

ABRACADABRA

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

EM ARTES CÊNICAS

**COMO AS ARTES
COMUNICAM AOS ALIADOS**

da cena

**PODEM
RESPONDER À**

PANDEMIA

**CAOS
POLÍTICO**

**NO
BRASIL**

Organizadores: Ana Terra, Matteo Bonfitto,
Silvia Geraldi e Renato Ferracini

**COMO AS
ARTES DA
CENA PODEM
RESPONDER
À PANDEMIA E
AO CAOS
POLÍTICO NO
BRASIL?**

Organizadores:
Ana Terra
Matteo Bonfitto
Silvia Geraldi
Renato Ferracini



ABRACE

Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.

Diretoria ABRACE

Gestão - 2019-2020... e pandemia

PRESIDENTE

Pq. Dr. Renato Ferracini (LUME - UNICAMP)

1ª SECRETÁRIA

Profa. Dra. Maria Claudia Alves Guimarães (DACO - UNICAMP)

2ª SECRETÁRIA

Pqa. Dra. Raquel Scotti Hirson (LUME - UNICAMP)

TESOUREIRA

Profa. Dra. Mariana Baruco (DACO - UNICAMP)

COMISSÃO EDITORIAL

Profa. Dra. Ana Terra (DACO - UNICAMP)
Prof. Dr. Matteo Bonfitto (DAC - UNICAMP)
Profa. Dra. Silvia Geraldi (DACO - UNICAMP)

CONSELHO FISCAL

Profa. Dra. Patrícia Leonardelli (UFRGS)
Prof. Dr. Robson Haderchpek (UFRN)
Prof. Dr. Daniel Marques da Silva (UFBA/UFRJ)

SUPLENTE DO CONSELHO FISCAL

Profa. Dra. Melissa dos Santos Lopes (UFRN)
Prof. Dr. Marcilio Vieira (UFRN)
Profa. Dra. Ana Cristina Colla (LUME)

EDITORAÇÃO E DESIGN EDITORIAL

Arthur Amaral

EDIÇÃO

ABRACE

CO-EDIÇÃO

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso (UnB)

COMITÊ EDITORIAL

Alba Pedreira Vieira

Alexandre Falcao de Araujo

Ana Paula Ibanez

Carlos Arruda Anunciato

Cassiano Sydow Quilici

Clóvis Dias Massa

Daniel Reis Plá

Daniela Amoroso

Daniele Pimenta

Denise Mancebo Zenicola

Dodi Tavares Borges Leal

Flavio Campos

Ismael Scheffler

Jandeivid Lourenço Moura

Jorge das Graças Veloso

José Denis de Oliveira Bezerra

José Sávio Oliveira Araujo

Julio Moracen Naranjo

Katya Souza Gualter

Lidia Olinto

Ligia Tourinho

Lucia Romano

Luciana Lyra

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi

Marcia Maria Strazzacappa Hernandez

Maria Brígida de Miranda

Marianna Francisca Martins Monteiro

Martha De Mello Ribeiro

Naira Ciotti

Natacha Muriel López Gallucci

Paulo Marcos Cardoso Maciel

Rebeka Caroça Seixas

Robson Carlos Haderchpek

Stênio José Paulino Soares

Valeria Maria Chaves de Figueiredo

Veronica Fabrini Machado de Almeida

Vicente Carlos Pereira Junior

Wellington Menegaz de Paula

C735

Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil? [recurso eletrônico] / organizadores: Ana Terra ... [et al.]. – Campinas : Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021.
1545 p. : il.

Inclui bibliografia.

Modo de acesso: World Wide Web:

<<http://portalabrace.org/4/index.php/anais-e-publicacoes/e-books-da-abrace>>.

ISBN 978-65-88507-02-5 (e-book)

1. Artes cênicas. 2. Infecções por Coronavírus. 3. Política - Brasil. I. Terra, Ana (org.).

CDU 792



COMO AS ARTES DA CENA PODEM RESPONDER À PANDEMIA E AO CAOS, POLÍTICO NO BRASIL?

Editorial

Diante do que não entendemos, muitas possibilidades se abrem. Pensando sobre a visão, podemos tentar adaptar o que acreditamos conhecer e fazer ajustes para, com isso, trazer alguma luz ao que não conseguimos enxergar. Considerando a audição, podemos tentar parar para escutar melhor a fim de ampliar o nosso horizonte aural e, quem sabe, reconhecer sonoridades até então não captadas. Independente dessas e de muitas outras possibilidades que podemos explorar, o deparar-se com o que não entendemos pode atuar como gerador de uma significativa expansão perceptiva, de mudanças de lógica, de modos de ser/estar no mundo. Em outras palavras, situações como essas podem ser oportunidades valiosas.

Cabe observar que as expansões perceptivas que emergem do não entendimento – nesse caso, produzido pela sobreposição entre o caos político que vivemos e o crescimento descontrolado da pandemia de Covid-19, ambos conectados pelo elo da necropolítica que irremediavelmente nos invade – não pretendem absolutamente neutralizar o importante exercício crítico que deve igualmente ser praticado em momentos como esse.

Talvez o entrelaçamento entre essas duas perspectivas possa constituir o eixo que, como uma tensão que não se resolve, permeia as seis seções propostas neste livro, a saber – Cena, resistência e experimentações digitais; Corpo, artes da cena e episteme; Feminismos plurais, performances e performatividades; Práticas de cuidado e espiritualidade; Ações performativas em isolamento; e Transversalidades dissonantes – somando um total de sessenta e sete trabalhos.

Sempre “presentes”, as artes da cena buscam aqui revelar, uma vez mais, o seu papel como geradoras de fissuras e ruídos extemporâneos que nos fazem entrever (com Agamben) caminhos possíveis em meio ao escuro do nosso tempo, para tentar (com Krenak) propor práticas para adiar o fim do mundo.

Comissão Editorial Abrace
Gestão 19/20/21

Ana Terra

Matteo Bonfitto

Silvia Geraldi

SUMÁRIO

capítulo 1

Cena, resistência e experimentações digitais

DOSSIÊ DO DESCURSO

Adriana Jorgge, Adriane Henandez, Chico Machado, Henrique Saidel,
Mesac Silveira, Patricia Leonardelli, Rodrigo Sacco Teixeira _____ 15

CRÔNICA: LIVEVER - A CENA E A LIVE

André Carrico _____ 95

ESPECTADORES DE UMA TEATRALIDADE PANDÊMICA: POEMAS DE CÁ E DESDE AÍ ONDE VOCÊ ESTÁ

Sócrates Fusinato _____ 99

POR UMA PEDAGOGIA TEATRAL TRANSFORMADORA: UM OLHAR PARA A EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Anita Cione Tavares Ferreira da Silva _____ 117

TEATRO ON-LINE, TEATRO VIRTUAL, TEATRO POR STREAMING, TEATRO-MÍDIA? QUE TEATRO É ESTE QUE ECLODIU COM A PANDEMIA?

Maíra Castilhos Coelho _____ 144

O ESPAÇO EXPERIMENTAL DO PETECA

Mônica Melo _____ 172

VIDEOARTES CONTRA O CORONAVÍRUS: ENFRENTANDO PROBLEMAS PANDÊMICOS REAIS E EXPERIMENTANDO ESPETACULARIDADES VIRTUAIS

Filipe Dias dos Santos Silva, Michel Silva Guimarães _____ 198

QUEM SERÁ POR NÓS? ARTISTAS EM MEIO A PANDEMIA DO CORONAVÍRUS

Priscila Rosa _____ 216

O CIRCO, A PANDEMIA E O NÓ NA GARGANTA.

Daniele Pimenta _____ 224

VIVAM OS LOUCOS DAS LIVES! ARTE, FILOSOFIA E PEDAGOGIA EM TEMPOS DE PANDEMIA

Charles Feitosa (UNIRIO) _____ 240

MOTIM NA QUARENTENA: DEBATES E AFETOS EM REDE

Profa. Dra. Luciana de F. R. P. de Lyra, Carolina Passaroni _____ 253

<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO – RELATO 1: APRESENTAÇÃO, PALESTRAS E MESAS TEMÁTICAS</i>	
Ismael Scheffler, Luiz Henrique Sá, Olívia Camboim Romano _____	287
<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO - RELATO 2: COMUNICAÇÕES DE PESQUISA</i>	
Aby Cohen, Mariana Cesar Coral, Rosane Muniz Rocha _____	314
<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO - RELATO 3: TEATRO FÓRUM E DESIGN EXPANSIVO COMO ESTRATÉGIAS DE OCUPAÇÃO DO ESPAÇO DIGITAL</i>	
Dalmir Rogério Pereira _____	339

capítulo 2

Corpo, artes da cena e episteme

<i>COLORIDO ESPECÍFICO: DAS COISAS POSSÍVEIS EM MEIO AO TANTO.</i>	
Heloisa Gravina, Michel Capeletti, Clarissa Ferrer, Guilherme Capaverde, Leticia Nascimento Gomes, Pâmela Ferreira, Thiago Santos _____	364
<i>TERRITÓRIOS DISRUPTIVOS: O CORPO-TEATRO EM TEMPOS DE ISOLAMENTO</i>	
Martha Ribeiro _____	406
<i>IMPACTOS DA CRISE PANDÊMICA E POLÍTICA NO CORPO E EM SEU FAZER ARTÍSTICO</i>	
Tatiana Melitello _____	426
<i>DANÇA MODERNA E NOVAS EPISTEMES PARA O SÉCULO XXI</i>	
Tatiana Wonsik Recompenza Joseph _____	444
<i>DANÇA(S) COMPARTILHADA(S): COLABORAÇÃO ARTÍSTICA COM DANÇA EM TEMPOS DE ISOLAMENTO SOCIAL</i>	
Melina Scialom _____	476
<i>DANÇAS EM QUARENTENA</i>	
Denise Mancebo Zenicola, Alba Vieira, Leda Ornellas, Débora Campos, Leticia Infante, Gisela Zaccari, Maria Paulo, Calé Miranda, Sofia Vivo, Carlos Ujhama _	502
<i>ENCRUZILHADAS E ENTRELAÇAMENTOS: TROCAS INTERINSTITUCIONAIS</i>	
Flávio Campos, Katya Gualter _____	515
<i>SILÊNCIO (29/04/2020 – 06/10/2020...)</i>	
Débora Campos de Paula _____	552
<i>O GRUPO PÉS COM E SEM PANDEMIA: DANÇA-TEATRO PARA/COM/POR PESSOAS COM DEFICIÊNCIA</i>	
Mônica Gaspar, Lidia Olinto _____	562



*COVID-A - 108.054 SEGUNDOS DE DANÇA POR CADA VIDA
INTERROMPIDA: PRIMEIRAS REFLEXÕES*

Valéria Vicente, Líria de Araújo Morais, Carolina Dias Laranjeira _____ 599

ESCRITOS CÊNICOS SOBRE A INTIMIDADE DE NOSSAS DANÇAS DIGITAIS

Maria Inês Galvão Souza, Fernanda de Oliveira Nicolini _____ 638

“BELISCA AQUI”: DANÇAS DA/NA/A PARTIR/DA PANDEMIA DE 2020

Alba Pedreira Vieira _____ 666

DANÇA NA PANDEMIA

Profa. Dra. Maria Claudia Alves Guimarães, Beatriz Silvestre Rodrigues de Souza, Cássia Natiele Silva Durães _____ 696

capítulo 3**Feminismos plurais, performances e performatividades***BILHETES DE MULHERES DA CENA EM RESISTÊNCIA*

Dodi Leal, Luciana de F. R. P Lyra, Maria Brígida de Miranda, Lúcia Romano, Lígia Tourinho. _____ 712

CANSAÇO E CRIAÇÃO PERFORMATIVA EM CONTEXTO PANDÊMICO

Andre Luiz Rodrigues Ferreira _____ 734

*AS ARTES DA PRESENÇA CONTRA O APAGAMENTO HISTÓRICO AMBIENTAL:
UM MANIFESTO ECOPERFORMATIVO DECORONIAL*

Ciane Fernandes _____ 757

BREVES CRIAÇÕES PANDÊMICAS EM CARTAS NÁUFRAGAS

Patricia Fagundes, Louise Pierosan, Aline Marques, Daiani Picoli “Nina”, Juliana Kersting, Débora Souto Allemand, Iassanã Martins _____ 793

PERFORMANCE COMO EDUCAÇÃO EM PANDEMIA

Estela Vale Villegas _____ 829

*AS ARTES CÊNICAS EM MEIO A PERFORMANCE PANDÊMICA DE UMA
SOCIEDADE INSUSTENTÁVEL*

Luiz Naim Haddad _____ 856

capítulo 4**Práticas de cuidado e espiritualidade***TIRAMOS A PELE, LAVAMOS A ALMA*

Nara Keiserman _____ 887



COMO VOCÊ ESTÁ SE SENTINDO HOJE? A CLÍNICA PERFORMATIVA DA UNIRIO
Juliana Manhães, Leticia Carvalho, Marcus Fritsch, Nara Keiserman,
Tania Alice _____ 908

capítulo 5

Ações performativas em isolamento

SEXAGENARTE - A VIDA NÃO PARA: OS PONTOS CARDEAIS DE MUITAS HISTÓRIAS
Rodrigo Sacco Flores Almeida Teixeira _____ 935

MODELAGEM DA MEMÓRIA OU INSIRA SUA JUSTIFICATIVA AQUI
Daniel Silva Aires, Mônica Fagundes Dantas _____ 940

QUARENTENA - QUANDO A ESPERA SE TORNA UMA AÇÃO
Éden Peretta, Bárbara Carbogim, Cláudio Zarco, Amanda Marcondes,
Vina Amorim, Daniela Mara, Diego Abegão, Fernando Del, Marina Freire,
Jefferson Fernandes _____ 954

*JOGO DO ESPELHO NOS TEMPOS DE COVID - AS ESTRATÉGIAS PARA
AULAS DE TEATRO SOB ISOLAMENTO SOCIAL.*
Elizabeth Medeiros Pinto, Suzane Weber Silva _____ 962

TEATROPALESTRA CAPETALISMO, PANDEMIA E PANDEMÔNIO.
Stefanie Liz Polidoro _____ 976

*[sem título] - AUSÊNCIA E PRESENÇA COMO FORÇA POÉTICA
NO ISOLAMENTO SOCIAL*
Ms. Rafael Machado Michalichem, Ms. Renata Mendonça Sanchez _____ 989

CORPORALIZANDO ECO-SOMÁTICA (HOLONÔMICA) #EM CASA
Carla Vendramin _____ 1004

DOIS AMORES E UM BICHO - UMA CARTOGRAFIA DA CONVIVÊNCIA
Danielle Martins de Farias _____ 1033

RECORTE-COLAGEM E ALGUNS REMENDOS
Silvia Balestreri _____ 1037

UM POEMA FILOSÓFICO PARA SE VIVER, MESMO NA PANDEMIA
Domenico Ban Jr. _____ 1044

VÔOS TANGENCIAIS DE AUTOEXPRESSÃO
Patrícia Souza de Almeida _____ 1049

capítulo 6

Transversalidades dissonantes

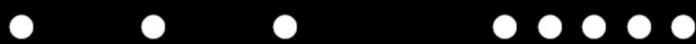
- O USO DE MICRO-CONTROLADORES ARDUINO E A “CULTURA MAKER” NO ENSINO DE ILUMINAÇÃO CÊNICA: POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES COM A ILUMINAÇÃO NAS RENOVAÇÕES DOS ESPAÇOS CÊNICOS*
Rafaela Blanch Pires _____ 1054
- PANORAMA DO ENSINO DE DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL NAS MICRORREGIÕES CHAPADA DO APODI E SERIDÓ OCIDENTAL/RIO GRANDE DO NORTE*
Marcilio de Souza Vieira _____ 1079
- DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL, UM ESTUDO SOBRE A BASE NACIONAL COMUM CURRICULAR (BNCC) E AS ESCOLHAS CURRICULARES DO DOCUMENTO DO RIO GRANDE DO NORTE.*
Carolina Romano de Andrade, Marcilio de Souza Vieira _____ 1103
- ACERVOS DOCUMENTAIS EM RELAÇÃO: UMA POÉTICA DE ATUALIZAÇÃO NA TÉCNICA DE EVA SCHUL*
Fellipe Santos Resende, Suzane Weber da Silva _____ 1139
- RESSONÂNCIAS DE UMA PRESENÇA E UMA ESCUTA: DO QUE SE FAZ EM TEATRO E DANÇA*
Valéria Maria Chaves de Figueiredo, Adriano Jabur Bittar _____ 1155
- DESVELANDO A ÂNIMA*
João Vítor Ferreira Nunes _____ 1172
- MEU INVENTÁRIO NO CORPO*
Mylene da Silva Moreira, Flávio Campos _____ 1202
- A POÉTICA DA APARIÇÃO E CURA: REFLEXÕES A PARTIR DA GRAMÁTICA NEGRA CORPORAL AMPLIFICADA*
Janaína Maria Machado (UFBA) _____ 1223
- DO TEATRO QUE É BOM... O PENSAMENTO ESTÉTICO TEATRAL DE OSWALD DE ANDRADE.*
Nanci de Freitas _____ 1238
- O AUTOENFRENTAMENTO: PRÁTICAS DE YOGA E MEDITAÇÃO NA FORMAÇÃO DA ATRIZ*
Daniela Corrêa da Cunha, Daniel Reis Plá _____ 1273
- O DESPERTAR CONTEMPORÂNEO NAS RELAÇÕES ENTRE DANÇA E SAGRADO FEMININO*
Lauana Vilaronga Cunha de Araújo, Geisa Dias da Silva,
Tânia Guerra de Souza _____ 1303

<i>CRIAÇÃO INFANTIL: CAMINHOS E QUESTIONAMENTOS</i> Allana Bockmann Novo, Flávio Campos _____	1331
<i>IDENTIDADE MOVEDIÇA: OS TRILHOS DO SAMBA NA CIDADE CULTURA</i> Giullia Almeida Ercolani, Luiz Naim Haddad _____	1344
<i>UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE AS INTERFERÊNCIAS DA CORRENTE TEÓRICA “PÓS-MODERNISMO” NA CRIAÇÃO EM DANÇA NA CONTEMPORANEIDADE</i> Natália Colvero, Flávio Campos _____	1352
<i>CORPO-LUZ: PENSAMENTOS ACERCA DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA ILUMINAÇÃO CÊNICA PARA O TEATRO CONTEMPORÂNEO.</i> Ana Luisa Quintas, Alice Stefânia Curi _____	1364
<i>UM RETORNO ATENTO AO BRINCAR: CAMINHOS POSSÍVEIS PARA A DANÇA</i> Fernanda Battagli Kropeniski, Flávio Campos _____	1402
<i>DA COR DO AZEVICHE: A NEGRITUDE COMO POÉTICA DE RESISTÊNCIA NAS ARTES DA PRESENÇA</i> Stênio José Paulino Soares _____	1414
<i>O TEATRO POLÍTICO E AFROCENTRADO DO BANDO DE TEATRO OLODUM (1990): A FORMAÇÃO DE UM TEATRO NEGRO NA BAHIA.</i> Heverton Luis Barros Reis _____	1440
<i>“DENTES DE CACHORRO E CASCOS DE CAVALO”:</i> O MITO DE MICAELA Mariclécia Bezerra de Araújo _____	1473
<i>É “LEI”!</i> ESPETÁCULO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA CRIADO EM PROCESSO COLABORATIVO Alba Pedreira Vieira, Marcus Diego de Almeida e Silva, Carlos Gonçalves Tavares _____	1493
<i>A PRODUÇÃO CULTURAL DO BRASIL OITOCENTISTA E A ATUAÇÃO DE MULHERES NO TEATRO POPULAR.</i> Lílian Rúbia da Costa Rocha _____	1521
<i>FILOSOFIA PERFORMACE: ARQUIVOS AUDIOVISUAIS DAS CULTURAS POPULARES DE AMÉRICA LATINA</i> Natacha Muriel López Gallucci _____	1546



CAPÍTULO 6

transversalidades
DISSONANTES



O TEATRO POLÍTICO E AFROCENTRADO DO BANDO DE TEATRO OLODUM (1990): A FORMAÇÃO DE UM TEATRO NEGRO NA BAHIA.

*THE POLITICAL AND AFROCENTRATED
THEATER OF THE BANDO DE TEATRO OLODUM (1990):
THE FORMATION OF A BLACK THEATER IN BAHIA.*

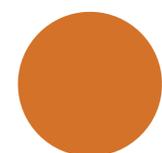
Heverton Luis Barros Reis¹

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

__RESUMO

O objetivo aqui é apresentar as contribuições do Bando de Teatro Olodum (1990) face à representatividade para as artes cênicas negra contemporânea, referenciando o Teatro Experimental do Negro - TEN (1944-1961) e o grande artista, Mário Gusmão (1928-1996), no embate contra o racismo e todas as discriminações sociais. Nesse sentido,

¹ Mestrando em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (Pós-Afro - CEAO). Bacharel em Artes pela Universidade Federal da Bahia (2014). Licenciado em História pela Universidade do Estado da Bahia (2020). Ator - DRT: 10013/BA hevertonbarrosreis@gmail.com



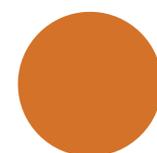
aponta-se para o entendimento do teatro engajado/político e afrocentrado/afrografado para compreender a construção histórica da negritude nas artes cênicas, e a ancestralidade africana e afro-brasileira/baiana na cena poética do fazer teatral, pensando os corpos negros dentro e fora da cena artística na resistência por visibilidade. Dessa forma, aponto para dois espetáculos do Bando de forma mais objetiva, o *Essa é Nossa Praia* (1991), com o discurso social, e *Cabaré da Rrrrraça* (1997), com a efetivação da luta racial. Isso, para historicizar o surgimento do grupo, ao tempo que discorro sobre as duas fases vivenciadas.

__PALAVRAS-CHAVE

Cabaré da Rrrrraça, Essa é Nossa Praia, Arte Política, Racismo, Teatro do Negro.

__ABSTRACT

The objective here is to present the contributions of the Bando de Teatro Olodum (1990) vis-à-vis representativeness for the contemporary black performing arts, referencing the Teatro Experimental do Negro - TEN (1944-1961) and the great artist, Mário Gusmão (1928-1996), in the fight against racism and all social discrimination. In this sense, we aim



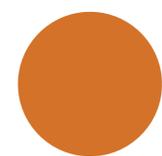
to understand the engaged / political and afrocentric / afrographed theater to understand the historical construction of blackness in the performing arts, and the African and Afro-Brazilian / Bahian ancestry in the poetic scene of theatrical making, thinking of black bodies inside and outside the artistic scene in resistance by visibility. Thus, I point to two shows from Bando in a more objective way, Essa é Nossa Praia (1991), with social discourse, and Cabaré da Rrrrraça (1997), with the realization of the racial struggle. This, to historicize the emergence of the group, while I discuss the two faces experienced.

__KEYWORDS

Cabare da Rrrrraça, Essa é Nossa Praia, Political Art, Racism, black theater.

INTRODUÇÃO - O Contexto que possibilitou o surgimento do Bando

É infundado refletir sobre teatro negro na contemporaneidade sem referenciar a importância do Teatro Experimental do Negro - TEN e do Abdias Nascimento, levando em contexto a sua participação nos movimentos



de luta contra o racismo e desigualdades sociais, como a Frente Negra Brasileira – FNB (1930), dando visibilidade e empoderamento a atores e grupos de artistas negros e da sociedade negra como todo. O TEN é percebido como companhia de teatro negro que sacudiu e fragmentou as estruturas do teatro hegemônico branco brasileiro.

Funda em 1944 o Teatro Experimental do Negro, entidade que patrocina a Convenção Nacional do Negro em 1945-46. À frente do TEN, Abdias organiza o 1º Congresso do Negro Brasileiro em 1950. Militante do antigo PTB, após o golpe de 1964 participa desde o exílio na formação do PDT. Já no Brasil, lidera em 1981 a criação da Secretaria do Movimento Negro do PDT. Na qualidade de primeiro deputado federal afro-brasileiro a dedicar seu mandato à luta contra o racismo (1983-87), apresenta projetos de lei definindo o racismo como crime e criando mecanismos de ação compensatória para construir a verdadeira igualdade para os negros na sociedade brasileira. Como senador da República (1991, 1996-99), continua essa linha de atuação. Também foi Professor Benemérito da Universidade do Estado de Nova York, doutor Honoris Causa pelo Estado do Rio de Janeiro e Doutor Honoris Causa pela Universidade de Brasília. (Ipeafro-Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros. Disponível em: <<http://www.abdias.com.br>>. Acesso em: 10 de jul. 2020)

Portanto, o TEN e seu fundador, o Abdias Nascimento, como bases de um teatro afro-brasileiro, que estava não somente focado nos moldes estéticos e da arte na cena, mas, em ponderar constante diálogo com as lutas sociais, ou seja, da luta contra o racismo, e em se posicionar como



meandro entre o roubo da história dos povos africanos e afro-brasileiros na dimensão de resistência para a existência.

Interessante observar ainda que, para formar o elenco do TEN, foram arregimentados diversos grupos: pessoas das classes excluídas, moradores das favelas, empregadas domésticas, praticantes das religiões afro-brasileiras e cidadãos da classe operária, sem dúvida um coletivo de indivíduos que não ocupava habitualmente a cena teatral brasileira. Isso mostra que o grupo estava preocupado com a questão artística, mas também com a questão social. (JESUS, 2016. p. 51).

Além do universo da arte, Abdias Nascimento foi muito necessário no campo político, desde a participação como Vereador da Cidade do Rio de Janeiro (1954), na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, pelo antigo Partido Trabalhista Brasileiro – PTB (1962), Deputado Federal (1983 a 1987) e Senador da República (1997 a 1999) e como Secretário de Educação pelo Estado do Rio de Janeiro (RJ) do qual sempre lutou contra o racismo e a discriminação.

Quanto ao cenário social, o TEN e Abdias Nascimento muito almejava para a população afro-brasileira, sempre tencionando as questões contra o racismo por meio do fluxo entre arte, cultura, educação e política. Esse alicerce, sempre esteve nos desejos do Abdias Nascimento e, por consequente, do grupo. Como resultado, o TEN

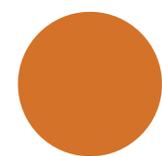


se ressignifica, tendo a colaboração e reconhecimento dos muitos seguimentos artísticos/culturais até os dias atuais, pois, mesmo tendo finalizado as atividades artísticas em 1961 continua a servir de inspiração para tantos outros pares.

Ao compreendermos o Teatro Experimental do Negro – TEN como proponente de um teatro que abriu as cortinas para uma nova forma de produção do teatro negro no Brasil, a datar de 1944, sugere-se que os outros grupos e coletivos de artistas negros que vieram depois foram influenciados pela reflexão ali levantada e pelas possibilidades concretas que o TEN criou, mediante a proposição de ação do coletivo em restituir e valorizar socialmente a identidade, herança cultural e a dignidade do afrodescendente por meio da arte, cultura, educação e ações políticas.

Sendo assim, esses grupos contemporâneos passaram a reconfigurar a arte negra a partir do seu olhar, tempo e contexto, como é o caso do Bando de Teatro Olodum, que surge no final do século XX, e que serve de norte artístico para tantos outros grupos que vieram mais tarde, como o Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas (BA), Cia dos Comuns (RJ) e Cia Cabeça Feita (DF).

O Bando de Teatro Olodum é o grupo de teatro negro de maior durabilidade no teatro do Brasil e da América Latina que se tem conhecimento, de mesmo modo, é um



dos mais populares em todo o país. O Bando surge em 17 de outubro do ano de 1990 na cidade do Salvador. A fundação do grupo é resultado da parceria entre o Grupo Cultural Olodum, já conhecido no universo dos blocos carnavalescos, e do diretor, Marcio Meirelles, com co-fundação de Chica Carelli².

Ao pesquisar sobre teatro negro na Bahia e seus grupos contemporâneos, surgiu a indagação de referenciar um grande artista negro que, de alguma forma, influenciou o Bando e os artistas ali envolvidos antes da formação do grupo de teatro, e por esta razão, não posso deixar de abrir um parêntese para falar de Mário Gusmão.

Mário Gusmão (1928-1996), baiano da cidade de Cacheira, (120km da capital) foi o primeiro ator negro a entrar e se formar na tradicional Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) no início dos anos 60, período onde, pouco, ou nada, se falava das cotas raciais e da necessidade de integrar a população afro-brasileira as academias científicas e aos espaços canônicos das artes dramáticas.

Mário Gusmão, ainda trabalhando na Penitenciária, conheceu Mário Lobão e Carlos Petrovich, iniciando-se no teatro amador. Como ele próprio diz: “Descobri o que eu realmente queria

² Para saber mais sobre a co-fundadora do Bando acessar: CHICA Carelli. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa463896/chica-carelli>. Acesso em: 16 de ago. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

fazer”. Provavelmente induzido por seus novos amigos, foi parar no recém-criado curso da Escola de Teatro, o primeiro de nível superior do país. Quando eu cheguei as inscrições estavam encerradas, mas abriram uma exceção para mim. Foi assim que eu passei bem nos testes, aí é que fui perceber que eu era o primeiro negro da Escola de Teatro. Depois foi que veio Antônio Pitanga. (BACELAR, 1997, p.268-269)

Na biografia sobre a trajetória do Anjo Negro da Bahia³, Jeferson Bacelar (1997), registra a vida do ator através da história oral, tendo como fonte a memória de amigos, familiares e do próprio Gusmão. O autor relata que Mário Gusmão tinha tudo para ser mais um brasileiro desconhecido, tendo vindo de uma família humilde financeiramente, contudo, suas escolhas e inquietações o fez um dos maiores atores e gestor de cultura da Bahia. Deixando um legado de luta contra o racismo e tendo forte influência nos movimentos artísticos do Brasil atual.

Participou de dezenas de peças de teatro, fez dezesseis filmes, participou de novelas e seriados na televisão brasileira, além de inúmeros espetáculos de dança, tornando-se, como o disse Clyde Morgan, um arquétipo, um ícone para a população afro-baiana. (BACELAR, 1997, p. 257).

Nota-se o ator social que foi Gusmão ao falar de suas lutas no universo da cultura e no posicionamento ativo na política, a exemplo, temos a participação do ator em

³ Faço referência ao documentário Mário Gusmão, O Anjo Negro da Bahia: A vida e a obra do consagrado ator baiano. Com Direção de Élson Rosário, Coprodução de Édilson Rosário, Celeiro Cultural, TVE Bahia, Fundação Padre Anchieta (TV Cultura), 2005. 55 minutos.

eventos importantes para a época, como a presença “Em 1977 a delegação que foi à África representar o Brasil no Festival de Arte Negra, na Nigéria. Ali, Mário, segundo Clyde Morgan, foi “bombardeado pela beleza, pela cultura, pela arte, aprendendo sobre negritude”” (BACELAR, p. 274). Gusmão era um ser político por natureza, e tinha ciência, de tal modo, por ter vencido todas as dificuldades sociais e financeiras para ocupar o espaço das artes.

Dessa maneira, percebe-se que a trajetória de Mário Gusmão revela parte de sua identidade como pessoa e como artista. Memórias que são importantes para transformação da realidade da arte negra da Bahia e do Brasil. Sendo assim, Gusmão como proponente de experiências e lutas vividas como homem negro que se impôs no universo racista e excludente.

A sua inserção na sociedade e cultura dos brancos faz com que seu discurso reproduza os valores e a história dos dominantes, valores que representam uma história de violência e exclusão contra si próprio. O seu relato revela as mutações no processo de construção de sua identidade individual, mas não só: é também a leitura, rica e envolvente, da trajetória de um negro singular, nos movimentos mais amplos da sociedade brasileira. (BACELAR, 1997, p. 276).

Refletir sobre Mário Gusmão, nessa introdução, é entender como durante o século XX a Bahia estava

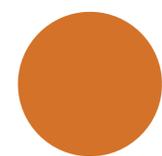


configurada no campo social e artístico. É compreender a importância de um homem negro que abriu caminho para que tantos outros existissem, assim como foi o TEN, anteriormente, na década de 1940. Gusmão esteve durante sua trajetória artística ligado ao Teatro Vila Velha, teatro o qual o Bando foi formado. E se o Bando existe, nesse espaço, hoje, é também pelas contribuições, sobretudo, da resistência de nomes como Mário Gusmão. Pois, sendo o único negro, naquele contexto, ocupando uma cadeira na Escola de Teatro, em um período onde pouco ou nada se pensava sobre a arte negra e com o lugar demarcado para personagens/atores brancos, é resistir tendo que provar duas vezes mais que era capaz sempre⁴.

De mesmo modo, é interessante apontar de forma antecipada o sentido de teatro negro na contemporaneidade. De antemão, devemos pensar o teatro negro no plural. Ou seja, teatros negros, com características de aproximação ao tempo que possui, de acordo com cada grupo e contexto, suas particularidades.

O sentido de teatros negros passeia desde a dimensão de um teatro que possui a presença negra na cena e/ou como componente de uma produção artística, ou seja,

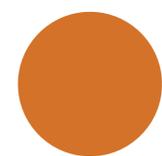
⁴ Menciono o sentido de: provar que é bom sempre a mais que atores brancos, pois até hoje, mesmo com todos os avanços que temos, das discussões feitas, de políticas públicas e de leis que combate ao racismo, ainda vemos os atores negros as margens dos grandes grupos e espetáculos em circulação, ainda ocupando espaços específicos, se vendo na necessidade de criar grupos/núcleos para falar dos seus. Isso sem falar na grande mídia, filmes e novelas onde ainda a participação do negro é ínfima, e/ou quando aparecem estão ligados a própria imagem de ser negro.



desde atores negros em cena até a escrita de um texto por artistas negros e/ou que estejam presentes em uma das partes do processo de encenação. (DOUXAMI, 2001) até a compreensão de teatro negros como perspectivas da representação identitária cultural de um povo ou grupo. Como define Marcos Alexandre (2017).

Textos dramáticos e/ou espetaculares em que os negros, a sua cultura e a sua visão ideológica do (e para o) mundo aparecem como temática central e como agentes[...] O **teatro negro** não só retrata as especificidades dos sujeitos negros e sua integração na sociedade, mas também se retroalimenta dos elementos que compõem e integram a cultura dos afrodescendentes em suas distintas manifestações artístico-performáticas: danças, músicas, jogos, linguagem, mitos, religião e ritos, pois o teatro negro é ritualístico. (ALEXANDRE, 2017, p. 28-34. Grifos do autor).

Sendo assim, teatros negros como espaço de afirmação das identidades negras, acocoradas a questões estéticas de influência africana e afro-brasileira, fundamentadas das discussões existências ideológicas e políticas dos negros contemporâneos (LIMA, 2010). E é com base desse pensar que compreendemos o sentido de teatro negros e o teatro produzido e encenado pelo Bando.



Surgimento e Trajetória do Bando de Teatro Olodum.

Os anos iniciais não são fáceis para o grupo formado por atores negros, tendo que enfrentar os preconceitos impostos na época e impondo sua voz no palco, contribuindo para reflexão de temas sociais e políticos da vida cultural baiana. Nessa perspectiva, o olhar central do Bando de Teatro Olodum era e continua sendo o combate ao racismo e toda forma de discriminação sócio racial.

Ao falar da formação do Bando, Lima (2010), em sua tese de doutoramento – *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*, argumenta a relação entre os fundadores.

O diretor convidado por João Jorge, presidente do Olodum, foi Márcio Meirelles. No teatro baiano há mais de 30 anos, com formação em Artes Plásticas, Márcio Meirelles tinha uma área de atuação relativamente extensa, além de diretor, era cenógrafo, figurinista, e também exercia atividades administrativas como a direção da principal sala de Salvador, o Teatro Castro Alves (TCA). Como diretor, Márcio, notabilizou-se com a direção do grupo *avelãz y avestruz* (1976), uma espécie de vanguarda do teatro baiano. Em sua busca estética, também fez imersões em torno de elementos típicos da cultura baiana como a musicalidade da fala e do ritmo do cotidiano. (LIMA, 2010, p. 149).

Sendo assim, há 30 anos surgia no cenário teatral baiano o primeiro grupo que falava sobre o negro e que



tinha em cena somente atores negros. Quase um ano depois de sua formação, o grupo entra em cartaz com seu primeiro espetáculo, a comédia: *Essa é Nossa Praia* (1991), peça que tinha como missão contestar o cotidiano sociocultural de Salvador (BA).



Imagem 1 - Espetáculo *Essa é Nossa Praia* (1991)

Fonte: acervo do Bando de Teatro Olodum⁵.

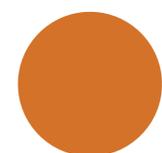
A peça, como já mencionado, apontava o cotidiano da cidade do Salvador por meio de personagens que representavam parte da população, o que provocava no público presente um misto de risos e reflexões da exclusão social vivida por muitos baianos e brasileiros.

⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/bando.deteatroolodum/photos/s%C3%A9rie-hist%C3%B3riasdobandoo-primeiro-espet%C3%A1culo-do-bando-de-teatro-olodumesp%C3%A1culo-/727620050632955>

O cenário faz referência ao próprio bairro Pelourinho e as casas do centro histórico, enquanto que o figurino aponta para uma vestimenta real do dia-dia, assim como, de vestimentas típicos da cultura negra, como a roupa das baianas de Acarajé. Elementos cênicos como cestos de palha, tabuleiro de acarajé também estão presentes contribuindo para uma estética realista. A música fica por conta dos ritmos da Bahia através dos tambores e atabaques.

A relação comédia e denúncia, muito característico do bando ao longo de seus 30 anos de existência, foi importante, pois através da comédia o Bando levava o público ao teatro, comédia da qual funcionava devido a personagens e a própria performance dos atores nos remeter para figuras e situações vivenciadas, sobretudo, por moradores da capital baiana. Nesse sentido, a comédia serviu como ferramenta não somente de escolha do estilo da narrativa, mas para fazer o público ir ao teatro e refletir sobre as questões/problemas sociais. Ao tempo que, nos mostra que mesmo diante da realidade difícil, culturalmente, é característica da população afro-brasileira e do povo baiano a forma, por vezes, risonha de levar a vida.

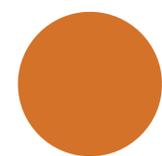
O sucesso foi tamanho e muito agradou ao público baiano, tanto pela representação que muitos se viam naquele contexto encenado e/ ou pela estética de um



espetáculo político, com personagens que encontrávamos no dia-dia da cidade, assim como, da própria temática de luta sócio racial. Devemos lembrar da carência que vivíamos nos anos de 1990 de um teatro na Bahia que falava de seu povo, de suas identidades étnicas ao tempo que tivesse coragem para enfrentar o racismo e apontar problemas tão graves.

A temática sobre a população moradora e frequentadora do bairro Pelourinho fez tanto sucesso que o contexto foi apresentado em dois espetáculos de forma mais direta. Que é o, *Ó Paí, Ó* (1992) e *Bai Bai, Pelô* (1994). Espetáculos que personagens criados na peça *Essa é Nossa Praia* reaparecem como uma continuidade de suas histórias. O que resultou em um projeto intitulado *Trilogia do Pelô*, composto pelos três espetáculos.

Nos dois espetáculos seguintes – *Ó Paí, Ó* e *Bai Bai, Pelô* – nota-se, para além de refletir sobre os moradores do centre histórico da cidade mais negra fora do continente africano, a crítica ao processo de modernização desses espaços e da exclusão desses moradores. Questionamentos como: O Pelourinho é para quem? Moradores ou turistas? E o que o Governo e o Poder Público Municipal está fazendo pelos moradores, mais pobres, dos cortiços e casarões antigos?



É interessante apontar que à dramaturgia dos espetáculos do Bando, desde o início de sua formação, procurou apresentar a escrita de textos teatrais próprios, partindo dos improvisos e vivências na sala de ensaio, atentando-se para o cotidiano que os 22 atores experienciavam na cidade mais negra do Brasil. Além de discutir a ideologia do branqueamento, marginalização e intolerância religiosa através do humor em textos contestatórios. Portanto, e para além do palco e ao longo de sua trajetória, Lima (2010) argumenta.

Além da cena, o Bando também tem se notabilizado pela realização de eventos como o Fórum Nacional de Performance Negra. [...] estão também o cinema e a TV. Dentre essas atuações, estão os filmes Jardim das Folhas Sagradas (previsto para 2010), dirigido por Póla Ribeiro; e Ó paí ó (2007), roteiro de um de seus espetáculos do mesmo nome, adaptado e dirigido por Monique Gardemberg. O mesmo roteiro foi posteriormente transformado em série para a Rede Globo de Televisão (LIMA, 2010, p. 143).

Observamos também, que essa primeira fase, que conta com os espetáculos mencionados e mais: *O Novo Mundo* (1991), *Woyzéck* (1993), *Medeamaterial* (1993), *Zumbi* (1995), *Zumbi está vivo e continua lutando* (1995), *Erê pra toda vida / xirê* (1996) e *Ópera de três mirreis* (1996), as discussões sociais estão mais em evidências do que o fenômeno do racismo, claro, que uma coisa não está desvinculada da

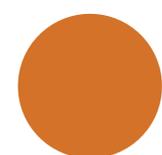


outra, ao falarmos da condição social dos moradores da Bahia e seu contexto histórico, estamos falando do racismo estrutural. Porém, como temática cênica o racismo estava de forma subjetiva dos espetáculos mencionados e só vai aparecer com a própria maturidade dos artistas envolvidos e das questões externas, do que estava acontecendo no mundo e no Brasil e do próprio público como receptor.

A Relação Banda e Bando Olodum

Ao falarmos do Bando de Teatro Olodum, precisamos abrir um precedente para falar da Banda Olodum e toda sua importância cultural histórica/artística para a Bahia e para a cultura negra do mundo. A música tem um poder de unir as pessoas, é uma linguagem que ressoa nos quatro cantos. O bloco Olodum tem sua primeira aparição no carnaval na década de 1980, após sua fundação em 1979 por Neguinho do Samba (1955-2009) e João Jorge Rodrigues (1952).

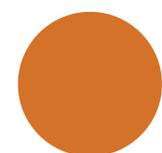
A partir de 1984, ancorados nas questões da negritude, se automeu Grupo Cultural Olodum. Dentre as tantas músicas, são exemplos de sucesso, *Madagascar Olodum* (1991), *Ladeira do Pelô* (1999) e *Faraó* (1987). Lima (2010), argumenta essa relação teatro/música referenciando Douxami (2001).



O que caracteriza o ressurgimento do teatro negro na Bahia, dos anos 70, não pode ser considerado como um elemento artístico independente, mas como uma parcela de um movimento artístico e estético (DOUXAMI, 2001, 352) implementado pelos blocos afros e afoxés. Depois da religião, um outro forte meio de afirmação da identidade negra, em Salvador, é a música. Tal como a religião dos Orixás, mas em sua versão profana, entidades culturais carnavalescas constituem-se como lugares onde a memória cultural negra é fermentada; estão aí imbricadas todas as expressões dramáticas e populares da cultura negra. (LIMA, 2010, p. 143).

Nesse sentido, é impossível pensar o Bando de Teatro Olodum sem suas referências musicais. Nesse olhar, compreende-se que o teatro político negro carrega consigo referências na cultura negra, como a música, dança, etc., contudo, a Banda nunca propôs ao Bando uma temática. Lima (2010). Tanto que no início, o Bando, como apontado, tinha como referência as questões sociais.

Outro vetor importante é o diálogo entre o renomado grupo musical e o artista conceituado no mercado teatral da Bahia, o Márcio Meirelles. “Essa junção funcionou como um elemento chave quando da legitimação, inserção e, mesmo sustentação do Bando de Teatro Olodum. Seu lançamento, por exemplo, foi acompanhado de grande repercussão”. (LIMA. P. 150)



O teatro Engajado e Afrocentrado do Bando

O teatro do negro, da forma como compreendemos na atualidade, muito dialoga com as dimensões das múltiplas linguagens postas na cena teatral, para além, do que foi visto até aqui, é interessante refletir sobre conceito/ideia do teatro político e engajado, assim também sobre o teatro afrocentrado ou afrografado.

De maneira geral, nos estudos contemporâneos sobre o teatro negro, observa-se características de linguagens e poéticas cênicas muito particulares e/ou que apontam para a diversidade cultural que o negro está inserido historicamente no Brasil. Sendo assim, notamos narrativas múltiplas, contudo, nota-se também, perspectivas teóricas e metodológicas muito particulares, ao tempo, que, assim como teatro negro que é múltiplo, tais epistemologias se fazem de mesmo modo.

E mesmo, por vezes, estando ancorado por processos e conceitos cênicos de influência europeia/branca, como o teatro do dramaturgo Alemão *Bertolt Brecht* (1898-1956)⁶, ou do italiano Eugenio Barba (1936)⁷, procura adaptar para seu contexto e tempo social. Quando menciono o teatro brechtiano é fazendo referência ao teatro social, que, por

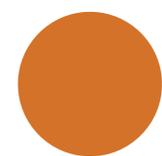
⁶ Para mais sobre, aconselho a leitura de: BOSSMANN, Reinando. O Teatro Épico de Brecht. Letras, Curitiba, (241 2(3-267 dez. 1975. disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:F5PYJ9DOWyMJ:https://revistas.ufpr.br/letras/article/download/19607/12819+&d=16&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>

⁷ Para compreender o conceito da Antropologia do Teatro. BARBA, Eugenio. A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral. Eugenio Barba, Nicola Sevarese; tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. - São Paulo: É Realizações, 2012 a. (A arte do ator)

vezes, se utiliza da realidade dos atores para gerar cenas, de mesmo modo, quando referencio o Barba, é para falar do pensamento da antropologia do teatro, ou seja, que estuda o processo cênico por meio de estilos variados e com base em técnicas do ator através de comparações. Sendo esses processos também utilizado por grupos de teatro e atores do teatro negro, mas que não fica somente preso a tais preposições.

Nesse pensar, costuma-se dizer que dentre essas possibilidades nota-se um teatro multilíngue, ou seja, onde passeia por várias linguagens artísticas poéticas. De mesmo modo, é um teatro engajado e/ou político por definição, que luta contra invisibilidades e silenciamento. Para além, é um teatro afrocentrado ou como prefere chamar Lema Martins (1997) como afrografado, que é o mesmo que um teatro que bebe da fonte de sua ancestralidade africana e que reconhece a importância de olhar para o passado para entender o presente e modificar o futuro. Compreendido a memória como elemento que possibilita configurar a cultura de um povo e suas escolhas políticas e sociais.

Observa-se que o Bando de Teatro Olodum é dividido em duas fases. A primeira fase, tinha como temática predominante o cotidiano da Bahia, o carnaval, as figuras do bairro Pelourinho, malandros, a vendedora de acarajé, como encontramos nos espetáculos mencionas até aqui,



e a segunda fase, que tem como característica exercer a militância negra dentro e fora da cena. O espetáculo que virou a chave para essa perspectiva foi *Cabaré Rrrrraça* (1997), sendo problematizado o racismo e as formas de discriminação contra o negro no Brasil.

É interessante refletirmos que a dimensão identitária e cultural do negro no teatro não necessariamente passa por espetáculos que discuta e/ou que deva fazer problematizações sobre o racismo, contudo, se faz presente de maneira geral e por isso entendemos como um teatro político e engajado que trata das causas sociais de um grupo que foi/é marginalizado e subalternizado. Entendendo que o fenômeno do racismo assola a população afrodescendente, é compreensível quando tais presidentes aparecem nos espetáculos, pois o teatro, nesse caso, reflete e aponta, ao tempo que procurar transcender a existência social.

Enquanto que, quando dizemos que um teatro que utiliza as várias linguagens da arte, como a música, e isso engloba os ritmos, instrumentos, observamos que é parte da cultura do povo negro, como uma cosmovisão do pensamento vindo de África, ou seja, que as ideias não acontecem de forma separadas e/ou isoladas, mas que estão articuladas e se relacionam o tempo todo. Sendo assim, o teatro no negro, de forma proposital ou sinergeticamente passeia por linguagens variadas na composição dos espetáculos, seja



como contribuição cênica, do cenário, ou ainda, aconteça desde a escrita dramaturgica.

Como é o caso de *Cabaré da Rrrrraça*, que a relação teatro e música aparece no texto e é elevada para cena com a participação dos atores cantando e de uma banda fazendo os sons, de mesmo modo, acaba sendo esses instrumentos percussivos parte do cenário e da estética criada. Quando a poética, reafirma a cosmovisão apontada anteriormente, de uma população Afrocênica que reverbera em seus corpos memórias plurais.

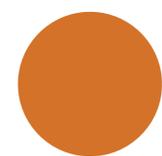


Imagem 2 - Espetáculo Cabaré da Rrrrraça (1997)

Fonte: Foto de Márcio Lima de Divulgação da peça teatral.

O espetáculo *Cabaré da Rrrraça* (1997) aponta o racismo no Brasil e no mundo de forma mais objetiva. O “R” estendido do título objetiva afirmar uma identidade negra de (r) existência, de força, de empoderamento da população negra. Como de costume, o bando além de trabalhar com a música, os ritmos por meio da percussão e da comédia para falar de problemas reais, traz ainda elementos cênicos que apontam para outras referências como do cenário que é o próprio cabaré - esse espaço de entretenimento/taberna popularizado na França do início do século XIX e que foi trazido ao Brasil com a chegada da Cora Portuguesa no mesmo século - Ao tempo que, com a escolha do título e do cenário/figurino/maquiagem, o Bando faz uma crítica de como o corpo do negro é objetificado.

O cenário do espetáculo é múltiplo, ao tempo que serve para referenciar a rua, é o espaço onde acontece uma espécie de programa televisivo, ou ainda, se transforma em uma passarela onde os atores desfilam corpos negros. O espetáculo por vezes quebra a quarta parede do teatro com diálogos entre os atores/personagens e o público presente. Esses bate-papos nos revela a imagem que a sociedade tem do negro, o racismo e os estereótipos criados em torno da figura do negro. E o humor ajuda nesse processo, pois deixa a plateia entregue a peça para



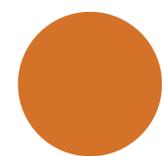
que possam participar de forma mais leve e verdadeira.

Nesse contorno, nota-se a tentativa do Bando de refletir e questionar sobre as imagens de mulheres e homens negros, como: todo negro tem o pênis grande, a mulher negra é boa de cama, que o corpo negro é quente, e vai além, problematizando os espaços que o negro ocupou em nossa sociedade por muito tempo e questiona: o negro não pode ser modelo? Não pode estar na televisão? Não pode ser quem ele quiser, assim como o branco tem essa liberdade?

Quando a corporeidade, se faz muito presente ao longo do espetáculo e dar o tono necessário por meios de danças e músicas que contribuem para apontar o posicionamento do grupo, ao tempo que o figurino e a maquiagem ajudam na composição dos universos que a peça se passa, ou seja, o cabaré, o show, a mídia, os palcos.

De maneira geral os personagens e as cenas convergem para falar do racismo, com personagens que aparecem para questionar situações-problemas presentes no cotidiano, e dessa forma o Bando se posiciona no entrelaço entre os personagens e as personas ali presentes.

No período que o Bando de Teatro Olodum entra em uma nova fase – 1997 – é importante apontar que estava sendo criada, através da Resolução nº 52/111, a *Terceira*

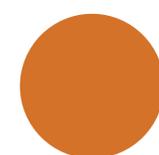


Década de Combate ao Racismo e a Discriminação Racial no Brasil. Nesse período também é criado o *Grupo Especial de Combate à Discriminação Racial* que vem trabalhando em parceria com as secretarias de Educação e Cultura do Estado da Bahia até o presente momento

Os integrantes do Bando listaram como funções do seu teatro: conscientizar, informar, transformar, questionar, contribuir para a valorização e afirmação da identidade negra e combater o preconceito e a discriminação racial. Sobretudo, como sublinha o ator e produtor Fábio Santana, o teatro realizado pelo Bando, hoje, é do tipo que “não dá resposta - faz questionamento. (LIMA, 2010, p. 166).

A luta antirracista se faz presente entre os atores e conseqüentemente no Bando de Teatro Olodum como todo, direção, dramaturgia, figurino, cenário, coreografia, maquiagem, e muito próxima do teatro produzido pelo Teatro Experimental do Negro - TEN. Nota-se que para esses artistas ativistas aqui apresentados o teatro negro é o teatro de resistência em nome da luta contra o racismo e toda forma de discriminação contra a população afro-brasileira.

Nesse sentido, contata-se seus posicionamentos políticos por meio da a firmação das identidades negras, bem como, procura compreender as representações geradas dentro de cena que é resultado das representações socioculturais



desses sujeitos históricos. O entendimento de Identidades, no plural, é possibilitado pela percepção de Stuart Hall quando afirma que as identidades estão conectadas ao aporte cultural dos indivíduos, e que por sua vez, não é unificada e eterna, pelo contrário é resinificada o tempo todo. (HALL, 2010).

De mesmo modo, o sentido de representação aqui é o mesmo proposto por Roger Chartier, quando nos diz que representação é a maneira as quais os sujeitos e/ou grupos sociais criam um sentido para fatos e acontecimentos históricos e para o mundo que o cerca a realidade. (CHARTIER, 1991). Portanto, as identidades negras que são apontadas na cena pelo Bando para lutar contra os problemas sociopolítico é encenar as realidades vividas na busca de falar de si e do outro semelhante para contornar questões muito caras para a população negra.

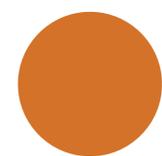
Após o espetáculo *Cabaré da Rrrrraça* o Bando monta ainda: *Áfricas* (2007), *Bença* (2010), *Erê* (2015/2017) e *Dô* (2015) entre outros. Todos espetáculos que falam de racismo e de representação das identidades negras. Assim como, monta espetáculos clássicos de forma empretecida, adaptando para a realidade negra, como: *Um tal de Dom Quixote* (1998), *Ópera de 3 reais* (1998) e *Sonho de uma noite de verão*. (1999/2006).



Tendo em vista esses questionamentos aqui postos, conseguimos compreender que existe um teatro negro e que esse teatro vai ser configurando à medida em que cada grupo ou coletivo de artistas negos vão pensar sobre si, sobre sua ancestralidade, mas que, de forma geral, devemos entender como o teatro que visibiliza o artista negro na cena com todo seu aporte cultural, trazendo à tona suas memórias e historicidade.

E interessante aferimos também, que esses artistas do Bando atuam das múltiplas formas, quando não estão em cena estão na luz (iluminação), no som (sonoplastia) e/ou mesmo estando em cena fazem parte da produção, figurino, maquiagem. Artistas que precisam ser versáteis para manter vivo um teatro negro que poucas vezes teve patrocínio. Sempre montando espetáculos com incentivo financeiro público e/ou privado por meio de editais e/ou com os recursos de bilheteria de espetáculos anteriores.

Para o TEN, o Bando ou ainda para tantos grupos que produzem a arte negra, não só no teatro, mas na música, dança, literatura, o obstáculo é o mesmo, o racismo vivido na pele, na carne e na alma, com suas raízes fincadas na historicidade do Brasil e engendrada no mito da democracia racial. E nunca foi fácil e continua não sendo. É resistir para existir diariamente, espetáculo após espetáculo. Mesmo no caso de grupos como o Bando.



Que sendo considerado um dos mais antigos e, portanto, um patrimônio cultural em atividade, não recebe nenhuma atenção de Políticas Públicas.

Portanto, para os grupos de teatro negro cabe um forte diálogo entre a produção artística e um discurso político ancorado na luta negra. Por isso, é compreendido quando os grupos na atualidade e desde o TEN, colocam que não acreditam no teatro negro que não seja político, pois a arte negra sempre foi de resistir para poder existência. Contudo, não somente, pois é espaço para a afirmação das identidades e das culturas negras, ponderando a importância de sua arte, criando epistemologias negras dentro e fora de cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Devemos compreender o racismo como um fenômeno histórico, que durante o século XIX, com a idealização de superioridade racial expôs o discurso unificado, sendo atestadas pelas teorias científicas. Nesse sentido, o racismo abrange um visão mediante a ligação inarmônica entre as “raças”. Podemos, por tanto, afirmar que o preconceito e discriminação racial são demonstrações mais diretas do fenômeno histórico chamado racismo estrutural.

Considero que o Teatro Experimental do Negro – TEN



(1944-1961) e a figura imponente e fundamental de Abdias Nascimento foram precursoras desses movimentos, que alcançou posição relevante no cenário do século XX no que diz respeito ao teatro produzido por negros e pela participação política de agente negros, considerando-se que nos anos 1940 não tínhamos políticas públicas e nem mesmo reconhecimento na sociedade brasileira no tocante ao racismo foi de grande avanço.

O que o TEN possibilitou foi o diálogo entre artistas, intelectuais e políticos da época. Devemos compreendê-lo como o pioneiro que, além de se manter no cenário artístico por longos anos, impulsionou o discurso de um teatro negro, que falasse da cultura do negro e problematizasse o racismo e toda forma de discriminação social, religiosa.

De mesmo modo foi o Mário Gusmão que fomentou a presença negra na cena baiana e pode contribuir para surgimento de outros artistas na cena teatral e dos espaços, como a Escola de Artes Cênicas da UFBA, um artista que passeou entre teatro e cinema e muito inspirou o Bando e outros que vieram mais tarde.

Quanto ao Bando de Teatro Olodum (1990), deve ser entendido como pioneiro na Bahia, que em sua segunda fase, foi imponente para a luta racial e para a afirmação das identidades negras, ao tempo que cria uma poética



através de um teatro afrocentrado e político, ou seja, trazendo referências negras, modo de ser e ver o mundo, e hoje é referência no teatro negro do Brasil. Rebatendo toda construção histórica do negro estereotipado na cena, mostrando o negro em sua beleza, inteligência e vivência particular.

Quando as poéticas cênicas nos teatros dos negros, merece atenção, pois vem se construindo com bases sólidas, muito conectada às questões raciais e de referência cultural identitária, e ao tempo que se distancia em escolhas temáticas e de recortes históricos, se aproximam em luta e por meio da cosmovisão de uma África negra.

Ainda precisamos escrever para apontar grupos e histórias de sujeitos para além da visão de uma cultura/povo afro-brasileiro sem história e memórias. Pois de maneira geral, ainda é muito desconhecido do grande público. A ideia é trazer esses grupos como o Bando para falar de existência, apontar que no campo do teatro o negro reafirma sua negritude ao tempo que possibilita que tantos outros se vejam representados.



__REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba.** Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017. 428p.

BACELAR, Jeferson. Mário Gusmão (1920-1996) **O Santo Guerreiro Contra o Dragão da Maldade.** Revista Afro-Ásia, n° 19/20. 1997. P. 257-277.

CHARTIER, Roger. (1991). **O mundo como representação.** *Estudos Avançados*, 5(11). P. 173-191.

DOUXAMI, Cristiane. **Teatro Negro: a Realidade de um Sonho sem Sono.** In Revista Afro-Ásia, 25-26, 2001. P. 281-312.

HALL, *Stuart*. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11. ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A editora, 2010. 104p.

JESUS, Cristiane Sobral Correa. **Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira.** 2016. 160 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum.** 2010. 307 p. Tese (Doutorado em Artes)



- Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

MARTINS, Leda Maria. Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997. 194p.

Sites:

Ipeafro-Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros. Disponível em: <<http://www.abdias.com.br>>. Acesso em: 10 de jul. 2020

CABARÉ da Rrrrraça. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento601292/cabare-da-rrrrraca>. Acesso em: 16 de Jan. 2019 às 21h19min. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Sites visitados:

BANDO DE TEATRO OLODUM. Disponível em: <<http://bandodeteatro.blogspot.com.br/>>. Acesso: 03 ago. 2020.

BLOG DO VILA. Disponível em < <http://www.blogdovilla.com.br/>> Acessado: 04 ago. 2020

LITERAFRO - O PORTAL DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/teatro/grupos/1101-bando-de-teatro-olodum>> acessado em 05 ago. 2020.



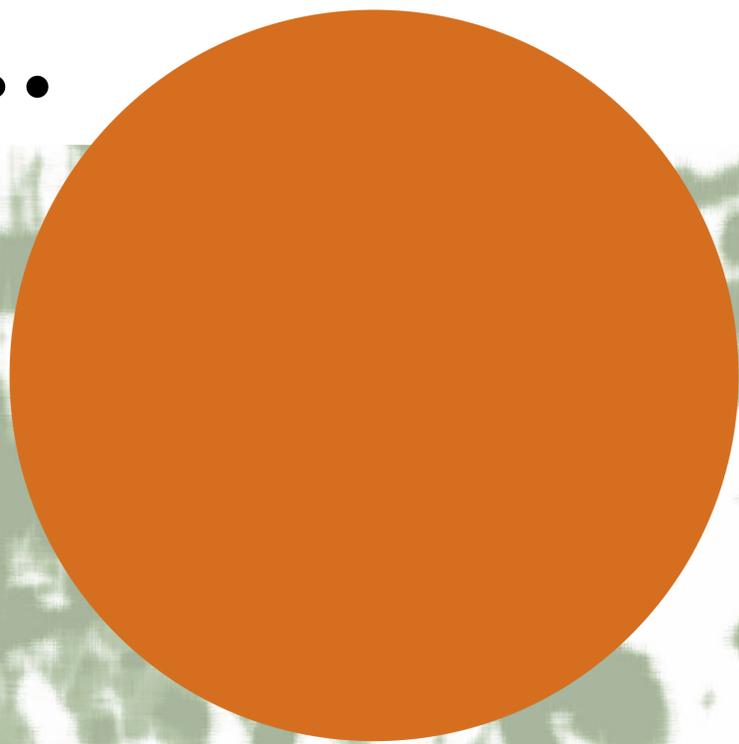
Fontes:

Imagem 1 - *Essa é nossa praia*. 1991/2004. Texto: Marcio Meirelles e Bando de Teatro Olodum. Direção: Marcio Meirelles e Chica Carelli. Elenco: Anativo Oliveira, Antônio Capinan, Arlete Dias, Dedé Maurício, Edilson Bispo, Ednaldo Muniz, Edvana Carvalho, Fábio Santos, Gerimias Mendes, Jorge Washington, Eliete Miranda, Luciana Souza, Mazé Silva, Mara Gomes, Nauro Neves, Nildes Vieira, Orlando Martins, Reinaldo Borges, Rejane Maia, Rita Santos, Rivaldo Rio, Valdinéia Soriano, Agnaldo Buiú, Auristela Sá, Cássia Valle, Cristóvão da Silva, Láudio Dourado, Lázaro Machado, Lázaro Ramos, Merry Batista, Sérgio Amorim, Suzana Mata, Tânia Kayal e Valdinéia Soriano. Participação: Banda Mirim do Olodum.

Imagem 2 - *Cabaré da Rrrrraça*. 1997. Texto: Márcio Meirelles e Bando. Direção: Márcio Meirelles. Co-direção: Chica Carelli. Elenco: André Luis, Arlete Dias, Elane Nascimento, Auristela Sá, Cássia Vale, Clésia Nogueira, Gerimias Mendes, Merry Batista, Edgar Sacramento, Ednaldo Muniz, Elaine Nascimento, Eliana Negreiro, Érico Brás, Fábio Santana, Inaiara Ferreira, Jamile Alves, Jorge Washington, Leno Sacramento, Márcio Néri, Rejane Maia, L. Laurentino, Telma Souza e Valdinéia Soriano.



PPG-Artes da Cena
 Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
 Instituto de Artes - UNICAMP



ISBN: 978-65-88507-02-5

