em cada uma dessas partes.

A partir do reconhecimento da essencialidade do corpo, ressalto aqui como esse instrumento foi definitivo no processo criativo e ainda o é para encenação de *Bença*, uma vez que é por meio dele, dinamicamente relacionado com o meio, que se manifesta o universo epistemológico transcultural do Bando de Teatro Olodum.

Barba (1994, p. 77-78) alerta: “Podemos usar as palavras que quisermos. Mas as palavras podem ser perigosas. Às vezes asfixiamos o que queremos gerar. [...] Algumas palavras são traiçoeiras porque enchem a boca”. Aqui gero uma análise da corporalidade no processo de criação de *Bença*, mas, antes de contemplar as manifestações de corpos que se alteram para expressar, para revelar e serem revelados, faz-se pertinente estabelecer alguns esclarecimentos.

Aproveito esse espaço introdutório para pontuar algumas terminologias determinantes para o entendimento do universo trazido nesse estudo. A começar pelo termo “ancestralidade”. Em uma das palestras ministradas para o Bando, como fonte de pesquisa para construção do espetáculo, Valdina Pinto (ou Makota Valdina, como é conhecida em função da sua iniciação ao candomblé), uma das principais representantes das religiões de matizes africanas na Bahia, expõe seu entendimento do que seria a ancestralidade:

Ancestralidade é um tempo que não é o humano. Os orixás, os ancestrais, o são porque vieram antes, porque a natureza veio antes do ser humano. Quando surgiu o protótipo do homem, já existia tudo para evolução da raça humana. Isso é que é a essência do orixá. Na natureza é que está a essência do que se cultua no candomblé. E como ancestrais, eles vieram antes e nós somos resultado disso. (Informação verbal)⁴⁹

Partindo desse princípio, refere-se, então, a um “passado mais radical” que qualquer recorte didático de uma prática espaço-temporal, para fazer uso da expressão de Ferreira-Franco (2006, p. 213):

Ancestralidade aqui entendida como o traço constitutivo de meu processo identitário que é herdado e que vai além de minha própria existência [e daquela de qualquer indivíduo]. [...] a herança ancestral é muito maior e mais durável (grande duração) do que a minha existência (pequena duração). Esta herança coletiva pertence ao grupo comunitário a que pertencço e me ultrapassa. Desta forma, temos com esta ancestralidade uma relação de endividamento na medida em que somos o futuro que este passado possuía e nos cabe atualizar as suas energias mobilizadoras e fundadoras. [...] Outra característica da ancestralidade é que em situações-limite [...], nas quais temos nossa própria sobrevivência em risco, a ancestralidade nos abre e nos apresenta possibilidades de religação com nosso tecido social originário: nos religa aos nossos [...].

Em outras palavras, a ancestralidade configura, então, uma espécie de elo entre um passado e uma existência atual que, por sua vez, vai além das marcas

⁴⁹ Informação verbal colhida e registrada em vídeo a partir de uma palestra ministrada ao Bando.

histórico-contextuais. Trata-se mais de uma relação com aqueles (e com aquilo) que vieram antes e definiram um processo identitário aberto e em permanente construção e reconstrução, no qual entram em diálogo vários fatores determinantes, escolhidos ou não, em contraste com a alteridade com que o sujeito se relaciona.

Esse elemento, marca do processo de criação e dos traços estéticos e discursivos da cena de *Bença*, estaria, em princípio, relacionado à dimensão metafísica do universo epistemológico da brasilidade (abordado na seção anterior), campo no qual se desenvolve a cena do Bando de Teatro Olodum.

Surgem, ainda, no decorrer desse estudo, os termos “corporalidade” e “corporeidade”. O primeiro, de acordo com Oliveira *et al* (2008), pode ser entendido como a expressão consciente de um conjunto de manifestações corporais, em geral, historicamente produzidas, que têm por finalidade viabilizar a comunicação e a interação entre diferentes indivíduos consigo mesmos, com os outros sujeitos e com meio de um modo geral. Assim, em outros termos, a corporalidade diz respeito à qualidade do que é gerado pelos movimentos corpóreos, isto é, dos construtos do corpo.

Os gestos, produto desses construtos, estão para além da cultura do corpo que os gera. Isso quer dizer que, no caso específico do teatro, o significado do gesto criado pelo ator independe da sua cultura:

Podemos atribuir qualidade e significado a um gesto, mesmo que não pertença à nossa cultura. O ator precisa ter consciência de que qualquer movimento que execute pode continuar sendo uma casca vazia ou algo que ele preencha conscientemente com uma significação autêntica. Só depende dele. (BROOK, 2010, p. 63).

Assim, o que se torna primordial é perceber a natureza do teatro e o que seria o seu principal “mistério”: a busca de uma significação e como tornar esse fator significativo para outros. Para tanto, é importante reconhecer o que pontua Peter Brook (2010), ao avaliar um exercício sugerido por ele, no qual os participantes deviam apenas fazer um movimento qualquer com um dos braços, sem pensar, sem motivar expressão alguma. Concluiu-se que, ainda assim, cada indivíduo expressa algo: “Nada é neutro”, ressalta ele e completa mais adiante que “não podemos ignorar que expressamos incessantemente milhares de coisas com todas as partes do nosso corpo” (Ibid., p. 57).

Em um campo transcultural, como é caso da cena de *Bença*, as articulações entre os diferentes universos, que interferem nos construtos daqueles corpos, geram uma dinâmica de significação que, por sua vez, potencializa os recursos expressivos de suas corporalidades, ampliando seus canais para além de qualquer esforço de categorização étnico-racial da cena.

Já a corporeidade assume uma dimensão outra. De acordo com Leite (2006), o conceito de corporeidade advém de uma perspectiva que abandona a tradicional segmentação cartesiana entre corpo/mente e/ou corpo/alma para um entendimento que propõe uma abordagem holística e unificada do ser humano e seus processos mentais e físicos. Nesse sentido, Olivier (1995, p. 52) afirma:

A corporeidade implica, portanto, a inscrição de um corpo humano em um mundo significativo, na relação dialética do corpo consigo mesmo, com outros corpos expressivos e com os objetos do seu mundo (ou “as coisas”, que se elevam no horizonte de sua percepção).

De acordo com a perspectiva dessa autora, uma corporeidade configura sempre o meio sobre e através do qual o processo da vida tem continuidade.

Assim, a corporeidade se refere à expressão que mais se aproxima de uma concepção unificada da relação corpo/mente que constitui o indivíduo:

[...] a corporeidade constitui-se das dimensões: física (estrutura orgânica-biofísica-motora organizadora de todas as dimensões humanas), emocional-afetiva (instinto-pulsão-afeto), mental-espiritual (cognição, razão, pensamento, idéia, consciência) e a sócio-históricocultural (valores, hábitos, costumes, sentidos, significados, simbolismos). Todas essas dimensões estão indissociadas na totalidade do ser humano, constituindo sua corporeidade [...]. (JOÃO; BRITO, 2004, p. 266)

O evento teatral, como sugere Peter Brook (2010), configura um acontecimento que aglutina em si três vínculos humanos: 1) o ator consigo mesmo, com o seu universo interior; 2) o ator com demais atores (caso haja); e 3) o ator com o público. Brook (op. cit.) ressalta, nesse caso, as referências diversas que se entrecruzam no processo de criação no teatro, o que potencializa essa arte, para ele, como uma das mais complexas, uma vez que implica a coexistência harmônica de três conexões:

Os vínculos do ator com sua vida interior, com os colegas e com o público. Em primeiro lugar o ator tem que manter uma relação profunda e secreta com suas fontes mais íntimas de significação. [...] um ouvido voltado para o seu interior e outro para fora. É o que

deveria fazer todo ator de verdade: estar em dois mundos ao mesmo tempo. (Ibid., p. 26-27).

Quando assumo, nesse estudo e no olhar que lanço sobre a cena transcultural de *Bença*, a perspectiva do corpo do ator enquanto instrumento de uma corporeidade (conforme a definição trazida aqui), trago o entendimento de que o ator em cena configura um expoente que estabelece relações com as corporeidades geradas, o que envolve o espaço de atuação, num movimento transcultural. O estudo das tensões e especificidades geradas a partir dessas relações transversais, a partir da dinâmica dos corpos de *Bença* em cena, é a finalidade dessa seção.

2.1 A corporalidade em Estado de Benção: uma abordagem acerca do corpo/ corpus e seus significantes no processo de criação de *Bença*

“[...] muda tudo! Muda o astral, muda a energia, muda a forma de você... é... encarar o espetáculo, encarar o público, muda tudo! Muda tudo! É como se você tomasse uma injeção [risos]. Quando você dança pra um orixá é como se você... é uma energia diferente que a gente sente no corpo. Sem incorporar!”

Seu Gereba, ator.

Desde o primeiro entrar na sala de ensaios, a primeira acomodação ao canto e os primeiros lances de olhares, num movimento recíproco de curiosidade, ao final de março de 2010, vislumbrei estados de alteração na corporalidade do Bando de Teatro Olodum: corpos que se alteravam e eram alterados, transversalmente, para imergir no que resolvi chamar de “Estado de Benção” – uma livre, mas não descompromissada, analogia ao título do espetáculo, àquela época, em processo de criação.

O corpo, como sugere Castro (2002, p. 388), “[...] é o instrumento fundamental de expressão do sujeito e ao mesmo tempo o objeto por excelência, aquilo que se dá a ver a outrem [...]”. Essa ideia traduz de forma precisa a aglutinação corpórea instaurada no processo de criação de *Bença* e que releva a transculturalidade do

fenômeno cênico ali desencadeado: corpos que expressam o indivíduo e sua coletividade, por meio de um *corpus* cênico⁵⁰ que os faz, um e outro, instrumento e, ao mesmo tempo, objeto de sua expressão.

No dia 26 de abril de 2010, já havia mais de uma hora que os atores estudavam a estrutura dos sons, acompanhados por um professor de percussão, tentando apreender ritmo, métrica e harmonia, quando o diretor do espetáculo, Márcio Meirelles, adentrou a sala e propôs um jogo de improvisação que, numa transição do trabalho de voz para o de corpo, consistia em exercícios com elementos imaginários e interação dos atores entre si e com esse outro universo, sem a utilização da palavra.

O jogo gerou um estado de corpos que interagem entre si, estabelecendo relações físicas corpóreas e imaginárias no âmago da atmosfera gerada pelas improvisações.

A certa altura desse jogo, um elemento externo surgiu na sala de ensaios por meio de uma das improvisações, o que acabou gerando um contraste com o universo imaginário que permeava aquele ambiente: um dos atores começou a circular com um quadro em preto e branco com a imagem de uma espécie de ancestral – ao menos em analogia gerada no seio daquele campo imaginário.

Tratava-se do ator negro Mario Gusmão⁵¹ que, na cena que havia se esboçado a partir da sua “aparição”, assumiu a figura de um ancestral. Uma imagem que transcendeu à objetividade sugerida pelo objeto em si (o quadro) ao colocar na cena uma figura a quem aqueles corpos, sucessivamente, demonstravam respeito e devoção. Essa imagem não foi sugerida pelo diretor, tampouco imposta como elemento do jogo, ela apareceu por acaso na sala e, segundo o diretor, já que havia chegado até eles, fazia parte do espetáculo.

⁵⁰ Expressão aplicada à linguagem cênica, a partir do termo base “*corpus*”. Esse termo é oriundo do latim “corpo”, “conjunto”. No universo científico, *corpus* ou seu plural, *corpora*, refere-se ao(s) objeto(s) e às informações e dados, gerados ou obtidos, com os quais o pesquisador irá trabalhar. No campo da Linguística, “[...] *corpus* constitui um conjunto homogêneo de amostras da língua de qualquer tipo [...]” (BIDERMANN, 2001, p. 79). Assim, a expressão “*corpus* cênico” utilizada aqui diz respeito ao movimento coletivo desencadeado pelo processo de criação, abrangendo o trabalho dos atores, os elementos externos ao corpo, o discurso, entre outros fatores presentes no conjunto da cena.

⁵¹ Ator, dançarino e coreógrafo. Mário Gusmão nasceu em Cachoeira, em 20 de janeiro de 1928. Diplomado pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, em 1960, foi o primeiro negro formado por essa instituição. Dedicou um trabalho de conscientização do problema do negro no Brasil através da arte. Em 1995, atuou na peça “*Zumbi está vivo*”, do Bando de Teatro Olodum.



Foto 6 - Atores em relação com a imagem de Mario Gusmão. Foto: João Meirelles, 2010.

Essa situação trouxe para a sala de ensaios, na corporalidade performática que a tela de Mário Gusmão assumiu e pela relação estabelecida com ela em cena (e fora dela), uma atmosfera quase transcendental. A corporeidade que se instaurou diante do surgimento daquela figura remete ao que propõe Castro (2002), quando o mesmo diz que a objetivação do sujeito, no seio de sua cultura, implica a singularização dos corpos e, por outro lado, a subjetivação do objeto – do corpo enquanto objeto – exige a comunicação com sua natureza, com uma dimensão outra, que o sobrenaturaliza. No caso específico daquele jogo, essa comunicação se estabeleceu com o imaginário que marcou aquele contexto e que é reflexo das vivências e referências dos sujeitos agentes desse processo.

Sendo assim, é ilustrativo o modo como o autor citado percebe o desenho delineado por tais processos em torno do corpo do indivíduo: “[...] a forma humana é como um corpo dentro do corpo, o corpo no primordial – a ‘alma’ do corpo” (Ibid., p. 389).

Eugenio Barba (1994), partindo de uma vivência própria enquanto ator, aponta para o estado do ator em cena como algo que é gerado e se encontra envolto de uma “fúria de elementos”, que faz emanar de seu corpo uma onda que se amplia e se intensifica num movimento comparado a um “furacão decidido”. Esse sujeito, enquanto vivencia tal estado, parece deixar o intelecto de lado, uma vez que não se busca conceber – ou não investiga por uma resposta – ao caminho percorrido até o alcance daquele ápice.

Essa percepção de Barba (1994) é sinalizada no processo de *Bença* nas palavras dos atores entrevistados. Vejamos alguns recortes do depoimento da atriz Valdinéia Soriano:

*[...] tudo que a gente fez de aula, todas as vezes que a gente entra em cena eu lembro um pouquinho, principalmente Nanã que era toda abaixadinha. Então, claro que há uma transformação no corpo. Val chega de gatinha e quando vai fazer a velhinha. [...] a transformação é visível, né?! Você sente. [...] Eu acho que é uma entrega muito grande. Existe uma memória, também, de tudo que a gente fez lá nos ensaios e, claro, a energia do espetáculo. A energia do espetáculo te dá tudo! Sabe?! A energia de Bença te dá tudo que você precisa. O que o ator precisa tá ali: o tocar, a concentração... Hoje, em especial, eu tava [sic] pensando muito nisso. Eu entrei, desci pra o palco super dispersa, brincando, não sei o quê... o tempo que você fica ali sentado, que é meia hora sentadinho ali pra tocar [...] obriga você a se concentrar, sabe?! [...] Então, existe uma concentração muito grande e a energia do espetáculo lhe dá tudo. Porque eu acho que a coisa do corpo vem da própria energia do espetáculo.*⁵²

Somente com o passar de todo esse movimento, o sujeito no centro dele consegue desenvolver uma reflexão acerca de tal vivência: “Todo um horizonte, que até agora circundava minhas fronteiras profissionais, foi deslocado milhas e milhas para revelar uma terra ainda difícil de perscrutar, mas que existia e poderia dar frutos” (Ibid., p. 120). Essa “terra” talvez seja o “corpo nu primordial”, a “alma do corpo” sugerida por Castro (2002) e revelada naquele jogo de relações e construções corpóreas e imaginárias entre os atores do Bando.

Esse “furacão decidido” não era raro no processo de *Bença*, mormente nos primeiros meses de criação. Estranhamente, em algumas daquelas isoladas e sublimes oportunidades, já com a encenação organizada para o “levantar do pano”, a “fúria de elementos” ressurgia e trazia ao lume essa “alma do corpo”. Foi o caso do

⁵² Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

solo da atriz Rejane Maia, que deu início ao ensaio do dia 28 de outubro de 2010⁵³, quando a organicidade e fluidez de outrora ressurgiram na cena sistematizada.

Diante das orientações, após a passagem do solo, a atriz parecia ainda “dominada” por aquele “corpo outro” (talvez “o corpo dentro do corpo”, mencionado há pouco, e/ou o “corpo-em-vida” de Eugênio Barba), por aquela onda de energia sobre ela, inquietante e que a fazia circular pela sala. Essa onda, para além do seu corpo, expandiu-se pelo espaço e só foi contida, no corpo da atriz, diante do toque direto sobre seu corpo pelo diretor musical do espetáculo.



Foto 7 - Solo da atriz Rejane Maia. Foto: João Meirelles, 2010.

“Um corpo-em-vida é mais que um corpo que vive. Um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador”, pontua Barba (1995), para quem há determinados atores que atraem a visão do espectador por meio de uma energia elementar que lhe “seduz” sem mediação, antes mesmo que esse olhar tenha decifrado ações individuais ou mesmo conseguido estabelecer formulações

⁵³ Em algumas oportunidades no decorrer do texto optarei por fazer saltos no tempo para relacionar e pontuar no processo, registros e fatos que se complementem e favoreçam o entendimento do fenômeno identificado.

conceituais. Foi o que alcançou o solo de Rejane naquele 28 de outubro: uma profusão energética que seduziu olhares e se difundiu no espaço.

Esse traço aparece na descrição da atriz Elane Nascimento sobre o que ocorre com seu corpo quando este imerge no que chamo de “Estado de Benção”:

[...] meu corpo fica pesado de uma forma [...]. Bença é uma coisa inexplicável porque, quando começa, é uma outra coisa que tá ali dentro de mim. Eu fico numa lentidão, um peso, uma concentração, uma relação com o instrumento assim... [...] Eu saio daquele plano... e eu tô [sic] tocando, viu?!... Aí eu saio daquele lugar e, então, eu volto e é assim até o final. Então, não tem um personagem, mas tem uma energia ali que não é minha. Eu sou [estala os dedos rapidamente em várias direções]... sabe, mais do que ativa no meu dia-a-dia. Mas ali, quando começa Bença, cabô [sic]! É a energia do velho que está ali. [...] eu sento ali naquele instrumento e eu sou tomada, eu saio do ritmo porque eu me deixo levar, sabe, eu fico me movendo e não sei quê e aliso o instrumento e toco e canto... [...] E eu me deixo levar mesmo por essa energia que eu não sei o que é. Eu acho que é essa energia que já tava [sic] ali e tal.⁵⁴



Foto 8 - A atriz Elane Nascimento em relação com o instrumento. Foto: João Meirelles, 2010.

Tratava-se, pois, do “poder” de sedução de um “estado” que precede a compreensão intelectual. Essa experiência é evidente no contato de espectadores

⁵⁴ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

com a prática de artistas com outras tradições cênicas e culturais, em um espetáculo que não se compreende em sua totalidade. Poder-se-ia dizer que ocorre aí, quase uma apreciação às escuras, em um vazio que, por sua vez, consegue prender a atenção daquele que olha. (BARBA, 1995)

Em um campo transcultural, sobre o qual opera o ator de *Bença*, esse “poder” se manifesta numa estética, fruto de um quadro de hibridez cultural, que coloca em dinâmica diversas referências, potencializando os significantes e, por conseguinte, os significados construídos sobre sua cena por aquele que olha. A construção desses significados independe, desse modo, de qualquer esforço segmentador de fontes e/ou referências culturais, está ligado mais àquele estado que antecede à intelectualização do fenômeno: o “corpo-em-vida”.

Tende-se a entender esse poder do ator como “presença”. Tal força, porém, não se limita às paredes da evidência gerada pelo corpo diante dos olhos do outro. Diz respeito, antes, a uma transformação contínua, que se desenvolve diante daquele que vê: o espectador. É o “corpo-em-vida” suscitado por Barba (1995), caracterizado pelo redirecionamento do fluxo de energias que caracteriza o comportamento cotidiano do sujeito.

Posteriormente, naquele mesmo ensaio, foi feita mais uma repetição do mesmo solo, mas já no contexto da cena completa, na qual foi agregado um texto verbalizado, dito por outro ator ao microfone. Além disso, esse corpo individual (do solo) passou a relacionar-se com a coletividade, uma interação do mesmo com os corpos das demais atrizes, que, entre um cântico e outro, eram dominados pela energia que emanava do corpo de Rejane. Foi quando o solo primeiro ganhou corpo no centro de uma coletividade.

Nesse caso, o foco, que outrora estava na expressão individual do corpo da atriz, agora envolve relações, interações diversas com outros corpos, logo, relações humanas – ainda que simbolicamente possam transcender ao universo concreto dessas relações. Em outros termos, uma dinâmica transversal se estabeleceu no seio de uma cena, antes dominada por apenas uma fonte de energia e de significação, para transferir o foco para o eixo de todo e qualquer movimento transcultural: a interação.

O que ocorre é que, no todo que compõe a encenação e sua narrativa, Brook (2010) acredita que quando o foco é transferido para as relações humanas, as

unidades de lugar e tempo deixam de ser determinantes para a ação, passando a compor uma dinâmica livre a partir da interação das personagens, que é o que de fato prende a atenção: a interação entre um sujeito e outro. O contexto social, nesse caso, não se revela ou é revelado, mas é construído pelas demais personagens. A relação humana é que sempre vai criar o contexto: “A ‘peça’ como um todo, incluindo o texto e suas implicações sociais e políticas, será uma expressão direta das tensões subjacentes” (Ibid., p. 25).

Essas tensões são reflexo do investimento transversal do jogo estabelecido na cena, cujas articulações colocam em contato expoentes, “furacões de energia” distintos, em diálogo para compor uma das fontes discursivas de *Bença*.

Em diferentes solos, observei o impacto da sistematização das cenas sobre os corpos. Havia uma singularização das respostas: uns respondiam “sistematizados”, codificados dentro daqueles enunciados cênicos; outros traziam (ou se esforçavam para tanto) a organicidade e a fluidez dos corpos do início do processo e, ainda, reações mais instintivas para o contexto codificado da cena.

Comecei a ponderar, então, como esses corpos, individual e coletivamente, respondiam a esse processo de transplantação do que fora criado para um universo organizado para a cena.

Calha que, frutos primeiros de improvisações que, mais tarde, sofreram interferências diversas até culminar na composição de uma cena, cada um desses corpos e dos produtos de suas improvisações passaram a se relacionar dentro de outros estados. Esses últimos, por sua vez, são fecundados no universo transcultural que envolve os sujeitos agentes de *Bença* e que, em função desse aspecto, dinamizam o que seria o produto orgânico da arte daqueles atores.

Quanto à problemática que gira em torno do lugar da liberdade criativa no contexto do gesto espontâneo, em geral inerente à improvisação, e do gesto que lhes é sugerido, que vem de “fora”, num movimento que busca significar o que o gesto provoca no sujeito da ação, é importante reconhecer que: “O verdadeiro ator sabe que a liberdade só existe realmente quando o que vem de fora e o que sai de dentro forma uma combinação perfeita e indissociável” (BROOK, 2010, p. 58). Essa combinação é fruto das tensões epistemológicas entre essas qualidades de gestos, isto é, um processo de composição e interação que é o que delinea a estética transcultural do Bando.

Em outras palavras, o ator de *Bença* precisou encontrar um equilíbrio entre o que ele criou a partir de vivências, experiências e impressões próprias, aquilo que surgiu de memórias particulares, e o que lhe é sugerido por quem estava conduzindo a criação, mormente no contexto de processos que, em algum momento, perpassam por uma fase de sistematização de tudo o que foi criado em oportunidades de maior ou menor espontaneidade.

Nesse mesmo caminho, a resposta desses corpos se diversifica também diante das interferências de recursos cênicos. No ensaio do dia 28 de outubro, o solo da atriz Rejane Maia foi retomado algumas vezes. Em uma delas houve a interferência de alguns vídeos – que a essa altura do processo já eram componentes bem definidos na cena – o que reconfigurou a reação dos corpos das atrizes e a estrutura da cena em si.

Essa reconfiguração foi reflexo do impacto do “virtual” sobre o “humano”. Uma energia outra – que não mais aquela disseminada pelo corpo de Rejane, quando o solo foi desenvolvido apenas com a interação do corpo da atriz com o som da percussão – permeou o solo e a cena como um todo, modificando radicalmente a relação anterior e primeira estabelecida entre os atores de *Bença* e os estímulos externos⁵⁵.

Esse impacto também é produto do universo de sincretismo cultural que permeia essa encenação, nesse caso no que diz respeito mais aos recursos tecnológicos que transitam sobre a cena, que pelo discurso nela veiculado. Esclareça-se, então, que essa interferência “virtual” configurou um complemento discursivo-ideológico constituindo, ainda, um dos elementos promoveu uma descontinuidade narrativa (não necessariamente ligada ao verbo) e um embate instrumental (percussão x ferramenta audiovisual). O trânsito desses elementos na cena de *Bença* dialogam com as questões trazidas por Béatrice Picon-Vallin (2006; 2008) no que tange à interação entre o teatro e outras mídias⁵⁶.

⁵⁵ Na foto 6, registro do solo da atriz Rejane Maia já no contexto da encenação, pode-se vislumbrar a interferência, ao menos em imagem, do “virtual” nas projeções ao chão: tratava-se do músico Cacau do pandeiro em áudio e vídeo oferecendo um depoimento.

⁵⁶ O discurso de Picon-Vallin será trazido de modo mais significativo na seção dedicada à encenação, quando a interação entre as ferramentas midiáticas e o teatro do Bando passa a configurar uma escritura cênica contemporânea.

Associo esse tipo de interferência e como ela impacta no corpo e na arte do ator à descrição de uma experiência por Eugenio Barba (1994), enquanto espectador, diante de atores, na Índia, em um espetáculo de Kathakali, na qual ele, ainda que subliminarmente, já pondera quanto ao processo de “dilatação” do corpo daqueles atores, que, rodeados por um conjunto de artefatos e efeitos cênicos, figuram seres outros: “É impossível imaginar que atrás destes seres monumentais estão os jovens que vi de manhã, com um pano branco em volta da cintura, de torsos delgados, de crianças pobres nunca saciadas [...]” (Ibid., p. 126). O modo como esses corpos se alteram – e são alterados – diante dos artefatos cênicos é que vai definir a sua arte.

Ainda na seara complexa na qual está imerso esse processo de dilatação do corpo foi que no ensaio do dia 01 de setembro de 2010, em meio a um processo já mais voltado para organização da cena, uma questão começou a sobrevoar minhas reflexões em torno do que via: Como o “corpo dilatado” opera na repetição, no embate transcultural (no caso de *Bença*) e, por vezes, na mecanização comum do estágio de ensaio? O corpo dilatado seria algo atuante somente no tempo presente, numa primeira ocorrência do fato no processo criativo e/ou no ato cênico em si?

Refletamos: o pensamento não se isola em abstrações, há um elemento físico em seu campo, um modo ímpar de se movimentar, que é o que seria o seu “comportamento”. É a luz dessa percepção que Barba (1994, p. 126) defende a ideia de que “a dilatação não pertence ao físico, mas ao corpo-mente”. Logo, para ele, o pensamento precisa atravessar a dimensão tangível do físico, não se limitando a uma manifestação corpórea revelada em ações, mas ultrapassar o óbvio, a inércia, isto é, aquilo que é gerado automaticamente em ações quando o indivíduo imagina, reflete e, logicamente, age.

Sendo assim, a o processo do corpo dilatado não está desassociado do movimento sistematizador da fase de ensaios, na medida em que envolve fatores que vão além de uma dimensão física, orgânica, e exige um estado comportamental que implica o diálogo entre corpo e mente, isto é, entre imaginação, energia, reflexão e ação. As articulações estabelecidas em torno desses expoentes foi o que se viu na fase de sistematização da cena transcultural de *Bença*.

Em 03 de maio de 2010, em mais um jogo dramático de improvisação, soavam instrumentos percussivos, os atores passaram a dançar em um estado de

corporalidade que remete à dança afro. Aos poucos, as atrizes foram saindo de cena, os atores continuavam reagindo à sugestão dos sons dos instrumentos. Restou apenas uma atriz, que passou a interagir com os atores. Apenas ela usava o verbo, que logo foi deixado de lado numa interação corpórea entre ela e outro ator, em um contato direto, corpo a corpo, peso sobre peso, entre ação e reação, num *corpus* gerado a partir daquela relação específica. A cena, que, a princípio, incluía o verbo, naquele momento se restringiu a uma interação de corpos.

Ao fim do jogo de improvisar, os atores passaram a desenvolver relatos, a partir de sua perspectiva da cena; alguns continham referenciais africanos, outros não. Posteriormente, atores e atrizes interagiram de acordo com a sua perspectiva da cena. A atriz Rejane Maia, então, concluiu as improvisações com a seguinte frase: "Sabe por que acontece isso? Porque ninguém pediu a *bença!*"



Foto 9 - Jogo de improvisação. Foto: João Meirelles, 2010.

A coletividade construída nos esboços dessas cenas, ainda em caráter experimental, revelaram a busca e construção de um *corpus* e de um corpo

extracotidianos, embora imersos em situações arraigadas em um consenso essencialmente empírico e, em função disso, fundamentadas no que há de mais cotidiano e nativo no discurso daqueles sujeitos inseridos nas situações elaboradas: o contato, a experiência e a vivência, direta ou indireta, consciente ou inconsciente, objetiva ou subjetiva, com o universo encenado.

Esclareça-se que o fato de apontar que os construtos corpóreos e cênicos desses atores partam de códigos gestuais cotidianos – muito embora não se limitem a tais sistemas – não configura aqui critério valorativo a respeito da qualidade de sua arte. Até porque, quanto à veracidade dos gestos em cena, Brook (2010) considera equivocada a ideia de que os gestos da vida cotidiana possam ser automaticamente mais “reais” que aqueles encontrados nos espetáculos. Para ele, toda e qualquer convenção é artificial, o que faz dos gestos cotidianos, uma vez que convencionados, tão artificiais quanto podem ser aqueles desenvolvidos cenicamente.

Para Barba (1994, p. 44),

as técnicas extracotidianas dilatam, põem-em-visão para o espectador e tornam portanto significativo um aspecto que no agir cotidiano está submerso: fazer ver já é fazer interpretar. É uma das tarefas de cada técnica artística. Um verso de Goethe diz: “Amor e arte ampliam as pequenas coisas”.

Diante de contextos dessa natureza é que Damasceno⁵⁷ (2006) considera fundamental para criação cênica que o ator desenvolva um “exercício etnográfico” sobre as suas experiências perceptivas, afetivas e cinéticas⁵⁸, uma vez que lhe é exigido o ato de vivenciar, descrever e refletir um fenômeno ligado à sua cultura.

No ato espetacular, extraordinário, extracotidiano, o corpo que atua, que joga, que dança, que se move, enfim, o corpo em ação, seja nos rituais, nos jogos e brincadeiras populares ou nas diversas atividades artísticas, está em pleno processo de amadurecimento em suas mais diversas dimensões – física, psíquica, emocional, espiritual e sociocultural – a partir da experiência, das vivências com as técnicas corporais cotidianas e extracotidianas.

⁵⁷ Mestre em Ciências da Arte pela Universidade Federal Fluminense, professora do Bacharelado em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁵⁸ O entendimento de experiências cinéticas está ligado, aqui, à ideia do movimento como princípio de estruturação do exercício.

Nesse sentido, vale esclarecer que

[...] as técnicas cotidianas são apreendidas em situações não-formais a partir de um núcleo social mínimo. Por outro lado, as técnicas extracotidianas ocorrem de maneira mais ou menos formal, por um tempo determinado, relacionando-se com as funções específicas no campo da religião, do teatro e da dança, entre outros. (MAUSS, 1974 apud DAMASCENO, 2006, p. 209).

Essa perspectiva em torno das técnicas corporais são facilmente transplantadas para as ideias trazidas por Bião (2009) acerca dos traços do que seria espetacularidade, uma vez que o mesmo afirma que as técnicas corporais nesse campo não são banais e cotidianas, como na teatralidade, elas são extracotidianas e exigem um treinamento específico.

Peter Brook (2010), ao discorrer acerca da pertinência e funcionalidade do treinamento, acredita que esses aspectos variem entre as influências culturais sofridas pelos corpos dos sujeitos nas experiências cotidianas e/ou profissionais vivenciadas. Nessa comparação, ele ressalta as diferenças na configuração da estrutura corporal dos indivíduos entre os universos africano e oriental e o ocidental: no primeiro caso, os corpos dos sujeitos, ainda na infância, não passam pela deformação da vida urbana, sendo, por sua vez, influenciados por uma tradição que lhes impõe uma série de posturas e modos de agir; já no universo ocidental, essa estrutura corpórea, em geral, só é adquirida por meio de diversos exercícios, o que torna possível o alcance de determinadas posturas.

Retomemos aqui dois fatores pontuados na primeira seção: 1) o trabalho desenvolvido pelo Bando de Teatro Olodum no processo criativo de *Bença*, embora intenso e voltado para o aprimoramento das técnicas de música, dança e interpretação, não implicam procedimentos de um treinamento, mas de intervenções dentro do laboratório cênico para a encenação; 2) o olhar geopolítico que aponta traços do que seriam as tradições corpóreas ocidentais, talvez não se apliquem geopoliticamente ao universo do Bando, ainda que delineiem traços semelhantes quanto a tais práticas.

Contudo, quaisquer que sejam os procedimentos, tempo ou espaço, a prática sobre o corpo se torna algo fundamental para sua integridade enquanto instrumento do ator: “Um corpo destreinado é como um instrumento musical desafinado, em cuja

caixa de ressonância há uma barulheira confusa e dissonante de ruídos inúteis, impedindo a audição da verdadeira melodia” (BROOK, 2010, p. 18).

Uma constante no processo de criação de *Bença* foi o pouco uso da palavra. Falava-se pouco, o corpo acabava constituindo o principal veículo de comunicação. Essa “convenção” quase orgânica atingia a relação entre os sujeitos agentes, em especial entre o diretor e os atores. Desde a primeira oportunidade de lançar um olhar sobre os ensaios do Bando, esse aspecto se fez presente, ora nas indicações do diretor, ora nas próprias improvisações que, vez por outra, cediam à “necessidade” de verbalização.

No decorrer do processo, diversas foram as situações, as relações e os jogos permeados por essas condições. O verbo, nesse contexto, cedeu espaço à corporalidade e a todo seu potencial enquanto instrumento de comunicação e transgressão das realidades forjadas, sejam na teatralidade ou na espetacularidade daqueles corpos que constroem e reconstroem aquele ambiente.

O modo como o elemento verbal tem sobrevivido ao decorrer do processo, sugere uma série de questões, entre as quais se sobressaem: o que há de limitador no uso da palavra? Em um processo cuja coluna vertebral é o discurso, o que justifica, nesse momento, o deslocamento do verbo, instrumento primeiro de comunicação – ao menos na maior parte das situações – a um lugar de menor recorrência nesse processo?

Talvez não exista, de fato, a essencialidade da verbalização para formulações discursivas, uma vez que a linguagem cênica em si implica um sistema de significações. Assim, ao tocar no universo da transculturalidade que permeia a cena de *Bença*, não se pode perder de vista o fato de que a teatralidade comunga de recursos necessários específicos para difundir traços culturais, qualquer que seja a cultura (ou campo híbrido no seio dela), a um público-alvo.

Para Pavis (2008), em um discurso mais voltado para os signos do que ele entende por cultura-fonte, essa é a condição essencial para se abordar a problemática da interculturalidade teatral: a compreensão do sistema de códigos potencialmente significantes que a teatralidade traz em seu bojo.

O entendimento de Barba (1994) é esclarecedor quando nos leva a crer que não existe cisão entre o investimento do ator no domínio e no modelar de sua

própria energia e o processo que o conduz ao resultado da criação, isto é, o espetáculo:

Assim como o comportamento extracotidiano do ator pode revelar as tensões escondidas sob o desenho dos movimentos, o espetáculo pode ser a representação não do realismo da história, mas da sua *realidade*, dos seus músculos e de seus nervos, do seu esqueleto, do que somente se vê em uma história descarnada: as relações de força, os ímpetos socialmente centrífugos e centrípetos, a tensão entre liberdade e organização, entre intenção e ação, entre igualdade e poder. (Ibid., p. 138)

Essa perspectiva revela um fazer teatral no qual o que é dito por palavras não é o mais importante. O revelar das relações, refletindo a superfície e a profundidade da ação num mesmo movimento, bem como, as forças em ação e em oposição, as polaridades dessa ação e os percursos pelos quais ela se desenvolve, são os aspectos de maior relevância no teatro. Não se trata, pois, de uma arte didática, que oferece respostas, mas que viabiliza os meios para que o expectador questione-se sobre o sentido daquele fazer: “Existem espectadores para os quais o teatro é essencial porque lhes apresenta nós e não soluções” (BARBA, 1994, p. 138).

É preciso considerar, ainda, outras dimensões dessa forma de comunicação. Peter Brook (2010) acredita em impulsos de energia que conduzem à “qualidade” do que ele entende por “Teatro Sagrado” – algo que está na zona do invisível. Essa qualidade, para ele, não se comunica por meio de sons ou ruídos, mas através do silêncio: “É o que chamamos – já que temos que usar palavras – de ‘sagrado’” (Ibid., p. 49).

De acordo com esse mesmo autor, é preciso considerar que existe um mundo invisível sobre o qual se precisa atribuir visibilidade, isto é, tornar visível, sem desconsiderar que o invisível possui vários níveis. Sendo assim, completa ele quanto às dimensões do “Teatro sagrado”: “[...] implica a existência de algo mais abaixo, em volta e acima, uma outra zona ainda mais invisível, ainda mais distante das formas que conseguimos identificar ou registrar, e que contém fontes de energia extremamente poderosas” (Ibid., p. 49).

Esses campos energéticos são compostos por impulsos que conduzem ao que ele entende por “qualidade”, algo oriundo de uma natureza desconhecida, mas que o homem é capaz de reconhecer quando manifestada, é o que ele chama de “sagrado”:

O sagrado é uma transformação qualitativa do que originalmente não era sagrado. O teatro baseia-se em relações entre seres humanos, por serem humanos, que não são sagrados por definição. A vida de um ser humano é o visível através do qual o invisível pode aparecer. (BROOK, 2010, p. 50)

Talvez esse seja o elemento propulsor das relações entre os sujeitos agentes de *Bença*: interações entre corpos, direta ou indiretamente, no sentido de promover uma “transformação qualitativa” naquilo que, em princípio, não se fazia sagrado, isto é, suas relações cotidianas.

Viveiros de Castro (2002), em um estudo voltado para a concepção que os indígenas formam de si, dos animais e de outras subjetividades presentes na natureza, que, para ele, é algo completamente diferente do modo como os demais seres humanos vêm a si mesmos, ilumina algumas relações do sujeito com seu corpo e deste com tudo que povoa o universo.

Para esse autor, o corpo funciona como o grande elemento diferenciador entre os seres, isto é, configura o elemento que une seres da mesma espécie na medida em que os distingue de outros: “[...] o conjunto de maneiras e processos que constituem os corpos é o lugar de emergência da diferença” (ibid., p. 388).

Esse entendimento coaduna com a ideia de Peter Brook (2010) de que o que diferencia os corpos são os estilos e influências culturais, ainda que vá numa direção discursiva diversa daquela lançada por Brook que coloca a semelhança estrutural dos corpos como base de sua proposta, uma vez que Castro (2002) funda seu discurso a partir de uma visão do corpo como instrumento diferenciador entre os seres.

A partir da perspectiva deste último é que se pode vislumbrar melhor a razão pelas quais as categorias de identidade – individuais, coletivas, étnicas ou cosmológicas⁵⁹ – encontram-se tão recorrentemente representadas por enunciações corporais, pelo uso semiótico do corpo. Nesse passo, o corpo, enquanto o lugar da perspectiva diversificadora, deve ser maximamente distinto para expressá-lo por completo.

⁵⁹ Termo utilizado por Viveiros de Castro (2002) para se referir as diversas subjetividades existentes no universo, ou seja, tudo aquilo que está para além da objetivação corpórea.

Ocorre que, não raro, as representações de uma cultura colocam para o espectador uma série de fragmentos desta em atividade, o que acaba confundindo a sua recepção. Nesses casos, propõe Pavis (2008, p. 197), “trata-se não mais de representar [...] essa cultura, mas realizá-la (*to perform it*)” e completa “[...] o teatro não apenas representa uma cultura [...], mas a interpreta ao mostrar por ostentação alguns de seus mecanismos”.

Em um dos ensaios do mês de maio, em 2010, finalizados os trabalhos de corpo e os jogos de improvisação, os sujeitos agentes partiram para a fase de reflexão do ensaio. De início, o diretor pediu que os atores descrevessem a narrativa que havia se formado a partir de um jogo de improvisação envolvendo todos os atores. A um deles foi solicitado que contasse o que viu nas cenas improvisadas (esse ator estava de fora do jogo). Posteriormente, cada ator/atriz relatou a narrativa sob sua perspectiva em torno da improvisação.

Os relatos, em geral, traziam algum elemento da cultura africana: santos, candomblé, orixás, rituais, festas (“festa de *erê*⁶⁰”). Os atores, aos poucos, foram deixando de lado o relato sob a perspectiva de espectador e assumiram as personagens que estavam presentes no jogo e, através deles, contaram sua versão da narrativa elaborada na cena.

Nessa oportunidade, estabeleceu-se uma transição – consciente ou inconsciente, mas, antes de tudo, fluída – do corpo do ator, o corpo cotidiano, do espectador que narra, para o corpo daquele que é fruto da atuação, o corpo extracotidiano, objeto, ferramenta e produto do fenômeno espetacular, elaborado e reelaborado a partir das diversas formas de experiência e de suas memórias.

Para Damasceno (2006), a partir de investigações quanto à prática de elaboração e reelaboração do movimento a partir do estudo da dança dos orixás⁶¹ que é realizada na festa pública do ritual do candomblé, “o corpo do intérprete, ao dialogar com a cultura brasileira, adquire densidade por substanciar-se, por

⁶⁰ A palavra *Erê* vem do yorubá, *iré*, que significa brincadeira, divertimento. *Erê* é o termo utilizado para se referir ao intermediário entre a pessoa e seu Orixá. Diz respeito ao aflorar da criança que cada um guarda dentro de si, residindo no ponto exato entre a consciência do indivíduo e a inconsciência do orixá

⁶¹ Divindades intermediárias iorubanas. Acredita-se que “muitos deles são antigos reis, rainhas ou heróis divinizados, os quais representam as vibrações das forças elementares da Natureza – raios, trovões, ventos, tempestades, águas, fenômenos naturais, como arco-íris, atividades econômicas primordiais do homem primitivo (caça, agricultura), ou minerais, como o ferro, que tanto serviu a essas atividades de sobrevivência, assim como às de extermínio – a guerra” (CACCIATORE, 1988, 197 apud DAMASCENO, 2006, p. 210)

avolumar-se por intermédio das memórias, das imagens e dos afetos [...]” (Ibid., 2006, p. 209).

Não se pode perder de vista que ao dialogar com o caso específico da cultura brasileira estar-se-á lançando mão do cruzamento de culturas que lhe deu forma e a renova continuamente. Dito isso, é importante estar atento ao que pontua Pavis (2008), e que respalda o discurso acima, no que tange às interferências diversas sobre o corpo do intérprete em diálogo com essa cultura e as dimensões que ele alcança e difunde artística e culturalmente, bem como, as tensões que isso gera na cena, em especial no que se refere ao processo em estudo:

É na *encruzilhada* dos caminhos que se cruzam, das tradições e práticas artísticas, que talvez possamos perceber a hibridização distinta das culturas [...]. O *cruzamento* é tanto um entrecruzar de caminhos, quanto a hibridização de raças e tradições. Essa ambiguidade ajusta-se maravilhosamente para a descrição dos laços que existem entre as culturas: isso porque as mesmas se interpenetram, seja uma passando para o lado da outra, seja reproduzindo-se e reforçando-se graças à mestiçagem. (PAVIS, 2008, p. 6)

Trazidos esses aspectos, o que é evidenciado, quanto à situação relatada há pouco no contexto de um dos ensaios de *Bença*, é que as técnicas extracotidianas acabam induzindo ao trânsito do corpo cotidiano para o corpo extraordinário, uma vez que promove um deslocamento do uso “normal” do corpo, bem como, uma alteração dos ritmos, das posições, das posturas, das energias, do equilíbrio, do espaço e das expressões (DAMASCENO, 2006). Esse conjunto de alterações nasce no cenário híbrido da cultural nacional, dentro do qual esses corpos estão em ação.

Diante dessa possibilidade, o sujeito, na corporalidade do fenômeno espetacular, parte em busca desse deslocamento, dessas alterações, por meio das vivências ligadas àquilo que vê, ouve, sente, discute e experiencia. Seria, talvez, a arte na qual acreditava Barba (1994, p. 139): “O teatro em que penso, cantando a mim mesmo o canto que é minha memória, é similar ao teatro anatômico: a metade entre espetáculo e ciência, entre didática e transgressão, entre horror e admiração”. Traduz-se, nesse olhar, o movimento que permeou todo processo criativo de *Bença*.

Uma analogia possível, a partir da relação com a dança do candomblé, envolve os fenômenos nos quais estão envolvidos o “corpo-orixá”⁶² e o “corpo-cênico”:

⁶² Corpo extracotidiano daquele que dança nos rituais de candomblé. (DAMASCENO, 2006)

ambos estão imbuídos de um esforço perceptivo e experimental para expandir o gestual de sua corporeidade, de tal maneira que se crie e interprete o movimento dilatado, no caso do “corpo-orixá”, o movimento sagrado dilatado.

Em outros termos, de acordo com o que pontua Damasceno (2006), trata-se de um processo que coloca em diálogo, num mesmo fenômeno, a fonte e a experimentação cênica, a partir de um movimento de trânsito entre as fronteiras de um “corpo ingênuo” para um “corpo provocado”, de um “corpo cotidiano” para um “corpo extracotidiano”, de um “corpo não dilatado” para um “corpo cênico dilatado”. Em essência, esse trabalho com o corpo dilatado implica um labor com energia, uma vez que “[...] o corpo dilatado é o corpo presente, incandescente, potencializado, que irradia determinada luz, vibração [...]”, ressalta Damasceno (2006, p. 209), fazendo-se valer das ideias de Barba e Savarese (1995)

No candomblé, o processo de transformação da corporalidade do filho-de-santo⁶³ ao estado de santo diz respeito ao que se entende por processo de dilatação corpórea, que envolve a transição de um espaço cotidiano para o espaço extracotidiano. Nesse último, a energia envolve o corpo em um estado (corpo iniciado) e o conduz, metamorfoseando-o, a outro estado (corpo-orixá), que, por sua vez, é qualitativamente diferente do estado primeiro, de corpo-iniciado cotidiano – no caso do Candomblé. (DAMASCENO, 2006)

O ator Geremias Mendes (Seu Gereba), em um trecho dos seus depoimentos, também reflete acerca do trânsito que o seu corpo fez durante os ensaios:

Tem uma diferença muito grande [entre o corpo cotidiano e o corpo dele na cena]. Inclusive, nos ensaios quando a gente tinha aquele trabalho de corpo com a dança dos orixás [...] quando a gente dança pra um orixá [...] é uma energia diferente que a gente sente no corpo. Sem incorporar! Não é preciso incorporar. Incorporar é outro processo, entendeu?! Mas só o fato de você se concentrar naquele orixá, naquela dança, naquela música, no toque, porque o seu pé vai com o atabaque... o que o atabaque diz é o que seu pé tem que dizer.⁶⁴

Em uma linha de pensamento similar, a atriz Rejane Maia pondera:

Naquele momento do Bando [...] é como se você tivesse recebendo um orixá, né, que eu não sei nem como é, mas eu me sinto muito

⁶³ “Iniciado no candomblé que intermedeia, por meio do seu corpo, o sagrado quando em estado de santo” (ibid., p. 210)

⁶⁴ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

*assim. Eu digo: Poxa, quando o pessoal recebe uma entidade, um orixá, deve ser... [...] a coisa flui, você dança, você canta, você rebola, você representa. [...] Acho que o corpo se prepara pra receber [...] aquela nova energia. Que ali você tá com pensamentos diferentes, você tá criando, [...] você vai renovando sua mente, seu corpo, aí vai acontecendo tudo. Quando você, às vezes, nem percebe o que você fez.*⁶⁵

Diante dessas duas percepções, é importante entender o principal aspecto limiar que distancia, porém, o corpo-orixá, no ritual, do corpo cênico, isto é, a metamorfose limítrofe entre as fontes geradoras e a resignificação destas na cena. Esse fenômeno fica claro na descrição de Damasceno (2006, p. 210) quanto ao seu processo de investigação junto ao candomblé para a composição de um espetáculo de dança:

Na cena ritual, ao observar a dança mítica, isolamos os fragmentos, os quais chamados no trabalho de signo/movimento, e os tornamos independentes do seu texto coreográfico. Transpondo esses signos/movimento para a cena coreográfica, atribuímos-lhes uma nova dependência dentro das frases gestuais. Os signos gestuais míticos foram matrizes geradores da eclosão de novos gestos.

Algo semelhante pode se observar no corpo do ator, do jogador/brincante, do dançarino e afins, isto é, um processo de dilatação de seu corpo, quando o mesmo se permite imergir em outro estado, em um universo à parte, em um processo interativo, ao ser organizado para a cena. Esse processo é que delinea as manifestações cênicas em *Bença*, ainda que não com traços limítrofes explícitos entre os estados do corpo.

Esse traço e suas dimensões que integram os estados corpóreos vivenciados pelos atores ganharam forma na sala de ensaios, aos 13 dias do mês de julho, em 2010, durante o trabalho de corpo mediado pelo coreógrafo do espetáculo, que deu início àquele ensaio de criação entoando um canto afro, num jogo de pergunta e resposta com os atores, que deveriam completar o canto sugerido por ele.

Junto ao canto, sob liderança do coreógrafo, os atores passaram a aquecer o corpo com uma coreografia básica, trabalhando tempo e espaço. Diferentes cânticos eram trazidos pelo coreógrafo, à medida que as coreografias de aquecimento iam mudando, também sob seu comando. Aos poucos, uma espécie de ritual foi se instaurando na sala de ensaio.

⁶⁵ Idem 65.

Vale ressaltar que, embora os sons que dominavam a sala compusessem um só conjunto melódico e harmônico e fossem todos voltados para uma mesma sequência, com passos previamente definidos, os corpos insistiam em responder com o que lhe há de peculiar, ora pelas limitações cognitivas, ora pelo modo como aquele “ritual” que se instaurara atuava sobre cada corpo e como cada um daqueles respondia aos estímulos do ambiente ali estabelecido.

Tudo vibrava na sala em resposta aos sons que emanavam dos instrumentos, das vozes que entoam diferentes cânticos e da própria energia que saía dos corpos presentes e que tomava conta de toda a sala de ensaio.

Os códigos em torno dos movimentos já estavam estabelecidos, de tal maneira que um simples movimento do coreógrafo já era respondido pelos atores com uma sequência de movimentos completa a partir da célula lançada. Traços de uma sistematização que já vinha ganhando forma.

Esse ambiente, o que inclui os códigos nele estabelecidos e os estados alterados que em seu seio foram alcançados, manteve-se ativo por pouco mais de uma hora. Sem verbo falado, sem mediações diretas, apenas corpos em diálogo com um universo codificado, com outros corpos e com seu universo íntimo, desequilibrando-se para alterar-se, transformando-se paulatinamente até a retomada do equilíbrio.



Foto 10 - Laboratórios de dança afro. Foto: João Meirelles, 2010.

Barba e Savarese (1995) trazem à baila uma perspectiva em torno desses diferentes estados do corpo do artista que dança, que atua, que joga, etc., que traduz o processo descrito há pouco e o que ele produz do e sobre o corpo dos atores de *Bença*:

A característica mais comum dos atores e dançarinos de diferentes culturas e épocas é o abandono do equilíbrio cotidiano em favor de um equilíbrio “precário” ou extracotidiano. O equilíbrio extracotidiano exige um esforço físico maior, e é esse esforço extra que dilata as tensões do corpo, de tal maneira que o ator-bailarino parece estar vivo antes mesmo que ele comece a se expressar. (Ibid., p. 34)

Na tradição mais próxima do final do século XX, quando se separa as funções do ator e do dançarino, no que se entende por Ocidente, a alteração do equilíbrio pode ser observada em técnicas cujo traço forte está na codificação, como é o caso da mímica e o balé clássico.

Essa codificação chega para o universo cultural sincrético da brasilidade nos movimentos de sistematização de determinadas manifestações, em processo de nomeação e caracterização de formas vernáculas. Analogicamente, o nascimento do termo “coreografia”, na França do século XV, traduz essa “necessidade” conjuntural, uma vez que se procedeu para se referir à

[...] arte de notar a dança, de descrevê-la a partir de signos e símbolos. [...] a coreografia nasceu do disciplinamento das danças chamadas regionais e populares na Europa, tirando o seu caráter ‘selvagem’ e adaptando-o ao mundo dito civilizado da corte. Ressaltam-se aqui os dualismos [...] característicos do pensamento cartesiano. (DOMENICI, 2007, p. 1-2)

Esse pensamento reflete, pois, a sistematização, a vernacularização e, por que não dizer, a teorização de construtos corpóreos em função de “organizá-las”, ainda que, esclareça-se, essa não seja uma necessidade implícita dos mesmos, trata-se mais de um movimento da conjuntura que pode ser de cunho ideológico, político, social ou mesmo cênico.

Barba e Savarese (1995) fazem referência, ainda, a uma tradição na mímica europeia cuja prática utiliza conscientemente do desequilíbrio (“*desequilibre*”), não configurando, porém, uma ferramenta de expressão, mas um recurso para intensificar determinados processos orgânicos na corporalidade do sujeito: “Uma mudança de equilíbrio resulta numa série de tensões orgânicas específicas, que

compromete e enfatiza a presença material do ator, mas numa fase que precede a expressão intencional, individualizada” (Ibid., p. 35).

Pontuado esse traço, necessário se faz ponderar acerca dos construtos corpóreos no processo de “Bença”, cujas elaborações, ainda que fincadas e essencialmente ligadas à ancestralidade e às memórias individuais e coletivas dos sujeitos desse processo, não se encontram isoladas em um universo à parte, em uma “bolha” de referenciais africanos e afro brasileiros.

A música, principal estímulo da corporalidade em *Bença*, é reflexo de um universo de referências contemporâneas e transculturais, mesclando as mais diversas sonoridades, entre instrumentos diretamente relacionados às culturas africanas e instrumentos e ferramentas frutos do hibridismo característico da modernidade e da encruzilhada cultural que caracteriza a cultura brasileira.

Diante do fato de que essa corporalidade é estimulada por tais referências sonoras diversas, faz-se oportuno refletir quanto ao que Stuart Hall (2003a, p. 325) alerta:

A questão subjacente de sobredeterminação – repertórios culturais negros constituídos simultaneamente a partir de duas direções – é talvez mais subversivo do que se pensa. Significa insistir que na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula. Assim, elas devem ser sempre ouvidas não simplesmente como recuperação de um diálogo perdido que carrega indicações para a produção de novas músicas [...], mas como o que elas são – adaptações conformadas aos espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular. Elas não são a recuperação de algo puro pelo qual, finalmente, podemos nos orientar. Somos obrigados a reconhecer que elas são o que o moderno é, [...] a necessidade de uma estética diaspórica.

O que se nota ainda, à luz do discurso de Bhabha (2003), é que, no seio da contemporaneidade, a transvaloração da estrutura simbólica do signo cultural aparece como aspecto fundamental para a renomeação dos símbolos, a ativa tradução na modernidade, bem como, para a luta pela construção de um “nome para si” num quadro de complexidade genealógica.

Diante dessa necessidade conjuntural, oportuno se faz refletir acerca de algumas questões chaves para o entendimento dos processos que permeiam a experiência do moderno (local onde se localiza o processo instaurado pelo Bando): “qual é a luta da tradução em nome da modernidade? Como nos apropriamos catacreticamente da genealogia da modernidade e a abrimos à tradição pós-colonial? [...]” (BHABHA, 2003, p. 334).

A genealogia da contemporaneidade no campo sincrético brasileiro é, pois, reflexo da complexidade do universo transcultural do qual esse espaço é oriundo e, além disso, no centro do qual foram gerados os sujeitos agentes de *Bença* e sobre o qual estes indivíduos desenvolvem sua arte refletindo e sendo reflexo dessa genealogia híbrida.

Acrescente-se às problematizações de Bhabha (2003) o lugar do corpo nesse contexto, o modo como o corpo se apropria por meio de recursos catacréticos⁶⁶ dos traços do que é moderno e, no caso de *Bença*, do universo transcultural em um diálogo com a tradição. Tratar-se-ia, pois, de estabelecer um processo no qual se negocia com e em função do discurso: “[...] o ‘valor da modernidade não está localizado, a priori, no fato passivo de um acontecimento ou ideia de uma época [...] mas tem de ser negociado no *interior* do poder ‘enunciativo’ do discurso” (ibid., p. 334).

É sobre essa negociação que os agentes do processo de *Bença* têm se debatido, numa luta constante entre o que se entendia por narrativas da tradição, das memórias, da história, e o que se tem discutido quanto à construção de um discurso cênico que rompe paradigmaticamente com processos anteriores do Bando quanto à construção de corpos, gestos e histórias de personagens, em função da essência enunciativa do discurso.

Aspecto que ficou evidente em diversas oportunidades, em especial nos momentos para a reflexão dos ensaios, quando os atores, em sua maior parte, deixavam claro, não apenas o seu desconforto, mas, principalmente, a dificuldade para entender e, mais que isso, operacionalizar essa nova proposta de criação. Em entrevista, a atriz Valdinéia Soriano expressa isso:

⁶⁶De catacrese, isto é, uma alteração semântica, por meio de figura de linguagem, por meio da qual, na falta de um termo específico, para expressar uma ideia a ela se aplica um vocábulo, por analogia, no sentido figurado.

*Quê que é não trabalhar o personagem, né?! Você traz tudo que você visualiza lá fora pra aqui pra dentro da sala de ensaio pra transformar em material e na construção desse seu personagem, né?! O desenho dele, no andar... A gente aprendeu assim a vida inteira. Como é que agora você não faz mais isso? [...] É difícil. Porque eu aprendi a vida toda a construir personagem.*⁶⁷

De um lado, é importante se ponderar quanto à questão do ator enquanto artista e das diversas subjetividades nas quais implica transformações paradigmáticas em seu labor. Peter Brook (2010, p. 20) sobrevoa essa problemática no trabalho do ator:

Pode-se afirmar que o verdadeiro artista está sempre disposto a qualquer sacrifício para atingir um momento de criatividade. O artista medíocre prefere não correr riscos, e por isso é convencional. Tudo que é convencional, tudo que é medíocre, está relacionado a esse medo. O ator convencional põe um lacre em seu trabalho, e lacrar é um ato defensivo. Quem se protege “constrói” e “lacrta”. Quem quer se abrir tem que destruir as paredes.

Por essa razão é que, embora revele receita, Valdinéia ressaltou que se dispôs a encarar os desafios dessa nova teatralidade do Bando: “[...] eu não sabia o quê que ia acontecer, sabe?! [...] eu fiquei muito aberta, buscando todas as linguagens, trabalhando tudo mesmo que o Bando nos dá, que é a voz, que é o tocar e o dançar, trabalhando tudo isso”⁶⁸.

Trata-se, assim, por outro lado, de assimilar, no corpo e no discurso, a ideia de que

o signo da história não consiste em uma essência do acontecimento em si, nem exclusivamente na *consciência imediata* de seus agentes e atores, mas em sua forma enquanto *espetáculo* – espetáculo que significa *por causa do* distanciamento e do deslocamento entre o acontecimento e seus espectadores [...]. (BHABHA, 2003, p. 335)

Sendo assim, a modernidade se constrói – e se reconstrói – a partir de um movimento de tradução, sem limitar-se à noção de progresso histórico e/ou de “verdade” fincada num saudosismo do passado. Diz respeito, na realidade, a uma construção histórica, de fato, cujos marcos são traçados com base numa posição específica de enunciação e interpelação histórica: “Ela privilegia os que ‘dão

⁶⁷ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

⁶⁸ Idem 67.

testemunho', os que são 'sujeitados', ou [...] historicamente deslocados [...]” (Ibid., p. 334), dando-lhes uma posição representativa em função do “entretempo⁶⁹” que se estabelece naturalmente entre o acontecimento em si e sua circulação enquanto signo histórico de um determinado povo ou uma época e, por sua natureza, configura a memória e a moral do fato enquanto narrativa – ou contranarrativa.

A cesura na narrativa da modernidade traz à tona o que seria o “não lugar” gerador de todo processo historiográfico, isto é, o ponto de partida de onde todas as histórias elaboram seu começo. No contexto emergencial da modernidade, os caracteres desse não lugar se definem no que Bhabha (2003) chama de “espaço colonial”. Esse espaço, segundo ele, pode ser observado à luz de duas perspectivas: primeiro, aquela que o toma como uma terra incógnita, vazia, sobre a qual a história deve ser elaborada; segundo, o espaço colonial enquanto representação de um tempo despótico.

Sob essa ótica, poder-se-ia enquadrar o fenômeno espetacular em *Bença*, no princípio de tudo, nesse “espaço colonial”: o “palco nu”, despido de qualquer elemento, de qualquer interferência espaço-temporal, humana ou material; uma terra deserta, cujos espaços estavam por ser preenchidos. E assim foram, pelos referenciais e experiências socioculturais e pelas memórias dos sujeitos agentes desse processo em constante diálogo com o campo transcultural do qual fazem parte.

Importante se faz, também, considerar o impacto da dinâmica espaço-temporal sobre a cena. Diante das diversas experiências com manifestações artísticas, rituais e espetáculos ao redor do mundo, Brook (2010) chegou à conclusão de que as formas por meio das quais os sujeitos se expressam têm sua força expressiva e significativa modificada de acordo com o contexto no qual está disposto.

Sendo assim, um veículo que transmite muito bem as experiências de vida num determinado espaço e tempo, pode não ser o mais apropriado em outro contexto espaço-temporal.

⁶⁹Termo utilizado por Bhabha (2003) para se referir a um conceito que abrange o que há na modernidade e além da modernidade, isto é, uma cesura na significação, uma espécie de intervalo temporal que abrange a noção plena de Cultura refletida na natureza humana. Assim, “[...] não é uma circulação de nulidade, um deslizamento do significado ou a anarquia teórica da aporia. É um conceito que não entra em conluio com as modas correntes de reivindicação da heterogeneidade das sempre crescentes ‘causas’, multiplicidades deposições do sujeito, infinitos estoques de ‘especificidades’, ‘localidades’, ‘territórios’ subversivos” (Ibid., p. 338)

Isso quer dizer que o local, o contexto social e político, o pensamento e a cultura que predominam têm que influenciar as relações na quais implica o fenômeno espetacular quanto ao que afeta os sujeitos nele envolvidos, em especial o público (BROOK, 2010). Seriam estas as influências externas sobre a criação e o produto artístico. A forma, o veículo, jamais surtirá efeito isolado no tempo e no espaço: a ponte tem que ser erguida e os paradigmas revistos sempre que necessários.

A seguinte reflexão pode iluminar essa perspectiva, bem como, o que se falou há pouco quanto ao “espaço colonial” na espetacularidade:

Às vezes me perguntam qual é a relação entre *A tempestade* que dirigi trinta anos atrás em Stratford-upon-Avon e a que montei recentemente no teatro Bouffes du Nord, em Paris. A pergunta é absolutamente ridícula! Como seria possível haver a menor semelhança formal entre uma peça encenada em outra época, em outro país, com atores que eram todos da mesma raça, e a versão atual criada em Paris com um elenco internacional, dois japoneses, um iraniano, africanos, etc., que trazem ao texto visões tão diferentes e que compartilharam de tantas e tão diversas experiências? (Ibid., p. 43)

Em outras palavras, cada fenômeno espetacular, quando criado – ou recriado, como é o caso da reflexão acima – surge no seio de uma “terra deserta”, em um “não lugar”, que lhes viabiliza o estabelecimento de elos e renovações paradigmáticas em torno dessa criação.

Assim o é no espaço sincrético da cultura brasileira, onde foi construída a encenação de *Bença*: um campo de articulações transculturais, no seio do qual construtos corpóreos foram elaborados e reelaborados cotidianamente e extra-cotidianamente para culminar no que vemos em cena. Afinal, o que despontou cenicamente nesse processo e o que é levado ao lume no espetáculo não representa referências isoladas de lugares outros que se confluíram no território local, mas a representação de um “entre-lugar”, um espaço de cruzamento entre essas influências diversas que se articularam transculturalmente. É no sentido de significação dessas articulações que se concentram os esforços dos sujeitos agentes do processo em estudo.

Considerando essas constatações e as articulações com os elementos do universo moderno que tem marcado a corporalidade em *Bença*, são oportunas as proposições de Bhabha (2003, p. 341):

O desafio à modernidade está em redefinir a relação de significação com um “presente” disjuntivo: encenando o passado como *símbolo*, mito, memória, história, o ancestral – mas um passado cujo *valor* iterativo *como signo* reinscreve as “lições do passado” na própria textualidade do presente. Que determina tanto a identificação com a modernidade quanto o questionamento desta: o que é o “nós” que define a prerrogativa do meu presente? A possibilidade de iniciar traduções culturais por entre discursos minoritários surge devido ao presente disjuntivo da modernidade. Este assegura que o que *parece* o “mesmo” entre culturas é negociado no entre-tempo do “signo” que constitui o domínio intersubjetivo, social. Por ser de fato aquele lapso a própria estrutura da diferença e da cisão dentro do discurso da modernidade, transformando-o em um processo performativo, cada repetição do signo da modernidade é diferente, específica em suas condições históricas e culturais de enunciação.

A memória corporal atua nesse processo de maneira definitiva, na medida em que as imagens sugeridas por ela ganham forma e permeiam as representações no corpo, traçando um esboço das sensações por ela provocadas. A memória interfere determinadamente na corporeidade do sujeito dos fenômenos espetaculares, de tal maneira que seu corpo passa a ser lugar e veículo do saber ancestral. Além disso: “A memória é a canção que cantamos para nós mesmos. É a vereda de hieróglifos e perfumes com os quais nos aproximamos de nós mesmos”. (BARBA, 1994, p. 119)

Entoando cânticos africanos, novamente em um jogo de “pergunta e resposta” envolvendo a letra do que era cantado, o coreógrafo de *Bença* começou o ensaio de 24 de agosto de 2010. Num ritmo lento, sem acompanhar a pulsação dos atabaques, os corpos começaram a se mover num esforço sincrônico, seguindo a melodia sugerida pelo cântico.

De repente, o coreógrafo sugeriu uma quebra na resposta dos corpos, que passaram a responder, agora, ao ritmo e à pulsação dos atabaques. Havia algo de muito uno nos movimentos, que, ao mesmo tempo, respondiam à dinâmica corporal de cada agente – corpo e *corpus* em cena.

Um círculo se formou e num sentido horário, corpos dançavam e cantavam num mesmo pulso, um mesmo canto, numa mesma sequência, quase instintiva de movimentos, entre giros e movimentos básicos pré-definidos. Eram corpos que se movimentavam num estado de corporalidade que vai além das suas limitações físicas, cognitivas e/ou rítmicas. Corpos vestidos por dentro e por fora de significações e tradições corpóreas que vão além de qualquer técnica ou qualquer

convenção ocidental (euroamericana) ou mesmo afro (africana ou afro brasileira). Há algo de orgânico presente na corporalidade de cada um daqueles atores.

Como em outras oportunidades, o verbo falado em português não se fez presente. Tudo estava codificado e relacionado aos cânticos que foram entoados, quase ininterruptamente, remetendo a um conjunto básico de movimentos seguidos de sequências instintivas.

De um modo geral, os corpos, com traços e formas fortes, no todo ou em partes específicas, geravam movimentos igualmente fortes, pesados e permeados por uma carga energética que dominava todo o espaço, o que se intensificou quando aglutinados à música – outra fonte de energia do espaço.

Jogos coreográficos começaram a se formar entre o coreógrafo e um ator, seguindo uma sequência prévia e mesclando ao improvisado. Aos poucos, ritmo, pulsação e, logo, a energia começaram a ser mais contidos.

O tempo do ensaio destinado a esse trabalho específico foi concluído com uma comunhão de corpos num conjunto de movimentos básicos, em sentidos diversos, sobre todo o espaço. Ao final, o coreógrafo trouxe para os atores algumas referências, “justificando” as energias suscitadas durante o ensaio, por meio de cânticos. Segundo ele, tais energias estavam relacionadas a orixás.

O trabalho com os matizes culturais africanos e afro brasileiros e as dimensões oriundas deles (formação do ator, textos, técnicas, coreografias, etc.) deu margem à construção de um espaço de afirmação e disseminação do conhecimento ancestral. O que se nota é que, o corpo cotidiano dos atores de *Bença*, que teve seu equilíbrio alterado para que se ampliasse a sua gestualidade e originasse outra configuração corpórea diversa da cotidiana por meio da recriação e das reconfigurações pessoais, acaba transformando-se em um corpo cênico.

Articulo esses aspectos com um discurso lançado por Makota Valdina, em entrevista para o Bando – e que, mais tarde, seria utilizado como parte da encenação – em áudio e vídeo:

O tempo
Pra cultura banto
A cultura do congo
É muito profundo né porque
A formação de tudo
Eles imaginam que muito tempo passou
O tempo

Teve um tempo
 Que não foi o tempo o nosso tempo o tempo
 Do humano
 Que aí é que
 É a ancestralidade
 Quando a gente fala que ah
 Usando a linguagem mais conhecida
 Que orixá é ancestral
 O inquíce
 É ancestral o vodum é ancestral
 É porque eles vieram antes
 E aí se a gente olha o que é a essência mesmo de orixá, de vodum,
 de inquíce...
 Eles vieram antes
 Porque a natureza veio antes do ser humano.
 Quando surgiu,
 Segundo os bantos, né
 O protótipo do ser humano
 Que eles chamam de marrungo,
 Já existia tudo
 Pra
 Possibilitar
 A vida do ser humano.
 Então: terra, água, planta,
 Tudo que o homem não fez
 E que pra evolução, pro desenvolvimento da raça humana foi
 necessário, já existia. E isso é que é essência de orixá.⁷⁰

A partir dessa articulação, deparei-me ponderando quanto à construção desses corpos aliada à memória (que, suponho eu, não é apenas física) e sua relação com o discurso (que não é só verbal, concentra-se até mais no corpo) em torno da ancestralidade: se a construção dos corpos para a cena é reflexo de uma “memória”, o processo é sempre consciente? Mas se a proposta é falar sobre ancestralidade, em que universo se construiu a memória, uma vez que o humano só surge num tempo posterior ao da ancestralidade?

Seu Gereba, ator, reflete quanto a essa dimensão:

Eu acho que quando a gente [...] começa a falar do tempo, quando começa [sic] a aparecer aquelas fotos de idosos, as pessoas voltam [...]. Tem uma coisa muito bonita que Valdina [Pinto] fala que “o tempo nos traz muitas saudades” e é a saudade que traz a gente de

⁷⁰ Fala extraída do texto de *Bença* (2010), de Márcio Meirelles com fragmentos de improvisações dos atores do Bando de Teatro do Olodum, depoimentos de Bule-Bule, Cacau do Pandeiro, D. Denir, Ebomi Cici e Makota Valdina e poemas de Jônatas Conceição da Silva. Optei por manter a estrutura das orações como estão no texto a fim de estabelecer uma aproximação com a oralidade da qual ele foi reproduzido e, depois, encenado.

*volta. Ir lá e buscar os nossos antepassados, nossos ancestrais. [...] Eu acho que isso [a ancestralidade] aparece...*⁷¹

O que ocorre é que os gestos, nesse contexto e partir do que nos trouxe Bhabha (1994) há pouco, revelam o tempo originário em pleno território da modernidade contemporânea, em um campo de dinâmica transcultural. Os movimentos desses corpos em cena e/ou em jogo, permeados e delineados pela memória, dilataram o saber corporal oriundo de um espaço outro, que não é apenas o deles, aquele do espaço social cotidiano.

À luz de uma abordagem antropológica acerca dessas recriações e reconfigurações, em uma relação que vai além da cena, é oportuno trazer que é bem verdade que existem questões profundas relacionadas à transmissão e herança cultural, às relações complexas entre as origens africanas e as dispersões irreversíveis da diáspora. Além dos cruzamentos tantos gerados pelos contatos vários nos “entre-caminhos” e hibridizados nos “entre-lugares”.

Ocorre que, os repertórios das culturas afro, no contexto diaspórico, diante da exclusão da corrente cultural dominante, em geral, eram os únicos espaços performáticos que restavam e que foram delineados de duas maneiras: em parte, por suas heranças, e, também, criticamente, pelas condições da diáspora nas quais as conexões foram forjadas, afirma Hall (2003a). Para ele,

[...] a apropriação, cooptação e rearticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições europeias, junto a um patrimônio africano [...] conduziram a inovações linguísticas, na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade. (Ibid., p. 324-325)

Esse aspecto é reforçado no que traz Patrice Pavis (2008), quando este ressalta que a cultura-fonte não se configura enquanto tal sem que haja a mediação de um sistema semiótico e de uma modelização: o “sistema modelizante secundário”. Isso por que a cultura só pode ser apreendida e descrita sob a forma de um sistema semiótico no seio do qual fica estabelecido o seu modo de funcionamento.

⁷¹ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

Esclareça-se, porém, que tais modelizações, salvo alguns casos, não configuram um conjunto de códigos acabados, devendo-se ser complementadas a partir de um sistema “pré-formado” e do conhecimento que se tem do contexto ao qual se destina. É nesse quadro que se dá e talvez se justifique o que o autor citado entende por interculturalidade.

Não obstante, ambos os olhares pontuados são lançados e tratam de contextos específicos. No caso de Hall (2003a), em especial, contextualmente, há uma proximidade quanto às características de sua referência e o Brasil diaspórico, principalmente no que tange ao processo de dispersão cultural dos povos africanos e das conexões estabelecidas no movimento pós-diáspora. Ainda assim, há que se considerar a especificidade do sincretismo cultural desenvolvido no território brasileiro, sobretudo no que diz respeito a esforços de categorização geopolítica e/ou étnico-racial.

O conjunto dos registros, fatos e articulações teórico epistemológicas trazidas nesse estudo aponta para a afirmação de Peter Brook (2010) no início desta seção, cuja essência coloca o corpo como o centro de todo e qualquer fenômeno espetacular. Sua perspectiva, também abordada aqui, coloca a cultura como elemento diferenciador desse corpo, ou seja, um corpo isolado, em estrutura física, não se distancia dos demais para além dos traços somáticos. Logo: “A cultura é o que sobra depois que nos esquecemos de tudo, é o que falta quando já aprendemos tudo!” (HENRIOT apud PAVIS, 2008, p. 17).

No processo de criação de *Bença*, os corpos e suas construções são reflexo do universo transcultural que os gerou e que deles foi e é continuamente gerado. A corporalidade e as significações dela oriundas foram desenvolvidas nesse processo que sofre interferências culturais que se entrecruzam no campo da estética transcultural do Bando de Teatro Olodum.

Os corpos dos atores estão repletos de referenciais articulados no campo de cruzamento cultural que é o espaço brasileiro: um movimento de relação empírica entre o corpo da cena e o corpo que aqueles atores experienciam cotidianamente; corpos afro-brasileiros dialogando consigo mesmos e com outros corpos, de agora (interação física direta e indireta) e de outrora (imaginário e memória ancestral).

Nesse contexto, as articulações corpóreas do universo dessa encenação confluíram, indissociavelmente, para que os atores de *Bença* pudessem alcançar o

que aqui foi denominado “Estado de Benção”: corpos alterados em função de um sistema enunciativo que aglutinasse os paradigmas cênicos contemporâneos e a necessidade conjuntural discursiva dos sujeitos agentes desse processo.

3 *BENÇA* ÀS TEATRALIDADES HÍBRIDAS: DISCUSSÕES AO LEVANTAR DO PANO



Foto 11 - O movimento híbrido. Foto: João Meirelles, 2010.

“É o tempo de tudo ao mesmo tempo agora.”

Cell Dantas, ator.

Foi aos cinco dias do mês de novembro do ano de 2010. Levantou-se o pano para *Bença*, celebrando o tempo e seus efeitos sobre tudo que é vivo, tudo que se move, tudo que se renova, tudo que é memória ancestral, tudo que transcende e é transcendido, diacrônica e sincronicamente: efeitos do “vento”, nas palavras de Valdina Pinto.

Marco dos 20 anos de existência do Bando de Teatro Olodum, essa encenação, ponto de culminância (e marco de uma nova teatralidade para o Bando) do processo de criação instaurado em janeiro de 2010, exalta a ancestralidade através de manifestações artísticas e ideológicas de respeito aos mais velhos. Fez-se o momento de se compartilhar as memórias, as trilhas, abertas ou impostas, os campos de diáspora de povos: os que vieram de África; os que não vieram, mas que vivem “África”, em influências e diálogos; em nome daqueles que estão por viver “África”.

Era tempo de levantar o pano: *Bença!* Luzes, telões e câmeras ligadas. Atores no tablado, o público entra e acomoda-se em meio ao princípio do acontecimento, durante os primeiros trinta minutos. O tablado coberto por um tapete branco foi revelado: um músico toca percussão, enquanto os espectadores vão entrando, localizando-se, reconhecendo-se nos telões, em tempo presente, a partir dos recortes filmados por 02 atores. Gradualmente, os atores, um a um, passam a assumir um instrumento percussivo, um deles comanda a pickup de DJ e um software de mixagem, um músico ao violão, uma operadora de vídeo comanda a dinâmica das imagens sobre os 03 telões.



Foto 12 - Ator gerando imagens em tempo real. Foto: João Meirelles, 2010.

Em conjunto, eles tocam “Avaninha”⁷². Focos brancos de luz em diálogo com a dinâmica das imagens refletidas, que também iluminam o espaço, junto à sonoridade e aos corpos em estados alterados que, além de determinar a pulsação, a energia e a atmosfera da cena, exaltam os instrumentos e seus tocadores,

⁷² Toque de candomblé que, para alguns, marca o início e o término das cerimônias religiosas. (CARDOSO, 2006)

delineiam a plasticidade, oferecem as imagens cênicas ao olhar e anunciam o híbrido em *Bença*.

Interferências de vozes em texto eletrônico nos lembram o tema gerador/norteador do espetáculo: “*O tempo, o tempo, o tempo... O tempo faz e desfaz. O tempo deixa marcas*”. A percussão não para. Um ator, em posse de uma das câmeras (gerando as imagens exibidas em tempo real) entoia um canto, seguido pelo coro formado por todos aqueles que estavam em cena:

*Pamevô pamevô
Veredo pamevô
veredo simewa
Awê awô
veredo pamevô
veredo simewa*

Ebomi Cici⁷³ começa a “abrir a trilha”⁷⁴. O tempo, o espaço, a transculturalidade e a teatralidade, já sugeridos pelos elementos citados há pouco, são marcados na primeira interferência verbalmente preferida por uma atriz: “*Esse chão aqui tem dono. Chama por deus e vombora [sic]*”. Nesse caminho, os construtos cênicos de *Bença* relevam uma relação de respeito, sem hierarquizações de valores e de poder sobre a origem do idoso. O fato de ter sobrevivido ao tempo e às agruras e alegrias nele implícitas, faz desse ancião⁷⁵ um sábio que merece, em princípio, ter sua voz ouvida, seu corpo exaltado e suas experiências iluminadas e refletidas⁷⁶.

Makota Valdina⁷⁷ traz ao lume outro eixo do arcabouço temático de *Bença*, quando, a partir de sua experiência direta com as religiões de fontes africanas, revela a presença ancestral naquele palco, naquele momento, naquela celebração, naquele acontecimento cênico. Musicalidade, imagens em movimento, efeitos plásticos, verbo, discurso, dramaturgias que se fundem tracejando a celebração

⁷³ Ebomi Cici é contadora de estória da noite do terreiro Ilê Axé Opô Aganju. Cici foi assistente de Pierre Verger, catalogando mais de 11 mil fotografias do etnólogo. Atualmente trabalha na Fundação Verger e conta estórias para crianças em escolas.

⁷⁴ Ebomi Cici aparece em vídeo e áudio, a partir de registro do Bando durante as pesquisas para a encenação.

⁷⁵ Entenda-se por “anciãos” os indivíduos “mais velhos”, mais experientes, no campo objetivo; ampliando-se essa percepção, no universo metafísico, para os ancestrais

⁷⁶ Entenda-se daquilo que pode provir luz; que dá reflexo.

⁷⁷ Idem 75.

temática e a poética⁷⁸ do híbrido, marco desta encenação do Bando de Teatro Olodum.

Isso tudo se revela no jogo do tempo de *Bença* ao longo dos 20 metros de boca de cena, em meio a 03 telões (dois nas extremidades do tablado, verticalmente posicionados, e 01 ao chão, no piso do palco, por cima do qual os atores circulavam) reproduzindo vídeos, simultaneamente, ora com imagens estáticas, ora dinâmicas, expondo registros de entrevistas (que formavam uma textualidade reciprocamente complementar e, ao mesmo tempo, autônoma, não linear) e imagens do espetáculo geradas em tempo real.



Foto 13 - Atrizes e imagens geradas em tempo real (ao fundo). Foto: João Meirelles, 2010.

⁷⁸ Vale lembrar que, como já pontuado na primeira seção desse estudo, assumo o uso do termo “poética” a partir da perspectiva de Luigi Pareyson (1997), cujo entendimento aponta a poética como um campo marcado por um traço pragmático e operativo, configurando, dessa forma, um “programa de arte”.

Esse conjunto de elementos entrecruzados cenicamente é delineado por sete temas que, por sua vez, divide a peça em número igual de blocos: Começo, Tempo, Os Mais Velhos, Respeito, Crianças, Morte e Fim. Essa aparente segmentação esgota-se em si mesma, pois a encenação não revela em momento algum os pontos limítrofes entre tais blocos. Trata-se mais de um passeio sobre os expoentes que dinamizam a experiência e os efeitos do tempo sobre tudo o que é vivo, sem se apegar, porém, ao tempo cronológico. *Bença* trata do tempo das coisas, do humano e do que veio antes dele (a ancestralidade). É nessa perspectiva que trato dos elementos dessa encenação: desenvolvo um passeio sobre as situações geradas na dinâmica das cenas sem me apegar, porém, às categorias de recursos teatrais.

Esse início, para além de sinalizar o campo híbrido de fontes enunciativas, revelou-me que aquele não seria um espetáculo de ideias objetivadas, mas de sentidos subliminares, de redes de significações em aberto: um sistema de subjetividades. Encontrei-me, mesmo depois de acompanhar o processo de criação, em um esforço cartesiano de entendimento de uma cena que não me impôs isso. Pelo contrário, abriu vácuos no sentido, intercalou-os com fontes de enunciação diversas, colocou-me frente a eles e me deixou preenchê-los. Sem fábulas, sem linearidade, sem compromisso com uma abordagem didática, mas com um sistema plástico de informações vastas, uma sonoridade de referências entrecruzadas, manifestações de corporalidade e corporeidade relacionadas às matizes culturais que norteiam aqueles sujeitos agentes, imagens e uma atmosfera cênica de sensações e significações circulando a espera de contatos.

O entendimento da subjetividade aqui suscitada parte da ideia trazida por Woodward (2006, p. 55), para quem “o termo envolve os pensamentos e as emoções conscientes e inconscientes que constituem nossas concepções sobre ‘quem nós somos’. [...] envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais”. Trata-se, na visão de Patrice Pavis (2010, p. 19), de considerar o olhar particular do sujeito em sua relação com a cena, em especial com o ator, no sentido de “[...] captar intuitivamente ‘o indefinível da atuação do ator, o surgimento do obscuro da emoção’”. A subjetividade levantada em *Bença* exige daqueles que lhe lançam os olhares (os espectadores) o acompanhamento da corporalidade do ator em suas evoluções e a encenação em sua dinâmica.

O investimento desencadeado nesse espetáculo enquadra-se no que Bhabha (1998) entende por “jogo da memória cultural”, a escrita da diferença cultural que, segundo ele, diz respeito à “encenação do significante colonial [no caso específico da obra literária que ele analisa] na incerteza narrativa do entre-lugar da cultura: entre signo e significante, nem um nem o outro, nem sexualidade nem raça, nem, simplesmente, memória nem desejo” (Ibid., p. 182). Trata-se, pois, em outros termos, de um movimento que não tem por fim categorizar a memória cultural, mas apontar os traços – híbridos – da diferença cultural que marca os sujeitos dessa encenação e os cruzamentos vários dos quais são, igualmente, agentes e produto.

A cena de *Bença* revela uma relação de corpos num *corpus* que retoma suas tradições por meio de depoimentos colhidos junto a afrodescendentes idosos⁷⁹, entre eles mestres religiosos, músicos e artistas de diferentes manifestações, e dialoga com as conjunturas diversas, de cruzamentos tantos, que fundaram a dinâmica transcultural dos sujeitos agentes desse espetáculo.

Essa dinâmica, embora celebrada com mais ênfase apenas na cena contemporânea, já era sugerida pelo filósofo mexicano, José Vasconcelos (1925 apud MUNANGA, 2008), como marca do que se constituiria uma “nova raça” no campo latino-americano: um conjunto de todas as virtualidades das “raças anteriores”, dando forma a uma raça final, “a raça cósmica”. Para Kabengele Munanga (2008), considerando o processo de mestiçagem que caracteriza a América Latina, a previsão desse filósofo confirmou-se nos fatos, de tal maneira que inviabiliza (auto)determinações exatas do *status* racial da maior parte dos latino-americanos contemporâneos.

Essa característica dilui no processo de *Bença* e na análise dele qualquer esforço categorizador, uma vez que o universo dessa encenação revela não apenas mecanismos de uma nova teatralidade para o Bando, mas os traços de um “povo novo”, em diálogo com a contemporaneidade e reflexo do movimento de edificação de uma brasilidade. Esse movimento, por sua vez, distancia-se estruturalmente do que propõe o filósofo mexicano, por descartar qualquer perspectiva unificadora, totalizante, e considerar o caráter multifacetado e transcultural da cena do Bando e das referências culturais que a delineiam.

⁷⁹ Durante o processo de criação, elenco e produção do espetáculo recolheram depoimentos de idosos afrodescendentes das mais diversas origens, usando-os como fonte de pesquisa.

Trata-se, nesse passo, de um novo modelo de estruturação sociocultural que não mais se funda na noção (ou identificação) de raça, mas na perspectiva de uma etnia nacional, diferenciada culturalmente de seus matizes primeiros, já que definida por movimentos dinâmicos sincréticos variados, e marcada por reestruturações diversas das referências culturais que se entrecruzaram no universo brasileiro⁸⁰.

Novas situações se anunciam. Atores, músicos e operadores tocam *lb*⁸¹. Nas telas, Cacau do Pandeiro⁸² surge tocando o instrumento que lhe deu o apelido. O texto eletrônico mixado é proferido continuamente nos amplificadores dispersos no espaço da encenação. Uma atriz, ao centro do tablado, desenvolve uma sequência de movimentos, deslocando-se de um extremo ao outro; um ator, ao microfone, recita um texto. Ambos (o texto e os movimentos), lembro-me bem, frutos de improvisações no decorrer do processo de criação, a partir da incitação do encenador para a atriz: “*Faça algo que você nunca fez!*”, disse ele, pedindo em seguida, no contexto de um jogo de improvisações, que o ator criasse um texto que traduzisse aquela sequência. O resultado é o que vemos hoje ser instaurado nesse momento da encenação: o mistério e o ciclo da vida refletido em corpo, verbo, plasticidade, sonoridades, imagens e sensações. Tudo ao mesmo tempo, lado a lado, entrecruzando-se.

A presença o texto eletrônico, dinâmico, jogando com as frases e com os sons e ruídos diversos, com a repetição das palavras e/ou de conjunto delas manipulado, é um traço que marca a teatralidade de *Bença*. Não raro, esse mecanismo dinamiza as próprias falas dos atores que, gravadas, são inseridas num ciclo de repetição que se dilui na cena, mesmo quando já deixaram de ser ditas ao vivo pelos atores. Esse movimento, na visão de Pavis (2010), promove uma desestabilização da relação corpo-verbo, uma vez que esta é desconstruída e retrabalhada, sendo, porém, mantida em tempo real:

⁸⁰ Quando trato aqui dessa ideia de “etnia nacional”, lanço um olhar sobre os mecanismos fundadores do que identifico na encenação de *Bença* como geradores do traço transcultural da teatralidade híbrida do Bando, em especial, nesse espetáculo. Distancio-me, ao menos nessa oportunidade, de discussões políticas relacionadas à supressão das identidades étnicas, opressão e repressão das tendências separatistas.

⁸¹ Toque ritual de atabaques em homenagem à Oxalufá, lento e marcado por batidas alternadamente fracas e fortes. (LOPES, 2004)

⁸² Cacau do Pandeiro: Carlos Lázaro da Cruz, instrumentista, nasceu na Vila Matos, no bairro do Rio Vermelho, em Salvador-Bahia, é um grande mestre do Pandeiro, além de compositor, tendo acompanhado importantes interpretes da Música Popular Brasileira, a exemplo de Elizete Cardoso, Ângela Maria e Jamelão.

Ao abrir o caminho para todas as manipulações, o texto eletrônico tende a abolir a distinção entre linguagem e música, arbitrariedade dos signos linguísticos e iconicidade dos signos visuais, mas também entre presença e ausência, ser humano e objeto. O texto eletrônico é manipulável infinitamente: ele é desdobrado, espaçado, preenchido em suas falhas com barulhos de todos os tipos, fragmentado e emitido por diversas fontes em todo o volume sonoro do palco e da plateia. (Ibid., p. 207)

Iniciada uma nova rede de situações, quando esses traços, inseridos na cena desde o princípio da encenação, são ampliados, Makota Valdina, anunciando o eixo temático, profere:

O tempo
 Pra cultura banto
 A cultura do congo
 É muito profundo né porque
 A formação de tudo
 Eles imaginam que muito tempo passou
 O tempo
 Teve um tempo
 Que não foi o tempo o nosso tempo o tempo
 Do humano
 Que aí é que
 É a ancestralidade [...] a natureza veio antes do ser humano.
 Quando surgiu,
 Segundo os bantos, né
 O protótipo do ser humano
 Que eles chamam de marrungo,
 Já existia tudo
 Pra
 Possibilitar
 A vida do ser humano. [...] E aí porque eles chegaram antes, são ancestrais
 A gente é o resultado de toda essa natureza criada antes e que a gente encontrou
 E esse tempo é um tempo que a gente não dá conta, a gente especula, a gente cria
 As culturas, nas várias culturas se criam histórias, se criam lendas pra se falar desse tempo, mas ninguém estava lá pra saber como foi
 Então tudo é história criada
 Mas é um tempo que é hoje também
 Aí é que é tá, que é o X da questão
 Esse tempo ancestral é o tempo de hoje também
 Se a gente vive é porque a gente precisa até do vento que é o tempo que é TEMPO
 não o tempo
 mas que é TEMPO
 Pelo menos na minha nação Angola
 tempo é vento
 vento é tempo

E quem é que não precisa do vento?
 Quem é que vive sem respirar?
 Ninguém.⁸³

Findado esse discurso que revela a perspectiva do fenômeno do Tempo para a cultura banto e de como ele é definitivo sobre a edificação de tudo que existe, concreta e metafisicamente, um ator questiona: “*O que você vê quando me vê?*”. Essa reflexão seria proposta, ainda, por outros atores que, com os corpos cotidianos desconstruídos, geram um *corpus* que se distancia da representação do real e nos deixa sem referências objetivas de significação. Restam-nos as imagens, as atmosferas, as sensações. Impera a subjetividade que, além de reforçar a incitação do questionamento feito pelo ator, complementa-a: “*Te ameaço com que eu sei!*”.

O que percebo são imagens de uma corporalidade que se articulam em um manifesto cênico de (auto)identificação, representação e reconhecimento identitário, que instiga, sem nos oferecer respostas explicitamente objetivas, a reconhecer e preencher com o nosso olhar, com a nossa percepção individual, os traços daquelas identidades e culturas entrecruzadas na cena e fora dela. Diante disso, refletimos: “Mas existe, afinal, um teatro que não seja corporal? [...] seria possível imaginar uma teatralidade onde a corporeidade do ator possa ser prescindida ou não mereça destaque?” (ROMANO, 2008, p. 17).

Os corpos, nessa cena, a exceção dos músicos e da operadora de imagens, encontram-se todos desconstruídos, curvados, em movimentos semelhantes, sem investir, porém, na sincronia, ao contrário, são preservadas as epistemologias corporais individuais de cada sujeito sobre aquele tablado. O desenho daqueles corpos e os movimentos gerados por eles subjetivam as palavras proferidas naquele instante. Acredito que nessa e em muitas outras (senão todas) as situações em *Bença* é o caso de se deixar conduzir pelos sentidos e menos pelos significados. Isso porque, penso eu, os corpos desconstruídos nos desapegam da representação e nos colocam concentrados na imagem, nas sensações sugeridas e nas atmosferas geradas.

⁸³ Compilação de falas extraídas do texto de *Bença* (2010), de Márcio Meirelles com fragmentos de improvisações dos atores do Bando de Teatro do Olodum, depoimentos de Bule-Bule, Cacau do Pandeiro, D. Denir, Ebomi Cici e Makota Valdina e poemas de Jônatas Conceição da Silva. Essas falas têm por base o discurso de Makota Valdina, registrado em vídeo e áudio. Como em outras oportunidades nesse estudo, opto por manter a estrutura das orações como estão no texto a fim de estabelecer uma aproximação com a oralidade da qual ele foi reproduzido e, depois, encenado.



Foto 14 - Corpos desconstruídos. Foto: João Meirelles, 2010.

Por iniciativas dessa natureza é que proponho: *Bença* nos liberta cenicamente de qualquer compromisso estético, conceitual e/ou político ideológico, intelectual preconcebido e, ainda, de qualquer esforço cartesiano de qualificação e significação. Assim, embora não nos apresente fábulas e personagens permanentes na cena, confirmam o que propõe Peter Brook (2010, p. 61): “[...] para compreender a personagem [em *Bença*, as identidades “presentadas”] não se pode ter idéias preconcebidas”. Cell Dantas, em seu discurso, confirma essa perspectiva em seu trabalho como ator nessa encenação:

[...] eu comecei a fazer teatro quando comecei a fazer Bença. É como se estivesse começando, né... Você tem que vir do zero... foi do zero... neutralizou tudo que tinha, todo esse conceito de ator, que você vai criando ao longo dos anos, teve que ser apagado. Porque não tinha como você vir com uma coisa pré-estabelecida. Se você estabelecer alguma coisa, você não faz aquilo que é proposto [...].⁸⁴

As preconceções não dialogam com os universos diaspóricos nos quais a dispersão de sujeitos ao redor do globo produz identidades definidas e localizadas em e por diferentes espaços, nos “entre-lugares” como sugere Homi Bhabha (2008).

⁸⁴ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

Nesse contexto, onde foi gerado o campo transcultural no qual se localizam os sujeitos agentes de *Bença*, “o conceito de *diáspora* (Paul Gilroy, 1997) é um dos conceitos que nos permite compreender algumas dessas identidades – identidades que não têm uma ‘pátria’ e que não podem ser simplesmente atribuídas a uma única fonte” (WOODWARD, 2006, p. 22) e, ainda, nos conduz à necessidade de superação do dualismo (separação x síntese) relacionado aos universos mestiços:

É a ilusão do ‘nós próprios’, do ‘eu próprio’ que não se refaz de ter nascido, que não aceita que o ‘eu’ está longe de ser simples, homogêneo, idêntico a si mesmo, antes feito dos outros. [...] Em lugar das ficções de pertença identitária, ou do pensamento da fusão, propomos o “nem exclusivamente português, nem apenas índio, nem completamente africano” dos Brasileiros. [...] O que aí [no Brasil] existe, sem dúvida mais do que noutros lugares, são espaços de manobra em todas as acepções do termo, não o saturado do homogêneo, mas espaços com aberturas, vazios, entremeios. [...] A mestiçagem, que é uma espécie de bilinguismo da mesma língua e não a fusão de duas línguas, supõe o encontro e a troca entre dois termos [...]. Não um ou outro [...], mas um e outro, nem um tornando-se o outro, nem o outro reabsorvido pelo um. O pensamento da mestiçagem é um pensamento da mediação e da participação em pelo menos dois universos. (LAPLANTINE; NOUSS, 2002, p. 80)

As identidades aparecem, assim, como elementos centrais no âmbito das problemáticas contemporâneas, no seio das quais se processam reconstruções globais das identidades nacionais e étnicas. Diante disso, a encenação em estudo está em pleno diálogo com o discurso contemporâneo que corrobora com o reconhecimento, com a disseminação e a reafirmação das identidades individuais e coletivas, pessoais e culturais, reconhecendo que: “A especificidade de uma cultura ou de um indivíduo resulta de combinações infinitas que podem ser produzidas fora de nós, mas também em nós [...]” (LAPLANTINE; NOUSS, 2002).

Esses olhares interagem perfeitamente com os traços cênicos que definem a conjuntura do teatro contemporâneo (a era do pós-dramático, como propõe Lehmann, 2007), quando o acontecimento cênico subverte a representação de uma fábula e investe numa cena voltada para “espaços com aberturas, vazios, entremeios”, elementos do universo transcultural brasileiro. Nesse passo, o investimento cênico-discursivo, que ascende em *Bença* e nos coloca defronte aos traços da brasilidade, do universo transcultural brasileiro, retoma o sentido do que já trouxe em outra oportunidade nesse estudo, nas palavras de Patrice Pavis (2008, p. 6), quanto à percepção do hibridismo cultural que dinamiza as identidades: “É na

encruzilhada dos caminhos que se cruzam, das tradições e práticas artísticas, que talvez possamos perceber a hibridização distinta das culturas [...]. O *cruzamento* é tanto um entrecruzar de caminhos, quanto a hibridização de raças e tradições”.

Outro movimento que me chama a atenção no espetáculo em estudo se desenvolve quando, paralelo ao que profere Valdina Pinto em vídeo, em meados do espetáculo, as atrizes fazem um movimento de eco repetindo partes desse texto. A música é mantida, alguns sujeitos, intercalando-se entre si e entre os vídeos, contam-nos uma narrativa acerca do trânsito de ancestrais sobre o mundo em épocas remotas.



Foto 15 - Valdina Pinto em vídeo projetado (ao fundo). Foto: João Meirelles, 2010

As fontes enunciativas na cena, porém, não se rendem à fábula, ora ampliando-se, ora reduzindo-se, em um movimento contínuo, mas longe de ser cíclico. Impera uma continuidade fragmentada, que mescla os vídeos com imagens (que oscilam entre algumas estáticas e outras em movimento, muitas vezes, do próprio espetáculo), os sons múltiplos que permeiam a encenação, a luz sutilmente dinamizada em intensidades de branco, o verbo segmentado, a corporalidade e a corporeidade geradas na cena. As quebras constantes no curso da cena aguçam

sentidos que estão para além de formulações exclusivamente relacionadas ao intelecto, à razão.

A articulação desses elementos cria, nesse passo, uma atmosfera cênica e sensitiva que retira dessa encenação qualquer perspectiva de “pureza”. Daí a compreensão de que prevalecem em *Bença* os traços de uma teatralidade híbrida. Peter Brook (2010) ilumina minha perspectiva quando, ao discutir a questão do espaço teatral, aponta para o desafio que é tornar cheios de vida os mais diversos tipos de lugares e ressalta a importância de se trabalhar com as condições que esses espaços oferecem e voltar-se para sua transformação. Para ele, quando isso é alcançado – e é esse aspecto que nos interessa aqui – emana a impureza como “o maior troféu do teatro”, sendo a pureza colocada como elemento ingênuo nesse contexto. Esse traço é delineado a partir da relação entre o puro e o impuro na cena configura um dos problemas sem provável – e o que não se procura nesse espetáculo – solução:

Deve-se encontrar um equilíbrio entre aquilo que tenta ser puro e aquilo que se torna puro através da relação com o impuro. Assim, pode-se constatar até que ponto é inviável a existência de um teatro idealista que teima em permanecer à margem da rude textura deste mundo. [...] Devemos lembrar que o teatro é feito por pessoas e apresentado por pessoas por meio dos únicos instrumentos de que dispõem: os seres humanos. Portanto, a forma é, por sua própria natureza, uma mistura composta por elementos puros e impuros. (Ibid., p. 39-40)

Reforço essa percepção de Brook (2010) sobre o teatro com o ponto de vista de François Laplantine e Alexis Nouss (2002), cujas articulações também alicerçam o discurso assumido nesse estudo quanto à presença da hibridiz na teatralidade do Bando. Esses estudiosos sustentam a constatação da mestiçagem, partindo da afirmação de Pierre Charron⁸⁵ de que “todas as coisas neste mundo estão misturadas e diluídas nos seus contrários. Tudo está ligado, nada de puro nas nossas mãos”. Sendo assim, Laplantine e Nouss (2002) colocam a mistura como um fato que está relacionado, indissociavelmente, à condição humana (na linguagem, na histórica, no ser em sua existência no mundo), não tendo nada de circunstancial ou acidental. Para esses autores, a própria condição do homem implica encontro. Nesse sentido, reivindicar a mestiçagem – aqui, o híbrido – não se faz necessário.

⁸⁵ Pierre Charron (1541 - 1603): historiador, poeta e filósofo francês, autor da obra “Pequeno tratado de Sabedoria”, uma das obras fundadoras do pensamento ocidental.

Por outro lado, reconhecê-lo talvez sim, uma vez que esta não é uma alternativa, mas “o reconhecimento da pluralidade do ser no seu devir” (LAPLANTINE; NOUSS, 2002).

Esses pensamentos convergem para a constatação na qual desemboquei nesse estudo quanto à teatralidade do Bando. Diante desse contexto, reflitamos: “Para que serve o conceito de teatralidade?”, pondera Fernandes (2010, p. 101) ao trazer para o escopo de sua argumentação um estudo de Patrice Pavis, para quem esse elemento, diante do espectador em interação cênica, pode configurar, entre outras coisas, um meio de suavizar os traços do real a fim de torná-lo estético. Sob sua ótica,

[...] uma categoria que se apaga sob formas outras de performatividade, descobrindo campos extracênicos, culturais, antropológicos, estéticos. Ou a capacidade de mudar de escala, de sugerir e fabricar o real com a voz, a palavra, o som e a imagem (Ibid., p. 102).

Partamos, então, da perspectiva de Jean-Pierre Ryngaert (1998, p. 31), para quem “[...] a cena contemporânea aposta no fato de que ‘tudo é representável’⁸⁶, isto é, nenhum texto está, *a priori*, excluído do campo do teatro por falta de teatralidade”. A perspectiva desse estudioso, embora verdadeira, exige que ampliemos a sua noção, sobretudo no que tange ao caráter do “representável”.

Para tanto, trago o discurso de Sílvia Fernandes (2010) que, em um de seus estudos voltados para análise de experiências cênicas na cena contemporânea, esboça um quadro que reflete a noção de teatralidade que marca os deslocamentos e oscilações entre os campos limítrofes da poética do teatro contemporâneo. É nesse trânsito que foi desenvolvido o espetáculo *Bença* e a partir do que os sujeitos agentes promoveram a renovação cênico-paradigmática da teatralidade do Bando de Teatro Olodum.

A escritura cênica que traz ao lume a celebração do tempo, em *Bença*, transita numa via de dimensão dupla no seio do fenômeno que essa encenação incita. Por essa razão é que o conceito de teatralidade tornou-se fundamental, uma vez que tem sido definitivo para as teorias em torno da cena contemporânea, na medida em

⁸⁶ A perspectiva de Ryngaert (1998) me serve de estopim para discussão, mas não abarca a teatralidade de *Bença* em seus múltiplos expoentes. Veremos mais adiante a perspectiva da dimensão do “não-representável” trazida por Patrice Pavis (2010).

que leva em consideração a proliferação de discursos cênicos que articulam em seu bojo múltiplos enunciadores do discurso cênico. Trata-se, pois, do que Fernandes (2010, p. 113) chama de **“teatralidades híbridas da cena contemporânea”**.

Essa seria uma das dimensões da via sobre a qual se desenvolve o movimento de *Bença*: é teatralidade híbrida pelos diversos enunciadores do discurso na cena e, em outra dimensão, embora não dissociada, é marcada pela hibridez e pelas articulações transculturais que marcaram esse processo de criação e marcam, estrutural e sistematicamente, a poética do Bando de Teatro Olodum.

Nesse passo, a cena contemporânea traz a problemática que nos coloca diante de supostos sinônimos entre encenação e teatralidade, considerando que ambas valorizam o uso das diversas ferramentas cênicas e dos vários componentes da representação, muito embora esta última, na visão de Fernandes (2010), trabalha com a desvantagem de estar marcada por um traço idealista que remete à questão da especificidade do teatro puro.

É nesse traço que acredita Pavis (2007), cujo entendimento aponta a teatralidade como o elemento que na representação ou no texto dramático tem caráter especificamente cênico, teatral. Por outro lado, esse estudioso reconhece a existência de teatralidades plurais ligadas a determinados contextos, fundamentadas em práticas cênicas específicas. A teatralidade configura assim um termo polissêmico que depende da apreciação de determinados espetáculos para se estabelecer, estando assim muito próximo do conceito de encenação. Seja como for, Patrice Pavis (2007), mesmo reconhecendo o caráter plural da teatralidade, não a distancia da encenação, apenas reconhece a sua variação de um espetáculo para outro.

Para Lúcia Romano (2008) a perspectiva defendida por Pavis (2007), que associa a teatralidade à ideia de algo exclusivamente teatral ou cênico, corre risco de cair na imprecisão, uma vez que, para ela, o conceito poderia ser tomado a partir de associações já assimiladas criticamente:

“Específico da maneira teatral” parece ser sinônimo eficiente para teatralidade, desde que se considere como específico do teatro as muitas tensões entre seus elementos constitutivos que garantem a vitalidade da cena, incluindo também nesse jogo a relação entre o objeto olhado e o olhar criativo do espectador. (Ibid., p. 17)

Josette Féral (2002⁸⁷ apud FERNANDES, 2010) vai além do sentido da teatralidade enquanto qualidade exclusiva da arte teatral pré-existente ao objeto representado. Para ela, a teatralidade tanto pode ser gerada a partir do sujeito que a projeta em outro espaço por meio do olhar, quanto dos criadores desse espaço outro e que, por sua vez, requerem um olhar que o reconheça: “[...] ela é fruto da disjunção espacial instaurada por uma operação cognitiva ou um ato performativo daquele que olha (o espectador) e daquele que faz (o ator)” (Ibid., p. 123).

O campo da Etnocenologia⁸⁸ funda outra perspectiva da teatralidade, cujo fundamento se distancia qualitativamente das percepções suscitadas até aqui. Para Bião (2009), a teatralidade estaria em percurso que vai mais em direção à vida, seria o jogo cotidiano de papéis sociais e pertenceria ao domínio dos ritos de interação de ordem íntima e pessoal. Nesse sentido, iria ao encontro do que ele entende por espetacularidade, que teria uma tendência mais “teatral”, diferente da vida, isto é, a cena extra cotidiana de relações sociais que têm lugar nos espaços sociais e públicos. Isso ocorre na medida em que se reconhece a espetacularidade como um prolongamento da teatralidade, uma vez que as duas se relacionam e se complementam.

No seio do arcabouço epistemológico dessa etnociência voltada para as artes do espetáculo, a teatralidade está assim concebida:

[...] palavra dicionarizada em língua portuguesa [...], originada do vocábulo grego que se constituiu para designar a ação e o espaço organizados para o olhar, que compreendo como uma categoria reconhecível em todas as interações humanas. De fato, toda interação humana ocorre porque seus participantes organizam suas ações e se situam no espaço em função do olhar do outro. Assim, penso em todas as interações, as mais banais e cotidianas, nas quais, podemos compreender, todas as pessoas envolvidas agem, simultaneamente, como atores e espectadores da interação (aqui utilizo esses vocábulos do mundo do teatro certamente – e apenas – como metáfora) [...]. (BIÃO, 2009, p. 34-35)

Levantadas essas perspectivas em torno da teatralidade, reconheço na encenação de *Bença* os traços do que Sílvia Fernandes (2010) entende por

⁸⁷ FÉRAL, Josette. Theatricality: on the specificity of theatrical language. In.: **Substance**, issue 98/99, v. 31, n. 2 e 3, 2002. Texto publicado originalmente em 1988.

⁸⁸ “[...] O estudo, nas diferentes culturas, das Práticas e dos Comportamentos Humanos Espetaculares e Organizados” (PRADIER, 1995 apud PAVIS, 2010, p. 272). Para Pavis (2010) a Etnocenologia se volta para as práticas culturais (*culture performances*) e pelas práticas espetaculares sem impor-lhes um modelo submetido ao teatro ocidental.

“teatralidade híbrida”: uma poética na qual se articulam múltiplos enunciadores do discurso cênico e, no caso Bando e na perspectiva que aqui assumo, entrecruzam-se referências culturais diversas em um movimento transversal reflexo do campo de hibridismo no seio do qual se fundou e se desenvolve esse grupo e seus sujeitos agentes. Como bem descreve o ator Cell Dantas:

*“[...] descreveria [Bença] como uma realidade pós-contemporânea de um universo caótico organizado [...]. E que... esse universo, esse tempo... [...] é o tempo de tudo ao mesmo tempo agora. [...] Esse tempo que é dos ancestrais, que já é uma coisa mais passada, mas que chega até hoje e que eu vou lidar com isso também...”*⁸⁹

No escopo dessa percepção da teatralidade no teatro contemporâneo, Lehmann (2007) ressalta que na cena pós-dramática⁹⁰, marco do teatro desenvolvido em todo o século XX e que vem sendo acentuada nas últimas décadas, há um deslocamento do foco para os procedimentos propriamente teatrais, a partir do que ele desenvolve o conceito de “escritura cênica”⁹¹:

[...] a qualidade da presença, do gestual e do movimento dos atores, a semiótica dos corpos, os componentes estruturais e formais da língua enquanto campo de sonoridades, o desenvolvimento musical e rítmico do espetáculo, com sua temporalidade própria, e a iconografia dos procedimentos visuais, que, em lugar de ilustrar o texto, compõe “superfícies de linguagem antinômicas”. (FERNANDES, 2010, p. 53)

Reconhecidos esses traços na encenação em estudo, é sobre as articulações diversas na dinâmica da cena de *Bença* e quanto à transformação paradigmática na teatralidade do Bando de Teatro Olodum que se debruça essa seção. Desenvolvo aqui uma análise dos fenômenos relacionados às dimensões das teatralidades híbridas, resguardando-me de uma análise sistemática e linear desse espetáculo.

⁸⁹ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

⁹⁰ Aprofundarei o discurso sobre o pós-dramático em outras oportunidades, ainda nesse estudo, quando a cena de *Bença* nos aponta em direção às características dessa época.

⁹¹ Faço uso dessa expressão para definir os traços da encenação em estudo.

3.1 A dinâmica da “palheta estilística” de *Bença*

“Bença... tudo que é novo é revolucionário. No que é novo, chega de um jeito... O que é isso? Que maluquice é essa?”

Ridson Reis, ator.

Parto de algumas ideias preliminares e potencialmente reveladoras dos traços da teatralidade de *Bença*:

Se o hábito nos leva a crer que o teatro tem por base um palco, cenário, luz, música, poltronas... partimos do princípio errado. Para fazer filmes não podemos prescindir de uma câmera, do celuloide e dos meios para revelá-lo, mas para fazer teatro somente uma coisa é necessária: o elemento humano. Isto não significa que o resto não tenha importância, mas não é o principal. Já afirmei, certa vez, que o teatro começa quando duas pessoas se encontram. Se uma pessoa fica de pé e a outra a observa, já é um começo. Para haver um desenvolvimento é necessária uma terceira pessoa, a fim de que haja um confronto. E então a via se instaura, podendo chegar muito longe – mas aqueles três elementos são essenciais. (BROOK, 2010, p. 12)

A arte do encontro, do contato, dos cruzamentos e dos paralelismos é o que marca a teatralidade híbrida de *Bença*. Uma arte que não precisa ser didática, tampouco prescinde da objetividade, da representação de uma fábula. Trata-se do reconhecimento do “não-representável”, do desenvolvimento de atuações cujos sinais são muito sutis e trabalham com a ambiguidade, quando não nos colocam diante do ilegível, deixando o sentido sugerido, mas não reconhecível e/ou claramente exteriorizado. Trouxe essa dimensão para tratar de duas situações em *Bença* que, ao início da encenação, em oportunidades diferentes, observei os traços da não-representação. Reconheço a complexidade de descrição de fenômenos dessa natureza, mas desencadearei um esforço nesse sentido: a primeira dessas manifestações me prendeu o olhar na encenação do dia 15 de maio de 2011⁹², quando um dos atores usava um caldeirão de metal como instrumento percussivo. Em meio aos toques que executava e aos sons que emitia, complementando os

⁹² Durante o mês de maio de 2011, o Bando levou ao palco a terceira temporada de *Bença*. A 1ª temporada ocorreu em novembro de 2010, em Salvador, e a 2ª, no Rio de Janeiro, em dezembro do mesmo ano.

sons dos demais instrumentos e recursos sonoros em cena, o ator, com a panela entre as pernas, percorria-a com os braços, em um movimento que durava precisamente o intervalo entre um toque e outro.

A segunda situação, muito semelhante, tomou a minha visão na noite do dia 20 de maio de 2011, quando uma das atrizes, com um instrumento percussivo sobre suas pernas, que estavam debruçadas sobre o chão, entre os toques que desenvolvia, suavemente passava suas mãos sobre o instrumento em um movimento circular.



Foto 16 - Atriz na relação com o instrumento percussivo. Foto: João Meirelles, 2010.

Ambos os movimentos estavam longe de funcionar como marcação sistemática entre os tempos do toque. Sugeriam, a meu ver, a energização do instrumento. Era

como se aquele contato direto, aquela troca de energias prolongasse no instrumento o estado alterado do ator e da atriz. Corporalidades distintas, em movimentos semelhantes, gerando uma atmosfera de sensações reconhecidas somente, como sugere Pavis (2010), por um contato intuitivo, num “corpo a corpo” com o espetáculo. Nesse contexto, esse estudioso sugere a “energia” como termo que possa traduzir esse fenômeno que, à luz do que propõe o autor, seria o “não-representável”:

O ator ou o dançarino emana, por sua presença, seu movimento, seu fraseado, uma energia que atinge de chofre o espectador. Sentimos claramente que é essa qualidade que faz toda a diferença e participa da experiência estética como um todo tanto quanto da elaboração do sentido. O não-representável [...] procuramos identifica-lo, em reação a uma cultura visual hegemônica da evidência, na audição, no ritmo, nas percepções sinestésicas, logo além dos sinais visuais demasiadamente evidentes e unidades largamente visíveis. (Ibid., p. 20)

O que essa perspectiva nos propõe é que manifestações com a qualidade energética como as trazidas aqui nos colocam diante de “questões em suspenso”, ou seja, sem um sentido cartesianamente fechado, pelo contrário, coloca-o em suspensão para que possamos preenchê-las. Configura, então, um modelo semântico do signo e dos níveis do sentido que, na perspectiva de Pavis (2010), não se enquadra na encenação contemporânea, como é o caso de *Bença*. Nesse sentido, conclui ele, trata-se “[...] de um modelo flexível de funcionamento dos signos e de seus vetores, [...] a vetorização como o que organiza o espetáculo, mas sem fixá-lo em uma pose definitiva, abrindo-o, pelo contrário a olhares contraditórios” (Ibid., p 21). Por esse motivo é que, a qualquer ocasião, um novo estudo pode suscitar tais manifestações com uma visão completamente diversa da que propus aqui. A isso é que se abre a encenação contemporânea. A isso é que se abre *Bença*.

Com o espetáculo já há algum tempo em dinâmica, outro conjunto de situações se anuncia e o traço do texto eletrônico é amplificado. Dramaturgias diversas (visual, sonora, textual, metafísica) cruzam-se, caminham lado a lado, dispersam-se, retomam-se, complementam-se, contrastam-se: a escritura cênica do híbrido. Duas atrizes, em pé, diante de microfones recitam um poema, marcando o contato do humano com a ferramenta tecnológica, sua presença e sua ausência pelo texto proferido ao vivo, mas reproduzido, amplificado em volume e escutado

eletronicamente; os tambores tocam *Ijexá*⁹³ em contraste complementar com a música eletrônica que reproduz o *gã*, juntos ali, pareados, vibrando, estimulando a nós que olhamos, ouvimos e sentimos, a dançar – o que fiz muitas vezes, contidamente; em vídeo e áudio, Cacau toca pandeiro e Makota Valdina nos lembra do tempo dos mais velhos, os que trouxeram as culturas africanas para cá e como nós, contemporâneos, nos relacionamos com suas tradições.

A escritura cênica tecida nessas situações, os recursos cênicos, as novas mídias, as intervenções tecnológicas e o elemento humano em intenso diálogo, colocou-me diante do modo como a textualidade (e aqui falo do verbo) transita nesse universo de dramaturgias tantas convivendo simultaneamente. Talvez ocorra, nesse quadro, o que identifica Patrice Pavis (2010) ao ponderar acerca da articulação texto-cena no universo das mídias eletrônicas:

[...] o texto se busca e por vezes se perde e se desespera entre os elementos espaço-temporais dos dispositivo [sic] ou da instalação. O texto se esvai entre eles, resiste à atenção fatal de uma mímica de atriz, de um lugar ou de uma história antiga. Ele é uma substância que escorrega por toda a parte e que não comanda e nem garante mais nada, uma matéria plástica que está tão pouco na fonte do sentido como os outros componentes da cena. (Ibid., p. 207)

Para o estudioso francês, unir texto e cena de modo uniformizado configura um procedimento impossível. Pego a estrutura dramaturgica (física, nesse caso) do bloco seguinte para agregar mais uma ilustração desse traço no texto no teatro contemporâneo:

Figura 1: Rubricas do Texto de *Bença*

4. RESPEITO					
- CABULA -					
Atores	Música acústica	Música eletrônica	Video 1	Video 2 – centro do palco	Video 3
	<i>Atabaques viram, entram todos os tambores.</i>		<i>Imagens dos entrevistados se alternam aleatoriamente.</i>	<i>Imagens dos entrevistados se alternam aleatoriamente.</i>	<i>Imagens dos entrevistados se alternam aleatoriamente.</i>
REJANE	<i>Rejane, Merry e Cázria sambam.</i>		EBOMI CICI	EBOMI CICI	EBOMI CICI

FONTE: *Bença* (2010), de Márcio Meirelles com fragmentos de improvisações dos atores do Bando de Teatro do Olodum, depoimentos de Bule-Bule, Cacau do Pandeiro, D. Denir, Ebomi Cici e Makota Valdina e poemas de Jônatas Conceição da Silva.

Essas são rubricas que marcam o início de mais uma rede temática do espetáculo. Essas indicações, para além da estrutura físico-estrutural do texto (em

⁹³ Nome de uma região da Nigéria e de um toque para orixá Oxum, Oxalá e Ogum.

colunas para melhor visualização dos paralelismos e fragmentações das fontes enunciantoras), revelam a simultaneidade, o caráter fragmentário e a multiplicidade de acontecimentos e ferramentas cênicas, frutos da composição de vários códigos que o encenador e os demais sujeitos agentes desse processo mobilizaram para essa encenação.

É tempo de pedir “bença”. O que as rubricas sinalizam na escrita, na cena se processa em tempo real, em uma manifestação que traduz o que Pavis (2010) nos propôs há pouco: não há caminhos possíveis para uniformização da relação texto-cena. O que se dispõe aos nossos sentidos, sobretudo no que tange a sensações e atmosferas, está muito além do que pode ser proposto pela textualidade sistematizada: tambores vibram, atores dançam freneticamente até que há uma quebra no ritmo da cena e eles passam a saudar uns aos outros pedindo, oferecendo e agradecendo a benção. Um ator, ao microfone, pede a benção a diversos nomes de indivíduos que são referências na cultura, na sociedade, nas religiões de matizes africanas, nas artes e a sujeitos do convívio familiar. Um som acústico é mantido, exaltando a situação título do espetáculo. Tudo ao mesmo tempo, reforçando o paralelismo. Essa estruturação polifônica e polissêmica traz para o palco novas formas de percepção do acontecimento cênico.

O que vejo em *Bença* é uma cena fortemente marcada pela multiplicidade de fontes de significação que acaba por caracterizar essa encenação como reflexo de um movimento fragmentário o que, para Béatrice Picon-Vallin (2006), ao tratar da introdução das gravações sonoras e das imagens em movimento, surge como um impulso cinematográfico da escritura cênica – marca do teatro contemporâneo – em interação com as ações físicas do corpo do ator, que seria o elemento responsável pela configuração de uma teatralidade complexa extremada, sobre a qual impera a lógica da fragmentação e diluição da coerência, fruto da ampliação das ferramentas técnicas, bem como, da articulação transversal de diferentes qualidades de imagem e presença cênica.

Por esses traços, entre outros que vêm sendo arrolados e reforçados aqui, reconheço a renovação da teatralidade do Bando de Teatro Olodum que, nesta encenação em específico, revela a hibridez tanto de elementos na cena quanto de referências culturais. Diante dessa percepção, dedico-me nesse espaço à análise de

tais elementos e procedimentos na cena de *Bença*, percebendo como eles se articulam no universo transcultural que fomentou essa encenação.

Nesse sentido, trago algumas características que podem ser identificadas nesse campo e no que Lehmann (2007) chama de “palheta estilística”⁹⁴ do teatro pós-dramático⁹⁵. Esse estudioso parte de alguns procedimentos que atribui a encenações dessa natureza: a *parataxe*, caracterizada pela independência relativa dos elementos cênicos, e a *simultaneidade* – facilmente identificadas na cena de *Bença* – que garantem a não hierarquização das estruturas cênicas, de maneira que os elementos conservam seus traços particulares. Junto a isso esse teatro faz uso do recurso da *multiplicação dos dados de enunciação cênica*, o que gera encenações densas pela quantidade e pela qualidade multifocal de objetos, acessórios e discursos, o que pode chegar a desorientar o público.

Já se pontuou nesse estudo algumas situações cênicas reconhecidas no espetáculo que são reflexo (e refletem) a articulação de tais procedimentos que, nesse contexto, acredito eu, são indissociáveis: seja na representação escrita do movimento da encenação; na autonomia que permeia a estruturação polifônica e polissêmica claramente exposta na articulação das sonoridades (sons acústicos, instrumentos percussivos, música e textos eletrônicos, ruídos, vozes e instrumentos experimentais), dos elementos visuais⁹⁶; e/ou no elemento humano, elo entre todas as demais fontes de enunciação trazidas ao lume em *Bença*.

⁹⁴ Conjunto de onze procedimentos que caracterizam o pós-dramático: parataxe; simultaneidade; jogo com a densidade dos signos; pletora; *mise en musique* (musicalizar); dramaturgia visual; calor e frieza; corporeidade; teatro concreto; irrupção do real; situação/acontecimento. (LEHMANN, 2007)

⁹⁵ Na obra *Teatro Pós-Dramático*, Hans-Thies Lehmann (2007) imerge na organização de uma linha teórico-epistemológica em torno do que Fernandes (2010) denominou de processos cênicos multifacetados: a pluralidade fragmentária da cena contemporânea, em especial as encenações que rejeitam a totalização e têm por traço localizar-se em territórios híbridos que envolvem artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, além de configurarem espécies de teatro fundados em processos criativos descentrados e que se distanciam do drama enquanto eixo de sua teatralidade e, logo, do seu sentido. É sobre esses campos que se debruça o conceito de pós-dramático: os territórios cênicos miscigenados. Os territórios sobre os quais se edificou a encenação de *Bença*.

⁹⁶ Vídeos estáticos e em movimento; a luz sutil branca que reforça a energia dos figurinos igualmente brancos, saias sobre homens e mulheres, com traços atemporais e subjetivadores no que tange a gênero, ganhando vida, movimento e significado a cada amarra e a partir das formas com que são dispostos sobre os corpos; o linóleo branco sobre todo o espaço cênico que compõe mais uma das três telas de projeção de imagens e, acima de tudo, as imagens subjetivadas a partir de todos esses elementos articulados, dinamizados, em movimento na cena.

A autonomia produtiva e de interação com os demais elementos da escritura cênica⁹⁷ de *Bença* encontra respaldo no modo como a música aparece para o teatro pós-dramático. Um elemento dotado de uma autonomia que condiz com a criação do que Fernandes (2010) chama de “*dramaturgia sonora*”: um texto musical que não se limita ao que é produzido por recursos e ferramentas de sonoplastia, mas que pode ser composto pela melodia das falas dos atores, de timbres e acentos diversos, dos ruídos e textos eletrônicos, muitos sendo marcas identitárias e étnicas.

Essa “*dramaturgia sonora*”, porém, no caso de *Bença*, não está limitada a um componente da teatralidade contemporânea (pós-dramática, como chama Lehmann). A forte presença dos sons dos atabaques (sejam aqueles produzidos pelos instrumentos em si, por meio dos “sons de boca” do *run*, do *pi*, do *le* ou do *gã*⁹⁸ e/ou ainda pela reprodução eletrônica e/ou mixada dos mesmos) funciona, por um lado, como um elo – talvez o principal, depois da memória – com o que há de mais próximo das referências das culturas africanas no país e, por outro, como reflexo das traduções múltiplas do universo diaspórico e do diálogo transcultural entre as referências diversas assentadas na brasilidade.

Assim, no desenvolvimento de quase toda encenação, a música, com forte influência da sonoridade de instrumentos afros em interação com os sons eletrônicos mixados – ora reproduzindo o som da percussão, ora interferindo com vozes e/ou ruídos – produzido por um *software* e uma mesa de mixagem (a *pick-up*, como é conhecida), tem aparecido como o ponto propulsor das relações dos corpos, ora consigo mesmos, ora com a coletividade.

O que nos é revelado é que a música e o modo como ela age sobre o corpo dos atores de *Bença* e pelo impacto sensorial e perceptivo que provoca nos sujeitos inseridos naquele ambiente, qualquer que seja o “lugar de olhar/agir”, tem figurado como uma das principais ferramentas espaço-temporais de relação desses corpos com seus antepassados e de fomentação do contato com as interferências diversas

⁹⁷ Vale lembrar que tomo aqui a expressão trazida por Sílvia Fernandes (2010) para se referir à rede de articulações entre a qualidade da presença, do gestual e do movimento dos atores, a semiótica dos corpos, os componentes das dramaturgias sonoras/musicais e a iconografia visual do espetáculo, em diálogo com um tempo que é próprio da encenação, compondo um espaço de linguagens diversas em contato. (FERNANDES, 2010)

⁹⁸ *Rum*, *pi* e *le* são tipos de atabaques; O *gã* também conhecido por *agogô*, é um instrumento musical formado por um único ou múltiplos sinos. São todos instrumentos percussivos.

oriundas do sincretismo cultural que permeia o contexto de onde partiu o processo de criação desse espetáculo.



Foto 17 - Contato com instrumento percussivo. Foto: João Meirelles, 2010.

Friso, ainda, que a forma como a musicalidade de *Bença* gera, ao lado de outros elementos, um ambiente perceptivo e sensitivo dominado pela energia, pela atmosfera e pelos contatos outros (materiais e imateriais), é o que coloca essa encenação diante de novas formas de percepção sensorial por meio do que Salles (2009) chama de “materialização do sensível”, que tem por eixo o reconhecimento de que “o ser sensível é como um espelho d’água encrespado ao mais ligeiro vento” (OSTROWER apud SALLES, 2009, p. 56).

As atmosferas geradas nas situações cênicas⁹⁹ em *Bença* variam consideravelmente no decorrer de todo o espetáculo: há momentos mais fortes, pesados, com as energias densas tensionadas, como ocorre no momento em que uma senhora desenvolve uma narrativa, em vídeo, sobre uma situação na qual

⁹⁹ Aproprio-me nesse estudo da categoria de “situação” da qual parte Lehmann (2007), que a sugere como a mais coerente com a cena contemporânea: uma dinâmica por meio da mudança de acontecimentos e de instalações na cena que promove as ligações do espetáculo.

presenciou um homem, o curador, intimidando uma cobra (“*cobra umburana*”) ao pingar cera quente de vela nos olhos do animal e de como este protegia os negros fugidos dos “capitães do mato” na época da escravidão; outros momentos mais leves, quando o humor aparece sutilmente, como no instante em que uma das atrizes traz para a cena as reclamações de um(a) idoso(a) em torno de sintomas de doenças (bursite, a vista turva, tosse, etc.); uma atmosfera frenética, quando as movimentações se intensificam e geram uma energia que se espalha por todo o espaço da encenação, o que ocorre, entre outros momentos, no bloco que se refere à infância, quando os atores investem numa brincadeira/dança intensa, deslocando-se, entre círculos e corridas, por todo o espaço.

Valdinéia Soriano descreveu a sua percepção em torno da atmosfera do espetáculo:

*Bença, pra mim, é um espetáculo iluminado.[...] iluminado nesse sentido de você trabalhar com todas essas energias. [...] Bença tem um clima muito especial! Né, quem chega, você: Ah! [...] aí você vai sentando, acalmando, acalmando e vai vendo o que vai acontecendo. Então ele tem essa coisa tranquila, especial mesmo! Muito, muito especial mesmo. Por tudo.*¹⁰⁰

A perspectiva da atmosfera que aponto aqui é oriunda do conceito defendido por Gernot Böhme (2000¹⁰¹ apud GAUDENZI, 2008), para quem a experiência estética deve ser compreendida partir de um conceito de atmosfera desindexado de qualquer esforço racional. Na visão desse estudioso, os eventos estéticos quanto tomados apenas pelo prisma de uma abordagem que prioriza o intelecto, isto é, a primazia do sentido apreendido sobre as sensações geradas, reduz os efeitos do fenômeno em si.

Assim, reconheço atmosfera de *Bença* à luz da ótica de Böhme (1995¹⁰² apud SANTOS, 2007, p. 53):

[...] uma atmosfera é, como dizem os fenomenólogos, uma fenomenalidade “não intencional”, ou seja, tem-se consciência de uma “atmosfera” como algo difuso que enche um dado espaço num dado tempo e que não é redutível à objectalidade [sic] de um objeto,

¹⁰⁰ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

¹⁰¹ BÖHME, Gernot. **Acoustic atmospheres**: a contribution to the study of ecological aesthetics. *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*, v. 1, n. 1, Burbury, B. C.: Simon Fraser University, 2000, p. 14-18.

¹⁰² BÖHME, Gernot. **Atmosphäre**: Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt: Suhrkamp, 1995.

mesmo quando a atmosfera em causa provém da “aura” (fenómeno do género atmosférico) emanada por algo ou alguém que se encontra nesse espaço.

Partindo dessa compreensão, percebo nessa encenação em especial um investimento na dimensão da sensibilidade. O sensível aqui compreendido à luz da perspectiva de Salles (2009), que surge diante de um desejo de concepção que coloca o sujeito em um “estado de poesia”: um estado “[...] perfeitamente irregular, inconsciente, involuntário, frágil, e que o perdemos, assim como o obtemos, por acidente” (Ibid., p. 56). Esse estado não concretiza a cena, mas ela parte dele e o mantém suspenso em toda a encenação. Tais sensações, geradas e alimentadas na cena, por sua vez, nem sempre são claras, mesmo quando associadas à criação de um acontecimento cênico específico, nem para o criador/encenador/ator e tampouco para aquele a quem se dispõe a olhar/sentir.

Essa perspectiva é marca das formalizações transgressoras dos experimentos cênicos contemporâneos:

O que se constata é que todos [os encenadores citados] põem em ação uma teatralidade em que o sensível torna-se significativo e é “a pura presença teatral o que me dá a ver um objeto, um corpo, um mundo em sua hipersensibilidade fragmentária”. (FERNANDES, 2010, p. 122)¹⁰³

O contato com os elementos propulsores dessa dimensão do sensível, identificada em toda encenação de *Bença*, tem lugar na imaginação, sendo nesse contato gerada uma polissemia na visão e no sentimento que provoca e na imagem que delinea: “[...] parece que é tudo e ainda não é nada. [...] Trata-se de uma imagem sensível que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem que tem o poder criativo; é uma imagem geradora”, ilumina Salles (2009, p. 57). As imagens são, pois, geradoras e materializadoras do sensível, uma vez que funcionam como sensações que alimentam o processo e, por conseguinte, promovem o crescimento da criação. São elementos que se agrupam em um fenômeno que “[...] não é mostrável. Não há nada e há tudo: ao mesmo tempo exterior e imanente à área de representação [...]” (PICON-VALLIN, 2008, p. 136).

¹⁰³ Sílvia Fernandes se apropria aqui da perspectiva de Jean-Pierre Sarrazac acerca do elemento sensível na teatralidade. Ver: SARRAZAC, Jean-Pierre. **Critique du Théâtre: De l'utopie au désenchantement**. Paris: Circé, 2000.

Essa dimensão do sensível está intimamente ligada à perspectiva do “teatro energético”, o que Lehmann (2007), refletindo acerca do teatro energético de Jean-François Lyotard¹⁰⁴, considera como uma categoria cênica que não configura um teatro de significações, mas de intensidades, forças e pulsões de presença, que subverte e está além de uma lógica da representação.

O que Jean-François Lyotard chama de “teatro energético” diz respeito à cena que não se volta para a significação, concentra-se nas forças, nas intensidades e nas pulsões de presença, talvez encontre reforço na alteração promovida entre o texto e a “apresentação” pelos sujeitos de encenações contemporâneas, ao promoverem uma espécie de suspensão do representar e manterem-se em cena a partir do acontecimento e não da representação. (FERNANDES, 2010)

O final da encenação é aberto à percepção de cada um. Os atores e músicos vão saindo, um a um, deixando o “som do silêncio”. Focos de luz sobre os instrumentos, no espaço onde, pouco antes, aqueles corpos se revezavam. A imagem representava a presença energética daqueles atores que, embora não estivessem mais fisicamente em cena, deixaram em energia o rastro de sua passagem. Era como se traduzissem em vida os discursos de Makota Valdina: “*Não pensem que quando vocês estão no palco representando, vocês estão sozinhos*”; “*É ancestral porque eles vieram antes...*”. A imagem final de *Bença* transcendia ao tempo humano e nos fazia retornar ao tempo não mensurado, um tempo que não é marcado cronologicamente: o tempo do ancestral.

A atriz Alerte Dias ponderou como essa circunstância influenciou na sua arte:

*Sentíamos necessidade de falácias [...]. Depois a gente foi entendendo [...]. Porque o ator também precisa descobrir que no silêncio existem palavras. Para o mundo cotidiano, talvez não. Mas para o ator, o silêncio fala e a gente percebeu muito isso nesse trabalho, que o silêncio fala e fala muito.*¹⁰⁵

Ridson Reis, também ator de *Bença*, recorda-se desse traço durante as entrevistas que, mais tarde, foram inseridas na encenação: “[...] o primeiro texto de

¹⁰⁴ Filósofo, escritor, ensaísta francês, Jean-François Lyotard (1924-1998) desenvolveu conceito de teatro energético, concebido como teatro de forças, intensidades, afetos, presenças, de maneira que vai além do drama, do significado e da representação. Por esses traços é que Lehmann (2007) aproxima o teatro pós-dramático do teatro energético, esboçado pelo filósofo francês.

¹⁰⁵ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

Makota Valdina ela fica: “É... é...” Ela tá falando! Você tá olhando na cara dela e você percebe que ela tá falando alguma coisa, mas não sai nada de palavra...”¹⁰⁶.

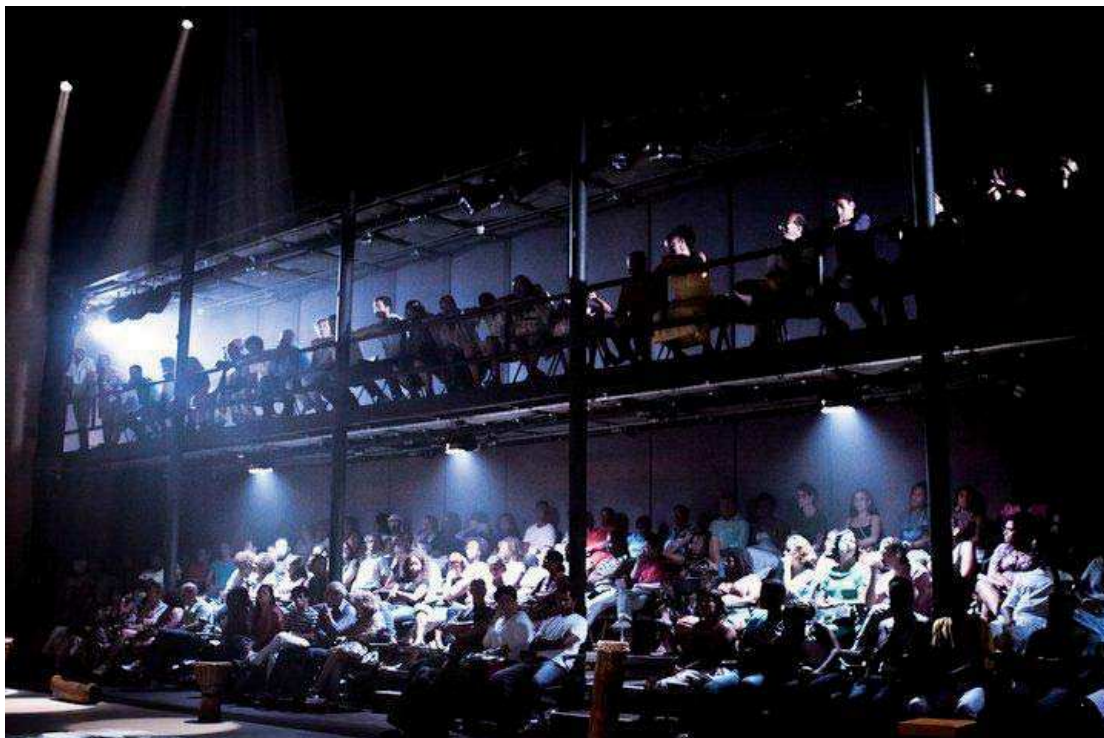


Foto 18 - Final subjetivado da encenação. Foto: João Meirelles, 2010.

O investimento no silêncio, na energia, na atmosfera que marca as últimas situações da encenação revela o *jogo com a densidade dos signos*, outro procedimento característico da cena pós-dramática e, pelos traços delineados, também é reconhecível nessa encenação do Bando. O que se vê ao final subjetivo do espetáculo, quando toda a gama de informações simultâneas que marca a maior parte das cenas é diluída em silêncio e na introdução de imagens em movimento, diz respeito à suspensão da marca de um “final”, como também está em suspenso a marca de um início e da divisão temática da encenação. Essa dinâmica configura, pois, um movimento de resistência à alta gama de informações do cotidiano, valorizando o silêncio, o vazio e a redução minimalista de gestos, movimentos e elementos cênicos, deixando, mais uma vez e, nesse caso, em última ocorrência, vácuos na cena a serem preenchidos pelo espectador. (LEHMANN, 2007)

¹⁰⁶ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

Os procedimentos da palheta estilística do pós-dramático apontados até aqui, articulados, compõe uma trama sonora e visual complexa que, no seio das teatralidades híbridas contemporâneas (cuja perspectiva alicerça a abordagem desenvolvida no escopo desse estudo), é gerada pela lógica própria de sequências e correspondências de dramaturgias que ganham complemento na corporeidade intensiva do ator, elemento que reina sobre o teatro pós-dramático quando a substância física dos corpos e seu arcabouço gestual tornam-se o eixo da cena.

Esboça-se, então, o que Sílvia Fernandes (2010) chama de “*teatro de corporeidades*” e que, por sua vez, para a encenação pós-dramática outra categoria complexa: a pura presença (LEHMANN, 2007), produto mais explícito da crise da representação, na medida em que instaura um teatro não referencial, mantendo em suspensão o sentido da cena. Nessa categoria “[...] o corpo físico torna-se uma realidade autônoma no teatro pós-dramático, uma realidade que não conta, por meio de gestos, esta ou aquela emoção mas, por sua presença, se manifesta como local onde se inscreve a memória coletiva” (Ibid., p. 153).

Um reflexo desse “teatro de corporeidades” e que reforça a ruptura com a representação de personagens, no centro de uma fábula, aparece em *Bença*, por exemplo, numa situação em que três atores transitam sobre duas “personagens” (um jovem e seu tio): em momentos, um desses papéis é deixado em suspenso, isto é, os três atores vivenciam um só personagem (o jovem) e deixam o outro “no ar”, em função da ideia, do discurso veiculado na cena. Para tanto, fazem uso de falas complementares, da fragmentação na representação descontinuada, transitando de um ator a outro como se fosse um corpo com três cabeças. A relação exposta está inscrita na memória coletiva, mas a interação entre os corpos dos atores está longe de representar uma realidade, mas, por outro caminho, revela-a por sua presença, pela “*presentação*”, ao invés da representação, do fenômeno. O que revela, na cena suscitada, a autonomia dos corpos que, em nenhum movimento, remetem a uma dinâmica cotidiana.

Aqui, como em outras partes do discurso que desenvolvo, trago o termo “*presentação*” e seus derivados, o que Sílvia Fernandes (2010) entende como sendo o possível apagamento da representação diante da turbulência expressiva da cena contemporânea, que investe na tentativa de escapar à reprodução da realidade, no sentido de “anexá-la” ao acontecimento cênico e, logo, ensaia sua *presentação*.

E é o que se sucede na cena de *Bença*. Ridson Reis, ator, exemplifica bem a realidade “anexada” à cena de *Bença*:

[...] eu acho que o tempo é isso... O que é o tempo? Eu tô [sic] falando aqui com você, aí Cell [outro ator] tá ali, tava [sic] brincando comigo, enquanto eu tava [sic] falando com você, mas eu olhei ele e não deixei de prestar atenção no que eu tô [sic] falando. Eu ri do que ele tava [sic] fazendo, mas continuei falando e o tempo é isso. A vida é assim, as coisas acontecem e agente não interrompe necessariamente. Por isso que tem três vídeos, em alguns momentos [...] diferentes. Um tá falando uma coisa, outro tá falando outro, outro tá falando...¹⁰⁷

Rodeados por instrumentos de percussão, de cordas, outros experimentais, pick-ups, computadores, microfones e 02 câmeras filmadoras (de onde as imagens em tempo real eram geradas sempre por 02 atores que eram revezados a cada bloco do espetáculo), os 19 atores e 02 músicos jogavam com diálogos abstratos, um enredo bem tramado que ganhou corpo numa contracena com os depoimentos de Bule Bule¹⁰⁸, Cacau do Pandeiro, D. Denir, Ebomi Cici, Makota Valdina e mãe Hilza, sujeitos emblemáticos, representantes e difusores da cultura brasileira.



Foto 19 – Elementos humanos, percussivos e eletrônicos. Foto: João Meirelles, 2010.

¹⁰⁷ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

¹⁰⁸ Bule Bule: Antônio Ribeiro da Conceição, nome artístico Bule Bule, nascido em 22 de outubro de 1947, na Cidade de Antônio Cardoso no Estado da Bahia, músico, escritor, compositor, poeta, cordelista, repentista, ator e cantador.

A dinâmica de jogos e interações diretas e indiretas entre o elemento humano e o eletrônico, em *Bença*, desenvolve-se sobre um “tapete branco” que cobre o tablado e que liga os extremos do palco, onde estão músicos e operadores dos *softwares* que controlam as imagens a serem jogadas sobre os telões. Agregados e a forma como estão dispostos configuram o que Picon-Vallin (2008) chama de “espacialização horizontal” e delinea um espaço dinâmico que, ao invés de demarcar, como pode tal descrição sugerir ao leitor, expande a cena, sendo o espectador guiado sobre esse ambiente ora pela presença humana, ora pela musicalidade que por meio da audição atrai o olhar e os demais sentidos, ora pelas imagens em movimento que, em diálogo, com as vozes eletronicamente manipuladas configuram uma nova fonte de estímulo e enunciação.

Percebi isso de modo muito nítido em meio aos paralelismos tantos, quando, numa das noites em que me deixei ser conduzido pela teatralidade híbrida de *Bença*, peguei-me atendendo a diferentes estímulos, quebrando minha atenção e a construção de um raciocínio para tentar ver e ouvir o que Makota Valdina proferia e expressava em um dos telões, virando-me ao notar um som agudo na extremidade oposta da sala e retornando, no curso do meu movimento, para observar o que estava sendo proferido em relação com as imagens em movimento refletidas ao chão do tapete branco e por onde havia passado a vista superficialmente.

Não houve uma noite em que, diante da cena de *Bença*, eu não tivesse meus sentidos aguçados, estimulados, ampliados no sentido de alcançar as dimensões subjetivas, as sensações e as atmosferas estabelecidas nessa encenação. Isso porque, para além de um movimento, de uma textualidade, de uma espacialidade, de efeitos sonoros e visuais, enfim, de dramaturgias objetivas, há o espaço subjetivo que envolve o texto cênico do espetáculo.

Em diversas passagens esse traço é marcado, a exemplo da situação em que duas atrizes desbravam um caminho entre prédios para chegar até uma árvore com frutos “especiais”: uma mangueira que esconde um segredo. Esse caminho, com tudo que o cerca, não está fisicamente em cena, mas, ainda assim, conseguimos vislumbrar o caminho longo, a massa de concreto que esconde a árvore, o aproximar do anoitecer, a ansiedade no trilhar do caminho, na descoberta do segredo e por fim a árvore e seus frutos:

JAMILE:

Ó! Lá em frente! É pra lá que a gente vai. Vamos! Ali, atrás daqueles prédios tem uma mangueira enorme, muito antiga. Anda logo, vamo, adianta menina. Psiu! Também não precisa tanta pressa, tem que sempre olhar por onde anda. Apressado come cru. Quem tem tanta pressa, às vezes, esquece até de viver!

TELMA:

Quero é chegar logo e aproveitar. Quero é saber o que é tão importante e que eu não vou poder contar...

JAMILE:

[...] É aqui. Mas demoramo muito pra chegar, tem que ser rápido, já tá chegando de noitinha e não podemos permanecer aqui. Dizem que depois das seis da tarde tem um homem que aparece por aqui. Assim dizem os mais velhos.¹⁰⁹

O que é mostrado nessa cena e reforçado nas falas das atrizes é que há um deslocamento, uma direção e um percurso bem marcados, mas apenas sugeridos, subjetivados pela dinâmica do acontecimento cênico. Em situações dessa natureza é que se esboça o “espaço imaginário” que, por sua vez, na visão de Picon-Vallin (2008, p. 133),

[...] se define da mesma maneira, visual, tátil, sonora e pelos percursos. Um gesto indica uma direção, especifica a topografia [...], um jogo [...] faz surgir [...] uma leve paisagem. [...] Os percursos nesse espaço imaginário que se superpõe ao espaço real ou prolonga-o são sugeridos pelo texto dos atores [...]¹¹⁰.

Tal traço revela outro elemento, dentre os procedimentos apontados por Lehmann (2007) como componentes da cena pós-dramática, que coloca a escritura cênica de *Bença* dentro dos parâmetros do pós-dramático: a *dramaturgia visual*. Esse componente, em geral, ligado aos elementos sonoros, consiste, pois, numa espécie de “cenografia expandida”, nas palavras de Fernandes (2010, p. 56), que não prescinde de imagens e não tem relação direta com o texto, de maneira que traz para o palco “[...] uma trama visual complexa como um poema cênico”.

Essa trama visual é complementada pela dinâmica de cruzamentos diversos de vídeos com imagens em movimento e estáticas. Os vídeos, além de sua função primeira de exibir tais imagens, funcionam também, nesta encenação, por meio da lâmpada do projetor de imagens, como uma ferramenta de iluminação que dialoga

¹⁰⁹ Falas extraídas do texto de *Bença* (2010), de Márcio Meirelles com fragmentos de improvisações dos atores do Bando de Teatro do Olodum, depoimentos de Bule-Bule, Cacau do Pandeiro, D. Denir, Ebomi Cici e Makota Valdina e poemas de Jônatas Conceição da Silva. Optei por manter a estrutura das orações como estão no texto a fim de estabelecer uma aproximação com a oralidade encenada.

¹¹⁰ Descreve Picon-Vallin (2008), ao analisar uma encenação de Peter Brook, descrição da qual me aproprio de trechos para elucidar a questão do espaço imaginário em *Bença*.

com os efeitos de luz dos refletores, moldando o espetáculo, os corpos dos atores, os instrumentos, enfim, a cena, atenuando movimentos, jogando com as sombras e dinamizando o espaço e plasticidade do espetáculo. Os espectadores são iluminados, podendo ver e ser vistos, direta e/ou indiretamente por meio de suas imagens projetadas. A hibridez, considerando a articulação desses recursos, é mais uma vez reforçada.

Tais características reconhecidas em *Bença* configuram um movimento que, na ótica de Picon-Vallin (2008, p. 139), consiste num esforço que, “jogando com a variabilidade do olhar, alternando as distâncias imaginárias e físicas, e isso num jogo perfeitamente legível, trata-se de despertar o espectador para uma percepção mais refinada e mais completa”.

No campo que se estabeleceu pela aglutinação de todos esses elementos, os vídeos traziam para o espectador um sentido complementar a partir de um movimento de construção compartilhada no universo polifônico e polissêmico dessa encenação: “[...] literatura e teatralidade justapostas para criar um sentido aberto, que cabia ao espectador completar” (FERNANDES, 2010, p. 158).

A inserção dos vídeos, das imagens em movimento, embora renovadoras da teatralidade do Bando de Teatro Olodum, já configurava uma problemática da década de 1970, quando, diante das revoluções cênicas daquela conjuntura, não cabia mais a oposição entre teatro e cinema, mas opor teatro e teatro, isto é, o texto e a encenação do texto, o teatro enquanto arte literária e o teatro sob a forma de arte figurativa. Atualmente, as linguagens relacionadas ao vídeo e ao campo digital promovem a interação e intervenção do cinema para o universo cênico, sem, no entanto, ameaçá-lo enquanto arte. (PICON-VALLIN, 2008)

O que se percebe é que o local da multimídia no teatro contemporâneo – e, logo, na encenação em estudo – sugere uma aproximação entre o teatro e o vídeo (o cinema):

Do mesmo modo que se devem dissociar esses dois estados – teatro-peça e teatro encenado –, hoje também se deve procurar distinguir menos o texto e a imagem, que durante muito tempo representaram uma articulação essencial da clivagem teatro/cinema [...] e mais os *diferentes tipos de imagens*: aquelas que se derramam melosamente como música de elevador e aquelas que, com ou sem texto, *mostram*, suscitando a necessária relação de alteridade [...] (Ibid., 2008, p. 156)

Assim, a integração da imagem em movimento, do cinema, ao ato cênico se deu pela maneira como suas técnicas e imagens fomentaram e ampliaram aquilo que se desenrola no palco, aquilo que é a arte do encenador: a encenação. Em *Bença* essa ampliação é evidente quando, a partir dos seis amplificadores com canais igualmente divididos entre os três telões dispostos no espaço da encenação, a cena é dinamizada pelo texto eletrônico oriundo do recurso audiovisual, ou pelos recortes e ângulos do espetáculo gerados e projetados em tempo real, ou, ainda, pela intensidade da luz sobre a cena a partir da imagem exibida.¹¹¹

Outro aspecto característico dessa relação com as imagens em movimento se refere à performatividade dos vídeos em tempo real. A cada apresentação, as imagens em movimento, quando revelando o tempo presente da encenação, por meio de recortes e ângulos outros do tablado e da plateia, dilui a possibilidade de repetição daquele acontecimento, pois mesmo na tentativa dos atores, ao manusear a câmera, de filmarem numa mesma direção, um mesmo momento, um mesmo ângulo, etc., o elemento humano não se repete na composição da imagem que, em último caso, revela sujeitos sempre diferentes na plateia.

Pelas articulações e pela dinâmica geradas na escritura cênica de *Bença*, identifico em sua cena a mesma relação que Lehmann (2007) identifica nas linguagens teatrais contemporâneas com a teoria do caos – ainda que, no caso do espetáculo do Bando, um caos organizado – uma vez que, a partir do que reconhece o autor citado, a realidade configura um conjunto de sistemas instáveis e, logo, o teatro seria reflexo dessa instabilidade, respondendo a ela através da simultaneidade de canais enunciativos, da pluralidade significativa e da estabilização precária em estruturas parciais. Em outros termos, o teatro contemporâneo – onde localizo a encenação em estudo – seria reflexo do teatro do caos já que gera e é gerado por canais múltiplos, espelhos da realidade. Seria o que, à luz de alguns dos versos proferidos por duas atrizes, ao microfone, em *Bença* que traduz o investimento da contemporaneidade e muito diz sobre as dramaturgias desse espetáculo, oferece-nos as palavras a seguir:

Quero te lembrar o presente:
aquele do dia a dia
que oculto, adio nas sobras
de tua vida. [...]

¹¹¹ Ver fotos 13, 15 e 19.

Aos poucos nosso cotidiano
foi se criando para o nada.
Grandes frases que existiram
em frases grandes apenas,
palavras, sílabas foram se ecoando.
Aprendemos o canto murmuroso.
havia um pecado de cada
lado de todos os lados
das palavras antes sábias.
Por fim emudecemos em gestos [...].¹¹²

No tempo do Bando, essa conjuntura cênica trouxe um fluxo renovador com o qual aqueles sujeitos agentes lidaram, poliram e transformaram em uma poética híbrida em diálogo com o que vem se denominando de “novas teatralidades” (FERNANDES, 2010) na cena contemporânea. Nas palavras de Jarbas Bittencourt, diretor musical do espetáculo, esse fluxo é de tempos vários:

O tempo do não-personagem; o tempo da dramaturgia não-narrativa; o tempo expresso pela simultaneidade mais que pela sucessão de eventos; o tempo não-cronológico; o tempo do desenvolvimento não-linear; tempo do ininterrupto; tempo da presença e da representação; tempo do atabaque e do pick-up; tempo dos discursos múltiplos formando um todo até certo ponto deixado em aberto; tempo da volta que ao mesmo tempo é ida!¹¹³

Esse olhar de Jarbas define bem a conjuntura da teatralidade de *Bença*. Um movimento teatral que abre espaço para que o espectador, pelos paralelismos entre os vários elementos dispostos na cena, possa distinguir os múltiplos enunciadores do discurso cênico,

[...] o que permite que uma luz chame mais atenção que um fragmento de texto [...] ou que um figurino transforme a configuração cênica. [...] nele convivem, de modo simultâneo, uma dramaturgia visual e uma “cena auditiva” de ruídos, música, vozes e estruturas acústicas, que levam o espectador a uma experiência diferenciada de percepção, criando um paralelismo de estímulos (FERNANDES, 2010, p. 55).

Esse movimento, perfeitamente reconhecido na escritura de *Bença* e já muito apontado em sua cena nesse estudo, coaduna com o investimento identificado no teatro pós-dramático sobre a transformação dos esquemas tradicionais: outras dimensões tornam-se eixo da encenação, quando o espaço, por exemplo, torna-se

¹¹² Recorte de poema extraído do texto/cena de *Bença*.

¹¹³ BITTENCOURT, Jarbas. **Bença, Tempo!** Disponível em: <http://bandodeteatro.blogspot.com/2010/11/benca-tempo.html>. Acesso em 05 nov. 2010.

protagonista do espetáculo; a ação é substituída por um movimento outro que conduz o espectador a um novo modo de percepção; ausência de hierarquia entre recursos cênicos; as personagens enquanto seres individualizados são dissolvidas; os contextos cênicos coerentes deixam de ser imprescindíveis; textura cênica heterogênea e descontínua, por meio dos recursos plásticos e de novas mídias; entre outros fatores.

Em outros termos, refere-se ao que sugere Picon-Vallin (2006, p. 92):

Ultrapassar a palavra. [...] ‘As palavras se dirigem ao ouvido, a plástica ao olho’. De certo modo, a imaginação do espectador trabalha sob o impacto de suas impressões, uma visual e outra auditiva. E o que distingue o antigo teatro do novo é que no novo a plástica e as palavras estão submetidas cada qual a seu próprio ritmo e até se separam dependendo das circunstâncias. [...] Essa dissociação [...] é responsável pela renovação do pensamento teatral [...].

Essa subversão cênica no movimento de ultrapassagem e dissociação da batuta da palavra, do verbo, do texto, marca nitidamente essa encenação do Bando. Quando o eixo temático “Morte” é anunciado em *Bença* são desenvolvidas coreografias relacionadas à *Nanã*¹¹⁴, sobre os telões um jogo de imagens com árvores, depoimentos e recortes em tempo real dos atores que cantam e dançam para *Nanã*. Dois atores dialogam enquanto transitam um carregando o outro sobre o colo, trazendo, pelo trajeto sugerido em texto e movimentação, mais um espaço imaginário para a cena: um caminho longo, árduo, sobre o qual aqueles corpos carregam-se por dias, sem nos revelar para onde vão, nem o que procuram; pincelam para nós apenas alguns traços do percurso percorrido e que ainda por percorrer.

Essa cena, tanto quanto uma já descrita aqui, na qual duas atrizes sugerem um caminho em busca de uma árvore e do segredo que ela esconde, e outra próxima à suspensão da presença humana no acontecimento cênico, que por meio de semelhante procedimento nos delineiam um caminho longo para “chupar manga”, reflete, pelas articulações tantas com as dramaturgias desenvolvidas nesse espetáculo, um fenômeno que está muito além do verbo.

¹¹⁴ *Nanã* é um nome pertinente a um vodun e orixá das chuvas, dos mangues, do pântano, da lama, é tida como a senhora da Morte, sendo responsável pelos portais de entrada (reencarnação) e saída (desencarne) do mundo material. É um orixá cultuado na Casa de Nagô, em São Luís do Maranhão (LOPES, 2004).



Foto 20 – Atores construindo espaço imaginário. Foto: João Meirelles, 2010.

Configura, nesse caso, um movimento de interações dinâmicas entre o que sugestionam as palavras com as sonoridades, os elementos visuais, a corporalidade e a corporeidade dos atores, as sensações e as atmosferas cênicas, em um diálogo subjetivo entre os criadores (atores) e aqueles que recebem a carga de informações múltiplas geradas e difundidas (espectadores).

O ator Cell Dantas consegue caracterizar bem esse sistema de interações cênicas:

Muito louca [a dramaturgia de Bença]... [risos] Mas eu acho que é... [...] é uma loucura organizada, é uma bagunça organizada. Muitas vezes, a gente tá falando todo mundo junto [...]. Eu entendo que é um exercício, [...] né [sic] que tá pronto, que é isso, porque tem dias que é de um jeito, tem dias que é de outro [...]. Mas a essência do espetáculo tá aí. [...] Mas eu entendo [...] que essa fusão é muito de agora. Se a gente não acompanhar isso, ficar ligado tanto na voz, no som, no vídeo, no ator ou nos atores dançando, tudo ao mesmo tempo, é como se a gente tivesse se perdendo, porque o tempo de agora é esse: você acorda, tem milhões de coisas pra fazer e, ao mesmo tempo, você tá resolvendo coisas, você tá vendo coisas, só que você não percebe. [...] Mas eu acho que é importantíssimo se pensar nisso, pensar nessa profusão de elementos como

*sobrevivência talvez ou então como parte de um pensamento sobrevivente.*¹¹⁵

Articulações dessa natureza nos revelam as características que marcam a teatralidade de *Bença* e descrevem uma cena – a contemporânea – que caminha em função do deslocamento do espectador pelo encenador para um universo que lhes permita uma leitura autônoma e o conduza a um novo modo de percepção: “[...] em lugar de garantir algum tipo de interpretação definitiva, cria uma esfera poética de conotações opacas, bastantes distantes das denotações claras da narrativa dramática” (FERNANDES, 2010, p. 53).

Essa encenação do Bando se inscreve, então, num movimento de criação que vai além da definição de uma dramaturgia literária, investe, em verdade, na escritura de um “texto cênico” que é central na configuração da teatralidade dessa encenação. Fernandes (2010) caracteriza, à luz do pensamento de Pavis, o que seria o texto cênico, elemento que edifica a teatralidade, sendo ele

[...] fruto da composição de vários códigos que o encenador mobiliza na estruturação de uma gigantesca partitura, em que espaço, ator, texto verbal, música e demais matérias teatrais traçam figuras, ritmos, organizações formais, cadeias de motivos e atitudes, quadros estáticos e em movimento, mutações de situação e de ritmo, na organização de um discurso teatral de múltiplos enunciadores. (Ibid., p. 116)

Bernard Dort (1988¹¹⁶ apud FERNANDES, 2010), refletindo quanto ao movimento em que o encenador emerge e subverte a tutela absoluta do drama sobre a cena, aponta que esse sujeito é o responsável pela criação de um texto cênico que vai além do dramático, tornando-se verdadeiro autor do teatro, uma vez que se faz valer da independência da cena em relação ao texto dramático, emancipando progressivamente os elementos da representação e deixando para trás a unidade da obra teatral, escrevendo assim os traços de seu teatro. Vale dizer que esse estudioso não parte em defesa da integração das artes em função de um efeito único, defende, em verdade, a relativa independência das diversas fontes enunciativas do teatro em deslocamento e confronto:

Na emancipação progressiva de seus elementos, a teatralidade deixa de ser uma unidade orgânica prescrita *a priori* para tornar-se uma

¹¹⁵ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

¹¹⁶ DORT, Bernard. **La représentation émancipée**. Paris: Actes Sud, 1988.

polifonia significante, aberta sobre o espectador não para figurar um texto ou organizar um espetáculo, mas para ser uma crítica em ato da significação. Enquanto construção, “a teatralidade é interrogação do sentido”. (DORT, 1988, p. 171-173 apud FERNANDES, 2010, p. 120-121)

Esse movimento emancipador traz ao lume um mecanismo que revela a teatralidade por meio do “esvaziamento” do próprio teatro, numa construção compartilhada do sentido, que enfoca não mais a narrativa cênica, mas a ocorrência do próprio teatro em meio à representação, colocando no palco a ação necessária à produção do espetáculo: “[...] é ter contato com a teatralidade em sua operação própria de materialização do visível, ‘de exibição enquanto exibição, autônoma e singular em relação às entidades imaginárias cuja existência, até então reservada, ela materializa” (GUÉNOUN, 2003¹¹⁷, p. 140 apud FERNANDES, 2010, p. 121). Trata-se, pois, do revelar da fenomenalidade do fazer teatral: “[...] o aparecer-aí da coisa é a sua teatralidade” (op. cit.).

Diante dessas identificações e reconhecimentos tantos, é importante pontuar, porém, o que Fernandes (2010, p. 54) esclarece a partir do pensamento de Lehmann:

[...] o teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de escritura cênica. É um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação.

Dito isto, reconheço que *Bença* sugere aos corpos dos atores e nos propõe uma busca de localização em uma conjuntura espaço-temporal na qual os efeitos das “novas teatralidades” – nesse espetáculo, as teatralidades híbridas – predominam sobre a cena e exigem de nós e dos sujeitos dessa criação refletir, sentir e (re)agir às provocações desse movimento cênico. É sobre os investimentos desencadeados – e seus impactos na cena – pelos sujeitos agentes dessa encenação, em função do quadro de hibridez cênica que aparece na renovação da teatralidade do Bando, que se volta a discussão a seguir.

¹¹⁷ GÉUNOUN, Denis. **A exibição das palavras**: uma ideia (política) do Teatro. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

3.2 Os territórios híbridos de *Bença*: a independência das fontes de enunciação cênica

“[...] essa fusão é muito de agora. [...] é importantíssimo se pensar nisso, pensar nessa profusão de elementos como sobrevivência talvez ou então como parte de um pensamento sobrevivente.”

Cell Dantas, ator.

Situação: abrem-se as portas da sala, descemos alguns degraus, adentramos o espaço da encenação. Um músico toca percussão, imagens são expostas em três telões, os atores estão sentados sobre o tablado coberto por um linóleo branco, calados, olhares distantes, uma sonolência se espalha pela sala do teatro; dois atores, de pé, cada um com uma câmera em riste, recortam nossas imagens e, por meio de projetores, as jogam sobre duas das telas.

Passagem de tempo, real, nova situação: os músicos, os atores e a operadora de vídeo, saem um a um da sala, deixam diante de nós instrumentos iluminados, os telões (novamente exibindo recortes de nós, espectadores, exceto o que está sobre o chão, ao centro do tablado, onde são exibidas imagens estáticas) e o rastro, em energia (sinto eu), da presença humana naquele espaço. Silêncio.¹¹⁸

Investi na tentativa de descrição de duas situações temporalmente distantes (uma ao princípio da encenação, a outra próxima à suspensão das situações cênicas com presença dos atores) para refletir sobre a escritura cênica delineada nesse espetáculo: “[...] não é mais a ação, mas a situação”, sintetiza Sílvia Fernandes (2010, p. 118).

O que as situações trazidas há pouco e o quadro acima sintetizado sinalizam é

[...] o reconhecimento dos processos literários e cênicos multifacetados que forçam os limites do que se considera especificamente teatral, para avançar as fronteiras de criação da teatralidade até constituir, no final do século XX, a pluralidade fragmentária da cena contemporânea. [...] rejeitam a totalização, e cujo traço mais evidente talvez seja a frequência com que se situam em **territórios híbridos** de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, e a opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido. (Ibid., p. 119. Grifo meu)

¹¹⁸ Ver foto 18.

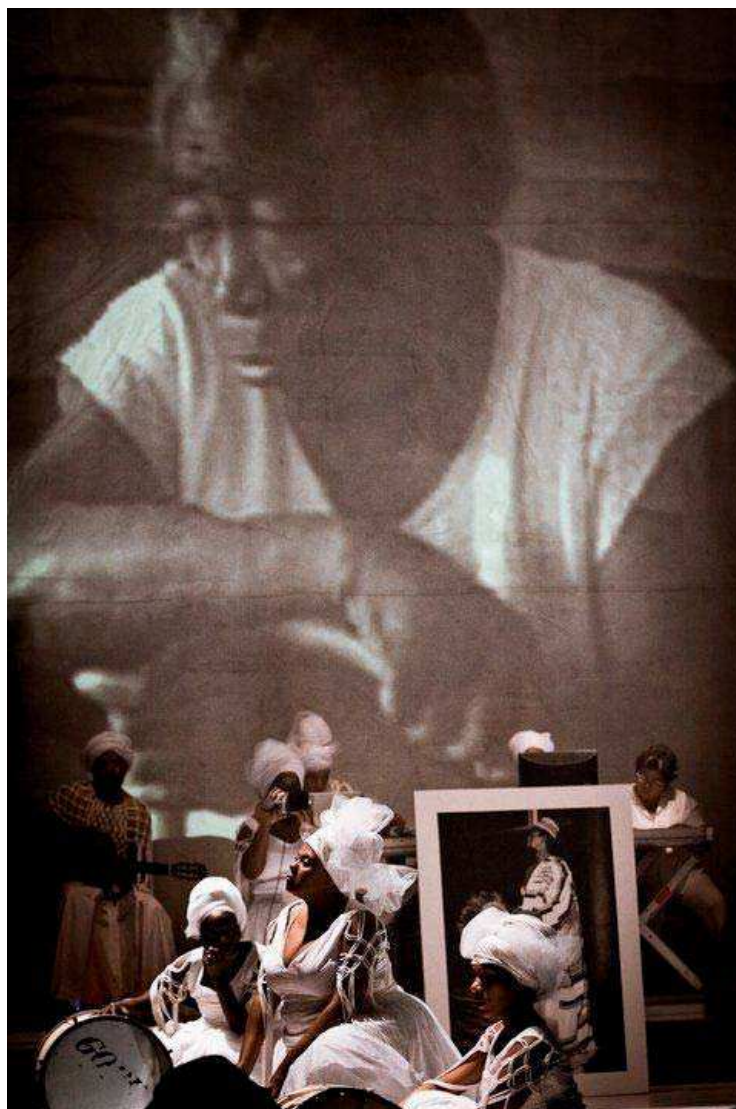


Foto 21 - Fontes enunciativas articuladas. Foto: João Meirelles, 2010.

Esses traços delineados no campo da cena contemporânea revelam um movimento de renovação do teatro por meio de procedimentos e intervenções que celebram as novas teatralidades, as teatralidades híbridas, e é o que se anuncia na escritura cênica dessa encenação do Bando de Teatro Olodum. Condição, nesse caso, com movimento de emancipação desencadeado no campo da modernidade,

[...] no curso da formidável aventura do teatro moderno recorrendo à montagem, à dramaturgia do fragmento, à valorização do corpo em movimento, à reapropriação ativa e crítica de tradições distantes, à explosão do lugar cênico ou à busca do desenho impreciso das cenas etc. E cada criador fez isso à sua maneira, em uma sequência de questionamentos radicais das sucessivas convenções. (PICON-VALLIN, 2008, p. 153)

Bença coloca o Bando em um movimento de descoberta de uma nova teatralidade que, por sua vez, reteatraliza a perspectiva da representação teatral com base numa ação (ou discurso) de personagens e narrativas ficcionais coerentes. Isso é reflexo do investimento, no decorrer de todo o processo de criação, de desconstrução da perspectiva (e expectativa) de construção de personagens e suas respectivas fábulas, ou uma fábula geral que os incluísse. Nesse passo, o que se pode presenciar hoje diante desse espetáculo são situações cênicas estruturadas a partir de um movimento de emancipação das fontes de enunciação. Nas palavras do ator Ridson Reis:

*[...] falando disso de referência, de ter feito entrevista, de ter feito pesquisa e de usar isso pra criar personagem, a gente usou isso pra uma outra coisa: a gente usou pra criar cena. A gente não criou personagem, a gente criou situações, a gente criou um jeito diferente, um desenrolar diferente [...] foi difícil compreender... mudar de um ritmo pro outro sem dizer: ah parou aqui, começou outro. Desenrolar mesmo. Por isso que o espetáculo [...] meia hora antes, o público chega e você já tá lá. Não tem um início. Quando acaba a gente vai embora, não diz “cabô” [sic], não tem um fim.*¹¹⁹

Consideremos alguns traços desse movimento. No decorrer de toda a encenação, o texto aparece, não deixa de existir (nem é isso que sugere as teatralidades híbridas), seja sob a voz dos atores ou por meio eletrônico (áudio e vídeo), complementando a cena, dialogando com os demais elementos, de tal forma não tem lugar principal, mas também não se torna elemento secundário. O tratamento que é dado a esse texto, a autonomia e a fragmentação que lhe foi atribuída na encenação é o que o insere no contexto das “novas teatralidades”.

Márcio Meirelles, em entrevista à Deolinda Vilhena¹²⁰, esclarece e revela a estrutura física do texto, o que nos ajuda a visualizar a sistemática que norteou as articulações todas, não apenas da dramaturgia textual, na cena de *Bença*:

Tem texto, tem texto porque eles falam... tanto que a gente está publicando o texto como a gente trabalhou... São seis colunas. Numa primeira coluna tem o que os atores falam. Numa segunda tem o que os atores cantam ou falam enquanto outros textos estão sendo ditos, como um mantra ou frases, sem ser o foco principal da atenção, mas de repente o espectador resolve se ligar no que está nessa marca sonora ele pode escolher outros discursos e não o que a gente coloca como discurso principal, porque também não tem uma hierarquia tão grande assim. Numa terceira coluna tem o que é mecânico, o que é som, o que [é] interferência pré-gravado [sic], e

¹¹⁹ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

¹²⁰ Doutora em Estudos Teatrais e Jornalista do portal Terra Magazine.

três colunas de vídeo, são três projeções, uma no chão no meio, no piso do palco e uma de cada lado... então essas projeções também dialogam entre si, enfim é quase que uma instalação, onde o público fica lá e acompanha uma passagem de tempo onde várias coisas acontecem, mas não tem uma condução no sentido de a história que a gente quer contar é essa. A gente conta muitas histórias e o público de alguma forma monta a sua opção a partir daí.¹²¹

Essa concepção do texto cênico de *Bença*, que é eco do alargamento das fronteiras do drama no texto teatral contemporâneo, coaduna com os entendimentos do teórico francês Patrice Pavis e do encenador americano Richard Schechner, respectivamente: “[...] atualmente texto de teatro é tudo aquilo que se fala em cena”; “[...] drama é tudo o que o escritor escreve para a cena [...]” (FERNANDES, 2010, p. 153).

Esse aspecto, para a autora citada, coloca-nos diante de um quadro com traços que parecem esboçar o caminho sugerido por Meirelles: “[...] não é a ausência de textos dramáticos que assegura a existência de um teatro pós-dramático, mas o uso que a encenação faz desses textos” (Ibid., p. 51). É sob essa percepção que se ergueu o roteiro cênico de *Bença*: reconhece-se o texto, não o descarta, mas interfere de diversas formas sobre ele. Impera, nesse passo, a autonomia das fontes enunciativas que dialoga com a dinâmica dos elementos polifônicos e polissêmicos das teatralidades híbridas.

Quando o eixo temático da “morte” surge na encenação, por exemplo, em cada uma das telas de projeção os “falantes”, como se denominou no roteiro cênico do espetáculo, surgem nos revelando suas visões, seus medos, suas expectativas, em fragmentos discursivos, no seio de uma situação que não interrompe a música, a dinâmica corporal dos atores em coreografias coletivas e solos e a erupção das subjetividades tantas.

Articulações cênicas dessa natureza nos colocam diante de uma teatralidade e uma textualidade no Bando que reúne recursos diversos, muitas vezes desconexos, marcados pelo paralelismo e pelo movimento fragmentado, cuja função principal se deslocou da composição de uma ação dramática para complementar e compartilhar da escritura cênica desenvolvida pelos sujeitos agentes desse espetáculo em todo

¹²¹ VILHENA, Deolinda. **20 anos do Bando de Teatro Olodum, Bença, Márcio!** São Paulo: 5 nov. 2010. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI4772803-EI11348,00-anos+do+Bando+de+Teatro+Olodum+iBencai+Marcio.html>. Acesso em 05 nov. 2010

processo de criação: “[...] os artistas passam a usar todo tipo de escritura para eventual encenação, na tentativa de responder às exigências de tema e forma do final do século XX e início do XXI” (Ibid., p. 154).

É diante de processos dessa natureza que Sílvia Fernandes (2010) não dissocia teatralidade de textualidade, na medida em que vê na criação conjunta entre cena e texto, muitas vezes, a superação da polaridade entre esses dois campos, o que dilui limites outrora cristalizados, dando forma a um campo de práticas que contribuem tanto para a construção do texto literário quanto do texto cênico. Os processos colaborativos de produção dramaturgica e de encenações fincados em sistemas estruturais semelhantes são exemplos desse movimento, ainda que, como esclarece a autora, isso “[...] não significa, evidentemente, uma perda total de especificidades, mas sem dúvida explica, ao menos em parte, a inclinação desses textos para a incorporação de alguns paradigmas cênicos” (Ibid., p. 102).

Esse movimento revela que os sujeitos agentes de *Bença*, assim como tantos outros encenadores (como Heiner Müller¹²² e, no caso brasileiro, Gerald Thomas¹²³, para mencionar alguns casos), não negligenciaram as transformações da cena contemporânea, de tal maneira que incorporaram à ferramenta textual os procedimentos de outros criadores da conjuntura cênica das últimas décadas, o que redefiniu os limites da textualidade dramática. A atriz Elane Nascimento ponderou sobre isso:

*A gente tá em constante processo de transformação, né?! Isso não quer dizer que a gente tem que aderir totalmente ao novo e esquecer o velho. Preservar desse velho que a gente acha importante e aderir também a coisas novas pra continuar evoluindo, se não a gente é atropelado nesse processo de mudança, de renovação.*¹²⁴

Essa consciência conjuntural se revela pelo mecanismo de incorporação da indeterminação e dispersão ao texto, reconhecendo o que Fernandes (2010, p. 157)

¹²² Heiner Müller (Eppendorf, 9 de janeiro de 1929 - Berlim, 30 de dezembro de 1995), dramaturgo e escritor alemão, assumiu a direção do *Berliner Ensemble*, antiga companhia de Brecht, como um de seus cinco membros. Foi a partir da análise das peças de Müller que Hans-Thies Lehmann cunhou o termo “pós-dramático”

¹²³ Encenador brasileiro, trabalhou diretamente com o autor alemão Heiner Müller, fundou no Brasil a Companhia Ópera Seca, com a qual tem se apresentado pelo mundo.

¹²⁴ Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

traz a partir da reflexão de Michael Vanden Heuvel¹²⁵: “[...] os canais dramático e cênico sempre operaram como interfaces abertas”.

O reconhecimento dessa abertura dialoga com a autonomia radical da linguagem cênica contemporânea que o teatro pós-dramático trouxe e na qual, sob a ótica de Lehmann (2007), o texto aparece como recurso, como material de composição. Reconhecendo esse aspecto, Fernandes (2010, p. 48) nos revela, apropriando-se das ideias desse estudioso, e nos colocando em direção ao quadro cênico atual do Bando, que

[...] a ausência do drama e a questão da ilusão de realidade compõem as linhas divisórias entre o teatro dramático e o pós-dramático. [...] é apenas quando os meios teatrais se colocam no mesmo nível do texto, ou podem ser concebidos sem o texto, que se pode falar em teatro pós-dramático.

Nas sucessivas situações cênicas de *Bença* identificamos alguns poucos e sutis traços de composição de personagem, muitos subliminares, citados, chamados, mas ausentes fisicamente – como na cena em que uma das atrizes “interage” com uma mulher de nome “Rai”: chama por ela, procura-a entre nós, encontra-a, dialoga com ela indiretamente e reage ao que “Rai lhe responde”. A mulher não está fisicamente em cena, suas respostas são deixadas em suspenso para, nós, espectadores, completarmos.



Foto 22 – A atriz Arlete Dias dialogando com “Rai”. Fotos: João Meirelles, 2010.

¹²⁵ Heuvel foi um dos primeiros teóricos contemporâneos a enfatizar o movimento da dramaturgia do final do século XX e início do século XXI em direção à encenação, o que modificou as estruturas textuais da cena contemporânea.

Mais um sinal do investimento na subjetivação nesse espetáculo. Mas não é esse o foco de análise do recorte suscitado. O que quero destacar é o que aos atores, em cena, não foram (auto)atribuídos nomes de personagens, são eles, em estados alterados, “[...] com caras membros amuados. [...] com bocas pés mãos atoados”¹²⁶.

Essa característica da cena, o modo como se expõe o elemento humano na encenação, sem forjar fábulas para si e para o seu coletivo, foi marca em todo processo criativo e é reforçada no roteiro cênico de *Bença*. Em sua sistematização, não há personagens, as falas são elementos sucessivos após o nome do ator/atriz que irá proferi-la. Essa característica confirma o investimento do encenador em estruturar uma cena baseada no “discurso” e não na personagem e na representação de narrativas. Um traço que distancia a teatralidade do Bando, ao menos nesse espetáculo, dos paradigmas do teatro dramático e anuncia sua inscrição na cena pós-dramática.

Movimentos dessa natureza, para Lehmann (2007), colocam-nos diante de um problema concreto de estética teatral. Na concepção de Fernandes (2010), o teatro dramático seria fundado a partir da perspectiva da representação de um “cosmos fictício” que, por sua vez, finca-se na primazia do texto dramático: “[...] a totalidade, ilusão e reprodução do mundo constituem o modelo do teatro dramático” (Ibid., p. 44). Essa perspectiva parte das articulações do ensaísta supracitado, para quem o novo teatro começa a ser esboçado justamente a partir do desaparecimento da tríade drama-ação-imitação, que tem todo o século XX como ponto de entrada do teatro na era da experimentação, quando há, a partir de 1900, uma reatralização e uma autonomia da linguagem cênica.

Para Lehmann (2007), as encenações passaram a refletir sobre as possibilidades expressivas de sua própria cena, independente da montagem de um texto. Em outros termos, a teatralidade começou a ser exercitada como dimensão artística autônoma, sem relação direta com o texto dramático, em um processo que se completou nas últimas décadas do século citado (FERNANDES, 2010).

Não foram raras as oportunidades em que o encenador, Márcio Meirelles, evidenciava para os sujeitos agentes de *Bença* que não queria nesse espetáculo a construção de personagens e histórias, mas uma encenação voltada para os

¹²⁶ Recorte do poema *Esses homens*, de Jônatas Conceição da Silva, falado em uma das cenas.

discursos vários. Percebo sua iniciativa de modo muito claro na cena: nos textos fragmentados; na relação humano-eletrônico quando o discurso é proferido pelos atores diante do microfone ou pelas ferramentas audiovisuais (vídeos, música eletrônica e, mesmo, os ruídos); a dramaturgia visual que põe em diálogo corpo, recursos de luz e multimídias para desenhar a plasticidade; enfim, as diversas dramaturgias entrecruzadas nesse espetáculo revelam claramente que a representação de uma narrativa cede a sua batuta para a articulação de outras fontes enunciativas, de outros recursos discursivos.

Bença desconstrói em suas dramaturgias a perspectiva de qualquer narrativa linear. Essa descontinuidade é traçada pelas interferências diversas que não pararam de eclodir sobre sua cena desde os primeiros passos desse processo e que foram se intensificando até configurar uma cena de intensas interferências simultâneas audiovisuais e humanas (falas distintas paralelas, textos eletrônicos mixados, cânticos, vários ruídos sonoros) que se entrecruzam e configuram a linha discursivo-textual e a teatralidade dessa encenação.

Apresentam-se, nesse caso, os signos teatrais do que se considera enquanto pós-dramático, o que, segundo Lehmann (2007), parte da categoria de situação (já suscitada nessa seção), para ele, a mais coerente com a cena contemporânea:

Ainda que não tenha ação no sentido de desenvolvimento de uma fábula, o teatro desses artistas ativa sua dinâmica por meio da mutação das situações cênicas, espécies de quadros em movimento e instalações provisórias que viabilizam o encadeamento do espetáculo. (FERNANDES, 2010, p. 51)

O que vejo é que essa condução do caráter discursivo manteve-se ao levantar do pano: este não seria um espetáculo de relatos, de histórias, no qual os atores assumem personagens e contam suas vivências; assim constituiu-se um espetáculo de discurso. Esse cunho discursivo configurou um dos principais elementos de angústia dos atores. O trabalho de construção de espetáculos no Bando, em geral, partia de improvisações – tal como ocorreu nesse processo – e da construção de personagens, por meio de técnicas para descobrir a personagem, a história dela e o que a mesma tinha a dizer. Em *Bença*, partiu-se de um tema gerador (o tempo) e os atores foram estimulados a entender esse fenômeno e, mais que isso, como dialogar com ele e expressá-lo em uma escritura cênica que revelasse a linguagem que colocaria a teatralidade do Bando nos territórios híbridos.

É nessa linha de pensamento, que Lehmann pontua, em seus estudos, encenações nas quais os encenadores, mesmo ao trabalharem com textos dramáticos tradicionais, conseguiram desenvolver o que Fernandes (2010) chama de “desdramatização do texto”: os diálogos dramáticos são transformados em meras competições de palavra, na qual a cena passa a configurar uma sucessão de quadros, ausente de tensão e/ou suspense¹²⁷.

A análise que Fernandes (2010) desenvolve acerca da construção dramaturgica da encenação de Enrique Diaz (*A paixão Segundo GH*, 2003) ilumina o fenômeno desencadeado no roteiro cênico de *Bença*:

Evidentemente, a potência metafórica de um texto dessa natureza desaconselha todo tipo de concretização literal. Talvez por isso os criadores tenham optado pela construção de uma linguagem paralela, soma de incisões de luz, cenografia, figurinos e imagens projetadas, que tangenciavam, em alguns pontos, o romance [no caso de *A paixão Segundo GH*], mas em geral permaneciam como escritura de segundo grau, que se justapunha a ele e o interceptava em alguns momentos. (Ibid., p. 110)

Em *Bença* talvez impere a dramaturgia do “caos organizado”, como denominou um dos atores em entrevista, mas com um discurso político-ideológico e estético bem definido. O diretor musical da encenação traz em seu olhar o que a cena nos confirma em discurso e estética:

Essa investigação nos trouxe a uma estrutura que busca expressar o fluxo dos acontecimentos no tempo através da permanência. O instante não apresentado isoladamente. Os fatos não particularizados pelas estratégias de encenação. Um moto perpétuo verbal, sonoro e gestual. Um caminho novo batendo às portas de nossa percepção.¹²⁸

Pelos recortes e fenômenos já trazidos nessa seção, confirmo a perspectiva de que a escritura cênica dessa encenação dialoga com algumas características que marcam o teatro pós-dramático, mas que, para além de uma categorização espaço-temporal e estrutural, revela o arcabouço do acontecimento cênico promovido pelo Bando de Teatro Olodum:

¹²⁷ Lehmann (2007) cita como referências desse tipo de teatro os encenadores Klaus Michael Grüber e Bernard-Marie Koltès.

¹²⁸ BITTENCOURT, Jarbas. **Bença, Tempo!** Disponível em: <http://bandodeteatro.blogspot.com/2010/11/benca-tempo.html>. Acesso em 05 nov. 2010.

As narrações, os poemas cênicos, a interdisciplinaridade, os ensaios teóricos encenados, o teatro cinematográfico, o hipernaturalismo, a tendência à paródia como variante da intertextualidade, os monólogos e as performances-solo, a emergência dos coros como manifestação de coletivos parciais, tribais, o teatro do heterogêneo, que nasce do encontro entre uma concepção teórica, um dado técnico, uma expressão corporal e uma imagem poética, como nos processos colaborativos do teatro brasileiro, são outras ocorrências [...] no teatro pós-dramático. (FERNANDES, 2010, p. 58)

O fenômeno que se instaurou ao abrir da sala principal do Teatro Vila Velha, em novembro de 2010, responde a um movimento conjuntural de mutação cênica na contemporaneidade, diante do qual Fernandes (2010) diz não ser possível alienar-se quanto à potencial diluição do estatuto da representação em meio a esse “caos” expressivo. Ao que parece, em geral, trata-se de uma tentativa de escapar do campo específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela (sua apresentação), se possível sem mediações.

Em última análise, consideremos:

A representação teatral parece, então, ser uma figura emblemática da heterogeneidade artística, sendo o palco um lugar de convocações, reuniões, uniões, fusões, acordos, conversas a distância, comunicações, montagens, interações de todas as artes que colaboram para a obra comum, transformando-se, ou não, visando a uma criação de tipo homogêneo ou dissonante, em ruptura. A encenação, arte nova que marca o século XX, é a atividade artística que regula as transações entre literatura dramática, atuação, pintura, escultura, arquitetura, música, dança, canto etc. (PICCON-VALLIN, 2006, p. 68)

Reconhecidos esses aspectos, concluo, então, essa seção iluminando a minha reflexão com as palavras de Picon-Vallin, cujo bojo sintetiza a teatralidade contemporânea e, por conseguinte, os traços que marcam a teatralidade híbrida de *Bença*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PERSPECTIVAS FUTURAS



Foto 23 - Ator gerando imagens em tempo real. Foto: João Meirelles, 2010.

*“o tempo
faz e desfaz.
o tempo ensina.
o tempo deixa marcas.
o tempo amadurece.
e o tempo às vezes nos traz muitas saudades.
pergunte ao tempo que o tempo dirá.
o que é o tempo?!
depende.
tempo é história,
o tempo é o vento,
tempo é tempo.”*¹²⁹

Valdina Pinto.

Caminhemos sobre o tempo:

Já faz alguns meses desde o primeiro ritual, o primeiro encontro desses corpos e da relação que foi construída entre eles. A descoberta tem sido a motriz desse processo que vai além da postura político-ideológica já tão presente no labor desses artistas. Reúne-se, agora, para tecer uma teia sobre o fenômeno do tempo, a partir do imaginário que lhe é inerente, num esforço discursivo sobre o modo como ele age sobre esses corpos, sobre o corpo diaspórico afro-brasileiro, que encontra no Bando de Teatro Olodum mais uma fonte na rede de integração e discussão acerca das múltiplas culturas africanas transplantadas para o Brasil. (LÍRIO, 2010, p. 04)¹³⁰

¹²⁹ Fala extraída do texto de *Bença* (2010).

¹³⁰ LÍRIO, Vinícius. **Bença**: de onde parte o processo criativo? - Um primeiro olhar. Ensaio. Set. 2010 Disponível em: <http://www.teatrovilavelha.com.br/pdf/textobenca.pdf>. Acesso em: 09 set. 2010.

Conclui assim a primeira sistematização, um olhar ainda preliminar, sobre o processo de criação de *Bença*, poucos meses depois de sua instauração. Avancemos sobre o tempo e, então, revejo: *Bença* teceu uma teia e celebrou o tempo, a ancestralidade e o fenômeno da transculturalidade. O Bando de Teatro Olodum renovou os paradigmas de sua poética teatral numa cena que aglutinou referências contrastantes e outras tantas complementares numa rede de cruzamentos das múltiplas culturas, sincrética, dialógica e dialeticamente, deslocadas, por caminhos e meios diversos, para o “entre-lugar” (BHABHA, 1998) denominado Brasil.

Uma das grandes problemáticas do teatro gira em torno da transposição da realidade, da sua releitura e representação (ou “presentação”, como uso nesse estudo) na cena. Como fazer isso sem reduzir as dimensões múltiplas e transversais do real? Como levar ao lume a dinâmica da vida? Eu diria que para isso precisamos potencializar o reflexo do que somos, de onde e como vivemos e das relações que estabelecemos em diálogo com as referências diversas que nos cercam. Essa potencialização foi o que vi no processo de criação de *Bença*: o Bando nos revela os traços de sua estética, fruto do contexto transcultural na qual foi desenvolvida e no seio de onde os sujeitos agentes dessa encenação dinamizam e são dinamizados pelas articulações diversas geradas em tal campo.

O processo de criação abordado nesse estudo foi desenvolvido em uma conjuntura marcada pela transculturalidade, aspecto que, nesse estudo, ganha reforço nas manifestações de hibridez cultural que marcam a brasilidade e, por conseguinte, a cena do Bando de Teatro Olodum. Essa perspectiva dialoga com a perspectiva que Patrice Pavis (2010) traz – e que eu discuti na primeira seção – sob a denominação de “sincretismo cultural”, isto é, o cruzamento das fontes e das tradições, num movimento de produção de outra cultura, o que Canclini (1982) chama de transculturalismo: a interligação entre as produções culturais num movimento dialógico.

Nesse quadro, não há como fugir: é colocar as referências em contato, buscar o diálogo, fruir a partir das tensões, trabalhar sobre as contradições e, nesse movimento, chegar ao híbrido na cena. Foi investindo em ações dessa natureza (muitas vezes, empiricamente) que o Bando chegou ao que chamei de “estética transcultural”, marca de sua nova teatralidade.

Pelas articulações que estabeleci entre os fatos, os fenômenos por mim identificados e o aporte teórico-epistemológico, na perspectiva da interface artes-humanidades e num investimento não-cartesiano, cheguei à conclusão, logo na primeira parte desse estudo de que o processo de *Bença* nos coloca de frente a algumas dimensões, locais e universais, do universo epistemológico que caracteriza a brasilidade (das referências afro-brasileiras; do universo euro-americano contemporâneo e ameríndio; e do universo metafísico), no centro de um processo fundamentalmente dialógico e transversal.

Nesse caminho, tal processo gerou um campo de hibridez construído e reconstruído num movimento que delineou os traços do que entendo por “estética transcultural”: o processo de entrecruzamentos de referências culturais, em um diálogo contínuo e dinâmico, num movimento que reflete os “entre-lugares” onde se localizam as culturas híbridas. Foi a partir dessa percepção que passei a compreender melhor os fatos que me conduziram às demais reflexões arroladas nas seções subsequentes.

Para edificar essa estética o Bando se assentou naquilo que lhe fornece as fontes mais diretas e concretas desse campo transcultural: as experiências e vivências dos sujeitos agentes desse processo e daqueles que, em espaços distintos, são igualmente agentes e fruto dessa transculturalidade e, como tais, é nela que reconhecem-se e desenvolvem a noção de pertencimento, formam suas identidades e caracterizam os quadros étnico-raciais com o quais se identificam. A articulação discursiva desses matizes fomenta o que chamo de “discursos nativos” a partir do conceito suscitado por Guimarães (2008) no universo racial, isto é, uma categoria conceitual que ganha sentido no universo prático, medida em que se funda num sentido histórico e específico para um determinado grupo humano.

Defendo a ideia de que esses discursos nativos marcam não só *Bença*, mas diversos dos processos de criação do Bando, uma vez que tomam por referência o mundo prático, o contexto empírico. Este foi, então, um dos pilares dos laboratórios do processo em estudo que, por sua vez, é reflexo das relações interpessoais e experiências na vida cotidiana de seus sujeitos agentes e dos saberes disseminados por sujeitos outros que, por meio de depoimentos e entrevistas, revelaram o seu olhar a partir de vivências reais.

Esclareça-se que, na conjuntura espaço-temporal na qual se desenvolveu o processo de *Bença*, isto é, num universo transcultural contemporâneo, a categoria “raça” não encontra local e, tampouco, justificativa para caracterizar o discurso dessa encenação enquanto um princípio classificatório nativo. Assim, esse espetáculo foi fomentado a partir de um movimento de hibridez que dissolve a urgência de um posicionamento racial explícito.

O processo de criação desse espetáculo partiu do elemento tomado por Peter Brook (2010) como “fundamental”: o corpo. Um trabalho em torno das energias e atmosferas invadiu a sala de ensaios João Augusto, no Teatro Vila Velha, trouxe para o seu centro os corpos daqueles sujeitos agentes que, mais tarde, junto à musicalidade e aos recursos audiovisuais, seriam geradores e expoentes daquela dinâmica primeira que os envolveu ao início de 2010. O modo como esses corpos se dispuseram em todo esse processo revela as influências tantas que atuam sobre eles nas relações socioculturais. Nesse contexto, para Brook (2010), o que os distingue são as relações transculturais que, por sua vez, revelam, por meio das manifestações dos mesmos, o universo epistemológico híbrido do Bando de Teatro Olodum.

A corporalidade desses atores e desse grupo configura, enquanto indivíduos (corpo) e enquanto coletividade (*corpus*), um manifesto que celebra suas identidades e as culturas das quais são, igualmente, agentes e produto. Para tanto, esses corpos se alteraram para expressar-se, para gerar e sofrerem interferências de campos energéticos e atmosferas que apresentassem na cena as referências que lhe delinearão, por meio do que Bhabha (1998) chama de “jogo da memória cultural”, o que se estende ao campo da ancestralidade.

Essa alteração corpórea se manifesta no que denominei aqui de “Estado de Benção”: uma analogia ao título do espetáculo para expressar a especificidade daqueles corpos alterados em função de uma rede de enunciações que reunisse, por meio da corporalidade e da corporeidade, os paradigmas cênicos das teatralidades contemporâneas e a conjuntura estético-discursiva dos sujeitos agentes desse processo.

Para alcançar esse estado, reconheci no processo de *Bença*, a imersão de tais corpos no que Barba (1994; 1995) entende como “dilatação”. Um movimento que potencializa o corpo desses sujeitos, na medida em que atravessa a dimensão

concreta do material (as ações corpóreas) e ultrapassa, assim, aquilo que é gerado automaticamente em resposta ao que o ator pensa e imediatamente transforma em ação.

Em verdade, reconheço no processo de *Bença* (inclua-se aí a encenação como parte do mesmo) a dilatação como os caminhos que aqueles corpos percorrem, consciente e inconscientemente, para alcançar a transição de um estado cotidiano para o estado extra-cotidiano. O corpo nesse estado (dilatado) é um corpo presente, vivo, incandescente, que emana energia de diversas qualidades e intensidades.

No processo de criação de *Bença*, as construções corpóreas e o próprio corpo dos atores são reflexos do universo transcultural que os deu forma e que deles foi e é continuamente (re)construído. Nesse passo, a corporalidade e a rede de significações que ela gera foram edificadas gradualmente em um movimento influenciado por culturas que se entrecruzam no universo da estética transcultural do Bando. As articulações dos referenciais oriundos desse campo de entrecruzamentos culturais (o brasileiro) foram determinantes sobre os atores em um processo de interações entre corpos afro-brasileiros (os da cena e aqueles cotidianos, em trânsito) em diálogo consigo mesmos e com outros corpos, tanto aqueles do presente (em interação física direta e indireta) e aqueles de um tempo outro (memória ancestral). Essas articulações corpóreas delinearão os traços do que resolvi chamar nesse estudo de “Estado de Benção”.

O investimento desencadeado em todo o processo de criação, no desenhar da estética transcultural, nas dinâmicas envolvendo as dimensões da corporalidade e da corporeidade, mais tarde inseridas em um ambiente de interferências advindas de um sistema de fontes enunciativas múltiplas entrecruzadas, promoveu a renovação da poética do Bando de Teatro Olodum que, em *Bença*, inseriu-se no território das “teatralidades híbridas da cena contemporânea” (FERNANDES, 2010).

Bença estreou em novembro de 2010 reunindo em sua cena diversas dramaturgias que abrangem a musicalidade (acústica e eletrônica; música e ruídos), imagens estáticas e em movimento (projeções audiovisuais), efeitos plásticos, texto, discurso e o humano. Esses elementos foram aglutinados e delinearão um manifesto de celebração do tempo (eixo temático) e da poética do híbrido, marco desta encenação do Bando de Teatro Olodum.

Esse espetáculo, pela sua estrutura marcada pelos paralelismos, pela fragmentação e por ter deixado de lado a composição de personagens e a representação de uma narrativa, de uma fábula, abriu-se à subjetividade, deixou em suspenso o sentido objetivo e trouxe para a cena a dimensão da sensibilidade e investiu no estabelecimento de atmosferas, no “não-representável” (PAVIS, 2010). Esse conjunto de investimentos inscreveu o Bando na era do “pós-dramático” (LEHMANN, 2007).

A escritura cênica de *Bença* volta-se para a composição de situações cênicas nas quais aos elementos, aos recursos e aos sujeitos foi atribuída uma autonomia que, no teatro pós-dramático, promoveu a transformação dos esquemas tradicionais: as diversas ferramentas da cena encontram-se lado a lado na encenação e, desse modo, é abolida a hierarquia entre os recursos cênicos; instaura-se um novo modelo de percepção para o espectador; as personagens individualizadas e os contextos coerentes deixam de ser imprescindíveis; inserção de elementos plásticos e novas mídias tecendo uma nova textura cênica, marcada pela heterogeneidade e pela fragmentação.

Quando esses traços são inseridos na cena do Bando, quando as fontes de enunciação cênica são emancipadas e toram-se independentes, um fluxo renovador ganha força diante e por aqueles sujeitos agentes, que transformaram a sua cena em uma poética híbrida que dialoga com o que Sílvia Fernandes (2010) entende por “novas teatralidades”.

Algumas características de *Bença* denunciam essa transformação: 1) a dramaturgia textual, reflexo do alargamento das fronteiras do drama no texto cênico contemporâneo a partir do uso que se faz do texto literário; 2) a dramaturgia sonora, composta por um texto musical que não está limitado aos recursos e às ferramentas de sonoplastia, sendo composto mesmo pela melodia das falas dos atores e dos ruídos e textos eletrônicos; 3) a dramaturgia visual em uma trama que articula plasticamente vídeos com imagens em movimento e estáticas, luz, figurinos, cenário, disposições e a dinâmica promovida pelos corpos dos atores; 4) os paralelismos entre os vários elementos, os múltiplos enunciadores do discurso cênico; 5) a fragmentação e a diluição da coerência geradas a partir da ampliação dos instrumentos técnicos e da articulação transversal de diferentes qualidades de imagem e presença cênica; e, por fim, 6) As “questões em suspenso”, isto é, sem

um sentido cartesianamente determinado, neste, em verdade, são abertas uma série de fendas para que possamos preenchê-las.

O conjunto das articulações e investimentos arrolados nesse estudo me possibilitou ousar dizer que *Bença* configura um divisor de águas, um marco na renovação cênico-paradigmática da cena do Bando de Teatro Olodum, em um movimento que revela o território híbrido no qual está inserido o grupo e sua poética, tanto no que diz respeito aos elementos da cena quanto às referências culturais entrecruzadas.

Defendo essa perspectiva por perceber nas articulações cênicas desenvolvidas no processo de criação de *Bença*, em especial, os traços de uma nova teatralidade no Bando que deslocou sua poética para outro universo que não mais aquele de outros processos desenvolvidos pelo grupo, cujo foco era a composição de uma ação dramática, de personagens bem definidos, de discursos assentados nas fábulas dos personagens, entre outros mecanismos cênicos que aproximava a linguagem cênica e os paradigmas estético-discursivos do grupo do “teatro dramático”¹³¹.

Esse deslocamento, anunciado na desconstrução, em suas dramaturgias, de qualquer perspectiva de narrativa linear e na reunião de referências e recursos diversos, muitas vezes desconexos, em movimentos marcados pelo paralelismo, pela fragmentação e pelos entrecruzamentos, acabou gerando uma escritura cênica construída a partir da articulação de diversos códigos mobilizados pelo encenador no sentido de estruturar uma espécie de “partitura”, na qual o espaço, o ator, o verbo, a música, a plasticidade e as novas mídias convergem para a composição de um quadro e na organização de um discurso cênico de múltiplas fontes de enunciação (FERNANDES, 2010).

O Bando passou, então, a refletir acerca das possibilidades expressivas de sua própria cena, sem estar amarrado a um texto dramático. A teatralidade do grupo começou a ser compreendida e posta em prática à luz de uma dimensão artística autônoma. Esse movimento é reflexo do que propõe Sílvia Fernandes (2010) ao considerar impossível alienar-se quanto a potencial diluição do estatuto da representação diante desse “caos” expressivo.

¹³¹ FERNANDES, 2010; LEHMANN, 2007.

Bença, nesse passo, coloca o Bando de Teatro Olodum em um processo de descoberta de uma nova teatralidade e, por conseguinte, da renovação cênico-paradigmática de sua poética. Esse movimento revela que os sujeitos agentes dessa encenação não têm negligenciado as transformações da cena contemporânea, uma vez que incorpora procedimentos de outros criadores dessa conjuntura, redefinindo, assim, os limites do seu texto cênico. Essa consciência conjuntural torna-se explícita na abertura da cena do Bando, que dialoga perfeitamente com a autonomia radical do movimento cênico contemporâneo.

Reconheço que olhar que lanço sobre esta encenação do Bando de Teatro Olodum abrange uma micro-dimensão diante da amplitude da conjuntura cênica que marca a contemporaneidade. Porém, vislumbro *Bença* e o estudo que desenvolvi em torno de seu processo de criação como um ponto de partida que, por sua vez, iluminou minha percepção e ampliou a minha perspectiva em torno das novas teatralidades contemporâneas. Vejo esse espetáculo como um marco no teatro baiano e uma contribuição para o movimento de renovação cênica no Brasil.

Não posso negar que essa transformação no Bando, no teatro da Bahia, na cena brasileira configuram movimentos locais, mas não se limitam a essa dimensão. Esse investimento em novas teatralidades é um fenômeno universal, dentro do qual agora insiro o Bando onde já não faltavam nomes de encenadores e companhias do mundo todo: Tadeusz Kantor, Klaus Michael Grüber, Robert Wilson, Richard Foreman, Wooster Group, Frank Castorf, *Théâtre du Radeau* e Robert Lepage; no teatro brasileiro, José Celso Martinez Corrêa, Gerald Thomas, Luiz Roberto Galizia, Renato Cohen, Márcio Aurélio, Denise Stoklos, Felipe Hirsh, Michel Melamed, a Companhia dos Atores e o Teatro da Vertigem, dentre tantos outros (FERNANDES, 2010).

Limitei-me aqui, pela própria dimensão do estudo, a tratar de um processo de criação, de um grupo, de uma conjuntura cênica local. Deixo, então, uma abordagem mais ampla desse movimento que é universal para um estudo a ser realizado num futuro próximo, espero eu. Nessa oportunidade, partirei desta análise, isto é, de um evento de micro-dimensão, para dialogar com os eventos em uma dimensão macro no que tange às teatralidades híbridas e das poéticas pós-dramáticas na contemporaneidade, sem perder de vista a interface Artes-Humanidades e o diálogo indissociável dos processos de criação, quaisquer que sejam eles, e a cultura no

seio da qual são desenvolvidos, pois definitivamente compartilho da ideia de que: “A cultura é o que sobra depois que nos esquecemos de tudo, é o que falta quando já aprendemos tudo!” (HENRIOT apud PAVIS, 2008, p. 17).

Transitei no tempo, nesse último espaço discursivo. Fui ao passado, coloquei-me no presente e acabei de vislumbrar o futuro. Entrei tímido, assustado, naquele último dia de março de 2010; senti algum constrangimento com aquele corpo estranho entre aqueles outros, já tão envolvidos em uma relação; por outro lado, também fui muito abraçado. Lamento não ter tido tempo de conhecer cada um daqueles indivíduos profundamente, mas fico feliz por ter conseguido me conectar com alguns deles, muitos já agora, no finalzinho... Transitei no tempo e é com ele ao meu lado, dessa vez a meu favor, nas palavras da atriz Rejane Maia que concluiu esse estudo:

Eu acho que Bença fica com o tempo, né?! Porque tem uma coisa que eu gosto muito de falar: que o tempo, ele não tem tempo de contar. Então, eu acho que Bença fica com o tempo! Porque Bença é o tempo, é o respeito, os agradecimentos, a fortaleza de cada uma pessoa. [...] O tempo vai trazer uma outra... outra... áurea, né... [...] pra você, aí você começa a conhecer Rejane, começa a conhecer fulano. E aí essas pessoas vão se tornar mais especial do que eram ou que são, entendeu?! O ser humano tem uma coisa assim: “Eu quero fulano do jeito que eu quero!” Né?! Mas, pô, ninguém é igual a ninguém. É como diz a colega: “Os dedos recebem o mesmo sangue, mas não são iguais!” Oh [mostra as mãos]... os meus até que parecem que são iguais, né?! Tá vendo?! Já descobri outra novidade! Olha só! Oh, quase iguais! [...] Acho que tem que ser tempo mesmo. É o tempo. Porque o tempo não tem tempo de contar! Se ele tivesse, nós não estaríamos aqui, né?!¹³²

¹³² Recorte de depoimento concedido em entrevista. (Ver nota de rodapé 3)

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral**. São Paulo: HUCITEC, 1994.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1995.

BHABHA, Homi K. Conclusão: “raça”, tempo e a revisão da modernidade. In.: **O Percevejo**. Rio de Janeiro: Unirio, Ano 11, nº 12, p. 5-16, 2003.

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

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BIDERMANN, M.T.C. **Teoria Lingüística**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético – ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. Salvador: UFBA, 2006, 401p. Tese (Doutorado em Música/Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música/Etnomusicologia. Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2006.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

COUTINHO, Denise; SANTOS, Eleonora. Epistemologias não-cartesianas na interface artes-humanidades. In.: **Repertório: Teatro & Dança**, Salvador, 2010 (no prelo).

DAMASCENO, Tatiana Maria. Memória corporal da cultura afro-brasileira. In.: **Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas** (Memória ABRACE X). Rio de Janeiro, 2006, p. 209-210.

DOMENICI, Eloisa. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas. In.: **Caderno Treco**, nº 1, Salvador, EDUFA, 2007 (no prelo).

DOUXAMI, Christine. A especificidade do teatro negro: nem religião, nem folclore, mas teatro, sim! In.: **Cadernos GIPE-CIT**. N. 9, p. 17-39, mar. 2000.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 2010.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Hucitec / Unicamp, 2002.

FERRACINI, Renato. Lume: 20 anos em busca da organicidade. In: **Sala Preta**. São Paulo: USP, 2006, p. 117-128.

FERREIRA-SANTOS, Marcos. Ancestralidade e convivência no processo identitário: a dor do espinho e a arte da paixão entre Karabá e Kiriku. In: SECAD/MEC. (Org.). **Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal n.º 10.639/03**. Brasília: Edições MEC/BID/UNESCO, 2005, p. 205-229.

GAUDENZI, Ricardo Cutz. **Arte sonora: entre a plasticidade e a sonoridade – um estudo de caso e pequena perspectiva histórica**. Rio de Janeiro: 2008, UFRJ/ECO, 2008. 123p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

GROTOWSKI, Jerzy. **A técnica do ator**. In.: GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca do Teatro Pobre*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, p. 160-170.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Cor e raça: raça, cor e outros conceitos analíticos**. In.: PINHO, Osmundo; SANSONE, Livio (orgs). *Raça: novas perspectivas antropológicas*. 2ª Ed. Rev. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 63-82.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003a.

HALL, Stuart. **The Spectacle of the Other**. In.: HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, 2003b, p. 223-290.

JOÃO, Renato Bastos; BRITO, Marcelo de. Pensando a corporeidade na prática pedagógica em educação física à luz do pensamento complexo. In.: **Revista Brasileira de Educação Física Esp.**, São Paulo, v.18, n.3, p.263-72, jul./set. 2004.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. **Por um pensamento mestiço**. In: LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *A Mestiçagem*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002, p. 70-91.

LEAL, Maria Lucia. Tirando a máscara: a questão racial nas artes cênicas. In.: ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2008, Belo Horizonte. **Anais do V Congresso: Criação e Reflexão Crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 28-31 out 2008. (Comunicação Oral)

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEITE, Martha Dias da Cruz. **A “vida” da cena: um estudo da corporeidade do ator em estado de expressão cênica**. Campinas-SP: UNICAMP, 2006, 102p. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da UNICAMP. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2006.

LOPES, Antonio Herculano. Performance e História (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história). In.: **O Percevejo**. Rio de Janeiro: Unirio, Ano 11, nº 12, p. 5-16, 2003.

MACIEL, Luiz Carlos. **Introdução**. In.: BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético – ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 1-17.

MATERNO, Ângela. O olho e a névoa: considerações sobre a teoria do teatro: In.: **Sala Preta**. Revista de Artes Cênicas, nº 3, São Paulo, ECA/USP, 2003, p. 31-41.

MÜLLER, Regina Polo. Ritual, Schechner e Performance. In.: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, Ano 11, nº 14, p. 67-85, jul./dez. 2005.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: Trajetória e reflexões. In.: SANTOS, Joel Rufino dos (org.). **Revista do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural: Negro brasileiro negro**. Nº 25. São Paulo: 1997, p. 71-81.

OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda de *et al.* Sobre corporalidade e escolarização: contribuições para a reorientação das práticas escolares da disciplina de educação física. In.: **Revista Pensar a Prática**, Vol. 11, Nº 3, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/feff/article/view/4344/4268>. Acesso em: 09 out. 2010.

OLIVIER, Giovanina Gomes de Freitas. **Um Olhar sobre o Esquema Corporal, a Imagem Corporal, a Consciência Corporal e a Corporeidade**. Campinas-SP: UNICAMP, 1995, 108p. Dissertação (Mestrado em Educação Motora). Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 1995.

ONAWALE Lande M. M. **Makota Valdina Pinto: conselheira da cidade**. Salvador, ago. 2005. Disponível em: <http://www.moodle.ufba.br/mod/resource/view.php?id=41176>. Acesso em: 09 out. 2010.

PAREYSON, Luigi. **Natureza e tarefa da estética**. In.: PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 1-19.

PAULINO, Maria das Graças Rodrigues; WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Intertextualidades: Teoria e Prática**. Belo Horizonte: Lê, 1997.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto / Letra e Imagem, 2006.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A cena em ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **A construção de identidades e a política de representação**. In.: FERREIRA, Lucia M. A.; ORRICO, Evelyn G.D. (Orgs.). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 77-88.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALLES, Cecilia Almeida. **O gesto inacabado: processo de criação artística**. 4ª ed. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2009.

SANTOS, José Manoel. **O mundo e o tempo**. Covilhã: Lusofia Press, 2007.

SCHECHNER, Richard. **O treinamento intercultural**. In.: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995, p. 247-248.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

UZEL, Marcos. **O teatro do Bando: negro, baiano e popular**. Salvador: P555 Edições, 2003.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In.: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 7-72.

APÊNDICES

Apêndice A

GLOSSÁRIO¹³³

Ancestralidade – Traço constitutivo do processo identitário de um sujeito que é herdado e que vai além de própria existência do indivíduo, configurando, assim, algo maior que o tempo mensurável pelo ser humano. (Ver p. 61)

Atmosfera – O conjunto de fenômenos “não intencionais” que preenche um dado espaço em um determinado tempo que não pode ser reduzido a abordagens objetivas. (Ver p. 122)

Brasilidade – Conjunto de características que marcam a cultura, o modo de ser e viver, do indivíduo de naturalidade brasileira e/ou que desenvolveu sua identidade individual e coletiva a partir da dinâmica das culturas brasileiras. (Ver p. 44)

Corporalidade – Expressão consciente de um conjunto de manifestações corporais a fim de viabilizar a comunicação e a interação entre diferentes indivíduos consigo mesmos, com os outros sujeitos e com meio. (Ver p. 62)

Corporeidade – Conjunto de dimensões (física, emocional-afetiva, mental-espiritual, e sócio-histórico-cultural) indissociadas na totalidade do ser humano, que, por sua vez, sugere uma abordagem holística e unificada do indivíduo e seus processos mentais e físicos. (Ver p. 63)

Corpus cênico – Movimento coletivo gerado no processo de criação, abrangendo o trabalho dos atores, os elementos externos ao corpo e os metafísicos, os discursos, entre outros fatores presentes no conjunto da cena. (Ver p. 65)

Dilatação – Termo cunhado por Eugênio Barba (1994; 1995) para se referir ao processo de transição do corpo cotidiano para o corpo extra-cotidiano, o corpo da cena. (Ver p. 82)

Discurso Nativo – Expressão adotada a partir do conceito trazido por Guimarães (2008) relacionado à noção de raça construída no “mundo real”. Neste estudo, a

¹³³ Esse glossário reúne algumas expressões-chaves e recorrentes na dissertação, sendo as definições associadas às mesmas construídas a partir de minhas reflexões e contextualizações no decorrer deste estudo. Junto a cada termo há a indicação do local específico no estudo onde pode-se encontrar a conceituação e/ou contextualização do mesmo.

expressão deixa lado à categorização racial e se volta para os discursos elaborados a partir de vivências reais dos sujeitos, na vida prática, logo, sem um cunho científico. (Ver p. 41-42)

Entre-lugar – Espaço de cruzamento de culturas diversas, cujas influências se articularam transculturalmente. (Ver p. 90)

Escritura Cênica – Conjunto de qualidades, articulações e dinâmicas cênicas da encenação. (Ver p. 113)

Estado de Benção – Expressão fundada para se referir ao “estado” nos quais imergiam os atores de *Bença* em cena. Parte da noção de “corpo dilatado” de Barba (1994), embora invista na contemplação das epistemologias específicas das corporalidades e corporeidades geradas no processo de criação e na encenação em estudo. (Ver p. 95-96)

Estética Transcultural – Conjunto de articulações e cruzamentos diversos no processo de criação e na cena de *Bença* entre produções e referências culturais dinamizadas. (Ver p. 22)

Fontes Enunciativas – Os elementos (humano, cênico, eletrônico ou metafísico) discursivos e significantes inclusos na cena. (Ver p. 101)

Matizes Culturais – O conjunto de referências culturais que influenciaram o processo de criação. (Ver p. 38)

Organicidade – O contato interior que o ator estabelece, no desenvolvimento da ação física, com as suas energias potenciais e a sua pessoa. (Ver p. 47)

Poética – Uma parte do objeto da estética (a experiência estética), cuja função é regular a produção da arte. Na visão de Luigi Pareyson (1997) configura um programa de arte implícito no próprio exercício da atividade artística. (Ver p. 56)

Pós-dramático – Expressão fundada por Hans-Thies Lehmann (2007) para se referir aos territórios cênicos miscigenados que envolvem artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, além de configurarem espécies de teatro fundados em processos criativos descentrados e que se distanciam do drama enquanto eixo norteador do Teatro. (Ver p. 136)

Apagamento – Termo trazido por Silvia Fernandes (2010) para se referir ao possível apagamento da representação na cena contemporânea, que investe na tentativa de

escapar à reprodução da realidade, no sentido de “anexá-la” ao acontecimento cênico, logo, na sua apresentação. (Ver p. 126)

Situações Cênicas – As articulações geradas no processo de criação por meio de jogos de improvisação e aquelas levadas ao olhar do outro dentro de uma dinâmica com as diversas dramaturgias na cena. (Ver p. 119)

Teatralidades Híbridas – Poéticas nas quais se articulam múltiplos enunciadores do discurso cênico e, nesse estudo, as que dinamizam em sua cena as referências do universo transcultural. (Ver p. 110-111)

Territórios Híbridos – Os campos de articulação dos múltiplos enunciadores cênicos e das culturas entrecruzadas. (Ver p. 137)

Transculturalidade – O entrecruzamento dos matizes e das tradições em um processo que leva à produção de uma nova cultura. (Ver p. 22)

Universo Diaspórico – Os espaços marcados pelo trânsito, pelos deslocamentos e encontros, dos sujeitos e das culturas de matizes africanas e de outras tantas partes do mundo e, por tanto, caracterizados pelo fato de não ter uma “pátria” e que não podendo ser simplesmente atribuídos como resultado de uma única referência. (Ver p. 27)

Universo Empírico – Expressão utilizada para abordar a principal fonte de pesquisa dos sujeitos do processo de criação em estudo, além de fazer uma analogia ao que Guimarães (2008) entende por “mundo real” ao falar do universo epistemológico que reforça o discurso nativo. (Ver p. 42)

Apêndice B – Transcrição de depoimentos dos atores

Entrevistada: *Arlete Dias*

Tópicos Abordados	Respostas
<p>Do teatro que o Bando faz em Bença:</p>	<p><i>Primeiro, eu acho que a gente faz teatro, de um modo geral. Então, eu vou até inverter um pouquinho a pergunta: eu me questiono muito a respeito d’eu fazer teatro. Eu não sei se eu gostaria de fazer teatro assim de um modo geral, mas eu gosto do teatro que eu faço no Bando, que pra mim é um teatro educativo, é, como diz em “Cabaré [da Raça, espetáculo do Bando]”, planfetério mesmo, é dinâmico, é inovador, é questionador, não traz as respostas, porque as respostas nós não temos, mas levamos muita gente, a juventude, a juventude negra, a refletir, a se ver no espelho a se olhar de outra forma. Essa questão da auto-afirmação, isso é muito importante... E eu discordo de você, em alguns momentos, assim, porque se a gente fala “benção”, fala de antepassados, fala de rever mesmo a minha história, rever o meu passado, rever o meu povo, é o meu povo negro! Falo das heranças negras, das heranças africanas, eu não preciso necessariamente dizer que são negros, se eu falo de... religiosidade, de matrizes africanas, eu estou falando de negros, da minha origem, falando da minha essência, entendeu?! E, graças a Deus, o candomblé tá sendo visto hoje com outros olhares... falo até de mim mesma, também, nesse sentido, porque eu tenho uma formação toda cristã, assim, por opção, não por imposição de família, nem nada e a minha vida inteira eu tive muito receio em relação ao candomblé e o Bando me levou a descobrir e redescobrir-me, a pesquisar, a entender, a ver... a nortear o meu olhar, ver de outra forma. E, hoje, eu sou um instrumento, uma multiplicadora, faço isso para outras pessoas também. Não pra você dizer: “Eu sou! Eu quero ser!” ou como opção, mas ter essa liberdade, essa liberalidade de escolher e de, pelo menos, entender, pelo menos, conhecer, valorizar, preservar as tradições, não é mesmo?! E é isso que a gente tá fazendo: pondo às claras, saudando, saudando a terra, saudando os nossos os ancestrais, os nossos povos, que trouxeram muita... muita riqueza cultural, muita herança e que a gente tem que desbravar, recompôr, recontar, reconstruir tudo isso aí.</i></p>
<p>Da relação entre percussão e os demais recursos sonoros em cena:</p>	<p><i>Eu acho maravilhoso, assim... Inicialmente, assustou muito, como tudo que é novo, às vezes, causa receio e tal, assustou... Mas é muito rico, porque... Acho que o espetáculo tem textos, tem fragmentos que nos dizem isso, nos remetem a isso: o velho e o novo, né?! Então é muito isso: como respeitar o velho sem... necessariamente enaltecer o novo? Porque o novo... o que eu acho que falta no balancear</i></p>

é saber que novo também traz coisa maravilhosas, coisas promissoras, coisas revolucionárias. Como que você vai negar a tecnologia, né? É maravilhosa, mas você não pode negar a existência... Eu falo para os meus alunos, por exemplo – eu sou professora também – eu falo para os meus alunos quando a gente faz uma pesquisa, eles de prontidão dizem: “Eu não tenho internet!” Eu digo: Tá bom, mas eu não estou questionando ainda se vocês têm ou não. A gente chega lá... é um instrumento, uma ferramenta... não sou eu aqui a pessoa a duvidar da importância e... é bacana pra caramba ter a internet, mas antes de tê-la existiam os livros, existiam os diversos outros saberes, os vizinhos... aquele outro amigo que estudou mais que a gente, um tio... e a gente ia questionar esses mais velhos até chegar... e a gente chegava numa consciência, num conhecimento das coisas. Hoje, a internet tem que ser um suporte aliado da gente, um suporte que vem agregar. Não a gente esquecer, né, os outros valores. Então, tem que ver o velho sem ser antiquado, sem ser ortodoxo, sem ser ultrapassado, sem ser arcaico. Ver como essência, como fonte de sabedoria mesmo e o novo como quem tá trazendo o novo. O nome por si só já diz.

Do uso das fontes de pesquisa e do cotidiano dos atores na construção do discurso:

Até hoje eu acho que não consegui muito, não. É muito difícil. A proposta dele [do diretor] é muito difícil, porque, primeiro, se você fosse interpretar um idoso, um velho, tenderia muito rapidamente a ser caricato e ficaria feio e facilmente pareceria, por muitas vezes, desrespeitoso. Não sei, nunca discuti com ele se ele falava com essa intenção, mas eu pensava muito nisso assim... da gente... como parecer que é cuidadoso, que é zeloso. Que o que você quer é enaltecer, é lisonjear e não menosprezar... eu tive esse cuidado, eu gosto muito de crianças e de idoso. Eu sempre falo que eu tenho um pouco de bloqueio com adolescentes. Mas lido bem assim... mas minha demanda, digamos assim, eu acho que são os extremos, que são pessoas muito indefesas, delicadas, fragilizadas e muitas vezes extremamente carentes. Então, eu tive esse cuidado em tratar com essa fragilidade. Eu conversei muito, coisa que eu já faço sempre, porque eu tenho muita facilidade com pessoas idosas e fui procurando essa composição no sentido de contar, não interpretar, não imitar, não ser, entendeu?! Mas de contar sobre o olhar daquela pessoa idosa... aí pensei em algumas pessoas, algumas situações especiais e inesquecíveis da minha infância... tem uma cena que eu faço mesmo que é a composição de uma sobrinha minha de meia idade, né, não é uma pessoa ainda... mas que era especial. Então eu fiquei pensando: é essa pessoa doente mental e esse convívio social, e essa idade, essa maturidade chegando. Como é que é? E tem uma singeleza muito grande. Ela tinha uma singeleza, uma leveza muito grande na sua essência, sendo especial e eu fiquei com cuidado de fazer essa personagem... tanto é que muita gente, inclusive do Bando, não sabe que eu interpreto uma pessoa que era doente

mental e tal, marginalizada, discriminada pela sociedade. Então, foi assim, pesquisando e buscando ter cuidado de, às vezes, só falar, só informar. É um texto que é uma poesia e você só fala assim, sem devaneios, sem grandes interpretações.

**Dos corpos para cena
de Bença:**

Acho assim... inicialmente nós tínhamos a sede de trabalhar, de “vamos construir? Vamos!”. Então foi tudo... Zebrinha é um profissional muitíssimo competente, assim, é uma âncora muito forte no Bando. Tem as ferramentas, tem muito saber, pra mim, um profundo e respeitável conhecedor também no sentido de ensinamento mesmo da questão da religiosidade africana, mas o Bando vem daquele fogo, daquele gás que é outro, né?! Então quando começou... como o espetáculo se tornou a Bença que você conhece hoje, eu fui acidentada, me acidentei durante um ensaio e quebrei até cóccix em um ensaio. Então nós passamos a entender que precisávamos frear pra nos aproximarmos de quem a gente vem falar no discurso que eu disse anteriormente. A gente precisou frear um pouco pra se aproximar do discurso de quem a gente queria falar, pra quem a gente queria falar e como a gente podia e queria falar. Então, teve que frear pra chegar. Não adianta eu ir... é como se eu fosse a frente e eu não olho pra o outro que tem artrose, que tem não sei quê... que vai chegar... que é um compasso, um tempo que não é o meu. Então, como no Bando, a luz, a dança, o texto, o corpo, a... o figurino fala muito conjuntamente, precisavam falar realmente a mesma coisa, né?! Precisavam ter o mesmo discurso, o mesmo compasso, se afinar no mesmo ritmo. Então, certas coisas não cabiam. A gente foi moldando, esculpindo hoje eu acho o espetáculo, sutil, ele é um espetáculo delicado, é um espetáculo leve... E, relacionado ao Bando, a gente vai superando limites, vai buscando novos horizontes. Vai descobrindo mesmo outros caminhos. E esse é um caminho diferente. Talvez a gente faça depois uma coisa... pra frente, mas agora tá trabalhando essa sutileza.

Eu tenho que chegar a quem eu quero falar, eu tenho que falar com o jeito do outro... é isso que eu falei: não interpretar o outro, não imitar, mas é uma forma... é como você senta em frente a sua avó, sua bisá... e ela fala num tempo que é um pouco mais lento que o nosso, a nossa velocidade do cotidiano do nosso mundo conturbado. Tenso, então, ela não tem o stress que a gente tem. Ela olha nos olhos... Eu falo assim: as pessoas não estão mais com tempo de olhar nos olhos e mãe, avó falam tocando, falando olhando nos olhos, fala pausadamente, fala falando. A gente vai dizendo coisas, né?! E as pessoas idosas têm esse tato de perceber... por exemplo, assim, eu roo unha desde que eu me entendo por gente. Mas eu chegava em casa, minha mãe entendia que eu estava magoada, preocupada, triste, pela intensidade com que eu roía unha. E eu fico muito calada, muito introspectiva, sempre, em muitas situações, em muitos problemas... porque é mãe, conhece, né?! E ela violava esse sentimento meu

porque ela falava: “Você tá chateada, você se magoou, você tá triste. Teve algum problema com você lá no Bando? porque... Mas por que você roendo muito a unha e você tá estalando muito os dedos”. Eu estalo os dedos, mas ela achava que era diferente... e era mesmo! Mas precisa ser mãe, precisa ser senhora, precisa ser idosa pra entender essas coisas que só o tempo constrói, tem coisas que só o tempo determina. Só o tempo diz. Por isso que a gente ouve algumas que são usadas também no espetáculo, no final, os provérbios e coisas assim que a gente ouve e acha que quando tá jovem, tá tudo bacana, não tem importância alguma... Mas é... que o velho fala assim: ah mudou a temperatura e dói. Se é verdade ou não, se cientificamente comprova ou não, não sei, mas a gente assimila... daí há pouco tá doendo mesmo. É a crença, a vivência, a sabedoria popular dos velhos sábios. Um problema que você tem lá de osso, quando o tempo muda, dói... enfim... É isso aí!

Do trabalho do ator:

Inicialmente dava uma aflição! Porque ator é dado a palavras, é dado a falar e, às vezes, pensa assim em quantidade que traz qualidade e não é verdade! Então a gente... a gente começou a perceber exatamente o que o espetáculo pede, ainda que a gente não esteja fazendo naquele momento. Mas um silêncio. Mas que tem voz, que transcende, que, às vezes, não é nem a nossa. Como é a da Makota... é ouvir a voz da maturidade, é ouvir a voz da sabedoria. Mas a gente tá em silêncio, mas o corpo tá falando junto com ela e tal... Então foi um conjunto, assim... porque a gente... trabalhar esse silêncio e nos olharmos e entendermos direcionamento sem fala e dava uma aflição. Sentíamos necessidade de falácias, falácias... E como depois a gente foi entendendo, foi entendendo, por quê? Porque o ator também precisa descobrir que no silêncio existem palavras. Para o mundo cotidiano, talvez não. Mas para o ator, o silêncio fala e a gente percebeu muito isso nesse trabalho, que o silêncio fala e fala muito. E muitas vezes pelas vozes, corpos e mentes dos nossos antepassados, nossos mais velhos, a gente vê o quanto fala.

Entrevistado: Cell Dantas (Juceilton Dantas Cell)

Tópicos Abordados

Respostas

Do teatro que o Bando faz em Bença:

Eu penso que é pós-contemporâneo. Antes se falava em modernidade, moderno, depois contemporâneo, contemporaneidade e Bença é o pós-contemporâneo. Tentando, talvez, inserir nesse mundo contemporâneo, que é tão... como posso dizer?... Que é tão é intenso as vezes... não é uma questão de “tem que ser”, mas o contemporâneo, as vezes, ele passa por cima daquilo que é velho, daquilo que não é mais utilizado, né?! Porque o Bando também precisa se atualizar nesse contexto contemporâneo. Eu percebo que é uma atualização em Bença. Atualização desse tempo, né... o tempo que o Bando tá agora. O Bando não tá mais em 90, tá em 2011 e já passou por muitos processos... o Bando é outro. A sociedade já mudou em termos tecnológicos, os assuntos são diversos... eu acho que isso fica muito explícito, também, quando você entra e você vê... é muita coisa junta, né?! É um instrumento que é de coro, outro instrumento que é de metal, o dj... que é esse tempo, né?! Que é esse tempo d’agora: é tudo... você não consegue assimilar uma coisa só. Assimila tudo ao mesmo tempo, no cotidiano tem que sobreviver, tem que trabalhar e tem que caminhar com esses elementos diversos.

Da relação entre percussão e os demais recursos sonoros em cena:

Eu que tô fazendo de dentro, eu penso bem simples, é um pensamento bem simples: que cada instrumento soma, cada um desses instrumentos que estão tocando eles somam pra dar essa sonoridade que você falou, né?! Eles vão somando... mas, também, para não perder isso. Eu acho que é um toque também: olha, estamos colocando isso aqui [junta as mãos sobre a perna esquerda], mas também tem isso aqui [muda as mãos para a perna direita]. É também um toque: olhe, tá botando vídeo, tem pick-up, tem violão, tem um negócio ali, um som estranho, mas tem isso aqui também. É a gente saber que tá se tratando disso e não tá tratando de uma cultural europeia, por exemplo. Tá tratando de uma cultura afro-brasileira. E de dentro eu fico imaginando isso... Quando eu toco, eu toco pensando nisso: tem que reafirmar isso aqui o tempo todo porque senão as pessoas acabam pensando que é... qualquer coisa.

Do uso das fontes de pesquisa e do cotidiano dos atores na construção do

É uma coisa engraçada que você começou falando de trazer pessoas pra cá pro palco e tem uma cena que eu faço com Rejane [Maia, atriz] que é com inspiração de minha vó pra mim. É que minha vó também veio aqui fazer palestra, contou histórias, então ela, quando... quando minha vó veio foi um negócio assim... que foi muito rico pra mim, porque minha vó contou histórias ricas, mas falou de mim

discurso: *também e me colocou de um jeito bem bacana , da minha estória ... E aí quando eu fui fazer essas improvisações já tinha isso internalizado com a força de Rejane. Foi tudo construído assim... a gente não acertou nada... mas foi tudo indo. Porque tinha essa... essa... tinha essa forma que Márcio pediu que não fosse atores, né... que fosse atores, mas que não fosse personagens. E aí a gente foi internalizando isso e deixando natural, deixando a gente fazer até chegar um personagem, que não chega a ser o personagem, né, eu imagino... e também não chega a ser a pessoa. Chega a ser uma coisa no meio termo: o ator fazendo, mas de um jeito mais simples. Eu entendo assim. Então, eu penso que esse jeito... dá uma liga entre nós atores que é muito mais viva, né, é muito mais... que não é falso. É... não é o ator fingindo aquilo. É o ator fazendo aquilo. Então é fazendo do jeito que ele faz, do jeito que ele faria se fosse fazer sem personagem.*

Uma referência internalizada... é... dessas entrevistas, de tudo que a gente queria falar... é lógico que nem tudo que nós queríamos falar saiu no palco, porque primeiro a gente vinha pensando em uma coisa... passamos um ano pesquisando, achando que ia ser uma coisa, aí Márcio chega e diz: “Não. É outra coisa!”. Mas que também tem respeito. Então deletar tudo isso e não se apegar a tudo que foi pesquisado e... tava esperando aquele personagem ali... aquele personagem que a gente viu lá no Rio ou então lá no Maranhão, então isso foi realmente muito complicado e muito bom também. Porque esse respeito, vejo na calma de os atores atravessando o palco em um ritmo, respeitando o tempo.

Do posicionamento racial em Bença:

Eu acho que já está ali. Eu acho que mesmo que a gente não quisesse colocar uma questão relacionada a isso... O Bando é muito militante, os atores são muito militantes e são muito atentos com relação a essas questões... mesmo que a gente não quisesse, o corpo já tá querendo dizer, já tá querendo afirmar certas coisas que pode ser que na peça, por essas questões que você tá falando, não fiquem claras. Mas, o próprio corpo Bando, essa postura do Bando, talvez seja uma forma de também dizer, é... reafirmar, reafirmar essa cultura africana, essa cultura afro-brasileira, esse povo que também sabe... é... que também produz coisas atuais e não só produz coisas... é... quer dizer, o tempo é o mesmo, mas a atualidade é outra, a cada ano, a cada momento.

Quando eu penso desse tempo, esse tempo d’agora, né... eu fico o tempo todo pensando assim: Poxa, hoje tem Bença! Eu vou falar... eu vou continuar falando a mesma coisa que eu tava falando antes, só que de outro jeito. Tem coisas que você não precisa afirmar por que tá ali. O palco só tem negros, o palco só tem preto, na tela só tem preto. Então, tem coisas que já tão óbvias que não precisa gritar...

é... o inverso de “Cabaré [da Raça, espetáculo do Bando]. Só tem preto, mas continua reafirmando. Talvez esse tempo d’agora não é mais esse tempo do preto e de mostrar que sou negro e essa cultura... talvez essa sutilha, essa forma já tá ali... Então, a pessoa olha: É já tá ali! Eu tô vendo, não precisa... É a mesma coisa que... vou citar um exemplo, agora, tosco aqui: uma peça infantil. Que você vê e tenta fazer aquelas caricaturas achando que a criança não vai entender e a criação não é idiota. Ela percebe aquela coisinha que você faz... ela percebe, ela tá ouvindo, ela tá vendo. Não precisa essa coisa tão monstruosa. Então, eu acho que Bença também não precisa essa... essa... como é que eu posso dizer?! É... a palavra não é agressividade, mas essa força toda assim porque já tá ali. A força tá nesses mais velhos que contam histórias, que contam esse jeito de tá falando. Por isso que eu acho que já tá ali. Se a gente botar mais o quê ali? Botar outro discurso ali aí vai pra outra vertente.

**Dos corpos para cena
de Bença:**

Eu não percebo [a diferença entre o corpo cotidiano e o corpo da cena]. Se eu falar que eu percebo, eu tô mentindo, porque é... acho que ficou tão internalizado essa questão de chegar, de suar, de repetir, de saber o que era lento, de saber o que era uma coisa... o corpo já tava daquela forma, uma coisa rápida, não tinha aquela energia toda e quando você chega pra fazer, você já sabe disso, o corpo já vai sentindo, realmente já vai entrando num modo... tipo... o corpo pronto pra aquela cena, pronto pra peça. Porque a gente fez isso muito. A gente fez isso muito aquelas danças. As formas que Zebrinha [o coreógrafo] tava pedindo não tinha essa coisa forte... O tempo todo ele pedia: “Não, tira! Bora botar uma coisa mais simples, uma coisa mais cadenciada, uma coisa mais assim, assado”... Então, ficou tanto que quando... eu sinto isso... que eu faço, as vezes, eu nem percebo, eu só tô fazendo, já caiu em automático. Sinto que isso pra mim, lá fora, também é uma coisa muito mais tranquilo, o corpo tá mais tranquilo. Teve essa mudança mesmo. E quando nós começamos a trabalhar nessa parte do corpo, a gente não sabia o que era e isso também dá outra visão, você começa a pensar: o que é que vai ser isso aqui? E de repente dá isso aqui... e no final você vai pensar: Ah, deu nisso aqui! Mas no começo, lá atrás, a gente não tava pensando em muita coisa, tava pensando em fazer e, ao mesmo tempo, aproveitar. Acreditando, lógico, que seria um resultado.

Eu acho também que ele [o corpo] entra no espírito dali, entra no speed desse espetáculo, desse metrônomo. A gente tá aqui, tá brincando, tá fazendo, mas quando entra, aqueles minutos ali, aqueles 30 minutos ali que a gente fica tocando, parece que ele já vai dando esse ritmo. Vai sentindo o cansaço, eu confesso que sinto o cansaço nos primeiros 20 minutos, eu já tô cansado. E talvez esse cansaço é o cansaço que é necessário pra gente tá fazendo aquilo ali. O corpo tá preparado pra aquilo. E não o corpo suado, não um corpo vivo, é um corpo relaxado. Mas eu não consigo perceber, não. Desse corpo

d'agora e pra o corpo do palco, eu não consigo. Na verdade, eu nunca parei pra analisar esse corpo. Tem muitas pessoas que falam assim: "Ah, mas é... é uma coisa bonita, eu só não vejo ninguém. Eu vejo..." Teve uma vizinha mesmo que veio assistir e falou assim: "Poxa, você tava lá na peça? Que eu não te vi." Eu falei assim: tava. Então, é uma coisa interessante, né?! Perguntei: Você não me viu? Ela: "É que as roupas são parecidas, é tudo igual e os corpos..." Eu fiz assim: É, deve ser mesmo, porque todo mundo tá com saia, todo mundo tem... as mulheres que é um pouco diferente, mas todo mundo tá com torso, todo mundo... os textos são dados assim... Então eu fico imaginando que pra quem assiste não deve ser fácil identificar até sexo mesmo... É como se estivesse inconsciente mesmo [a mudança do corpo]...

**Da renovação na cena
no Bando:**

Como eu tenho pouco tempo com Bando... é... foi mais fácil pra mim. Mas eu imagino que as pessoas que já vem trabalhando com o Bando desde o início deve ter sido um pouco dificultoso, porquê... esse pouco tempo que eu tenho com o Bando foi difícil e aprendo sempre ... o Bando tem um jeito, já tem um jeito, uma pegada que não é essa pegada d'agora que se modifica e que é o mesmo. Mas foi... fazer uma oficina do começo: eu comecei a fazer teatro quando comecei a fazer Bença. É como se estivesse começando, né... Você tem que vir do zero... foi do zero... neutralizou tudo que tinha, todo esse conceito de ator, que você vai criando ao longo dos anos, teve que ser apagado. Porque não tinha como você vir com uma coisa pré-estabelecida. Se você estabelecer alguma coisa, você não faz aquilo que é proposto e eu acho que foi muito difícil pra muita gente. Pra mim foi difícil e as peças que eu fiz com o Bando, "Áfricas" [espetáculo do Bando] que foi uma improvisada, que deu pra sentir como é essa jeito do Bando. "Sonho [de uma noite de verão, de Shakespeare, montada pelo Bando]" foi uma peça que tinha um texto, "Fatzer" já tinha um texto, "Auto-retrato" já tinha um texto, então não foi essa coisa... Então eu acho que foi muito difícil pra muita gente.

Do Texto:

Muito louca [a dramaturgia de Bença]... [risos] Mas eu acho que é... porque também é uma coisa engraçada, quem tá dentro... é uma loucura organizada, é uma bagunça organizada. Muitas vezes, a gente tá falando todo mundo junto... ainda, eu entendo, que é um exercício. Eu entendo né que tá pronto, que é isso, porque tem dias que é de um jeito, tem dias que é de outro, tem dias que eu consigo projetar direito, tem dias que não e tem dias que um faz uma coisa, outro dia outro faz outra (porque viaja e/ou esquece). Mas a essência do espetáculo tá aí. Mas quando fala assim... quando você tá... às vezes pergunto pra alguém assim: "E aí, você entendeu o quê?" E dizem: não entendi nada não. Eu entendi do tempo e a morte, o tempo, a morte, é muito sério. Quer dizer, o tempo é muito sério. Mas eu

entendo também que é como eu disse no começo: que essa fusão é muito de agora. Se a gente não acompanhar isso, ficar ligado tanto na voz, no som, no vídeo, no ator ou nos atores dançando, tudo ao mesmo tempo, é como se a gente tivesse se perdendo, porque o tempo de agora é esse: você acorda, tem milhões de coisas pra fazer e, ao mesmo tempo, você tá resolvendo coisas, você tá vendo coisas, só que você não percebe. Só percebe quando você vem pra o espetáculo e você vê tudo isso [risos]... Mas eu acho que é importantíssimo se pensar nisso, pensar nessa profusão de elementos como sobrevivência talvez ou então como parte de um pensamento sobrevivente.

Do trabalho do ator:

Foi difícil. Acho que primeiro, partindo do ponto de que a gente tinha pensado numa coisa, cada um do elenco (imagino), lá no seu íntimo, tava pensando que seria de um jeito. Eu já tava construindo personagens, tentando entender aquele personagem. Quando Márcio chega, Márcio zera tudo. Então... como foi difícil esse processo de entender como é que Márcio queria, como é que a gente também vai gostar disso, que vai se sentir parte disso, já que a gente tava atuando em outro processo... a gente vinha de um ano pesquisando, então tava naquele processo de pesquisar, de ouvir, de tá ligado nas coisas e tal, aí zera tudo. Mas Márcio traz uma coisa também importante: ele faz com que a gente improvise e escreva aquilo que improvisou, aquilo que eu pensei naquele momento foi escrito. É... e eu acho que a maioria dos textos que as pessoas estão falando é de si próprio. Não o texto que alguém falou. Ela falou aquilo ali então... tem muito disso: sou eu falando, porque foi em cima de alguma coisa ou inspirado em alguma coisa que Márcio deu aquela indicação e você foi lá e... e você fez o texto, improvisou e ele falou: “Não, agora pode mexer.” E a gente foi mexendo com o texto. Isso foi muito bacana também. Mas entender é que foi o complicado. Mas a construção desse espetáculo, desde o início, a gente entendia que não seria uma coisa fácil não.

Hoje fazendo, eu consigo entender plenamente. Quando você não domina, né... quando você domina, você passa a entender. Hoje eu entendo completamente toda a linha... a linha do tempo. Se você for botar numa ilha de edição a linha do tempo, eu entendo mais, eu entendo que tem um início, meio e fim que não é fim. Que é um pensamento. Mas eu entendo agora sim. Até um pouco antes de estrear, até mesmo com a estreia, eu não tinha certeza, fazia porque tava ainda na busca, mas hoje eu entendo.

Da descrição de Bença:

Eu descreveria... primeiro, descreveria como uma realidade pós-contemporânea de um universo caótico organizado [risos]... de um universo organizado. E que... esse universo, esse tempo... eu vou botar o tempo... é o tempo de tudo ao mesmo tempo agora. E tendo o tempo como ponto principal. Esse tempo que é dos ancestrais, que já é uma coisa mais passada, mas que chega até hoje e que eu vou lidar com

isso também... esse respeito com essas histórias. Esse respeito também...

Entrevistada: Elane Nascimento

Tópicos Abordados	Respostas
Do teatro que o Bando faz em Bença:	<i>Eu não sei se eu falaria de um tipo. E se existe um tipo, eu não consigo descrever, entendeu?! Mas é diferente. É diferente, não sei se porque a gente fala da gente, fala das nossas questões, dos nossos incômodos. A gente não pega o texto de uma outra pessoa, uma abordagem de uma outra pessoa, pra poder colocar no palco. A gente fala do nosso dia-a-dia, da nossa realidade e é um teatro, um tipo, se existe, que transforma, tem poder de transformação muito vivo, que a criança que eu entrei no Bando não é... difere muito da mulher que eu me tornei hoje. Em tudo: no jeito de falar, no jeito de me vestir, no jeito de encarar e ver o mundo. E eu acho que eu não acredito muito talvez nessa forma, que existe uma forma, porque você que hoje, com Bença, a gente quebrou um processo, né?! É bem diferente. Foi tudo diferente, desde o improvisar, do criar personagem, que não existe, né, dessa vez não temos personagens, não temos uma historinha que começa e que termina, com início, meio e fim. Não tem isso, são essências. São essências dos mais velhos. É... e é isso. Eu acho que, como Ridson [Reis, o outro ator que estava sendo entrevistado junto com ela] acabou de falar, respeito atinge global, né, a gente sai e não estamos deixando de falar da gente, porque... com as músicas, com as danças, a gente acaba voltando para questão...</i>
Do uso das fontes de pesquisa e do cotidiano dos atores na construção do discurso:	<i>Foi bem... acho que por isso que foi tão caótico. Porque a tendência da gente era criar um personagem! Mas eu acho, falando assim bem do meu processo mesmo, eu lembrava muito das falas, do que eu ouvi, né, dos relatos que eu ouvi, e tentava colocar o discurso daquelas pessoas na cena de alguma forma. Não só com a palavra, mas talvez com o corpo, com o olhar. Eu pouco falei nesse processo, porque eu acreditava que com o olhar e com a movimentação eu tava dizendo muito daquilo ali, entendeu?! E fazia mais um processo interno do que externo. E internalizava tudo aquilo ali, que eu ouvi e vi, e tentava passar de alguma forma com o corpo. É difícil explicar como foi esse processo, porque foi tão novo, mas importante enquanto novo, entendeu?! Pra acrescentar nessa trajetória aí uma nova</i>

forma.

Engraçado que no dia-a-dia é assim mesmo. Às vezes você tá estudando, a televisão tá ligada, o rádio tá ligado, mas você não deixa de se concentrar naquilo ali, né?! Sua mãe tá falando, os meninos tão brincando. Se fosse pra criar um personagem o que é que eu faria: eu escolheria uma história de um desses mais velhos que ouvi e ia dar forma, né, através do personagem. O que é que eu fiz dessa vez: eu peguei a essência de todos esses mais velhos que eu ouvi, essas energias todas, canalizei e joguei aqui.

Do posicionamento racial em Bença:

Somos negros, entendeu?! Então, acho que isso aí já diz tudo. Um bando de negros no palco! E, assim, só tá mudando os mecanismos, o que a gente tá usando pra poder estar em cena, mas assim... o jeito de fazer, mas não deixa de ser por isso, porque somos... de uma certa forma, é a nossa história que está ali no palco e eu acho que Bença não difere muito dos outros em sentido de discurso não. Porque, você vê, os mais velhos todos são negros, falando deles, da história deles. A roupa, os tambores, tudo. Tá tudo ali. Eu ainda não vi um espetáculo pra dizer assim: É... agora a gente fugiu realmente.

Dos corpos para cena de Bença:

Então, o que Ridson fala, Ridson já não consegue se distanciar. Eu consigo! Porque meu corpo fica pesado de uma forma, vou te dizer: Bença é uma coisa inexplicável porque, quando começa, é uma outra coisa que tá ali dentro de mim. Eu fico numa lentidão, um peso, uma concentração, uma relação com o instrumento assim... às vezes, louco ou não, eu chego até a dormir. Dormir mesmo! Eu saio daquele plano... e eu tô tocando, viu?!... Aí eu saio daquele lugar e, então, eu volto e é assim até o final. Então, não tem um personagem, mas tem uma energia ali que não é minha. Eu sou [estala os dedos rapidamente em várias direções]... sabe, mais do que ativa no meu dia-a-dia. Mas ali, quando começa Bença, cabô! É a energia do velho que está ali.

É uma loucura! Eu falo sempre com as meninas: gente, eu não sei o quê que acontece. Mas eu sento ali naquele instrumento e eu sou tomada, eu saio do ritmo porque eu me deixo levar, sabe, eu fico me movendo e não sei quê e aliso o instrumento e toco e canto... é uma delícia! E eu me deixo levar mesmo por essa energia que eu não sei o que é. É engraçado que, durante o processo de ensaio, eu também tinha isso: eu começava a ficar sonolenta... “Val, poxa tá me dando um sono. Não sei quê...” Eu acho que é essa energia que já tava ali e tal. Convivi tanto com isso... [Ridson interrompe: Fábio disse que é transe] Transe... [risos]

No meu cotidiano eu tenho outro ritmo, mas a partir do momento que eu entro no Passeio Público e eu sei que é Bença que eu vou fazer e internalizando essa informação, já vai mudando essa energia. E eu acho que é todo o processo. É o branco, né... É o branco, é o vestir a roupa, é o fazer o torso... eu faço o torso de algumas meninas e durante todo esse tempo a energia vai mudando e Bença vai entrando, sabe?! Acho que realmente há essa quebra de energia, de movimento e tal, e é nítido, eu percebo assim.

Quando era pra falar era difícil pra caramba! Eram tantas coisas passando pela cabeça, pelo corpo, que quando era pra falar, era... pelo menos pra mim, era muito difícil! Porque eu pouco ia conseguir expressar, sabe, em palavras o que eu tava sentindo. Teve um momento... eu lembro muito bem de um ensaio que ele colocou o vídeo daquela senhora que fala da cobra, dona Denir, eu acho. Que nós vimos o vídeo e aí ele fez uma roda e cada um levantava e ia andar... enfim, se movimentar com a energia daquele velho. Eu chorei! Ela foi a senhora que mais me marcou. E ela tinha uma coisa, um sentimento tão de tristeza, ela passava um ar de mistério e mesmo de tristeza, porque ela tava preocupada porque ela ainda não tinha arranjado ninguém pra ficar no lugar dela. Ela tava já imaginando que tava perto de morrer, né, e quem ia tomar conta daquele espaço, né?! E aí quando eu levantei, eu comecei e eu lembrava, lembrava, lembrava da aflição dela, do que ela falava e comecei a chorar. Se ele pedisse pra falar, talvez não fosse tão real, sabe, tão verdadeiro, do que foi apenas com o olhar, com o andar, com a expressão do movimento.

**Da renovação na cena
no Bando:**

A gente tá em constante processo de transformação, né?! Isso não quer dizer que a gente tem que aderir totalmente ao novo e esquecer o velho. Preservar desse velho que a gente acha importante e aderir também a coisas novas pra continuar evoluindo, se não a gente é atropelado nesse processo de mudança de renovação.

Da descrição de Bença:

Eu acho que não é nem difícil assim. Quando eu penso no tempo, quando eu tento imaginar o que é o tempo... porque é muito fácil você entender, mas é muito difícil você falar. E eu enxergo a confusão que é e a confusão que eu crio na minha cabeça quando eu penso o tempo... E quando eu falo de tempo, eu falo de tudo! Quando você vai falar do tempo, você fala de tudo: você fala de vida, você fala de morte, você fala de universo, você fala... enfim. Então eu acho que essa confusão que é o tempo, é Bença.

Do trabalho do ator:

Como eu me considero uma atriz em formação e que acho que essa formação nunca acabará, será infinda. É... eu não acho que foi um processo de desconstrução não, sabe. Eu acho que foi mais um processo que eu passei e que eu vou agregar a essa minha trajetória. Eu não me senti acostumada com uma coisa pra dizer “nossa, quebrou”, sabe, o que eu tava construindo. Então foi muito mais um processo que eu vivi, e eu procurei me entregar ao máximo. Foi muito engraçado que, quando terminou Bença, eu fiz uma oficina de “Butô”, uma técnica... uma dança japonesa, que é isso. Que é Bença. E depois eu descobri que Márcio tinha feito pensando no “Butô”. Você tem a técnica do balé, você tem a técnica do flamenco, todas as danças tem uma forma, tem coisas que caracterizam aquela determinada linguagem. O “Butô” não! “Butô” você olha... eu olho pra você, eu olho pra Ridson, eu olho pra Cássia e não consigo dizer dos três quem será um dançarino de “Butô”, porque você dança com a energia, a energia do momento ou com a energia do outro. Você observa o outro, tenta entender o que é que tá ali e você dança com aquilo. Não uma forma, se fosse teatro, não há personagem, sabe, há uma energia ali que será o ponto de início pra você dançar. Então, é isso, né, eu acho que é... pelo menos eu, não enxergo como uma quebra, né?! Foi mais uma coisa que eu agreguei a minha trajetória.

Entrevistada: *Rejane Maia*

Tópicos Abordados

Respostas

Do teatro que o Bando faz em Bença:

Teatro moderno, porque com todas essas inovações, depois de 20 anos, e essa modernidade toda, seria impossível, também, a gente ficar de fora, né?! Com o diretor que nós temos, cheio de ideias, cheio de coisas novas, tinha que ter alguma coisa nova, né?! Vinte e um anos de trabalho, nós estamos entrando numa fase adulta, né?! Saindo da adolescência e entrando na fase adulta. São 20 anos, 21 anos e você tá amadurecendo um trabalho que já tem 21 anos. Não é isso?! Então, eu acredito que seja coisa de modernidade, também, senão a gente vai ficar tão fora do próprio sistema.

Da relação entre percussão e os demais recursos sonoros em cena:

É compartilhando, né?! É somando! Eu vejo que é uma soma, porque o negro, ele tem muito a musicalidade. A questão do jazz, que usa muito instrumento de sopro, de corda, né, o afro-pop também tem muita coisa assim sonora, de dj, de não sei o quê. Então, eu acho que tá trazendo essa coisa nova também, que é o afro-pop brasileiro, o afro-pop baiano. Então tá toda essa mistura que eu acho que é de soma. Acho que não foge muito da nossa regra não, viu?! Porque tudo é som de preto.

Do uso das fontes de pesquisa e do cotidiano dos atores na construção do discurso:

Eu acho que eu... a questão do fortalecimento. Porque fica difícil e, ao mesmo tempo, fica fácil. Porque eu mesmo sempre tô fazendo assim pessoas relacionadas com a minha realidade, né: uma baiana de acarajé, uma vendedora de mingau, uma mulher que é bem destacada na vida social. Em cima dessas mulheres eu trabalho já maduras. Eu não trabalho fora da minha idade. Então, eu trabalho junto com a minha maturidade. Em cima da minha maturidade. E isso me enriquece porque Márcio é um diretor que ele trabalha em cima disso, da maturidade. Em cima da maturidade que nós temos. Então, eu acho que você vai acompanhando aquele processo. Baianas, são várias baianas. Baiana se ela não morrer, ela tem vida longa. É... você fica criança, você fica jovem, você fica velho, se não morrer, você vai ter que ter algum conhecimento.

E dentro de Bença tem uma coisa muito especial. Eu... eu... é... tem... [Rejane pausa. Está emocionada] Que assim, Bença foi uma fase, pra mim, especial porque minha mãe tava internada, né, em Irmã Dulce [Hospital em Salvador-BA]... [Rejane faz longa pausa, muito emocionada] Aí sim, minha mãe tava internada em Irmã Dulce e eu tava quase... Dezembro, janeiro, fevereiro... quase quatro meses lá acompanhando ela e vendo todas aquelas senhoras na cama, né, assim, cada um com as suas enfermidades, doentes. Você via que era... [emociona-se novamente. Pausa] E... você vê que essas

senhoras diziam muito com olhar, porque tinha uma que nem se mexia na cama, você tinha que dar comida no canudinho. Ai depois ela falava que, quando ela me via assim, ela me via sempre dançando, alegre – eu chego sempre alegre lá no quarto pra não levar tristeza nem pra minha mãe nem pra aquelas senhoras que estavam lá. E aí brincava com todo mundo, mas, ao mesmo tempo, eu saía arrasada com tudo. Porque você vê que eram pessoas, senhoras, que já tinha uma vida de ralação, mulheres guerreiras mesmo, batalhando e, naquele momento, elas estavam muito frágil, muito nada ali, né?! Aí, às vezes, umas contavam umas histórias e outras, e aí eu ficava observando cada uma delas. Digo: Meu Deus, como é que a gente não faz um trabalho relacionado com essa questão da idade? O idoso doente, o idoso, sabe?! Porque aquela pessoa que tá ali já foi aquela Rejane que trabalhava, já foi uma Maria José que corria atrás do prejuízo, que botava o balaio na cabeça, que tirava faca até pra brigar, pra defender o seu pão de cada dia. Aí você olha assim, aí cada uma contava uma história. A vontade de chorar era muita, mas aí você... [respira fundo e segura o ar por alguns segundos]. E aí vem Bença. É como você chegar aqui em Bença, tem a história da avó de Cell [Dantas, ator], que a gente teve um seminário que ela contou tudo sobre o neto dela. E ficou uma coisa gravada na minha cabeça: que tudo era o neto dela. Aí eu não consegui fazer a voz, nem o jeito dela, mas assim, o neto ficou gravado. As histórias que algumas senhoras tavam contando de viagem, de não sei o quê, que já viajou muito de avião, já foi pra isso. Então, eu fui juntando com as histórias do colega e saiu essa mulher que é a de Bença. Que eu acho que eu tô representando até a própria Maria José Santana da Silva, que é a minha mãe. E minha mãe teve que fazer uma cirurgia, amputou a perna, né?! Não morreu, graças a Deus! Eu tô assim, mas ela não morreu não! E taí uma senhora danada, dona Maria José. Que eu acho que Bença vem... vem... eu acho que Bença, pra mim, é muito especial. Não se é pra meus colegas, mas, pra mim, ela traz essa coisa assim pra baixo, a coisa do pensamento, a coisa da valorização mesmo, do que é ser velho, do que é ser mãe. Como é que uma mãe envelhece, né?! Quando você vê seus filhos grandes, assim, sabe, e ela ali... agora ela sendo cuidada por seus filhos. Então, Bença vem em um momento muito especial na minha vida. E, então, tanto o personagem... não tem personagem! E o bom tudo é que não foi criado um personagem, não é?! Então, assim... mas o personagem ele parece. Não teve esforço, não teve uma criação, uma formação. E acho que a preparação veio, desde que Márcio pediu pra gente ensaiar com a roupa. Dançar já com a roupa. Fazer as coisas com a roupa. Eu chegava do hospital cansada, porque, às vezes, saía do trabalho, eu trabalho no Beiru, saía do trabalho, eu pegava Ribeira, os engarramentos ali no São Martins e aí vai você pro Irmã Dulce. Aí cada história assim... aquelas mulheres assim... eu digo: meu Deus! Aquele olhar longe... um olhar triste. Aí você vai conversando. Aí

eu trançava cabelo e, nesse que eu ia trançando o cabelo, eu ficava ouvindo cada história, de cada uma delas assim... Vontade de tirar todo mundo dali, ao mesmo tempo, né, sem poder fazer isso. Aí quando vem Bença, você consegue botar a dança de uma, que dançava, que ia pra seresta, aí ficava lá e agora não dança mais. Que gostava de ir pro sambinha de roda e que não vai mais... tem uma senhora que tava lá... quer dizer, na época que minha mãe tava lá, que tinha dois anos e dez dias. Imagine... Então são coisas que é real, que a gente... eu tento fazer o melhor no palco. Não sei se eu tô fazendo, mas em cima dessas historinhas tem mais história real lá atrás. E eu acho que é a primeira vez que eu tô falando sobre isso assim, desse jeito. E é muito bacana de você poder, falar sobre isso. Falar desse velho, porque o velho, você vê assim no ônibus: respeite os idosos e num sei quê! E você não vê respeito nenhum. Malmente o cara entra, o cara já tá puxando o carro e levando, entendeu?! E aí vem Bença. Eu queria que os jovens assistissem, pra poder respeitar minha vó e minha mãe, que tá mais velha do que eu. Entendeu?! Porque essa coisa da benção, do respeito, que a gente não vê mais. “E aí?”, “Digaí, véio, digaí!”, “E você aí?!”. A gente tem medo de envelhecer. Que brasileiro quando envelhece, acaba, né?! Velho brasileiro, realmente, você não tem oportunidade, entendeu?! E aí vai...

Do posicionamento racial em Bença:

Eu acho que Bença não precisa dizer: Eu sou negro e quero ser respeitado! Por que ele por si só, o espetáculo por si só, já diz isso, né?! Ai você... você assistiu domingo? [respondi que sim] Você ficou no final do espetáculo?[novamente responde que sim] Você viu o que aconteceu no final? Que algumas pessoas bateram palmas e outras “paó”? Sabe o que é “paó”? [respondo que não] É uma saudação que tem no candomblé que faz... [Rejane me mostra a sequência de palmas, numericamente e com um ritmo que se altera de modo já conhecido pelos adeptos do Candomblé] Então, aí, essas pessoas que vieram entenderam perfeitamente que não precisa você tá dizendo: eu sou negro e quero ser respeitado! Eu sou velho e quero ser respeitado! Então, o espetáculo ele já mostra isso. Eu acho que no “Cabaré [da Raça, espetáculo do Bando]” a gente precisa afirmar. A gente já afirmou isso em “Essa é nossa praia”, a gente afirmou isso no “Sonho [de uma noite de verão, de Shakespeare, montado pelo Bando]”, a gente afirma isso em “Cabaré” especialmente, né?! E, em Bença, é tudo isso num conjunto. Não precisa você dizer: eu sou negro, sou de candomblé, sou de num sei o quê, não. Quem se sentir incomodado, com certeza não vai assistir.

Dos corpos para cena de Bença:

Assim, eu chego muito cansada, aí eu já tô no dia-a-dia, eu trabalho com expressão corporal, é o meu trabalho, do meu dia, que paga as minhas contas de verdade. E tenho outras atividades, então, tô sempre trabalhando com meu corpo. Naquele momento do Bando, nas aulas de trabalho do corpo, com

Zebrinha, é o meu momento. É o momento do meu corpo respirar, o momento de alongar, o momento do meu corpo descansar. Aí joga aquela energia toda de cansaço fora e você recebe uma outra. Então, ali é como se você tivesse recebendo um orixá, né, que eu não sei nem como é, mas eu me sinto muito assim. Eu digo: Poxa, quando o pessoal recebe uma entidade, um orixá, deve ser... você... a coisa flui, você dança, você canta, você rebola, você representa. Mas também quando acaba aquilo ali é como se o dia não tivesse terminado. E parece que volta tudo de novo. Você chega em casa, você vai tomar banho, você tá cansada, você tá... Mas naquelas três horas de trabalho, três horas e meia, é uma coisa que realmente... eu não sei... eu acho que com a dança, com a música, com o relaxamento, é o meu momento, do meu corpo. O momento pra poder eu respirar pra o que venha dar duas horas de trabalho de arte, não sei. Acho que o corpo se prepara pra receber aquele novo... aquela nova energia. Que ali você tá com pensamentos diferentes, você tá criando, você tá... que quando o corpo tá realmente cansado não dá. Então, você tem que entrar da na dança pra poder [respira fundo e solta o ar]... sabe?! Esquecer das contas, esquecer dos problemas, e vir coisas novas. Aí você vai renovando sua mente, seu corpo, aí vai acontecendo tudo. Quando você, às vezes, nem percebe o que você fez. E agora tá bacana porque você tá filmando o que você tá fazendo. E aí fica parecendo que você é uma outra figura, né?! Um outro ser. Então, é bacana por isso. Eu mesmo não gosto de me ver na imagem, minha estrutura é bem esquisita, mas normal.

**Da renovação na cena
no Bando:**

O que reforça é que a gente tem que ter maturidade e conhecimento para esta dentro do... acompanhando a modernidade. Eu acho que o que inova é isso. E a gente tem que saber que a gente não tem que ficar fora. Tem que tá dentro. A gente não é uma pessoa que tá excluído. Nós somos pessoas que estamos incluídos. Então, isso também é uma forma de alertar a nossa comunidade, o nosso povo. Principalmente, me chama muito atenção a Makota Valdina, porque ela diz que tem "Youtube", uma coisa que eu não tenho, mas tem internet... Orkut, MSN, não sei o quê, não sei o quê... E eu sou uma pessoa que pra essa coisa, eu sou um pouquinho mais reservada. Mas eu vejo que tem uma necessidade grande de tá lidando com isso. Apesar da idade, apesar da coisa... Porque se você não entra, você também tá fora, né?! Então eu acho que isso engrandece no trabalho e por isso é uma questão que você tem que ter esse conhecimento também. Faz parte da nossa... da nossa cultura. Por que não?

Da descrição de Bença:

Eu acho que Bença fica com o tempo, né?! Porque tem uma coisa que eu gosto muito de falar: que o tempo, ele não tem tempo de contar. Então, eu acho que Bença fica com o tempo! Porque Bença é o

tempo, é o respeito, os agradecimentos, a fortaleza de cada uma pessoa. Que cada um é um, entendeu?! As pessoas tem que respeitar o outro pelo que ele é, não pelo que ele quer que ele seja. O tempo vai trazer uma outra... outra... Áurea, né?! Não sei nem se essa seria a palavra. Pra você, aí você começa a conhecer Rejane, começa a conhecer fulano. E aí essas pessoas vão se tornar mais especial do que eram ou que são, entendeu?! O ser humano tem uma coisa assim: “Eu quero fulano do jeito que eu quero!” Né?! Mas, pô, ninguém é igual a ninguém. É como diz a colega: “Os dedos recebem o mesmo sangue, mas não são iguais!” Oh [mostra as mãos]... os meus até que parecem que são iguais, né?! Tá vendo?! Já descobri outra novidade! Olha só! Oh, quase iguais!

Bença ela vem pra recuperar tudo isso, a questão do respeito, a aceitação e não discriminação. Por tudo. Porque Bença ela é como diz Makota Valdina, que quando você diz assim “Deus lhe abençoe!” você tá sendo abençoado. Por qualquer pontos da sua vida. Então, eu acho que Bença veio pra gente transformar e é o tempo, né?! Que ela é um tempo... O pessoal esqueceu de dar bença, o pessoal esqueceu de abraçar, o pessoal esqueceu de beijar, de desculpa, o pessoal esqueceu de tanta coisa. O pessoal não, nós, né?! Que eu não posso dizer... eu faço questão que a minha filha que tem 10 anos, me dê a bença, porque ela dá bença a avó dela. Eu se eu chegar na casa de minha mãe e não der uma bença, ela me pergunta se eu dormi com ela. E assim vai, entendeu?! Acho que tem que ser tempo mesmo. É o tempo. Porque o tempo não tem tempo de contar! Se ele tivesse nós não estaríamos aqui, né?!

Entrevistado: *Ridson Reis*

Tópicos Abordados

Respostas

Do teatro que o Bando faz em Bença:

Assim... eu, pelo menos, não sei dizer que tipo de teatro que o Bando faz hoje. Agora eu sei que é um tipo de teatro diferente não só pra o Bando, mas pra as pessoas de fora que fazem teatro e as que não fazem teatro. Zé Celso [Martinez, encenador brasileiro] chegou a montar espetáculos com vídeo, mas eu acho que o Bando chegou a pegar esse elemento que Zé Celso trouxe e transformou numa coisa totalmente diferente, que é trabalhar com três vídeos ao mesmo tempo e nesses três vídeos ter coisas já pré-gravadas neles e coisas ao vivo. Eu acho que isso é super novo pra gente também, né, a gente tá descobrindo ainda... esse processo já tem 6 meses a gente fazendo o espetáculo e tá descobrindo ainda fazer o espetáculo é... você falou da coisa explícita... Eu acho que tem uma hora que cansa. Bater, bater, bater e chegar a lugar nenhum. Porque eu acho que a gente chega a poucas pessoas, mas pelo tanto que a gente vê que ainda tem um tipo... um certo tipo de pensamento contra é... com o racismo e contra a intolerância religiosa acho que ainda é muito grande pra quantidade de pessoas que a gente atinge. Por isso eu acho pequeno. É... e eu acho que o respeito é muito mais forte, se a gente falar de respeito, do que a gente tratar de racismo primeiramente. Quando a gente trata de respeito, a gente trata de tudo isso é... sem falar na palavra. A gente trata de respeito religioso, de respeito um com o outro, de respeito mãe e filho, de respeito com os idosos, de respeito religioso, é... eu acho que Bença, apesar de não tá falando de racismo, de intolerância, tá falando ao mesmo tempo. Não sei se eu tô sendo confuso no pensamento, mas acho que eu tô dizendo... ele fala não falando. Eu acho que essa é a parte que me toca no espetáculo: eu falo de uma coisa que eu tô acostumado a falar, mas as pessoas vão... quem é da área, quem é de candomblé, quem é da área de teatro, entende, mas aquelas pessoas que não vão pegam as coisas mais... os detalhes, né?! Teve uma pessoa que me disse: “Poxa, é... Eu nunca tinha parado pra reparar que a bença é uma coisa tão importante!” Eu fiz: É. A bença, o respeito... Ela fez: “É mesmo... a gente tem perdido o respeito com as outras pessoas. Pisa no pé, a pessoa quer bater. Tá no trânsito, o cara quer passar, você não deixa, ainda buzina. Briga com o cara sem necessidade”. Eu acho que isso tudo tem a ver, né?! Eu falei, em outras entrevistas que eu dei, que eu sai do “O²”, que é a comunidade que eu vim, eu falava de coisas pequenas: eu falava do ônibus que não era bom, a água que faltava, a energia que era precária. E quando eu vim pra o Bando eu comecei a falar de coisas muito maiores, da humanidade. Falava de comunidade, hoje eu falo de humanidade. E eu acho que Bença, apesar de ser um pouco diferente, e d’a gente tá aprendendo a se

acostumar ao espetáculo e o público também, eu acho que a gente fala nisso muito bem, também! E... apesar de... não falar, né?!

**Da relação entre
percussão e os demais
recursos sonoros em
cena:**

Só pra acrescentar... Você falou dos objetos de cena, né, a música... Eu acho que a tecnologia e as coisas estão aí pra gente aprender a usufruir disso também. Não pode deixar passar por cima, né... e não pode ser tão arcaico e dizer: Ah, lá no terreiro eu usava – como a gente falou bastante em Bença – a gente usava só os três atabaques e o agogô. Eu tô em 2011, eu não tô mais no século tal... Então, eu tenho que aprender a usar isso pra poder também passar o que é meu, porque as pessoas hoje se apegam muito à tecnologia... vai passando, né, vai passando por cima da gente. Então, se tá aí, eu acho que não tem por que a gente dizer “não, não vou usar”. Usa mesmo, né?!

**Do uso das fontes de
pesquisa e do cotidiano
dos atores na
construção do
discurso:**

Foi complicado, ainda é pra mim, fazer, tá no palco, por motivo de timidez mesmo, não criar um personagem. Quando você cria um personagem, você se coloca atrás dele e pra mim ainda é um pouco difícil... quando eu vou falar... é... o áudio-mídia, os patrocínios e apoiadores eu me sinto mal ainda. Eu vou ali na cara e na coragem, na cara de pau. Mas pra mim é muito difícil você fazer alguma coisa sem personagem. Hoje eu ainda sinto mais facilidade do que no dia da estreia. Mas é complicado, minha voz ainda sai trêmula, quando eu vou cantar a primeira música ainda sai meio... porque pra mim é complicado e... é... falando disso de referência, de ter feito entrevista, de ter feito pesquisa e de usar isso pra criar personagem, a gente usou isso pra uma outra coisa: a gente usou pra criar cena. A gente não criou personagem, a gente criou situações, a gente criou um jeito diferente, um desenrolar diferente. Porque eu observando os vídeos e as entrevistas dos mais velhos ficou muito vivo na minha cabeça porque eu fiz a transcrição, eu peguei os áudios e transcrevi aquilo tudo pra entrar no programa, então tudo aquilo tava muito na minha cabeça. E o que eu percebo no falar das pessoas, nas entrevistas dessas pessoas é que ela não tem um início e um fim. Realmente... a gente pergunta e elas vão falando. Se você percebeu, o primeiro texto de Makota Valdina ela fica: “É... é...” Ela tá falando! Você tá olhando na cara dela e você percebe que ela tá falando alguma coisa, mas não sai nada de palavra... e ela vai desenrolando, desenrolando, desenrolando em outra coisa, que, se a gente não disser “chega”, ela não para.

Eu acho que Márcio captou isso muito bem. Ainda que foi difícil compreender... mudar de um ritmo pro outro sem dizer: ah parou aqui, começou outro. Desenrolar mesmo. Por isso que o espetáculo tem meia

hora de... meia hora antes, o público chega e você já tá lá. Não tem um início. Quando acaba a gente vai embora, não diz “cabô”, não tem um fim.

E eu acho que o tempo é isso... O que é o tempo? Eu tô falando aqui com você, aí Cell [outro ator] tá ali, tava brincando comigo, enquanto eu tava falando com você, mas eu olhei ele e não deixei de prestar atenção no que eu tô falando. Eu ri do que ele tava fazendo, mas continuei falando e o tempo é isso. A vida é assim, as coisas acontecem e agente não interrompe necessariamente. Por isso que tem três vídeos, em alguns momentos, é... diferentes. Um tá falando uma coisa, outro tá falando outro, outro tá falando... Uma roda de amigos num bar. Tem dez amigos. Difícil os dez tá falando do mesmo assunto. É muito difícil! Um tá falando e os nove prestando atenção. Acontece, claro, mas normalmente... O que acontece, normalmente, é uma conversa particular. E eu acho que o difícil do público entender é isso ainda de: vou escolher esse pra ouvir agora... é... e esse pra... porque a gente tá acostumado a ir pra o teatro e ver uma coisa. A gente vê aquilo, aquilo se desenrola, tem o meio, tem o final. Pronto! Eu entendi o que ele quis dizer, entendeu?! E eu acho que a gente diz muita coisa e, às vezes, passa despercebido.

Dos corpos para cena de Bença:

Nos ensaios, normalmente, que a gente faz de outros espetáculos, você vem com a roupa de ensaio comum. Bença você tem que ensaiar de branco, porque realmente a cor branca te dá essa... te ajuda a sentir essa energia que é outra totalmente diferente da que a gente tá acostumado. Márcio veio... Eu acho que Márcio já tinha o espetáculo na cabeça desde o princípio, apesar dele não ter visto muitas das coisas que a gente tinha entrevistado, ele não participou das pesquisas, das viagens, das oficinas... eu acho que ele trouxe com ele uma coisa que tem no espetáculo, que vai, que pode fazer outro espetáculo, mas a energia é a mesma. Que ele começou a fazer o processo, ele falou da palavra, ele começou a, num ensaio, não falar. Ele! Ele chegava e não falava. Ele dava os comandos e a gente percebia através dos gestos, dos olhares dele, o que era pra fazer. Acho que por isso que a gente acabou também... acho que entrou por osmose no corpo da gente esse lance de não falar, a gente falava pouco, realmente. E quando era pra falar, era difícil...

Do trabalho do ator:

Bença... tudo que é novo é revolucionário. No que é novo, chega de um jeito... pá! O que é isso? Que maluquice é essa? E a gente teve uma reação de rejeitar num primeiro momento. Mas quando você vai fazendo... é difícil você se desapegar. Foi um processo de desconstrução, na realidade, Bença. Tudo que a gente... apesar d’eu ter pouco tempo de teatro, mas já ter feito muitas coisas, de ter feito muitos personagens. Eu trabalhava no “O²”, a gente fazia três, quatro peças em dois, três meses. A gente fazia

uma peça a cada semana. Semana da criança, eu fazia uma semana de espetáculo, cada dia um diferente. Então, apesar de não ter sido um trabalho de personagem muito grande, era personagem diferente de alguma forma. E foi uma desconstrução do caralho, velho! Foda! Eu acho que não só pra mim, né?! Pra as pessoas que tem vinte, trinta anos de teatro, até pra o próprio diretor, né, pra os próprios diretores. Eu via Zebrinha, às vezes – eu não gosto de falar pelos outros – mas eu via as vezes no olho de meu tio que ele tinha: “Pô, pra onde é que eu vou? Eu não tô conseguindo saber... Pra onde é que eu vou?” E hoje resultou nisso, né?! Mas é isso, é como eu tava falando, o novo ele chega e você tem uma reação. Ele chega muito forte e você rejeita, mas vai passando. Falando de crescimento, é... pra mim, hoje, se eu fizesse outro espetáculo como esse seria muito fácil. Como a gente tá montando a “TrilogiaRemix”, apesar de não ter ainda do que vai ser falado, o que a gente vai falar, eu acho que com relação a não criar personagem, a falar em microfone... porque pra um ator se levantar e falar num microfone e interagir com outro ator que tá no outro microfone e não ter um negócio mais próximo, é difícil. Mas com esse processo de Bença eu acho que pra mim foi muito mais fácil, tá sendo muito mais fácil em “Trilogia” do que em Bença. Acho que o ganho é enorme. Acho que processos novos sempre acrescentam na vida da gente. Por mais que diga: “ah não aprendi nada”. Mentira! Alguma coisa você aprendeu. Alguma coisa você tá levando pra sua vida.

Da descrição de Bença:

Vou falar de duas coisas que a gente pegou pra falar no espetáculo: o respeito, o tempo e... foram as principais. As duas palavras que, pra mim, descrevem o espetáculo é respeito e tempo. Você mistura as duas coisas e sai Bença.

Entrevistado – Seu Gereba (Geremias Elias Mendes)

Tópicos Abordados	Respostas
Da entrada no Bando:	<p><i>Olha, foi na primeira audição que Márcio fez, lá na casa do Benin, né... então foram três... três dias a oficina e a partir daí a gente fez essa oficina de três dias, foi pra casa, né... e ficou aguardando a resposta. Uma semana depois, então, ele foi... mandou uma carta para quem foi selecionado. Isso foi em 1990.</i></p> <p><i>“Essa é nossa praia” foi o primeiro espetáculo do grupo. Foi o resultado da oficina e passou a ser um espetáculo do Bando depois que a gente criou o Bando.</i></p>
Do teatro do Bando:	<p><i>Olha, eu acho que o teatro do Bando é um teatro que eu me identifiquei porque era um teatro que eu fazia, um teatro de conscientização, de denúncia, de cobrança, né... de responsabilidade. Isso a gente já fazia nas comunidades. Então, eu me identifiquei e tô até hoje porque o Bando ainda tem... O Bando tem essa coisa que eu vim acumulando durante esses anos. Que o teatro serve pra isso, né?! Pra denunciar, pra educar, pra incentivar, né?!</i></p>
Do teatro que o Bando faz em Bença:	<p><i>Não é planfetério como a denúncia da coisa, mas é no fato de preservar e educar as pessoas para a cultura negra.</i></p> <p><i>Eu não acho que muda [o tipo de teatro que o Bando faz hoje], né, porquê... como você... tem a placa, tem a panela e tem vários tambores. Cada tambor daqueles tá simbolizando uma etnia africana, entendeu?! Assim como a panela, não é, também. Quer dizer, esses caldeirões... é... é típico da África, né?! A gente teve lá em Angola e a gente via as mulheres no meio da rua cozinhando naqueles panelões, né... fazendo pão na rua com aqueles panelão, vendendo com aqueles panelão na cabeça. Então, tudo tem a ver, né?! Agora a placa [de metal] já é uma coisa mais de percussão, uma coisa mais... mas tudo tem a ver porque é um ritmo. Tá tudo dentro do ritmo, né, da cultura negra. Porque a musicalidade do espetáculo leva muito pra isso.</i></p> <p><i>Isso veio só acrescentar, né, na forma de educar. Nesse sentido de...</i></p>

**Da relação entre
percussão e os demais
recursos sonoros em
cena:**

Eu acho que vem a acrescentar, eu acho que vem acrescentar, né... Porque eu acho que a arte é isso: essa mistura. E a gente trabalha com toda essa mistura num teatro com dança, com percussão, com... agora com a tecnologia do vídeo, essa coisa toda, né?! Você vê esse outro espetáculo [a TrilogiaRemix] a gente tá ensaiando on line. Então, já é uma outra coisa. Uma outra coisa, uma outra inovação, né?! E a tecnologia tá aí e o diretor despertou para isso e a gente tá embarcando nessa coisa. Eu acho que tudo vem a acrescentar. E a questão dos vídeos é mais pra esclarecer... eu acho que no vídeo ficaria mais... mais explícito, né?! As pessoas falando, comentando sobre certos assuntos, sobre certas coisas.

**Do uso das fontes de
pesquisa e do cotidiano
dos atores na
construção do
discurso:**

Eu acho que funcionou muito bem nesse espetáculo, porque não tem personagem central, não tem personagens secundários, né?! Então tudo tá envolvido, né... não existe um personagem central, né?! O que existe é um discurso central, né... é... é a proposta que a gente quer colocar em cena. Então, a gente quer colocar nesse espetáculo é o discurso e a realidade e também informar as pessoas sobre esses assuntos, sobre essas coisas que estão se perdendo, tão indo embora a cada dia, a cada dia...

**Do posicionamento
racial em *Bença*:**

É porque a gente não taxa quem é esse mais velho. Todos, todos merecem respeito: Ou índio, ou negro, ou branco, ou amarelo, o que for, né, merece esse respeito, merece essa atenção, né, merece esse cuidado, né... Que é uma das coisas que, além do respeito, a gente perdendo com os mais velhos é o cuidado com os mais velhos, né, a gente não tá tendo cuidado com os idosos, né?! Isso independe, né [de raça]... no dia-a-dia você vê cenas, assim, horríveis, né, com as pessoas idosas, né, desrespeito e tal. Agora, o que a gente mostra no espetáculo, eu vejo assim, é um toque. É um toque para as pessoas despertarem para isso, né?! Porque se a gente fosse fazer as denúncias do desrespeito aos mais velhos eram 5 horas de espetáculo pra gente falar sobre isso e ficaria chato, né, eu acho que dando um toque, como a gente tá... falando dessa coisa, né, principalmente, da bença que raramente os novos se curvam para os pais, para os avós, para os vizinhos velhos, enfim, para os tios. Hoje é difícil os sobrinhos tomar bença aos tios, né?! [risos]

**Dos corpos para cena
de *Bença*:**

Tem uma diferença muito grande [entre o corpo cotidiano e o corpo dele na cena]. Inclusive, nos ensaios quando a gente tinha aquele trabalho de corpo com a dança dos orixás que Zebrinha [o coreógrafo] fazia, né, foi muito importante, né, pra o desenvolvimento mesmo do... tanto do conhecer

das pessoas, da maioria do grupo que não tem acesso ao candomblé e não participa diretamente, né, foi muito importante que as pessoas aprenderam muito. Tanto aprenderam a dançar as músicas, como aprenderam as músicas, como aprenderam a tocar e isso é de fundamental importância, entendeu?! Então, é uma diferença muito grande eu chegar aqui agora e ir pro espetáculo e eu fazer aquele trabalho todo de corpo – se a gente tivesse todo dia uma aula daquela, né, de dança como a gente fazia, aquelas coreografias, aquelas coisas que a gente fazia – seria muito mais empolgante pra o espetáculo, só que a gente não tem tempo pra isso e não despertamos para fazer, pelo menos, dançar pra um orixá antes do espetáculo. Isso eu sinto que é uma falta... eu sinto falta disso, mas acho que ainda não tocou pra...

Meu filho, muda tudo! Muda o astral, muda a energia, muda a forma de você... é... encarar o espetáculo, encarar o público, muda tudo! Muda tudo! É como se você tomasse uma injeção [risos]. Quando você dança pra um orixá é como se você... é... quem não é do candomblé acho que não sente tanto, mas a gente que é do candomblé, quando a gente dança pra um orixá, a gente é... não sei nem como é que diz... é uma energia diferente que a gente sente no corpo. Sem incorporar! Não é preciso incorporar. Incorporar é outro processo, entendeu?! Mas só o fato de você se concentrar naquele orixá, naquela dança, naquela música, no toque, porque o seu pé vai com o atabaque... o que o atabaque diz é o que seu pé tem que dizer e isso é muito importante no processo...

Pouquíssimas pessoas têm [contato com o candomblé], a maioria não tem, não é Cell [outro ator que acompanhava a entrevista]?! A maioria não tem o contato direto, né?! Quer dizer, agora, a partir de “Áfricas” [espetáculo infanto-juvenil do Bando], a partir de Bença, né, é que as pessoas... é... quem não tem acesso direto aí se preocupa mais um pouco de... até de ir... alguém já foi nas festas e tal, mas não tem um contato na vida, não tem...

Eu acho... quer dizer, é difícil imaginar o que é que o outro sente, mas eu acho que quando se faz isso, a reação das pessoas é diferente, o comportamento das pessoas muda.

Da ancestralidade:

Oferece uma lembrança. Eu acho que quando a gente... quando começa a falar do tempo, quando começa a aparecer aquelas fotos de idosos, as pessoas voltam... Quer dizer, mesmo que não seja seu avô, sua avó que esteja ali, mas você se recorda pra ela, você se volta, né, quando tá falando do tempo. Tem uma coisa muito bonita que Valdina fala que “o tempo nos traz muitas saudades” e é a saudade que traz a gente de volta. Ir lá e buscar os nossos antepassados, nossos ancestrais. Isso no nosso

cotidiano. A religiosidade é outra coisa, é outra história.

Eu acho que isso [a ancestralidade] aparece... Por exemplo, eu, na minha religião, vejo essa coisa através dos próprios orixás quando eles incorporam, porque, por exemplo, um “Homolu” é diferente de um “Obaluaê”. Homolu é um ancestral... um primeiro ancestral. Obaluaê já é um depois, quase do nosso tempo. Então, a forma deles dançar é diferente, as músicas dele é diferente, o corpo dele fica diferente, né... é como... na vida normal da gente. O jovem de hoje jamais é como... eu não digo nem da minha idade, porque eu sou novo ainda... mas 80, 90 anos atrás. É totalmente outra história, né?!

**Da renovação na cena
no Bando:**

Eu acho interessante. Interessante porque é uma coisa nova, né... Foi difícil pra gente, foi muito difícil! O processo foi muito difícil até a gente compreender o que o diretor queria, o que é que o Márcio queria. O que é que o espetáculo ia ser. A gente ficava assim em pânico: Meu Deus, o que é que é isso? O que é que vai acontecer? Mas a gente ficava em pânico, mas sabendo que ia dar certo, né?! Pela experiência que a gente tem com Márcio, já fez coisas que a gente pensava que não ia dar em nada e... “Ó pai ó” [espetáculo do Bando], por exemplo, foi um espetáculo que a gente montou em 15 dias... [risos] E ele disse: “vai estrear!” e a gente não acreditava... não acreditava não... a gente: “Ave Maria, vai ser um desastre!” e realmente não foi, né?! A partir daí se a gente já confiava, passou a confiar muito mais, né... Então... foi difícil pra gente compreender essa linguagem sem personagem, sem texto pra ninguém... e ele falava muito claro: “não tem personagem”, “eu não quero personagem”, entendeu?! E a gente ficava doido, porque a gente sempre trabalhou com personagem! Mas, quando a gente entendeu, quando a proposta foi entendida então as coisas fluíram legal!

Do Texto:

É... como se diz?! É o alicerce, né... é o alicerce que ele tem. Quer dizer, não tem nem um texto, como se diz “um texto”... porque são entrevistas, são poesias, são falas, são coisas que a gente falava e ele dizia: “isso aqui dá certo”, né... Aquela fala de Merry [Batista, atriz] mesmo foi... ela começou falar e a gente começou rir, começou coisa e foi bacana, né... aquela coisa do braço, que ela faz com o braço, uma coisa fantástica! Então isso tudo foi... e foi assim... É aquela coisa, regra escrita, com tempo, com marcas, com deixas, com não sei o quê... não. Tá rolando tudo. Você vê que rola música, rola vídeo, rola texto, rola tudo e você tem que entender tudo. [risos] É uma proposta, realmente, totalmente diferente do que a gente já fez.

Do trabalho do ator:

É o seguinte: todo ator que ter textos, falas, quer se mostrar... e tem que... porque é do ator, é da atriz se mostrar, ter texto, ter fala, ter tudo né, mas quando a proposta é uma proposta coletiva, né... Eu vejo esse texto como um texto coletivo. Quer dizer, eu tenho uma fala, Fábio tem uma fala, Cell tem fala? [pergunta ao ator que está acompanhando a entrevista] tem... quer dizer, cada um da gente tem uma fala, né... outra pessoa tem uma parte de um poema, entendeu?! Isso completou com... porque... quando a gente não tá falando, ou a gente tá tocando, ou a gente tá cantando... ou tá dançando. Quer dizer, uma coisa completa a outra, entendeu?! E todo mundo tá no palco, todo mundo tá se mostrando. Eu acho que não... não tem um delírio porque eu não tenho um texto. Eu tô no palco! Eu tô em cena! Eu tô fazendo alguma coisa... e alguém tá me vendo sempre! O tempo todo! A perspectiva holística. Eu tive que construir esse outro personagem, né... quer dizer... o personagem de “Áfricas”, que eu tive que construir, pesquisar, tive um texto... o personagem de “Cabaré da Raça” [espetáculo do Bando], o personagem de... “Ó paí ó”... tudo... Esse eu não tenho um texto para construir o espetáculo, mas eu estou em cena como um personagem: eu sou um personagem que toco, que canto, só não danço, mas... sou um personagem que estou ali. O tempo todo, assim como todo o elenco tá o tempo todo com... com o seu personagem, apesar do diretor dizer: “não quero personagem!”... mas não tem como... a gente tá ali, a gente é... entendeu?! Não é a gente que tá ali, não é eu que tô ali. É aquele personagem que tá tocando naquela hora, que tá cantando...

Entrevistada: **Valdinéia Soriano**

Tópicos Abordados

Respostas

Do teatro que o Bando faz em Bença:

Vinicius, você sabe que eu tava avaliando isso, essa coisa de Bença, essa nova montagem. Eu acho que a gente sempre teve a frente, sabe?! Quando surgiu era um grupo a frente porque não tinha nenhuma companhia negra em 90 com essa força, né?! Então, a gente tava à frente. Eu falo que “Cabaré [da Raça, espetáculo do Bando] é divisor de águas”, então, a gente veio com “Cabaré”, é um musical, sempre à frente. Então, eu acho que agora é mais isso, sabe, é um teatro negro à frente um pouquinho, pelo menos dentro de Salvador, do tempo. Apesar de agora a gente tá vivendo essa coisa de rede social, tecnologia, tudo invadindo. Eu tava vendo coisa no Youtube, eu fico super assustada com essa invasão tecnológica e tal, mas que é necessária. Então, eu acho que a gente tá fazendo isso: um teatro meio pra frente mesmo, à frente de tudo. Agora, pro ator é bem difícil. Eu não acho que perde muito a linguagem negra não. Apesar d’agente trazer toda essa coisas tecnológica a gente vem pra raiz, vem pra terra, quando a gente vem com os instrumentos... tem instrumento ali que é africano mesmo, aquele é... o “djembê” que a gente toca, que é de África. Tudo africano. Então, a gente não perde essa referência. Sem contar que o espetáculo fala basicamente da linguagem do candomblé, né?! Então, a gente tá ali dentro. Agora, claro que pro ator essa coisa tecnológica, essa inovação mexe um pouquinho com a gente, sabe?! Você fica meio... eu, por exemplo, fiquei meio: oh, o que é que eu vou fazer de verdade? Você vê que é um espetáculo, entre várias aspas, que não prioriza o ator em si. Você não tem um protagonista, um ator protagonista, apesar de que os espetáculos do Bando trazem muito isso, de não ter um protagonista, mas tem momentos pra cada ator. Nesse daí não! Nesse daí os momentos pra cada ator, são menores, porque o todo é mais valorizado. Então é isso, eu acho que a gente tá fazendo um teatro pra frente, investindo nessa... atualizado, é um teatro atual. O teatro do Bando, eu acho que é um teatro atual. Você não perde nada ao seu redor, a anteninha lá do ator do Bando tá lá toda ligadinha. Então, é uma coisa atual. Não deixa de ser negro, porque somos nós fazendo, falando dessas coisas, mas é um teatro atual. Eu acho. Difícil, mas atual.

Do uso das fontes de pesquisa e do cotidiano dos atores na construção do

O quê que eu particularmente fiz: eu fiquei lembrando de coisas, da minha vó, quando eu morava com a minha vó... E esse primeiro texto que eu dou é de uma senhora que eu pensei e ela tinha uma barraquinha assim perto da casa da minha vó. Era uma pessoa negra, assim, bonita de ver, sabe?! Ficou muito na minha imagem, eu era muito criança. E aí eu fiquei criando coisinhas em cima dela e em

discurso: *cima da minha vó, pra tentar trazer pra cá. Mas eu venho, Vinícius, vou te falar, muito aberta, porque eu não sabia o que que ia acontecer, sabe?! Todo mundo ficava muito encanado. Eu falei: oh, eu vou, venho, o que ele jogar aí eu vou ter que fazer e pronto. Se eu ficar o espetáculo todo de boca fechada, eu não vou sofrer. Porque a gente sofre, você quer aparecer, quer falar... mas eu fiquei fazendo esse exercício e acabou que eu investi muito no dançar também. Então, eu tenho... na verdade, no espetáculo inteiro, eu só tenho dois textos: que é o primeiro, lá no comecinho, e esse no final. Que são dois textos lindos, né, mas que foram muito suados. Um é meu e o outro não é meu, o outro é de Elane [Nascimento, atriz do Bando], que ela é muito novinha pra fazer uma coisa como aquela. Mas eu fiz isso, Vinícius, eu fiquei muito aberta, buscando todas as linguagens, trabalhando tudo mesmo que o Bando nos dá, que é a voz, que é o tocar e o dançar, trabalhando tudo isso, porque eu já tava quase crente... eu falei: Oh vou ficar de boca fechada nesse espetáculo, porque eu vou investir, vou me jogar mais em outras coisas. Foi o que eu fiz mesmo.*

Dos corpos para cena de Bença:

Na verdade, todo meu percurso no Bando, eu senti uma mudança no meu corpo, no dançar. Eu vi com uma experiência pequeninha de dança do Senac, mas aqui eu encontrei Lêda [Ornelas, coreógrafa], encontrei, hoje, Zebrinha, que é fantástico, e aí vai transformando, você percebe. Bença foi uma coisa muito... A gente fez um outro espetáculo que trabalho muito orixás, mas Bença foi muito específico e eu ficava imaginando: o quê que a gente pode usar? Que eu hoje penso é o seguinte, Vinícius, tudo que a gente fez de aula, todas as vezes que a gente entra em cena eu lembro um pouquinho, principalmente Nanã que era toda abaixadinha. Então, claro que há uma transformação no corpo. Val chega de gatinha e quando vai fazer a velhinha. E eu, hoje, pra esse espetáculo em especial, eu tô me aquecendo muito antes. Eu tô machucada, eu tô me aquecendo muito, porque ele precisa disso. Então, a transformação é visível, né?! Você sente. Você faz e eu acho muito legal quando a gente cai pra velhinha e aí você precisa fazer um corpo de velhinha e uma cara de velhinha também. Você não pode só descer o corpo e pronto. Você precisa ter uma cara porque você tá perto do público, então seu corpo pede que você transforme seu rosto o máximo que você puder pra que fique um pouco mais envelhecido. Não é nem envelhecer, mas o peso da idade, sabe?! Eu tento fazer isso, botar o peso da idade no corpo e no rosto. Eu acho que, às vezes, dá certo. Eu acho que é uma entrega muito grande. Existe uma memória, também, de tudo que a gente fez lá nos ensaios e, claro, a energia do espetáculo. A energia do espetáculo te tá tudo! Sabe?! A energia de Bença te dá tudo que você precisa. O que o ator precisa tá ali: o tocar, a concentração... Hoje, em especial, eu tava pensando muito nisso. Eu entrei, desci pra o palco super dispersa, brincando, não sei

o quê... o tempo que você fica ali sentado, que é meia hora sentadinho ali pra tocar, lhe é... faz com que você, obriga você a se concentrar, sabe?! Eu fiquei pensando nisso. Então, existe uma concentração muito grande e a energia do espetáculo lhe dá tudo. Porque eu acho que a coisa do corpo vem da própria energia do espetáculo.

**Da renovação na cena
no Bando:**

Foi muito difícil esse processo de Bença. Foi um dos mais difíceis. Eu falo que “O Sonho [de uma noite de verão de Shakespeare, montado pelo Bando] foi porque eu tinha que cantar e cantar não é uma coisa que eu me aproprio. Mas Bença foi muito difícil porque era tudo muito novo. Quê que é não trabalhar o personagem, né? Você traz tudo que você visualiza lá fora pra aqui pra dentro da sala de ensaio pra transformar em material e na construção desse seu personagem, né?! O desenho dele, no andar... A gente aprendeu assim a vida inteira. Como é que agora você não faz mais isso? Você traz tudo, porque, claro, a gente ficou um ano pesquisando. Então, um ano de pesquisa, com Chica [Carelli, co-diretora de Bença], a gente foi no Maranhão, que foi divino, Ilhéus que, pra mim, foi um dos melhores lugares que a gente foi em termos de pesquisa.

Então, a gente pesquisou muito e viajou muito nesse espetáculo porque era um espetáculo comemorativo também: primeiro patrocínio Petrobrás, comemorando 20 anos do Bando, então era uma viagem muito grande e o desejo de falar disso, dos mais velhos e tal. Então você vem com uma pesquisa que, quando Márcio volta... eu posso tá errada, falando uma grande bobagem. Mas quando Márcio volta, tudo isso ficou um pouquinho pra lá e você faz tudo de novo. Eu me senti assim: fazendo tudo de novo. E difícil. Porque eu aprendi a vida toda a construir personagem. O que que é não fazer o personagem? Acaba que no final, cada um de nós, jogou um pedacinho de personagem, porque era o que a gente tinha pra se segurar, entendeu?!

Do Texto:

Márcio um dia desses fez assim: “Eu não quero mais espetáculo com ator. Agora só misturado ator, tecnologia...” Mas, de verdade, de verdade, o ator continua sendo o centro do universo, o centro do espetáculo. A gente fez Bença no Rio [de Janeiro], faltou energia... deu uma queda lá de energia no meio de uma coreografia. Rapaz, a gente “ah”... aí voltou, o gerador, não sei quê. Quando voltou, o espetáculo foi, nos primeiros minutos, feito apenas pelo ator, o humano, depois veio a tecnologia. Então, ele continua sendo um espetáculo de ator. Teatro sem ator não existe. Claro que, dentro de Bença, em especial, tudo trabalha em conjunto. Mas o ator, ele continua sendo o centro. Hoje mesmo, eu tava com a câmera, não sei se você viu, ela deu um “tilt” lá a coisa [a projeção] do meio escureceu. Parou alguma

coisa, Vinicius? Não! O ator continuou dizendo seu texto, cada um que é ligado, que é mais experiente, busca a luz, que ali você ficou no breu, quem não dava pra buscar a luz acabou ficando lá, mas o espetáculo não parou. Ontem, você deve... você tá vendo todo dia, você viu que teve um problema de áudio. Não para! No dia que não entrou Dona Ebomi Cici [em vídeo] não parou. Então, é um espetáculo... com tudo que você acabou de falar, que é verdade, mas o centro do teatro, do espetáculo, continua sendo o ator.

Agora é claro que mexe com a vaidade da gente numa série de coisinhas. Com a experiência, o desejo, você fica mais nervoso, porque não depende só de você. Bença é um espetáculo que não depende só da gente. Deu "tilt" lá em cima, deu "tilt" e acabou! O negócio, ontem, teve um problema no cabo, teve um problema no cabo e acabou! Não depende só de você pra beleza e qualidade do espetáculo. Mas o ator, pra mim, continua sendo o centro. Ele não para. Se Maíse [VJ, operadora de vídeo] der um problema lá naquela mesa dele, ele não vai parar, entendeu?! Então, continua sendo o centro. É uma divisão, agora a gente divide o palco com a tecnologia.

Do trabalho do ator:

A gente que é ator, a gente é vaidoso. Ator quer aparece. Ninguém vai querer atuar, sem querer aparecer, de alguma forma. Eu fiquei me sentindo assim: o que fazer pra não perder a qualidade do meu trabalho de atriz, pra não me frustrar diante de todo o trabalho e a nova linguagem que Márcio tava trazendo e me situar naquilo, sabe?! Aí foi o que eu te falei lá no começo: eu busquei ficar mais aberta, busquei ouvir mais, busquei os outros recursos que o Bando sempre usou (a música e a dança) pra tá dentro do contexto, dentro do espetáculo, como atriz? E querendo entender, sabe, Vinicius, muito! Eu fiquei todo o processo de Bença querendo entender muito o quê que a gente ia fazer.

Agora, frustra um pouquinho, porque eu vim, com essa pesquisa toda de um ano, pensando uma coisa: quero construir um personagem assim. Já vinha meio... porque a gente vai mexendo: pô, eu quero fazer ele assim e tal... enfim, vim desenhando ele. E quando chegou Márcio, não tinha desenho nenhum! Aí todo dia, no meio do ensaio, eu tentava jogar uma coisinha e ele cortava, tentava jogar uma coisinha, ele cortava. Pô, esse cara não me deixar falar nada, véio?! Vai ser... comecei a ficar... e eu fiquei tão assim que eu não conseguia escrever, que ele pediu muito pra que a gente, todos os textos, que você viu, são os nossos que a gente vai escrevendo. Eu não consegui escrever muita coisa. Fiz uma cena com Ednaldo [ator], que Ednaldo até hoje morre porque eu não consegui escrever. Então, a cena não ficou e ele acha que foi porque eu não consegui escrever. Porque eu fiquei meio assim, frustrada, digo: pô, eu queria fazer isso... não dá, isso não dá, isso não dá. Fiquei um pouco frustrada. Mas, no final, depois que você monta e tudo, o espetáculo é bellissimo. E eu acho que não tô... minha atuação como

atriz, né?! Eu, a atriz Valdinéia, me coloco bem no desenho do espetáculo, sabe?! Com meus dois textos lá, em momentos específicos, que eu gosto muito de fazer e tudo, coreografia, foi um espetáculo em que eu aprendi muito mais a tocar que em todos os outros. Eu sempre tive uma dificuldadezinha em tocar, então, não que eu não faça, mas não é o meu forte como dançar. Eu danço muito melhor. Então, em Bença, eu comecei a me colocar mais voltada para o instrumento. Então, hoje eu toco em Bença muito tranquilamente. Então, eu ganhei isso de Bença também, sabe?! Isso foi bom!

Da descrição de Bença:

Eu acho... Eu vou por dois lados: isso de ser um espetáculo inovador pra o teatro baiano. De verdade, o Bando trouxe isso. Claro que virão outros e a gente sabe que Rio e São Paulo a galera já tá trabalhando dessa forma. Não é uma coisa nova no Brasil, mas é uma coisa nova dentro de Salvador. O espetáculo foi pioneiro nesse sentido, dentro de Salvador, bacana por isso. Tem esse lado e um espetáculo que... traz, deixa o ator em segundo plano. Hoje eu digo: Bença é um espetáculo que deixa o ator em segundo plano. Porque tem milhares de coisas que acontecem, né?! Teoricamente, ele fica em segundo plano. É claro que lá você é que... quem segura mesmo é o ator. Mas ele fica, visivelmente, pra você como público, em segundo plano, porque tem muita coisa pra você ver. Agora, é um espetáculo iluminado. Bença, pra mim, é um espetáculo iluminado. É um conjunto de coisas, sabe, Vinícius?! É a volta de Márcio, a gente ficou sem Márcio 4 anos. É a volta dessa coisa de tocar... porque a gente veio fazendo “Cabaré” que é uma coisa toda pra cima... isso de tocar pra orixá, de dançar. De hoje que a gente não faz isso: dançar pra orixás, sabe, coreografias... traz tudo isso. É um espetáculo de retorno pra essas coisas todas! É um espetáculo comemorativo. É um espetáculo que festeja os 20 anos do Bando, sabe?! Então, eu defino Bença assim... e especial nesse sentido, iluminado nesse sentido de você trabalhar com todas essas energias. É um espetáculo iluminado, né?! O clima dele, Vinícius, é especial. Bença tem um clima muito especial! Né, quem chega, você: AH! Uma menina falou mesmo: “Eu cheguei assim, sei quê...” aí você vai sentando, acalmando, acalmando e vai vendo o que vai acontecendo. Então ele tem essa coisa tranquila, especial mesmo! Muito, muito especial mesmo. Por tudo. O conjunto da obra, como eu falei.

ANEXOS

Anexo A – Mídia Impressa


PETROBRAS
apresenta

BENÇA
um espetáculo do Bando de Teatro Olodum

estreia 5 de novembro de 2010
de sexta a domingo, às 20h
até 28 de novembro
no Teatro Vila Velha

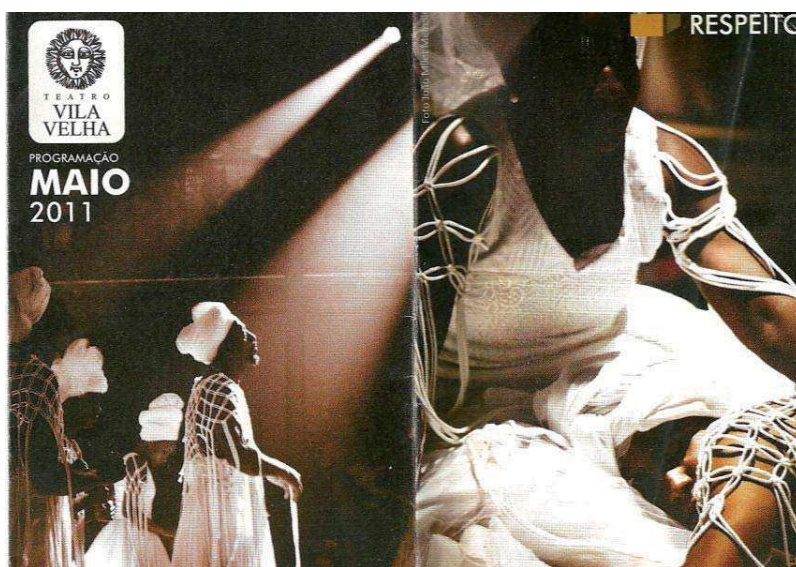
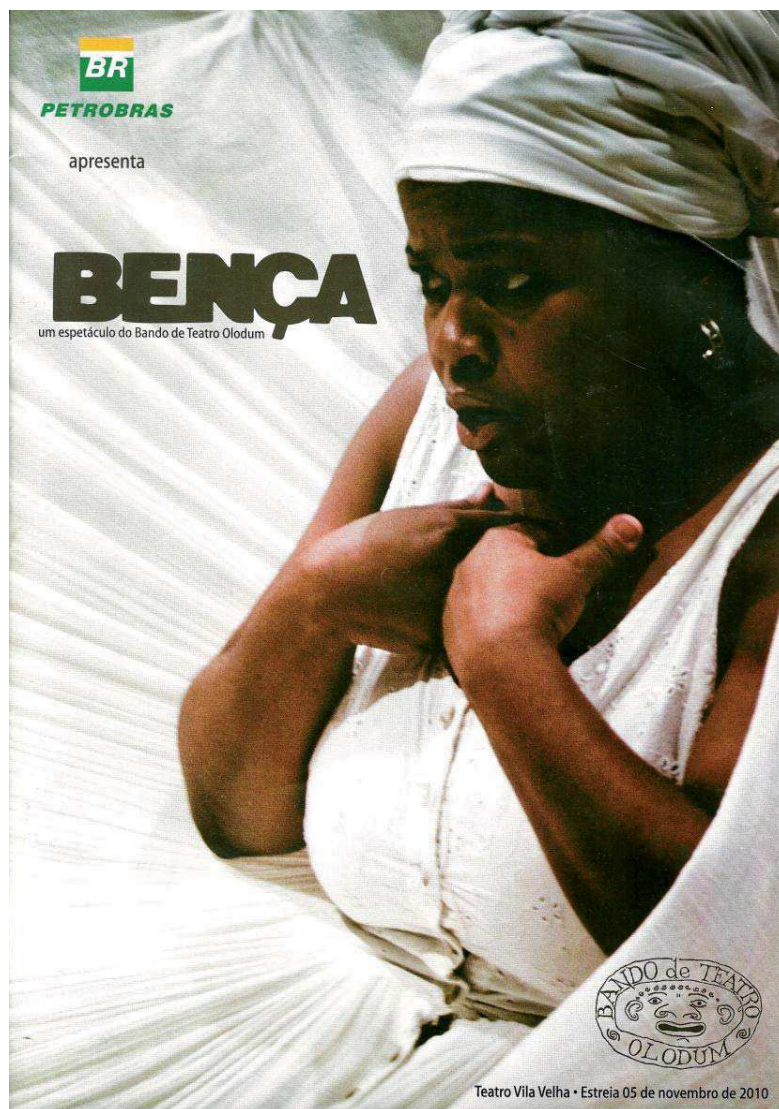
patrocínio

  Ministério da Cultura

realização

Cartaz – 1ª temporada



Programas

Anexo B – Termos de Autorização**TERMO DE AUTORIZAÇÃO**

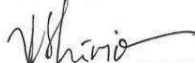
Pelo presente instrumento, eu, Arlete Santos Lúcio, portador do CPF 537536075/68 e RG 05232614-30, autorizo o pesquisador **Vinícius da Silva Lírio**, portador do RG 07990237-52 e CPF 007.573.425-74, a utilizar minha entrevista (em áudio e escrita), a ser veiculada, primariamente, no material em texto desenvolvido como Dissertação de Mestrado, ou ainda destinada à inclusão em outros trabalhos científicos e de estudos (livros, artigos, slides, transparências e recursos de áudio), sem limitação de tempo ou de número de publicações e exibições.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha a entrevista concedida entre os dias 20 e 22 de maio de 2011, pelo pesquisador acima nomeado, da forma que melhor lhe aprouver, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, no Brasil e/ou no exterior, sendo certo que o material criado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade exclusiva do pesquisador, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).


Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor da dissertação de que trata o presente, o aluno Vinícius da Silva Lírio poderá dispor livremente da mesma, para toda e qualquer modalidade de utilização, por si ou por terceiros por ele autorizados para tais fins. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, no Brasil e/ou no exterior, a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a mesma, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Por fim, assumo integral responsabilidade diante de terceiros, quer de natureza moral ou patrimonial, em razão do que expressei em entrevista, declarando, desde já, que não há infração de quaisquer direitos de propriedade intelectual de terceiros.

Salvador, 27 de maio de 2011



Assinatura do Entrevistador



Assinatura do Entrevistado

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Pelo presente instrumento, eu, Elaine Santana Nascimento, portador do CPF 025.908.035-75 e RG 0966621800, autorizo o pesquisador **Vinicius da Silva Lírio**, portador do RG 07990237-52 e CPF 007.573.425-74, a utilizar minha entrevista (em áudio e escrita), a ser veiculada, primariamente, no material em texto desenvolvido como Dissertação de Mestrado, ou ainda destinada à inclusão em outros trabalhos científicos e de estudos (livros, artigos, slides, transparências e recursos de áudio), sem limitação de tempo ou de número de publicações e exibições.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha a entrevista concedida entre os dias 20 e 22 de maio de 2011, pelo pesquisador acima nomeado, da forma que melhor lhe aprouver, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, no Brasil e/ou no exterior, sendo certo que o material criado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade exclusiva do pesquisador, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

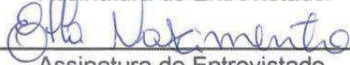
Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor da dissertação de que trata o presente, o aluno Vinicius da Silva Lírio poderá dispor livremente da mesma, para toda e qualquer modalidade de utilização, por si ou por terceiros por ele autorizados para tais fins. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, no Brasil e/ou no exterior, a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a mesma, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Por fim, assumo integral responsabilidade diante de terceiros, quer de natureza moral ou patrimonial, em razão do que expressei em entrevista, declarando, desde já, que não há infração de quaisquer direitos de propriedade intelectual de terceiros.

Salvador, 27 de maio de 2011



Assinatura do Entrevistador



Assinatura do Entrevistado

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Pelo presente instrumento, eu, Gezimirus Elias Mendes, portador do CPF 148.183.10597 e RG _____, autorizo o pesquisador **Vinicius da Silva Lirio**, portador do RG 07990237-52 e CPF 007.573.425-74, a utilizar minha entrevista (em áudio e escrita), a ser veiculada, primariamente, no material em texto desenvolvido como Dissertação de Mestrado, ou ainda destinada à inclusão em outros trabalhos científicos e de estudos (livros, artigos, slides, transparências e recursos de áudio), sem limitação de tempo ou de número de publicações e exibições.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha a entrevista concedida entre os dias 20 e 22 de maio de 2011, pelo pesquisador acima nomeado, da forma que melhor lhe aprouver, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, no Brasil e/ou no exterior, sendo certo que o material criado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade exclusiva do pesquisador, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor da dissertação de que trata o presente, o aluno Vinicius da Silva Lirio poderá dispor livremente da mesma, para toda e qualquer modalidade de utilização, por si ou por terceiros por ele autorizados para tais fins. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, no Brasil e/ou no exterior, a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a mesma, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Por fim, assumo integral responsabilidade diante de terceiros, quer de natureza moral ou patrimonial, em razão do que expressei em entrevista, declarando, desde já, que não há infração de quaisquer direitos de propriedade intelectual de terceiros.

Salvador, 27 de maio de 2011

Vinicius

Assinatura do Entrevistador

Gezimirus Elias Mendes

Assinatura do Entrevistado

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

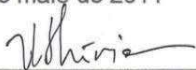
Pelo presente instrumento, eu, Juceilton da Paixão Dantas, portador do CPF 79315380568 e RG 0597402051, autorizo o pesquisador **Vinicius da Silva Lírio**, portador do RG 07990237-52 e CPF 007.573.425-74, a utilizar minha entrevista (em áudio e escrita), a ser veiculada, primariamente, no material em texto desenvolvido como Dissertação de Mestrado, ou ainda destinada à inclusão em outros trabalhos científicos e de estudos (livros, artigos, slides, transparências e recursos de áudio), sem limitação de tempo ou de número de publicações e exibições.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha a entrevista concedida entre os dias 20 e 22 de maio de 2011, pelo pesquisador acima nomeado, da forma que melhor lhe aprouver, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, no Brasil e/ou no exterior, sendo certo que o material criado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade exclusiva do pesquisador, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor da dissertação de que trata o presente, o aluno Vinicius da Silva Lírio poderá dispor livremente da mesma, para toda e qualquer modalidade de utilização, por si ou por terceiros por ele autorizados para tais fins. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, no Brasil e/ou no exterior, a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a mesma, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Por fim, assumo integral responsabilidade diante de terceiros, quer de natureza moral ou patrimonial, em razão do que expressei em entrevista, declarando, desde já, que não há infração de quaisquer direitos de propriedade intelectual de terceiros.

Salvador, 27 de maio de 2011



Assinatura do Entrevistador



Assinatura do Entrevistado

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Pelo presente instrumento, eu, Deputado Jeanes Freire da Silva, portador do CPF 93382279588 e RG 02284741-32, autorizo o pesquisador **Vinícius da Silva Lírio**, portador do RG 07990237-52 e CPF 007.573.425-74, a utilizar minha entrevista (em áudio e escrita), a ser veiculada, primariamente, no material em texto desenvolvido como Dissertação de Mestrado, ou ainda destinada à inclusão em outros trabalhos científicos e de estudos (livros, artigos, slides, transparências e recursos de áudio), sem limitação de tempo ou de número de publicações e exibições.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha a entrevista concedida entre os dias 20 e 22 de maio de 2011, pelo pesquisador acima nomeado, da forma que melhor lhe aprouver, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, no Brasil e/ou no exterior, sendo certo que o material criado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade exclusiva do pesquisador, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor da dissertação de que trata o presente, o aluno Vinícius da Silva Lírio poderá dispor livremente da mesma, para toda e qualquer modalidade de utilização, por si ou por terceiros por ele autorizados para tais fins. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, no Brasil e/ou no exterior, a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a mesma, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Por fim, assumo integral responsabilidade diante de terceiros, quer de natureza moral ou patrimonial, em razão do que expressei em entrevista, declarando, desde já, que não há infração de quaisquer direitos de propriedade intelectual de terceiros.

Salvador, 27 de maio de 2011

Vinícius

Assinatura do Entrevistador

Deputado Jeanes Freire da Silva

Assinatura do Entrevistado

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

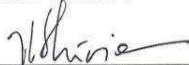
Pelo presente instrumento, eu, Ridson Reis Araújo, portador do CPF 033.630.995.33 e RG 11309504 41, autorizo o pesquisador **Vinicius da Silva Lírio**, portador do RG 07990237-52 e CPF 007.573.425-74, a utilizar minha entrevista (em áudio e escrita), a ser veiculada, primariamente, no material em texto desenvolvido como Dissertação de Mestrado, ou ainda destinada à inclusão em outros trabalhos científicos e de estudos (livros, artigos, slides, transparências e recursos de áudio), sem limitação de tempo ou de número de publicações e exibições.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha a entrevista concedida entre os dias 20 e 22 de maio de 2011, pelo pesquisador acima nomeado, da forma que melhor lhe aprouver, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, no Brasil e/ou no exterior, sendo certo que o material criado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade exclusiva do pesquisador, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

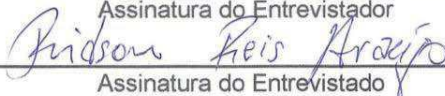
Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor da dissertação de que trata o presente, o aluno Vinicius da Silva Lírio poderá dispor livremente da mesma, para toda e qualquer modalidade de utilização, por si ou por terceiros por ele autorizados para tais fins. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, no Brasil e/ou no exterior, a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a mesma, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Por fim, assumo integral responsabilidade diante de terceiros, quer de natureza moral ou patrimonial, em razão do que expressei em entrevista, declarando, desde já, que não há infração de quaisquer direitos de propriedade intelectual de terceiros.

Salvador, 27 de maio de 2011



Assinatura do Entrevistador



Assinatura do Entrevistado

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Pelo presente instrumento, eu, Valdineia Souza, portador do CPF 226.346.955-00 e RG 2.989.104-38, autorizo o pesquisador **Vinícius da Silva Lírio**, portador do RG 07990237-52 e CPF 007.573.425-74, a utilizar minha entrevista (em áudio e escrita), a ser veiculada, primariamente, no material em texto desenvolvido como Dissertação de Mestrado, ou ainda destinada à inclusão em outros trabalhos científicos e de estudos (livros, artigos, slides, transparências e recursos de áudio), sem limitação de tempo ou de número de publicações e exibições.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha a entrevista concedida entre os dias 20 e 22 de maio de 2011, pelo pesquisador acima nomeado, da forma que melhor lhe aprouver, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, no Brasil e/ou no exterior, sendo certo que o material criado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade exclusiva do pesquisador, conforme exposto na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor da dissertação de que trata o presente, o aluno Vinícius da Silva Lírio poderá dispor livremente da mesma, para toda e qualquer modalidade de utilização, por si ou por terceiros por ele autorizados para tais fins. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, no Brasil e/ou no exterior, a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a mesma, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Por fim, assumo integral responsabilidade diante de terceiros, quer de natureza moral ou patrimonial, em razão do que expressei em entrevista, declarando, desde já, que não há infração de quaisquer direitos de propriedade intelectual de terceiros.

Salvador, 27 de maio de 2011

Vinício
Assinatura do Entrevistador

Valdineia Souza
Assinatura do Entrevistado

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Pelo presente instrumento, eu, João Milet Meirelles, portador do CPF 012.449.635-00 e RG 08991911 42, FOTÓGRAFO, autorizo o pesquisador Vinicius da Silva Lirio, portador do RG 07990237-52 e CPF 007.573.425-74, a utilizar as fotografias de minha autoria, a serem veiculadas, primariamente, no material em texto desenvolvido como Dissertação de Mestrado, ou ainda destinada à inclusão em outros trabalhos científicos e de estudos (livros, artigos, slides, transparências e recursos de audiovisuais), sem limitação de tempo ou de número de publicações e exibições.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha os registros fotográficos entre 30 de março de 2010 e 29 de maio de 2011, durante o processo de criação e apresentações do espetáculo "Bença", do Bando de Teatro Olodum, pelo pesquisador acima nomeado, da forma que melhor lhe aprouver, no Brasil e/ou no exterior, sendo certo que o material criado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade exclusiva do pesquisador, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor da dissertação de que trata o presente, o pesquisador Vinicius da Silva Lirio poderá dispor livremente da mesma, para toda e qualquer modalidade de utilização, por si ou por terceiros por ele autorizados para tais fins. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, no Brasil e/ou no exterior, a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a mesma, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Por fim, assumo integral responsabilidade diante de terceiros, quer de natureza moral ou patrimonial, em razão do que está expresso nas fotografias, declarando, desde já, que não há infração de quaisquer direitos de propriedade intelectual de terceiros.

Salvador, 20 de Julho de 2011



Assinatura do Fotógrafo

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO IMAGEM

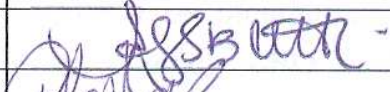
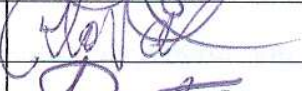
Pelo presente instrumento, AUTORIZO o uso da minha imagem pelo pesquisador **Vinícius da Silva Lírio**, portador do RG 07990237-52 e CPF 007.573.425-74, a serem veiculadas, primariamente, no material em texto desenvolvido como Dissertação de Mestrado, ou ainda destinada à inclusão em outros trabalhos científicos e de estudos (livros, artigos, slides, transparências e recursos de audiovisuais), sem limitação de tempo ou de número de publicações e exibições.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha os registros fotográficos feitos por João Meirelles, entre 30 de março de 2010 e 29 de maio de 2011, durante o processo de criação e apresentações do espetáculo "Bença", do Bando de Teatro Olodum, pelo pesquisador acima nomeado, da forma que melhor lhe aprouver, no Brasil e/ou no exterior, sendo certo que o material criado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade exclusiva do pesquisador, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor da dissertação de que trata o presente, o pesquisador Vinícius da Silva Lírio poderá dispor livremente da mesma, para toda e qualquer modalidade de utilização, por si ou por terceiros por ele autorizados para tais fins. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, no Brasil e/ou no exterior, a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a mesma, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à imagem, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Salvador, 20 de Julho de 2011

Nome:	R.G. Nº:	Assinatura
ARLETE DIAS	-	-
AURISTELA SÁ	230710850	
CÁSSIA VALLE	-	
CELL DANTAS	059740251	Dantas
EDNALDO MUNIZ	3.50783160	Ednaldo Muniz
ELANE NASCIMENTO	0966681800	Elane Nascimento
FÁBIO SANTANA	0701238372	Fabio de Santana
GEREMIAS MENDES	11818310597	Geremias Mendes
JAMILE ALVES	08826007 02	Jamile Alves
JORGE WASHINGTON	2274.128	Jorge Washington
LENO SACRAMENTO	473196743	Leno Sacramento
MERRY BATISTA	02836341-90	Merry Batista
REJANE MAIA	2.28474132	Rejane Maia
RIDSON REIS	11389584 41	Ridson
SERGIO LAURENTINO	05355105-78	Sergio Laurentino
TELMA SOUZA	0841004196	Telma Silva Souza
VALDINEIA SORIANO	298910438	Usantos