

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

Gildete Paulo Rocha

**CABARÉ DA RRRRRAÇA: processo de criação de recursos estéticos na abordagem do  
racismo/antirracismo**

Belo Horizonte  
2024

Gildete Paulo Rocha

**CABARÉ DA RRRRRAÇA: processo de criação de recursos estéticos na abordagem do racismo/antirracismo**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Artes da Cena

Orientadora: Profa.<sup>a</sup> Dra.<sup>a</sup> Maria Beatriz Braga Mendonça

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.028  
R672c  
2024

Rocha, G. P., 1963-  
Cabaré da Rrrrraça [recurso eletrônico] : processo de criação de recursos estéticos na abordagem do racismo/antirracismo / Gildete Paulo Rocha. – 2024.  
1 recurso online.

Orientadora: Maria Beatriz Braga Mendonça.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Representação teatral – Teses. 2. Improvisação (Representação teatral) – Teses. 3. Racismo – Teses. 4. Riso – Teses. 5. Negros nas artes cênicas – Teses. 6. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. I. Braga, Bya, 1966- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **GILDETE PAULO ROCHA**  
- Número de Registro **2020680844**.

Título: **“CABARÉ DA RRRRRAÇA: processo de criação de recursos estéticos na abordagem do racismo/antirracismo”**

Profa. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – Titular – Faculdade de Letras/UFMG

Profa. Dra. Cecília Almeida Salles – Titular – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Profa. Dra. Régia Mabel da Silva Freitas – Titular – UFABC

Profa. Dra. Joice Aglae Brondani – Titular – UFBA

Belo Horizonte, 15 de março de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Beatriz Braga Mendonca, Professora do Magistério Superior**, em 18/03/2024, às 11:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior**, em 18/03/2024, às 12:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cecília Almeida Salles, Usuária Externa**, em 18/03/2024, às 13:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joice Aglaé Brondani, Usuária Externa**, em 18/03/2024, às 17:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Régia Mabel da Silva Freitas, Usuária Externa**, em 19/03/2024, às 10:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Angélica Oliveira Adverse, Subcoordenador(a)**, em 19/03/2024, às 12:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3117840** e o código CRC **B7E8A407**.

---

Aos que nessa minha trajetória:  
foram generosas fontes de energias de  
afetuosidades, acolhimentos, cumplicidades;  
se fazendo presentes na escuta afetiva  
e encorajadora;  
me fortaleceram espiritualmente me  
preenchendo de vivacidade e renovação;  
verbalizaram e emanaram energia do:  
“você vai conseguir...”

## AGRADECIMENTOS

Antes às divindades pela proteção, consolo e encaminhamentos durante todo percurso desse meu fazer;

Aos meus ancestrais;

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - EBA da Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG na pessoa da prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Maria Beatriz Braga Mendonça pela recepção. Agradeço também aos professores que compuseram a banca pelo olhar criterioso sobre o trabalho.

Ao Bando de Teatro Olodum pelas interações afetuosas e enriquecedoras, na pessoa de cada um dos entrevistados (elenco de 1997): Merry Batista, Cássia Valle, Leno Sacramento, Jorge Washington, Lázaro Machado, Cristóvão da Silva, Rejane Maia, Valdinéia Soriano, Jarbas Bittencourt, Zebrinha (José Carlos Arandiba), Chica Carelli.

Ao encenador/diretor Marcio Meirelles pela disponibilidade atenciosa;

À uma pessoinha *muy* querida, minha filha Bárbara Rocha de Araújo, pelas leituras, diálogos e trocas afetivas.

À prof.<sup>a</sup> dra.<sup>a</sup> Cecilia Almeida Salles, na qualificação, pela confiança fortalecedora;

A todos que vibraram positivamente em prol do êxito desse estudo, que se entusiasmaram com meu entusiasmo, que foram companheiros de partilhas desse processo de escrita, me confortando nos tantos momentos de buscas, conflitos, angústias encorajando e confiando no por mim proposto;

Aos integrantes – Bianca Almeida – USP, Sidnei Riziol – Moringa, Tiago Marques da Silva – Unicamp, e Giorgio Z. Gilson – UDESC – de minha sala, on-line, de apresentação no evento Lume 2023 – XII Simpósio Internacional de reflexões cênicas contemporâneas – pelo espaço-tempo de trocas efetivas e afetivas que muito me fortaleceu.

A artista visual Anna Costa Silva, Oficina de videoArte – 2021, por ser um portal para me reconectar com o encantamento pela Arte, enquanto ponte para vida, quando o espaço acadêmico o tinha embaçado.

Que esteja melhor na minha boca  
Do que na dos meus ancestrais.  
(Invocação mágica entre os Songhai)

“A descolonização [...] continua a ser um ato de confrontação com sistema de pensamento hegemônico, e, conseqüentemente, um imenso processo de libertação histórica e cultural. Como tal, a descolonização se torna a constatação de todas as formas e estruturas dominantes, sejam linguísticas, discursivas ou ideológicas. [...]. Para os dois lados, deve ser um processo de libertação: da dependência, no caso do colonizado, e, por parte dos colonizadores, das percepções, instituições e representações imperialistas e racistas que, infelizmente, permanecem conosco até hoje. A descolonização só pode ser completa quando é compreendida como um processo complexo que envolve ambos, o colonizador e o colonizado” (Samia Mehrez).

## RESUMO

O presente estudo cujo tema é o espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça*, do Bando de Teatro Olodum, tem como propósito o palmilhar do seu processo criativo, evidenciando o recurso estético do riso ao ressaltar sua funcionalidade na abordagem do racismo/antirracismo. Para tanto, as reflexões desencadeadas tiveram, conjuntamente, como recursos norteadores, a citar: **A.** os “rastros” do processo gerativo, via imersão nos relatos/depoimentos (entrevista) de seus sujeitos criadores. Para esse fim, foi elaborada uma variante de entrevista narrativa fundamentada na ideia de encruzilhamento – em uma dimensão relacional espaço-tempo mediada pela corporeidade dos entrevistados em um movimento espiralar eco do protagonismo de Exu – enquanto sabedoria ancestral (espaço de ação do presente permeado de sentido do passado), possibilitando a presentificação/atualização das experiências vivenciadas durante os ensaios do processo criativo – a qual foi denominada: *entrevista criativa em processos de criação artística*. **B.** um tatear de leitura interpretativa-crítica sob o ângulo do encruzilhamento enquanto filosofia e *modus operandi* no intento de percorrer as redes de criação em busca de explicações para o processo – este, centrado na improvisação que acolhe as marcas de espontaneidade e ritualidade. E tem como elemento catalisador na interação com o contexto micro e macro o jogo “pergunta/resposta”. Assim, o estudo adotou uma dinâmica de tessitura de raciocínio sob a qual o espetáculo foi concebido como uma Poética de encruzilhamento que se materializa no corpo dos seus atuantes, melhor dizendo, no espaço-tempo-corpo-riso-corporeidade negra. Sendo o riso uma ação desse encruzilhamento, que tais corpos negros incorporam em cena, numa atuação cênica e ritualística. Logo, temos um frente a frente do riso colonial (racismo) e o riso decolonial (antirracismo), materializando o enfrentamento à colonialidade do corpo, ser, saber introjetada à corporeidade negra pelas representações ideológicas colonizadoras em seus atravessamentos e camadas. Mediante o acima exposto, a “pergunta” usada pelo diretor pode ser lida como um agir decolonial – ao considerar que a pergunta “você é negro?”, “o que é ser negro?” traz, implicitamente, a noção do tripé: colonialidade/raça/racismo, sendo um contraponto ao eurocentrismo. Bem como, uma prática afrocentrada em razão dos atuantes falarem por si, e, assim, o foco ser suas subjetividades (corporeidade) propiciando o jorrar de uma memória ancestral afrodiaspórica assim como sua atualização. De modo que, o riso, humor, aqui, é entendido como “Outro” se opondo ao riso racista ao se vincular a ele, ao tempo que configura a atuação cênica um caráter ritualístico abrindo caminhos outros. Por seu caráter transdisciplinar, ao lado dos relatos (entrevistas) foram basilares as contribuições de pensadores oriundos dos campos: Artes Cênicas (Wole Soyinka, Sandra Chacra, Viola Spolin, Silvia Fernandes); Processos de criação artística (Cecilia Almeida Salles); Teatro Negro (Abdias Nascimento, Wole Soyinka, Oyin Ogunba, Bakary Traoré); Sociologia (Edgar Morin); Teoria social crítica do pensamento feminista negro (Patrícia Hill Collins); Teoria da Afrocentricidade (Molefi Kate Asante, Leda Maria Martins, Luiz Rufino; Filosofia afrodescendente Eduardo Oliveira); Decolonialidade (Aníbal Quijano, bell hooks, Frantz Fanon, Grada Kilomba, Lélia Gonzalez, Kimberlé Crenshaw, Walter Dignolo); Criatividade (Steven Johnson); Fenomenologia (Maurice Merleau-Ponty, Alfred Schütze).

**Palavras-chave:** Cabaré da Rrrrrraça; processo criativo; improvisação; encruzilhamento; riso decolonial; racismo/antirracismo.

## ABSTRACT

The purpose of this study, whose theme is the scenic event Cabaré da Rrrraça, by Bando de Teatro Olodum, is to explore its creative process, highlighting the aesthetic resource of laughter by highlighting its functionality in the approach to racism/anti-racism. To this end, the reflections triggered had, together, as guiding resources, the following: A. the “traces’ ’ of the generative process, via immersion in the reports/testimonies (interviews) of its creative subjects. To this end, a variant of narrative interview was developed based on the idea of crossroads – in a space-time relational dimension mediated by the corporeality of the interviewees in a spiral movement echoing Exu's protagonism – as ancestral wisdom (space of action in the present permeated with sense of the past), enabling the presentification/updating of experiences lived during the creative process rehearsals – which was called: creative interview in artistic creation processes. B. a groping of interpretative-critical reading from the angle of crossroads as philosophy and *modus operandi* in the attempt to traverse the creation networks in search of explanations for the process – this one, centered on improvisation that embraces the marks of spontaneity and rituality. And its catalyst element in interaction with the micro and macro context is the “question/answer” game. Thus, the study adopted a dynamic reasoning structure under which the scenic event was conceived as a Poetics of crossroads that materializes in the body of its actors, in other words, in the space-time-body-laughter-black corporeity. Laughability – laughter, comedy, irony, humor – is an action of this crossroads, which such black bodies incorporate into the scene, in a scenic and ritualistic performance. Therefore, we have a face to face between colonial laughter (racism) and decolonial laughter (anti-racism), materializing the confrontation with the coloniality of the body, being, knowledge introjected into black corporeality by the colonizing ideological representations in their crossings and layers. Based on the above, the “question” used by the director can be read as a decolonial act – when considering that the question “are you black?”, “what does it mean to be black?” The notion of the tripod is implicit: coloniality/race/racism, being a counterpoint to Eurocentrism. As well as, an Afro-centered practice because the actors speak for themselves, and, thus, the focus is on their subjectivities (corporeality), providing the flow of an Afro-diasporic ancestral memory as well as its updating. So, laughter, humor, here, is understood as “Other”, opposing racist laughter by being linked to it, at the same time configuring the scenic performance with a ritualistic character, opening other paths. Due to its transdisciplinary character, alongside the reports (interviews), the contributions of thinkers from the fields of: Performing Arts (Wole Soyinka, Sandra Chacra, Spolin Viola, Silvia Fernandes); Processes of artistic creation (Cecilia Almeida Salles); Black Theater (Abdias Nascimento, Wole Soyinka, Oyin Ogunba, Bakary Traoré); Sociology (Edgar Morin); Critical social theory of black feminist thought (Patricia Hill Collins); Theory of Afrocentricity (Molefi Kete Asante, Leda Maria Martins, Luiz Rufino); Afro-descendant philosophy (Eduardo Oliveira); Decoloniality (Aníbal Quijano, bell hooks, Frantz Fanon, Grada Kilomba, Lélia Gonzalez, Kimberlé Crenshaw, Walter Dignolo); creativity (Steven Johnson); Phenomenology (Maurice Merleau-Ponty, Alfred Schütze).

**Keywords:** Cabaré da Rrrraça; creative process; improvisation; encruzilhamento; decolonial laughter; racism/antiracism.

Fotografia 1 – Cartaz de estreia do espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça* (1997)

# CABARÉ DA RRRRRAÇA

Texto - Marcio Meirelles/Bando de Teatro Olodum  
Direção - Marcio Meirelles  
Músicas - Jarbas Bittencourt  
Nildes Vieira  
Compositores do Ilê Ayê  
Direção Musical - Jarbas Bittencourt  
Coreografia - Zebrinha  
Espaço cênico e figurino - Marcio Meirelles  
Iluminação - Rivaldo Rio



**Estréia**  
08/08/97 - SSA  
Cabaré dos Novos  
Teatro Vila Velha



Fonte: Acervo da Memória do Teatro Vila Velha, em 2022

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Cartaz de estreia do espetáculo Cabaré da Rrrrraça (1997).....	11
Fotografia 2 – Registro de processo de intervenção artística realizado em São João del Rei/MG, 2020.....	11
Fotografia 3 – Série/ Postais # 23 anos de Cabaré da Rrrrraça. Postal 6/30, Ano 2020.....	15
Fotografia 4 – Série/ Postais # 23 anos de Cabaré da Rrrrraça. Postal 1/30, Ano 2020.....	49
Fotografia 5 – Merry Batista.....	52
Fotografia 6 – Jorge Washington.....	53
Fotografia 7 – Leno Sacramento.....	54
Fotografia 8 – Zebrinha.....	56
Fotografia 9 – Márcio Meirelles.....	57
Fotografia 10 – Cássia Valle.....	61
Fotografia 11 – Chica Carelli.....	63
Fotografia 12 – Jarbas Bittencourt.....	64
Fotografia 13 – Valdinéia Soriano.....	66
Fotografia 14 – Lázaro Machado.....	68
Fotografia 15 – Cristóvão da Silva.....	70
Fotografia 16 – Rejane Maia.....	73
Fotografia 17 – Auristela Gonçalves Sá Barreto.....	76
Fotografia 18 – Agnaldo Buiú.....	77
Fotografia 19 – Série/ Postais # 23 anos de Cabaré da Rrrrraça, 7/30, 2020.....	85
Fotografia 20 – Capa da Revista Raça Brasil, ed. Símbolo, nº 1, setembro 1996.....	91
Fotografia 21 – Capa da Revista Raça Brasil, ed. Símbolo nº 2, outubro 1996.....	92
Fotografia 22: Série/Postais # 23 anos de Cabaré da Rrrrraça. 4/30, ano 2020.....	104
Fotografia 23 – Série/Postais # 23 anos de Cabaré da Rrrrraça, 7/30, ano 2020.....	147
Fotografia 24 – Registro de processo de intervenção artística realizada em São João del Rei/MG, 2020.....	177
Fotografia 25 – Cena de Cabaré da Rrrrraça, espaço Café Teatro do Vila.....	324
Fotografia 26 – Cena de Cabaré da Rrrrraça, espaço Café Teatro do Vila.....	325
Fotografia 27 – Cena de Cabaré da Rrrrraça, espaço Café Teatro do Vila.....	325
Fotografia 28 – Cena de Cabaré da Rrrrraça, espaço Café Teatro do Vila.....	326
Fotografia 29 – Cena da peça, espaço Café Teatro do Vila Velha.....	326
Fotografia 30 – Cena de Cabaré da Rrrrraça, espaço Café Teatro do Vila.....	327
Fotografia 31 – Elenco da peça.....	327
Fotografia 32 – Elenco de Cabaré da Rrrrraça, ano de 1998.....	328
Fotografia 33 – Cena de Cabaré da Rrrrraça, espaço Café Teatro do Vila.....	328
Fotografia 34 - Cena do espetáculo Cabaré da Rrrrraça (1997).....	329
Fotografia 35 – Pôster da peça.....	330
Fotografia 36 – Cartaz da peça.....	331
Fotografia 37 – Cena da peça.....	331
Fotografia 38 – Elenco e direção do espetáculo.....	332
Fotografia 39 – Reunião no camarim.....	332

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>SOBRE O PROCESSO DE ESCRITA DE UM PROCESSO CRIATIVO.....</b>	<b>11</b>
<b>1.1</b>	<b>Em busca do tom.....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>PALAVRAS INICIAIS.....</b>	<b>15</b>
<b>2.1</b>	<b>Algumas considerações sobre o estudo em questão.....</b>	<b>16</b>
<b>3</b>	<b>BLOCO TEMÁTICO I: IDENTIDADES NA RODA.....</b>	<b>49</b>
<b>3.1</b>	<b>Sobre a autoapresentação: quem narra faz toda diferença.....</b>	<b>50</b>
3.1.1	Quem é Merry Batista, hoje?.....	52
3.1.2	Quem é Jorge Washington, hoje?.....	53
3.1.3	Quem é Leno Sacramento, hoje?.....	54
3.1.4	Quem é Zebrinha, hoje?.....	56
3.1.5	Quem é Márcio Meirelles, hoje?.....	57
3.1.6	Quem é Cássia Valle, hoje?.....	61
3.1.7	Quem é Chica Carelli, hoje?.....	63
3.1.8	Quem é Jarbas Bittencourt, hoje?.....	64
3.1.9	Quem é Valdinéia Soriano, hoje?.....	66
3.1.10	Quem é Lázaro Machado, hoje?.....	68
3.1.11	Quem é Cristóvão da Silva, hoje?.....	70
3.1.12	Quem é Rejane Maia, hoje?.....	73
3.1.13	Auristela Sá.....	76
3.1.14	Agnaldo Buiú.....	77
<b>3.2</b>	<b>Autoapresentação – subjetividade, presentificação, sujeitos atuantes e encruzilhamento: reflexões e tessituras.....</b>	<b>78</b>
<b>4</b>	<b>Bloco Temático II: CABARÉ DA RRRRRAÇA: FOCO NO ESPAÇO-TEMPO DE SUA COMPOSIÇÃO.....</b>	<b>85</b>
<b>4.1</b>	<b>Contextualizando.....</b>	<b>86</b>
<b>5</b>	<b>Bloco Temático III: O PROCESSO CRIATIVO OU SOBRE QUANDO TUDO COMEÇA COM UMA “PERGUNTA”.....</b>	<b>104</b>
<b>5.1</b>	<b>Preâmbulo.....</b>	<b>105</b>

5.2	<b>Ajustando a lupa</b> .....	114
5.3	<b>Improvisação – base da gestação: palmilhando as redes de relações I</b> .....	123
6	<b>Bloco Temático IV: CABARÉ DA RRRRRAÇA E O RISO DE A “OUTRA NÊGA FULÔ”</b> .....	147
6.1	<b>Reajustando a lupa</b> .....	148
6.2	<b>Improvisação – base da gestação: palmilhando as redes de relações II</b> .....	158
6.3	<b>Cabaré da Rrrrraça: o riso sob o olhar de seus criadores</b> .....	169
7	<b>CONCLUSÕES</b> .....	177
7.1	<b>O processo criativo do Cabaré da Rrrrraça e a construção do riso decolonial</b> .....	178
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	186
	<b>APÊNDICE A – Entrevistas</b> .....	197
	Apêndice A.1 – Transcrição da entrevista Márcio Meirelles.....	197
	Apêndice A.2 – Transcrição da entrevista de Cássia Valle.....	217
	Apêndice A.3 – Transcrição da entrevista de Chica Carelli.....	227
	Apêndice A.4 – Transcrição da entrevista de Leno Sacramento.....	233
	Apêndice A.5 - Transcrição da entrevista de Merry Batista.....	244
	Apêndice A.6 – Transcrição da primeira entrevista de Jorge Washington.....	255
	Apêndice A.7 – Transcrição da segunda entrevista com Jorge Washington.....	264
	Apêndice A.8 – Transcrição da entrevista de Zebrinha.....	269
	Apêndice A.9 – Transcrição da entrevista com Jarbas Bittencourt.....	283
	Apêndice A.10 – Transcrição da entrevista com Lázaro Machado.....	294
	Apêndice A.11 – Transcrição da entrevista de Valdinéia Soriano.....	300
	Apêndice A.12 – Transcrição da entrevista de Cristóvão da Silva.....	31
	<b>ANEXO A – Breve memorial iconográfico do espetáculo e do Bando</b> .....	324
	<b>ANEXO B – Comprovante submissão projeto pelo Comitê de Ética/UFMG</b> .....	333
	<b>ANEXO C – Carta-convite ao Memorial do Teatro Vila Velha</b> .....	334
	<b>ANEXO D – Poemas: “Essa negra Fulô” (Jorge de Lima) e “A Outra Nêga Fulô” (Oliveira Silveira)</b> .....	335

## 1 SOBRE O PROCESSO DE ESCRITA DE UM PROCESSO CRIATIVO

Fotografia 2 – Registro de processo de intervenção artística realizado em São João del Rei/MG, 2020<sup>1</sup>



Fonte: Acervo da autora

---

<sup>1</sup> Fruto de meu processo de interação, reflexões/diálogos em torno do tema do presente estudo.

## 1.1 Em busca do tom

“Doce angústia criativa”  
(Domènech, Salvador Dalí)

“[...] Me ensina a escrever/  
“A folha em branco me assusta”  
(Montenegro, Oswaldo)

Ah! O começo...

Podem soar pretensiosas as epígrafes sob as quais busco registrar o turbilhão de sensações iniciais que o presente estudo suscitou em mim, especialmente ao considerar que fiz remissão à Salvador Dalí e Domènech e seu fazer artístico, contudo, com a devida licença e guardada as devidas proporções, é sabido que todo ato de parir é dolorido e ao mesmo tempo repleto de doçura e beleza sem equivalente, ao menos a meu ver. E, é assim que me sinto nesse início, ou melhor, por ora só sinto dor...

Tal proposta de projeto de estudo é sobretudo desestabilizadora, conflituosa, sendo também impregnada de força, energia vital impulsionadora, só que de uma maneira imprecisa, imprevisível, exigindo o imprescindível frear a ansiedade, da compulsão por certezas, por caminhos retos, por reflexões lineares, e, o entender que cada passo é um passo rumo ao incerto, ao inacabado, à incompletude. Ao lançar o olhar sobre tal perspectiva, agora, pareceu algo banal, mas chegar a esse momento e lugar foi um longo caminho repleto de questionamentos existenciais, epistemológicos: um sentir-se em uma encruzilhada, e, inicialmente, acreditar que tinha que decidir e/ou adotar um caminho que seria o caminho; até perceber que na encruzilhada estava minha força motriz – o que me trouxe um prazer e leveza neste fazer, todavia não significa que trouxe certezas. Não, decididamente este não é o lugar de certezas, de fórmulas prontas uma vez que caminho rumo ao provisório, ao inacabado, uma vez que, dentre outros fatores que não consigo vislumbrar neste momento, o proposto aqui é um estudo sob o viés do processo de criação em teatro – processo gerativo do espetáculo Cabaré da Rrrrraça – e não somente por isso, mais também porque o caráter de inacabamento é, não só reforçado, mas como sobre ele colocado uma lupa com grau de aumento no quesito complexidade ao se somar à presente proposta de estudo reflexões sobre a função do recurso estético do riso no espetáculo foco de estudo que, por sua vez, é caracterizado por um processo de criação em teatro que se dá no âmbito grupal. Ressalto que as reflexões aqui estabelecidas pressupõem uma relação do riso com o fazer cômico, humorístico, com o viés irônico, satírico ao considerar que estes têm o riso como produto final de seus fazeres, logo, o

diferencial desse produto final vai está para o como se faz, dito de outra forma, no como se opera a construção do riso em determinado contexto mediato e imediato.

Em outras palavras, pontuar que é um processo criativo em grupo, isto é, que a gestação do referido espetáculo é marcada pela complexidade da “rede de criação” do grupo, e, por sua vez, o estudo aqui proposto busca trazer à cena reflexões, sobretudo, pela ótica do grupo (Bando de Teatro Olodum, de 1996 para 1997), num movimento em que o individual está para o todo, mas o todo não está, necessariamente, para o individual e sem perder de vista que a continuidade e a incompletude são inerentes a esse processo.

Vale ressaltar que não se pretende fazer apreciação estética do referido espetáculo. O presente estudo contempla o processo de sua constituição, enfatizando o palmitar da criação do recurso estético do riso na abordagem do racismo/antirracismo, ou seja, o foco são os vestígios de sua gênese. Contudo, se propõe ir além da postura descritiva e crítica e a preocupação em captar o movimento e transitoriedade em seu caminho rumo a encenação ao tecer considerações sobre a obra enquanto espetáculo (e, até cogitar que a obra entregue ao público é uma continuação desse processo) ao intencionar refletir sobre a materialização da resistência por meio do espetáculo em questão.

O enveredar por um estudo pelo viés do processo de criação foi acompanhado, em um primeiro momento, por questionamentos tais como: é possível tal estudo a posteriori, isto é, com uso de dados posteriores quando a obra já foi, no caso em questão, encenada? O que foi tranquilizado ao pensar que os “documentos de processo”, em suas limitações, supriria este intervalo de tempo entre o processo de criação da referida obra em seu estudo marcado pelo exercício de busca em (re) fazer, via rastros encontrados/levantados, caminhos percorridos pelo grupo teatral em questão tomando como base a crítica de processo de criação.

Em seguida, o olhar retrospectivo debruçado sobre o processo criativo concomitantemente ao entendimento de sua viabilidade é acrescido um novo dado: a entrevista<sup>2</sup> como documento de processo, em outras palavras, o questionamento sobre a entrevista como estratégia metodológica de pesquisa no âmbito dos estudos da crítica de processos criativos. Contudo, a partir de uma reflexão mais alargada em torno da questão

---

<sup>2</sup> É pertinente registrar que o presente estudo fará uso de outros documentos de processo para além da entrevista – vídeo, fotos, cartaz, roteiro, programa do espetáculo, portfólio, matérias de jornal. Todavia, fez-se necessário começar e focar na entrevista em virtudes de questões contextuais (pandemia) e burocráticas geraram morosidade na coleta/manuseio de tais registros. Antagonicamente, tal evento possibilitou experimentar o quão rico em possibilidades é a entrevista enquanto estratégia metodológica de pesquisa pelo viés da crítica em processos criativos. Processos e registros independem das linguagens nas quais essas pegadas se apresentam.

ficou evidente que esse seria um falso problema uma vez que a própria natureza da crítica de processo de criação artística (Salles) é avessa a posturas estáticas, dado o seu caráter de constante expansão tanto no que se refere às manifestações artísticas quanto sobre as formas de documentos de registros<sup>3</sup> em detrimento de sua materialidade.

Tais encaminhamentos foram fundamentais no sentido de conscientização das várias camadas do estudo ora proposto, sendo uma delas minha maturação enquanto pessoa e pesquisadora no viés proposto. Assim, pude compreender que a dor a qual me referi inicialmente é a dor do sentir-se no limbo da folha em branco, é a urgência de vencer a paralisia, pois a página em branco tem o poder de evocar sensações fantasmagóricas, até o momento que percebemos que, em verdade, ela nunca esteve em branco só que na hora de estruturar as ideias é como se estivesse.

Axé.

---

<sup>3</sup> Vale ressaltar que tal perspectiva se fazia presente na obra *Redes da criação* (2008) e *Gesto inacabado* (2011) ao afirmar: “Os vestígios podem variar de materialidade, mas sempre estarão cumprindo o papel indicador desse processo e, como consequência, do trabalho artístico” ; sendo reiterada e ampliada em *Processo de criação em grupo: diálogos* (2017) “[...] os pesquisadores interessados em processo de criação devem se expor à diversidade de registros analógicos e digitais, sem lamentar possíveis perdas, embrenhando-se no potencial de dados oferecidos sobre processos de criação, em qualquer meio, tornando-se, portanto, disponíveis para experimentações contemporâneas.”

## 2 PALAVRAS INICIAIS

Fotografia 3 – Série/ Postais # 23 anos de *Cabaré da Rrrrrraça*. Postal 6/30, Ano 2020.



Fonte: Acervo da autora.

## 2.1 Algumas considerações sobre o estudo em questão

A presente pesquisa<sup>4</sup> – submetida e aprovada pela apreciação ética do CEP/UFMG - CAAE: 55205222.0.0000.514, sob parecer: 5.596.629 – está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Linha de pesquisa Artes da Cena. Tem como tema o espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça* do Bando de Teatro Olodum, Salvador/Ba, com o propósito de estudar o processo de criação do espetáculo supracitado, evidenciando o fenômeno do riso ao ressaltar sua funcionalidade na abordagem do racismo/antirracismo.

Por acreditar na possibilidade de o tratamento de destaque dado à riso vir a provocar uma dose de estranhamento, e este soar problemático, sublinho que no teatro artístico-político do Bando de Teatro Olodum, enquanto teatro negro engajado (séc. XX – 1990) e mais especificamente no espetáculo teatral em questão que traz em seu cerne a marca do ativismo político-ideológico no combate explícito ao racismo, “o recurso estético do riso na abordagem do racismo/antirracismo” diz sobre, em outras palavras, o uso da riso como recurso estratégico (meio, caminho para alcançar o objetivo), ou seja, o uso do riso crítico, politizado para contrapor ao riso colonizado usado em nossa sociedade como forte elemento de manutenção e disseminação de ideias, atitudes e valores racistas ao promover a reflexão crítica via denúncia e militância política. É um espetáculo de entretenimento, mas com reflexão, com engajamento político por meio de uma discussão político-racial.

Diante do objetivo exposto é pertinente sublinhar que se um processo criativo cênico tem a mesma complexidade do mundo que ele reflete ao trazê-lo para a cena, no estudo em questão há uma reiteração de tal complexidade por meio da temática abordada, ou seja,

---

<sup>4</sup> Desenvolvida sem qualquer subvenção ou apoio de órgãos de amparo à pesquisa.

racismo no contexto brasileiro marcado por sua negação: “racismo à brasileira”<sup>5</sup> e o uso do riso na sua abordagem.

É sabido que, dentre outras, a produção artística e cultural tem um caráter estratégico vital na disseminação/manutenção do racismo via representações. Contudo, também podem ser instrumentos para rever representações, promover resistências, ou seja, serem revertidas em estratégias de autoafirmação sociocultural da comunidade negra, dentre outras, o Teatro Negro e mais especificamente o Teatro Negro baiano – Bando de Teatro Olodum.

Assim, tal proposta ambiciona uma reflexão no sentido verticalizado do supracitado diálogo a fim de perceber como a obra cênica se ocupa desses lugares que (inicialmente) ecoam paradoxais. Pois, se por um lado, vivemos em um momento histórico, epistemológico e social de exaltação ao híbrido como lógica democrática provocando rasuras em perspectivas binárias. Por outro, constatamos o paradoxo como marca da contemporaneidade ao sermos submetidos cotidianamente a cenas de discriminação racial, sinalizando ainda a pertinência de ações estratégicas político-ideológica – e não a busca por uma essência e/ou uma identidade nacional unificada – por parte de determinados grupos sociais a exemplo da experiência negra. Uma vez que a concepção de negro enquanto categoria social ainda se encontra imersa na ideia de escravizado e raça, citando Mbembe (2018), “negro é aquele que vemos quando nada se vê, nada compreendemos e, sobretudo, quando nada queremos compreender”. O reconhecimento dessa realidade e o desejo de combatê-la é que move parcela (s) da sociedade no sentido de promover ações contrárias e assumir posturas de resistência em vários campos do conhecimento humano. Entretanto, por conta do objetivo do presente estudo, me aterei ao campo das Artes Cênicas, mais especificamente, ao Teatro Negro baiano – Bando de Teatro Olodum.

---

<sup>5</sup> Sublinho dois fatores que corroboram para o paradoxo supracitado:

O primeiro, com base em Kabengele Munanga, diz sobre o contexto de racismo à moda brasileira, ecos da ideologia racial forjada entre fim do século XIX e meados do século XX pela elite brasileira, assinalada sobretudo pelo ideal do branqueamento via mestiçagem. O conteúdo político mestiçagem como sinônimo de homogeneidade (com predominância biológica e cultural branca) levou à crença de uma igualdade, de uma democracia e, por conseguinte, de uma noção de que no Brasil não há prática de manifestações racista preconceituosas. Discursos com todo respaldo intelectual a exemplo de Gilberto Freyre e o mito da “democracia racial”, ou da “sociedade multirracial de classes”, na concepção de Donald Pierson, ou “um laboratório de civilização” conforme Arthur Ramos, bem como os discursos teóricos sobre a formulação de uma teoria étnica para o Brasil de Nina Rodrigues, Alberto Torres, Silvio Romero, dentre outros. Tais intelectuais, por sua vez, se pautaram em teóricos – tanto de seu tempo quanto de tempo anterior – (ocidentais e americanos). Ver: MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**, 1999.

Segundo, ou, concomitantemente, está para o fato de um traço cultural nosso no quesito racismo, a saber: o hábito de se divertir com piadas, programas de humor e espetáculos, dentre outros, de teor racista, sendo estes protagonizados por negros e/ou não negros.

Contexto, esse, no qual se insere e justifica o estudo ora em questão, ao propor uma perspectiva de descentramento vislumbrando não apenas a pluralidade de valores estéticos, mas também o cultural e o político-ideológico como valores da arte. Aqui em específico, mediante o palmilhar as redes de relação do processo gestação do espetáculo supramencionado em sua discussão sobre o racismo/antirracismo mediado pelo recurso do riso que, ao se propor ressaltar o recurso do humor na abordagem do racismo/antirracismo, lhe é conferido uma característica sem precedentes. Os trabalhos acadêmicos sobre o referido espetáculo, a título de dissertação, até o momento registrado são: o de Nildes Costa Ribeiro Vieira, *Cabaré da RRRRRRaça: um espetáculo panfletário, didático e interativo* (2009), UFBA; *Guerreiras do Cabaré: a mulher negra no espetáculo do Bando de Teatro Olodum* (2012), UFBA, de Marcos Uzel – material também editado pela Edufba e a *Atuação Épica no Cabaré da Rrrrrraça: conexões entre os teatros de Brecht e do Bando* (2019), UFBA de Eduardo Sales Coutinho.

A escolha da obra cênica como *corpus* também se justifica ao constatarmos o quão visível é, no panorama artístico atual, um crescente número de grupos na referida vertente a ocupar a cena em quantidade e intensidade, mas com uma tímida circulação e notoriedade no âmbito acadêmico, a exemplo grupo em questão, ao considerarmos os 34 anos de existência do Grupo e 27 do referido espetáculo. É quando se torna imprescindível que o espaço acadêmico – pós-graduação –, por seu caráter fomentador de toda uma movimentação crítica e social, com maior propriedade venha contribuir nesse intuito.

Em suma, a relevância da pesquisa se dá ao recolocar questões pertinentes nos campos analisados – das Artes Cênicas bem como das Ciências Humanas e Sociais – ao tempo que apresenta um dado novo de investigação/reflexão do tema antirracismo, isto é, sob o viés do recurso do riso. Assim, o trabalho não se restringe apenas à questão teórica/acadêmica, por contribuir ao estudo sobre racismo/antirracismo no contexto social brasileiro.

Logo, discorrer/refletir sobre o proposto, é, sobretudo vivenciar e ser crítica do próprio processo de escrita que suscita re-visões, re-visitações, um estado constante de receptividade emocional e/ou intelectual e um movimento de desconstrução/reconstrução identitária, o que por sua vez implica a percepção de escrita acadêmica que não está para a pseudoneutralidade, sobretudo a dos “discursos universais”: é sabido que a própria pretensão à neutralidade, já caracteriza um posicionamento ideológico. Instante em que me reconheço na seguinte fala de Grada Kilomba, na obra *Memórias da Plantação* (2019), numa passagem em que sublinha o que move seu ato de escrever, e, que pode ser lido como ato performático: “[...] Meus escritos

podem ser incorporados de emoção e de subjetividade<sup>6</sup>, pois, contrariando o academicismo tradicional, as/os intelectuais *negras/os* se nomeiam, bem como seus locais de fala e de escrita, criando um novo discurso com uma nova linguagem. [...] pois escrevemos de lugares diferentes.” (p.58). E, ao dar continuidade a sua linha argumentativa, salienta que:

O discurso das/os intelectuais *negras/os* surge, então, frequentemente como um discurso lírico e teórico que transgride a linguagem do academicismo clássico. [...]. Essa deveria ser a preocupação primordial da descolonização do conhecimento acadêmico, isto é, “lançar uma chance de produção de conhecimento emancipatório alternativo”, como Irmingared Staeuble (2007, p. 90) argumenta, a fim de transformar “as configurações do conhecimento e do poder em prol da abertura de novos espaços para a teorização e para a prática”. Como escritoras/es e acadêmicas/as *negras/os*, estamos transformando configurações de conhecimentos e poder à medida que nos movemos entre limites opressores, entre a margem e o centro (Kilomba, 2019, p. 59).

Assim, promover uma reflexão sobre o recurso do riso na discussão do racismo diz também da pessoa pesquisadora Gildete enquanto mulher negra e o turbilhão de particularidades adormecidas que já vieram e outras tantas que possivelmente virão à tona, pois a pesquisa também é feita pelas vias dos afetos e das identificações, instante em que recorro às palavras de Fanon ao afirmar:

[...]. Um pesquisador pode adotar duas atitudes diante de seu tema. Na primeira, ele se contenta em descrever – à maneira de um anatomista que se surpreende quando, ao descrever a tíbia, alguém lhe pergunta o número de depressões anti-peroneais que ele possui. É que, nas suas pesquisas, os anatomistas nunca tratam de si próprios, mas dos outros; no início dos nossos estudos médicos, após algumas sessões nauseabundas de dissecação, pedimos a um calejado para nos dizer como evitar o mal-estar. Ele respondeu simplesmente: “meu caro, faça como se você estivesse dissecando um gato, e tudo irá bem” [...]. Na segunda atitude, após ter descrito a realidade, o pesquisador se propõe a modificá-la. Aliás, em princípio, a intenção de descrever parece implicar uma preocupação em busca de alguma solução (Fanon, 2008, p. 145).

Isto é, estarei também exercitando autoconhecimento desse ser negro que sou no contexto social e histórico atual. Então, é a partir de minha corporeidade negra que adoto o ato de escrever como ato político (escrita como forma de resistência) e sou impulsionada a apropriar-me de meu lugar de mulher negra com vivência e experiências cotidianas com o racismo.

Para tanto, o presente estudo tomou como abordagem crítico-metodológica a crítica de processos criativos de Cecilia Almeida Salles (2008; 2011; 2017 e 2021) – a base dessa metodologia é a relação de um índice com o outro e vice-versa, isto é, o “estabelecimento de

---

<sup>6</sup> Subjetividade – é entendida neste estudo como situada no corpo, comportamento, corporeidade (corporeidade comportamental). Implica o corpo como presença que caracteriza a presença humana (interação com o mundo e com os outros corpos) e não como representação, análoga à projeção. Na corporeidade o processo de vida se perpetua. Corporeidade enquanto corpo vivenciado.

relações”, por sua vez, as teorias emanam dos nexos. Ocasão oportuna para sublinhar ser a matéria prima para as reflexões desencadeadas ao longo deste estudo os relatos/depoimentos (entrevistas), realizadas com 12 (doze) dos participantes do processo de geração do espetáculo, ocorrido em 1997, (entre: atuantes, assistente de direção, diretores: geral, “movimento”, música), ou seja, o acompanhamento dos “rastros” do percurso criativo tendo como base os relatos dos integrantes entrevistados.

Para tratar dessa dinâmica se investiu na encruza dos “rastros” presentificados via entrevista – o espaço-tempo da entrevista propicia um movimento de atualização, no sentido de presentificar um fato passado e ainda significativo, via corporeidade do narrador/entrevistado –, os aportes epistemológicos daí emergidos. E, por seu caráter transdisciplinar, ao lado dos relatos (entrevistas) foram basilares as contribuições de pensadores oriundos dos campos: Artes Cênicas (Wole Soyinka, 1982; Sandra Chacra, 2005; Viola Spolin, 1982 e 2014; Silvia Fernandes, 2011; Peter Brook, 2010); Processos de criação artística (Cecilia Almeida Salles, 1992, 2008a, 2008b, 2011 e 2017); Teatro Negro (Abdias Nascimento, 1997; Wole Soyinka, 1988; Oyin Ogunba, 1978; Bakary Traoré, 1972 e 2012); Sociologia (Edgar Morin, 2000, 2014 e 2015); Teoria social crítica do pensamento feminista negro (Patrícia Hill Collins, 2000, 2016 e 2020); Teoria da Afrocentricidade (Molefi Kete Asante, 2003, 2016 e 2019; Leda Maria Martins, 1995, 1997, 2021; Luiz Rufino, 2016 e 2022); Filosofia afrodescendente (Eduardo Oliveira, 2006 e 2012); Decolonialidade (bell hooks, 1995, 2005 e 2019; Frantz Fanon, 2008; Aníbal Quijano, 2005; Walter D. Mignolo, 2003, 2010 e 2017); criatividade (Steven Johnson, 2011); Fenomenologia (Maurice Merleau-Ponty, 1979, 1990 e 1991; Alfred Schütze, 2012 e 2018). O próprio movimento da pesquisa e as constatações provenientes dos relatos dos sujeitos a respeito de suas práticas foram convocando essas leituras (isso a partir do filtro da pesquisadora). É pertinente ressaltar que as áreas do conhecimento foram aqui enumeradas por caráter didático. Na prática, isto é, no corpo deste estudo são concebidas sob uma ótica holística<sup>7</sup> – no sentido de oposta a visão setorial que resultaria em uma leitura isolada, considerando a soma das partes. Dito de outra forma, é uma escrita que tem como traço uma dinâmica de raciocínio que busca tomar como eixo o olhar sobre seu fenômeno de reflexão concebido pela perspectiva do encruzilhamento<sup>8</sup>

<sup>7</sup> É um conceito criado pelo africano Jan Christiaan Smuts, na obra *Holismo e Evolução*, 1926. Termo derivado do grego “holo” e que pode ser entendido como completo, inteiro. Salienta a interligação entre os fenômenos, valorizando sua totalidade.

<sup>8</sup> A opção por essa nomenclatura se deu a partir do diálogo entre as concepções de encruzilhada propostas por Leda Maria Martins, *Afrografias da memória* (1997) e Luiz Rufino Rodrigues Junior em *Pedagogias da encruzilhada* (2022a). E, por considerar a ideia de ação, movimento que ela imprime. Contudo, vale a ressalva de

– enquanto filosofia e *modus operandi*, ou seja, enquanto instrumento político-ideológico, teórico/prático de confronto e intervenção de representações coloniais/colonizadoras oriundas das noções de colonialidade de “poder”<sup>9</sup>, “saber” e “ser”<sup>10</sup>.

Na oportunidade, é necessário também ressaltar, com base na pesquisadora Salles, que o processo criativo de uma obra artística não obedece a uma lógica retilínea, logo encará-lo sob a ótica da linearidade imprimiria ao presente estudo um caráter reducionista e superficial ao negligenciar traços de “recursividade e simultaneidade”, da complexidade que envolve o ato criador. Ou, ainda, de acordo com a supracitada (2011, p.29), “[...] uma visão simplificadora de gesto criador mostra um percurso que tem sua origem em um *insight* arrebatador, que se concretiza ao longo do processo criativo. Um caminho de caos inicial para a ordem que a obra oferece”. E, dando continuidade à sua linha de raciocínio, é enfática: “Seria uma forma limitadora de olhar para esse trajeto. Uma representação que não é fiel com a complexidade do percurso”.

Assim, não seria apropriado elencar, na referida abordagem, passos em prol de alcançar a meta desejada, uma vez que criaria uma expectativa de abordagem na ordem que, aqui, fosse apresentada indo de encontro à recomendação básica da metodologia de estudo adotada, uma vez que o foco do estudo de processo criativo está para o movimento criador: “[...] quando o estudo dos documentos consegue ultrapassar a mera descrição de uma estrutura imobilizada, coloca-se [...] sob o prisma do movimento” (Salles, 2011, p. 29). Mediante este viés, o olhar do estudioso de criações em processo deve ter em mente que “o interesse não está em cada forma, mas na transformação de uma forma em outra” (ibid.p.29), implicando uma noção de tempo contínuo que “nos leva à estética do inacabado”. Outra implicação advinda do estabelecimento de passos metodológicos estaria para uma sinalização que seriam observados isoladamente, todavia, de acordo com Salles: “A combinação de

---

que Leda Maria Martins registra que ‘encruzilhada’ não estabelece um lugar concreto. [...] O espaço engendrado pela encruzilhada é notadamente transitório, e dessa maneira, se constitui como ponto de radiação em que se processa o contínuo movimento de [...] centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências. Unidade e pluralidade, origem e disseminação” (MARTINS, 2003, p, 70).

<sup>9</sup> De acordo com Quijano (2005), diz sobre a constituição de um poder mundial capitalista, moderno/colonial e eurocentrado a partir da criação da ideia de raça, que foi biologicamente imaginada para naturalizar os colonizados como inferiores aos colonizadores.

<sup>10</sup> Colonialidade do saber e ser- a primeira – de acordo com Mignolo (2003), diz respeito à dominação, no campo da produção do conhecimento, de padrões de investigação, ensinamento e estudo pautados em regimes de pensamento coloniais. Tal dominação, ainda que não impeça a produção de conhecimento fora do olhar hegemônico, nega espaço para o seu reconhecimento e desenvolvimento. E, a segunda, colonialidade do ser (Mignolo (2003, 2010), diz sobre como uma percepção da realidade do mundo moderno colonial possibilita que se inferiorizem pessoas, sendo, portanto, uma forma de se destituir sua humanidade.

crescimento e execução que caracteriza o trabalho artístico, conduz a procedimentos que não podem ser descritos como elaboração sucessiva de fragmentos”, pois de acordo com a teórica: “A construção de cada aparente fragmento atua dialeticamente sobre a outra” (ibid., p.82). Logo, indo por essa linha de raciocínio: “cada índice, se observado de modo isolado, perde seu poder heurístico: deixa de apontar para descobertas sobre criações em processo”.

Temos, pois, o olhar da presente pesquisadora a palmilhar a história da criação da obra cênica *Cabaré da Rrrrrraça* sob um viés teórico-crítico, em busca de: “[...] explicações para o processo criativo que esses documentos guardam. [...]. Retira-se da complexidade que as informações oferecem o sistema através do qual esses dados estão organizados. [...]. É feito, desse modo, um acompanhamento crítico-interpretativo dos registros (ibid., p. 28). Em decorrência do já mencionado, saliento dois pontos: que o presente estudo não está para uma análise estética do espetáculo, e, que os depoimentos (entrevistas) são fontes documentais, sendo, pois, a principal *episteme* deste estudo.

Mediante o exposto, firmo que a presente pesquisa é descritiva, de abordagem qualitativa<sup>11</sup>, com uso de base bibliográfica de fontes primárias e secundárias. Pelo caráter processual do estudo, como já apontado, foi eleita a crítica de processos de criação, assegurando um espaço em que a elaboração do saber de cunho acadêmico e o traço processual e não linear característico do fazer artístico convivam confortavelmente. Com base nessa reflexão e levando em consideração o propósito do presente estudo é pertinente ter conhecimento de dados antecessores à “edição” do primeiro roteiro bem como da apresentação pública<sup>12</sup>. Dito de outra forma, é primordial ter acesso aos “rastros” deixados pelo Bando ao longo de um processo de criação em grupo que se deu na interação entre os sujeitos envolvidos. E, por ser de vital importância o tempo de convivência com os registros de processo, o estudo em questão será auxiliado pela estratégia de estudo de caso que no entendimento de Robert K. Yin: “é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro do seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos” (Yin, 2015 p. 33). Vale ressaltar que a proposta da pesquisadora Salles em processos criativos já se caracteriza, dentre outras, por uma metodologia restrita aos estudos de caso “a serviço de algo mais amplo que é a

---

<sup>11</sup> A pesquisa qualitativa se preocupa com o nível de realidade que não pode ser quantificado, ou seja, ela trabalha com o universo de significados, de motivações, aspirações, crenças, valores e atitudes. Assim, ao invés “de estatísticas, regras e outras generalizações, a qualitativa trabalha com descrições, comparações e interpretações” (Minayo, 2014)

<sup>12</sup> Espetáculo com estreia em 1997 e última apresentação pública em 2017.

teorização sobre o processo de criação”, logo o proposto por Yin atuará como um recurso complementar para o exercício reflexivo proposto. Assim, o diálogo entre ambos será bastante frutífero, considerando a singularidade do fenômeno de pesquisa em questão.

A princípio, ficou definido que as buscas por documentos do processo seriam em um primeiro momento, por meio de arquivos, e, com este fim foi realizado contato com o ator Fábio de Santana, responsável pelo cuidado dessa documentação – com a saída de Meirelles do Grupo enquanto diretor/encenador todo o material continuou arquivado no espaço do Teatro Vila Velha, sendo que uma parte ficou com o Bando e a outra com Meirelles. Entretanto, a pandemia do COVID-19, impeliu a iniciar com a entrevista, e, por soar paradoxal, acrescento que foi realizada virtualmente. Fato é que se revelou uma ferramenta de fundamental importância, uma vez que se trata de um estudo a posteriori acrescido do traço de ser um processo criativo alicerçado na improvisação, logo marcado pela oralidade e cujo único registro escrito preservado é a “edição” (roteiro) feita pelo, na época, diretor Márcio Meirelles, a partir de registros de escritos pontuais – por ele pedido aos atuantes<sup>13</sup> – durante as improvisações (produções orais) dos atores/atrizes na sala de ensaios.

O exposto permite perceber dois pontos importantes para a reflexão aqui proposta: estudo a posteriori e a marca da oralidade do fenômeno em questão – passíveis de oferecer dificuldade de acesso a rastros do percurso criativo, indicadores de tensões, impasses, incertezas, subjetividades, apresentando só as escolhas. Vale ressaltar que independente da especificidade supracitada “não temos o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices do processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo” (Salles, 2011, p. 27).

Entretanto, posteriormente, tive acesso a um registro audiovisual de uma apresentação do espetáculo e fotos por meio de acervo particular do Coletivo, e, também foi realizada em novembro (2022) uma visita ao Acervo Memorial do Vila Velha onde fica arquivada a documentação sobre produção, administração e temporadas do Espetáculo, onde tive acesso a folders/programas, roteiros<sup>14</sup> dos espetáculos, fotos e publicações em jornais, dentre outros.

---

<sup>13</sup> O uso do termo “atuante” ocorre em referência a Béatrice Picon-Vallin (“ator poeta”): um ator que é autor e encenador da sua arte, engajado na sua época, com a história de seu fazer artístico. O ator é autor da própria textualidade, é encenador de sua corporalidade em entendimento com o encenador da obra como um todo. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/358762272/Be-atrice-Picon-Vallin-A-arte-do-teatro-Volume-1#>

<sup>14</sup> A cada nova temporada ocorria alterações, acréscimos, atualizações com relação ao primeiro Roteiro, por motivos a exemplo de adequação ao momento histórico social, mudanças no elenco (com saída de um atuante e a entrada de um novo, dentre outras).

Com o intuito de oferecer mais dados situacionais, apresento mais algumas considerações e/ou reiteraões, complementações sobre a concepção da proposta de estudo aqui estabelecida: o processo criativo do espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça* enquanto fenômeno de reflexão no recorte aqui delineado apresenta um alto grau de complexidade por conta de seus atravessamentos e sobreposições de camadas inerente a sua abordagem temática – racismo/antirracismo – e suas redes de criação em um trabalho em grupo (Teatro) com atuantes negras/os. O que implica uma diversidade pontos de vista sobre o ser negro ao considerar as idiossincrasias dos sujeitos envolvidos, somado ao fato de ter como diretor um não negro, e, conseqüentemente tensões, negociações, que existiram/existiriam independente dessa marca do diretor, contudo sua presença dá ao processo um maior enredamento.

O exposto busca evidenciar a relevância para a apreensão do processo criativo, o acesso a esses pormenores – ao não literalmente expresso – o que implica perceber os entrecruzamentos do contexto situacional macro e micro, e, assim, inferir o sentido atribuído ao riso, pelo Bando, mediante processo gerativo do espetáculo, e, conseqüentemente o direcionamento da ideia de resistência veiculada/materializada, para assim compreender as variáveis de ações de enfrentamentos/resistências. Dito isto, entendo que o ‘como’ e o ‘porquê’ convergem em um imbricamento ímpar, oriundo do já citado emaranhado, configurado no espetáculo.

No estudo do processo criativo deste espetáculo, em específico, a relação com o social é vital para a interpretação dos significados da ação dos sujeitos atuantes. O significado do riso demanda a busca pelo significado a ele atribuído pelos que os praticaram /construíram naquele contexto específico. O que levou a crer na necessidade de se encontrar uma estratégia investigação – entrevista – que possibilitasse criar um ambiente propício a imersão das conexões, das intercorporeidade<sup>15</sup>, das inter-ações na experiência cênica caracterizada pelo imbricamento entre arte e vida, vida e arte, em uma perspectiva não hierarquizada.

Inquietações/buscas em torno de uma variante de entrevista narrativa

O contextualizado anteriormente, instaura um momento oportuno para o registro de algumas considerações sobre as inquietações e buscas em torno de uma estratégia de entrevista, enquanto tipologia, que melhor contemplates as idiossincrasias do proposto neste

---

<sup>15</sup> Segundo Maurice Merleau-Ponty – filósofo fenomenológico, quando um sujeito toca a mão de outra pessoa, não é somente ela que é tocada, mas ele também o é: “Quando minha mão direita toca minha mão esquerda, sinto-a como uma ‘coisa física’, mas no mesmo momento, se eu quiser, ocorrerá um acontecimento extraordinário: eis que a mão esquerda também começará a sentir a mão direita, es wird Leib, es empfindet” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 183-184).

estudo. Assim, tendo reconhecido a entrevista como recurso base da presente pesquisa, concomitantemente se considerou o pontuado por Salles, sobre entrevistas enquanto documentos de processo: “Entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos [...] têm caráter retrospectivo que os coloca fora do momento de criação, ou seja, não acompanham o movimento da produção das obras” (Salles, 2011, p. 28). E, também, foi sublinhado que os procedimentos clássicos – entrevista estruturada e semiestruturada – não dão conta de acolher a complexidade do fenômeno deste estudo, não constituindo, assim, base sólida para sua teorização. Ao considerar o já exposto, a princípio, a preocupação era de prospectar encaminhamentos para uma estratégia de entrevista que, se não sanasse o sublinhado por Salles, preenchendo essa lacuna, ao menos minimizasse. O que trouxe as seguintes questões:

a) a modalidade de entrevista narrativa suaviza essa lacuna? A sana ou minimiza? De que forma?

b) é o caso de propor uma ressalva à afirmação de Salles, considerando a possibilidade de o recurso do relato oral, via mecanismo da entrevista narrativa, propiciar a atualização do vivido? Isto é, ainda que a entrevista não acompanhe o processo de produção em tempo real, como ressaltado pela autora, existe a possibilidade de presentificação através do acessar a memória (por meio da entrevista narrativa)?

c) que tipologia de entrevista teria o potencial de viabilizar uma imersão – considerando o conjunto de dimensões constituintes da subjetividade de cada sujeito/atuante – na referida experiência cênica no tocante ao sentido atribuído pelo Bando ao riso bem como a apreensão dos mecanismos de construção de ações de resistência ao racismo?

Diante desse cenário, ações foram realizadas ao encontro de uma técnica de entrevista como procedimento de geração e coleta de dados em consonância com os propósitos do presente estudo na perspectiva da crítica de processos criativos, em suas singularidades ao ressaltar o grau de complexidade inerente ao referido fenômeno – “estudo a posteriori” acrescido do fato da adoção da entrevista como recurso base (contudo, já sinalizado seu caráter retrospectivo) para a aquisição de dados que tornem perceptível as “redes de criação” do espetáculo. Bem como, que dê conta de compreender a funcionalidade da ferramenta do riso entremeado à exposição dialogada sobre racismo/antirracismo por um grupo de indivíduos em um determinado espaço-tempo (histórico-social). E, ainda, as percepções que cada um dos sujeitos do Bando tem sobre o recurso do riso a partir de suas vivências e experiências pessoais, assim como, suas inter-ligações no âmbito do processo criativo. O que

implica em uma compreensão sob o foco da transversalidade e em relação a uma demanda específica.

Leituras em prol de respostas provocaram o encontro com a teoria fenomenológica do sociólogo Alfred Schütz (2012), no que tange a sua concepção de entrevista narrativa<sup>16</sup> enquanto procedimento de coleta de dados. A fenomenologia social de Schütze apresenta um importante aporte para o estudo de narrativas e práticas da técnica da entrevista narrativa (bastante utilizada nos campos da Ciência social, Saúde e Educação), uma vez que leva o pesquisador a dar relevância ao sentido que o sujeito social atribui ao seu próprio ato. Assim, sendo um tipo de interpretação que mantém relação intrínseca com a subjetividade, correspondendo a elementos de sua situação biográfica, de seu contexto de vida, o que Schütze denominou de ‘situação biográfica’. Busca-se por meio do estudo de narrativas esclarecer como determinadas ações são projetadas, executadas e retrospectivamente acessadas pelos indivíduos, e, ainda, compreender os motivos que os levaram a estas ações e no relato o narrador deixa marcas de sua experiência de vida.

Contudo, as leituras sobre a fenomenologia trouxeram outros questionamentos, a saber:

---

<sup>16</sup> Método desenvolvido pelo sociólogo Fritz Schütze por ocasião da escrita de sua dissertação: *A linguagem de uma perspectiva sociológica* (1975), com título original: *Sprache soziologisch gesehen*. Devido ao seu interesse por abordagens interpretativas nas Ciências Sociais, Interacionismo simbólico, Etnometodologia, Etnografia das comunicações e a Antropologia cognitiva e pesquisas sociais de difícil investigação por meio de procedimentos metodológicos convencionais, desenvolve a entrevista narrativa por acreditar que os procedimentos tradicionais de recolher dados sociológicos não davam conta de abarcar a complexidade social e, por conseguinte, não constituem base fidedigna para uma teorização sociológica (SCHÜTZE, 1975; JOVCELOVICH, BAUER, 2008; EMBREE, 2011. Apud: WELLER; ZARDO, 2013).

De acordo com Schütze (2012), por meio da “[...] narração [...] de certas fases e episódios da vida [...], o narrador exprime uma ordem e estrutura de identidade básica para a sua vida que é vivida e experienciada até o momento e que se expande em direção ao futuro que está por vir. A expressão narrativa da própria vida lida não apenas com eventos externos que ocorrem com o indivíduo, mas também com as mudanças internas que a pessoa deve enfrentar ao experienciar, reagir a, moldar (e até parcialmente produzir) esses eventos externos. E reconhecendo, através da narração [...] como alguém se sentiu ao experienciar os eventos externos é um primeiro passo para o indivíduo equacionar a contínua construção e transformação de seus estados internos e sua importância para a estrutura da identidade da história de vida em desenvolvimento”

Os estudiosos Jovchelovitch e Bauer, pioneiros no Brasil, na adoção desse instrumento divulgam os resultados positivos em suas experiências, incentivando e recomendando e também disponibilizando sua sistematização. Eles reiteram que: “[...] contar histórias é uma forma elementar de comunicação humana e, independente do desempenho da linguagem estratificada, é uma capacidade universal. Através da narrativa, as pessoas lembram o que aconteceu, colocam a experiência em uma sequência, encontram possíveis explicações para isso, e jogam com a cadeia de acontecimentos que constroem a vida individual e social. Contar histórias implica estados intencionais que aliviam, ou ao menos tornam familiares, acontecimentos e sentimentos que confrontam a vida cotidiana normal.

Para Jovch e Bauer (2008), a utilização da narrativa em pesquisas sociais visa compreender a relação entre indivíduo e estrutura e esquema conceitual elaborado significativamente pelos atores sociais ao relatarem suas experiências e trajetórias, buscando clarificar como determinadas ações são projetadas, executadas e retrospectivamente acessadas pelos sujeitos, bem como compreender o que os impulsionaram as ações.

e) em sendo, a entrevista narrativa (Alfred Schütze), aqui adotada como recurso para a investigação e coleta dos dados, por Schütze conceber a subjetividade como determinada pela consciência e trabalhar a partir de dicotomias, a exemplo, psicológico/fisiológico, sujeito/objeto, contemplaria, por si só, as demandas do estudo em questão?

Isso, decorrente da apreensão de a ideia de subjetividade em Schütze está para uma cisão consciência-mundo, pensamento-matéria, priorizando, assim, o intelecto e o olhar distanciado do observador em relação ao objeto. Como se para sua compreensão bastasse apenas a observação e descrição de suas características, como que caracterizando o objetivismo científico das Ciências naturais. Volto a ficar inquieta, quando numa troca de figurinhas com uma pessoinha, *muy* querida, da psicologia que se identifica com a abordagem fenomenológica me é feita a seguinte provocação: “de onde você vê o sujeito e o objeto de pesquisa? No sentido do que está orientando sua relação de pesquisa?” Pensei em responder: da cadeira em que me sento em frente ao computador, mas, pressenti que era um gatilho desencadeador de uma nova crise. Então, perguntei, cismada: de onde tirou isso?! A resposta foi o silêncio. Recorri a meu amigo Google por meio de algumas palavras aleatórias: fenomenologia, sujeito, objeto, e, dentre outras, apareceu Merleau-Ponty. Voltei a indagar: fala isso com base em Merleau-Ponty? Resposta: “tô gostando muito de acompanhar seu processo, te admiro pra dedeu”. Não que eu seja neurótica, mas, estaria ela sendo irônica?

Então, Maurice Merleau-Ponty, filósofo fenomenólogo francês, com estudos entre a filosofia e a psicologia. Seu ponto forte – as teorias sobre a percepção do homem<sup>17</sup> – propõe uma nova ideia de subjetividade no intuito de transcender a dicotomia pensamento-matéria e, daí a noção de subjetividade em que a consciência é corpórea e não um “eu penso...”, em outras palavras, não temos um Eu sustentador do corpo, mas uma estrutura corporal que sustenta o eu (é como a diferença entre ‘ter’ e ‘ser’, eu não tenho um corpo, sou um corpo). A subjetividade agora é entendida como situada como corpo, comportamento – corporeidade. Enquanto a subjetividade em Schütze era “situada na transcendência de um eu interior pensante”, consciência, Merleau-Ponty traz a concepção de subjetividade como corporeidade comportamental. A corporeidade integraliza tudo que o homem é: alma, espírito, cérebro, sangue, paixões, afetividades, enfim, rompe com as dualidades, os pares dicotômicos. Corpo humano é "bio-sócio-histórico-cultural". O corpo inteiro é sensível. A consciência

---

<sup>17</sup> Para uma compreensão mais aprofundada, consultar, dentre outras:

MERLEAU-PONTY, M. O primado da percepção e suas consequências filosóficas. Papirus Editora, 1990.

\_\_\_\_\_. Fenomenologia e as relações sociais. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979.

\_\_\_\_\_. Signos. São Paulo: Martins Fontes, 1991. Acessível também em PDF.

(subjetividade) entendida como "expressão-corporal" implica o corpo como presença que caracteriza a presença humana (interação com o mundo e com os outros corpos) comportamento (corporeidade comportamental) e não como representação, analogia, projeção. Na corporeidade o processo de vida se perpetua. Corporeidade enquanto corpo vivenciado.

Outro conceito, por ele proposto, muito pertinente para as reflexões aqui levantadas é o de intercorporeidade em contraponto ao de intersubjetividade. O corpo ao ser carne é ao mesmo tempo sujeito e objeto. A ideia de intercorporeidade se apresenta como imprescindível aos estudos sobre corpo e/ou corpos, para os casos de estudos de processos coletivos por viabilizar a problematização das ações intercorporais que são engendradas e, também, conscientizar o pesquisador de sua própria natureza carnal de sujeito que em contato com outros corpos, seu corpo também é afetado.

Ainda, um outro questionamento frutos dessas leituras, é no tocante a concepção de cultura no que tange ao seu caráter universalizante, pois essa noção de universal não contém o indivíduo negro enquanto sujeito. Já que o corpo negro é um corpo socialmente construído sob a abordagem da colonização. Como a noção de corpo/corporeidade Merleau-Ponty, não só evidencia a dimensão humana como também a relação do sujeito com o mundo, tendo como mediador o seu corpo. Ele, o corpo, é quem possibilita a existência. Para Merleau-Ponty, a constituição do corpo-sujeito se dá na relação com o mundo sensível pelos processos de produção da cultura. O que implica que a subjetividade do sujeito negro em meio a esse contexto, tanto no tocante as intercorporeidade quanto no movimento corpo no mundo, será orientada e permeada pelas marcas de uma situacionalidade colonialismo/colonialidade<sup>18</sup> e, conseqüentemente, discriminatória que o desumaniza, pois, como defendido por Merleau-Ponty em *Fenomenologia da percepção*, o corpo/corporeidade é o local de experiência com o outro e com o mundo.

Logo, se faz necessário ponderar, por questões sócio-históricas e culturais, tratar-se – no presente estudo – de corpos específicos, isto é, de corpos negros e suas vivências com a discriminação racial, cotidianamente – contexto sociocultural brasileiro, onde estão estabelecidas as relações intercorporais e conseqüentemente o racismo cotidiano. Fatos que conclamam para a seguinte assertiva: estando a importância do estudo de Merleau-Ponty

---

<sup>18</sup> No presente estudo: “colonialismo” está para o período específico histórico-social da colonização, enquanto “colonialidade” diz respeito ao vínculo entre o presente e o passado, pois, após colonialismo ela se propaga como mantenedora da lógica das relações coloniais entre saberes e modos de vida: colonização das mentes, corpos e estruturas sociais e culturais.

sobre o corpo-corporeidade para o entendimento de que só se pode conceber o humano na sua totalidade, por seu turno, sua contribuição no presente estudo, ao se lançar mão de uma adaptação da referida técnica de entrevista, e, para tanto, estabelecer um diálogo com os pressupostos merleau-pontyanos, com devidas transgressões/complementações – por ser uma teoria com alto grau de riqueza, contudo não inclusivista, no caso em questão: por não contemplar a população negra como possuidora do atributo de humanidade. Isso, em virtude de tal teoria está para uma visão única, eurocentrada do conhecimento.

O redimensionamento do acima exposto requer uma prática de construção de conhecimentos que opere na transgressão de percepções unificadoras. Para tanto, é vital que conhecimento, e, criação que gera conhecimento ocorram em um espaço-tempo de potencialidades e resistências tendo na proposta de decolonização de conhecimentos uma prática contínua de ações transgressoras desse *status quo*. No que a noção de tempo-espaço/encruzilhada (Exu)<sup>19</sup> a partir das contribuições dos estudos de Leda Maria Martins (1997) e Luiz Rufino (2017) na presente pesquisa, vêm a calhar ao descortinar, sob a ótica da transdisciplinaridade, ao campo das Artes da cena (Teatro) e mais especificamente aos estudos da *crítica de processos criativos* uma experiência decolonial (experiência de ação política no combate aos mecanismos de disseminação/manutenção do racismo/colonialidade). Pois, como pontua Martins (1997, p. 51): “Base de pensamento e de ação, a encruzilhada, agente tradutório e operador de pensamentos estruturantes do pensamento negro e cartografia basilar para a constituição epistemológica balizada pelos saberes africanos e afrodiaspóricos”. E, ainda, de acordo com sua linha argumentativa: “Operadora de linguagens performáticas e também discursivas, a encruzilhada como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais”. Saliento, assim, o caráter inventivo, heterogêneo, de emergência de vozes múltiplas, de interações nem sempre amistosas, negociações, desvios.

Tal proposta de adaptação de entrevista narrativa é, assim, concebida sob o signo de Exu, isto é, concebido sob uma ótica de encruzilhamento epistemológicos – que, dentre outros, vai de encontro a percepções unívocas, estáticas, dicotômicas, pois como afirma Luiz Rufino em *Exu e a pedagogia das Encruzilhadas*:

A pedagogia das encruzilhadas segue a máxima de Exu que faz da encruza um campo de possibilidades. Assim, não exclui nenhuma forma de conhecimento, mas

---

<sup>19</sup>Refiro-me à presença potente de Exu (*Èsù*) em suas várias nomenclaturas, que de acordo com Martins “traduzem sua multiplicidade em espiral e sua natureza de força motriz” (2021, p.33). Na concepção de Martins (1997) tanto quanto na de Rufino (2017), a noção encruzilhada está centrada no protagonismo de Exu como símbolo de cruzamentos, intercruzamentos, de transgressões, ressignificações e resistências.

transgride, reinventa, encanta, engolindo de um jeito para vomitar de outro, [...] Exu é aquele que transgride dicotomias, que junta as partes para a formulação de um terceiro elemento, ato de resiliência. (Rufino, 2017, p.17).

É pertinente destacar também que de acordo com o sinalizado na proposta de Rufino (2017) a presente reflexão é avessa a qualquer forma de hierarquização do conhecimento, contudo, “cabem ações políticas no combate às estratégias do racismo/colonialidade”. E, assim, se deu os encaminhamentos tendo como suporte pressupostos teórico-metodológicos numa perspectiva de encruzilhamento que contemplasse as estéticas negras na especificidade do fenômeno da referida pesquisa: estudo do processo criativo do espetáculo, seu caráter étnico-racial – teatro negro brasileiro e sua ação política de combate ao racismo mediada pelo riso.

Após as reflexões apresentadas, retorno à questão geradora: “...a entrevista (enquanto documento de processo) não acompanha o movimento de produção da obra”, dado o seu caráter retrospectivo. E, retomo Merleau-Ponty no tocante a sua fala que nos permite o entendimento de que a incorporação do tempo e espaço pelo homem se dá pelo movimento do seu corpo e não do tempo. Pois, tal assertiva promove um outro olhar sobre o significado de ‘retrospectivo’, e assim, mediante estratégia de entrevista adequada é possível acessar, via atualização, um acontecimento vivido/experienciado e ainda significativo no presente. De modo que o espaço-tempo da entrevista propicia um movimento de atualização, no sentido de presentificar um fato passado. Por serem passíveis de emersão/atualização no ato do narrar, por meio da técnica de entrevista narrativa aqui proposta, viabilizando que se manifeste suas estruturas contemplando as idiossincrasias de cada sujeito do grupo e concomitantemente o coletivo. Assim, ela não necessariamente vai ter um caráter retrospectivo, podendo ser concebido por um movimento de atualização, isto é, a experiência do acontecido está e se faz presente na corporeidade do narrador. Isso, a partir de uma proposta de compreensão dos sujeitos em sua totalidade (sócio-histórico-social, emocional-afetivo, mental-espiritual-corporal) por meio de vivência-experiência (direta e indireta) que, por sua vez, constitui a base para o processo de criação artística.

A ferramenta da entrevista narrativa enquanto documento de processo, na adaptação mencionada, traz em seu fluxo tensões, conflitos, negociações e outros inerentes ao processo criativo em grupo, pois via atualização, os participantes da entrevista promovem um deslocamento espaço-tempo, aqui concebido em uma perspectiva espiralada, atualizando o espaço-tempo da primeira montagem. E assim é possível acessar o vivenciado (eles vivenciam, eu por tabela), alguns momentos de dúvidas, tensão e impasse do referido

percurso por meio das diferentes pessoas envolvidas. Ao tempo que amplia essa dimensão do olhar, em sua especificidade, no intuito de fazer emergir também formas como seus corpos são afetados cotidianamente por ações racistas discriminatórias e as implicações que acarretam em suas corporeidades, gerando assim, ricas possibilidades de reflexões.

De uma maneira mais geral, ao atentar para a vertentes que ora se apresentam no contexto das práticas teatrais contemporâneas e mais especificamente em atuações performáticas marcadas por um posicionamento político-ideológico explícito de combate às discriminações com todos os atravessamentos e diversidade de camadas pelas quais são compostas, a presente proposta de adaptação da entrevista narrativa se justifica, em sua idiossincrasia, dada a sua pertinência e ao seu caráter de alargamento e legitimidade.

Para tanto, a ideia de encruzilhamento é tida em uma dimensão relacional de espaço-tempo por meio de interseções – presente e passado –, mediada pela corporeidade dos entrevistados em um movimento espiralar eco do protagonismo de Exu, suscitando a geração de um espaço de encruzilhamentos (espaço de ação no presente permeado de sentido do passado) que ocorre especificamente no espaço-tempo de realização das entrevistas quando em um movimento do corpo-memória, presente e passado confluem em prol da atualização das experiências vivenciadas.

A maturação de tais reflexões levou a então proposta – a partir do encruzilhamento das teorias referenciadas – de uma adaptação da entrevista narrativa para a geração e coleta de dados no estudo do processo criativo em questão e que está sendo denominada de: *entrevista narrativa em processos de criação artística*. O primeiro diferencial é que esta noção está direcionada a uma vertente específica – entrevista narrativa schütziana – imprimindo um caráter de alargamento a mesma, ao tempo em que estabelece diálogo com a teoria da crítica de processo criativos, a exemplo da seguinte passagem na obra *Processos de criação em grupo: diálogos*: “O interesse das pesquisas sobre processos de criação é compreender a tessitura dos vínculos responsáveis pela construção do universo ficcional” (Salles, 2017, p.42). Também é bastante elucidativo essa outra passagem, na obra *Redes de criação: a construção da obra de arte* (2006), no qual ela defende a impossibilidade de avaliar um objeto artístico isoladamente porque ele tem referências do trajeto percorrido pelo artista, o que sinaliza para atravessamentos e sobreposições de camadas durante esse trajeto.

Entrevista – preparação/realização: anotações

Para colocar em prática o delineado e desejado, assim como considerando as preocupações políticas e epistemológicas já mencionadas, se fazia necessário estabelecer o

contato com os informantes em potencial. Enquanto aguardava a resposta da submissão do projeto da pesquisa junto ao Conselho de Ética da UFMG, algumas estratégias já estavam sendo executadas nesse intuito, pois: moro no extremo sul da Bahia e os integrantes do Bando na capital e cidades circunvizinhas, acrescido do fato de que estávamos no momento histórico social pandêmico, então, como era um momento também dos cursos on-line me matriculei em uma *oficina de performance negra do Bando de Teatro Olodum* e em uma outra oferecida pelo *Curso Livre do Teatro Vila Velha* sob a responsabilidade de Chica Carelli (não tinha proximidade com nenhum dos dois grupos). Como é comum, nesses cursos criar grupos no whatsapp, esse foi o meio de ter acesso a contatos (uma vez que durante o curso não me apresentei como pesquisadora e, sim, enquanto estudante de teatro). Terminado os cursos enviei mensagem para três deles, no caso do Bando, com quem houve uma certa proximidade natural. Fiz minha apresentação como pesquisadora e o convite para participação. Ao ter um retorno positivo de aceite, passamos a negociar dia e horário, uma vez que seria via Zoom. Aconteceu de alguns deles indicar outro do grupo, que não estava na oficina ou que não é mais integrante do Bando ou, ainda, que esteve na oficina, mas não compartilhou o contato no grupo whatsapp – integrantes mais reservados (a exemplo do diretor de “movimento”). Solicitei a uma das atrizes que contatei, e ela compartilhou meio receosa.

Inclusive, aconteceu um fato bem interessante na negociação com o referido diretor, já havia enviado várias mensagens sem retorno e finalmente uma resposta. Uma certa manhã, quando já me dava por vencida, acesso o whatsapp (umas sete horas) e vejo uma mensagem enviada às quatro horas da manhã marcando a entrevista para às oito daquele dia. Ao responder tive o retorno de que ele (com envio de foto comprovando) já estava no dentista. Foi, então, pensado um outro horário, e finalmente tudo deu certo. Outro, o diretor de música, diante do silêncio dele – intuitivamente, olhei sua foto do perfil e pensei, ele é uma pessoa ‘de boa’. Vou continuar, uma hora ele responde. Fiquei insistindo, mandando emoji indicando estar envergonhada. Ele respondeu, disse “ter se sentido mal” e marcou. Com os outros foi tranquilo. Com o diretor Meireles fiz o primeiro contato por e-mail (cedido por Chica Carelli) e durante a entrevista, ele cedeu o número whatsapp possibilitando, após entrevista, trocar informações e tirar várias dúvidas sobre pontos não abordados, e, que no meu processo de leitura/escrita surgiram. Chica Carelli também foi ouvida. No total, entrei em contato com grande parte (mais de 50%) dos integrantes da primeira montagem. Registro o falecimento de dois deles. Dois dos convidados que responderam ao convite não chegaram a confirmar data e horário, e dois não chegaram a responder, na ordem (Tânia Toko, Geremias Mendes, Nildes

Vieira e Fernando Araújo). Assim, foram entrevistados 12 dos integrantes entre o final de ano de 2021 ao ano de 2023, (em julho de 2023 apenas a atriz Rejane Maia, pois antes esteve hospitalizada).

As entrevistas ocorreram via zoom, tendo cada uma delas a duração de 1:30 a 2:00hs em média – entre novembro de 2021 a junho de 2023. Com base na proposta de adaptação de entrevista: *entrevista narrativa em processo criativo*. O esperado com a abordagem da referendada, como já dito, era que via corporeidade se tivesse acesso ao processo criativo, bem como as experiências vivenciadas, ao partir do pressuposto de que a experiência do acontecido está e se faz presente na corporeidade do narrador/atuante. Isso, a partir de uma proposta de compreensão dos sujeitos em sua totalidade (sócio-histórico-social, emocional-afetivo, mental-espiritual-corporal) o vivido-experenciado, por si e pelos de suas comunidades, que por sua vez constitui a base para o processo de criação artística.

A presente entrevista ao ter como eixo a subjetividade abarca, a um só tempo: além da emersão de “rastros” do processo gerativo, uma perspectiva de narrativa biográfica importante para o afloramento das marcas do racismo na história de vida do informante/narrador; atua como indicativo da decolonização acadêmica e mental a partir da presença da experiência de cada um e institui, ao contextualizar, uma abordagem sincrônica necessária para o estudo do fenômeno, ou seja, estudar seu funcionamento naquele determinado momento de sua história – em um determinado espaço-tempo. Contudo, isso não caracteriza uma exclusão da intervenção diacrônica da história (memória histórica de opressão racial, escravidão e colonização) sobre tal fenômeno, visto que o presente estudo não trabalha com pares opositivos excludentes. E a prática do racismo é cotidiana em uma linha histórica.

Um outro ponto necessário de registro diz respeito ao modo de abordagem ou interação com a(o)s informantes em potencial, visto que uma interação não hierárquica e, sobretudo em que há experiências compartilhadas e envolvimento com a questão discutida favorece uma proximidade e confiabilidade. Então, é válido dizer que, em consonância com Grada Kilomba (2019):

[...] não concordo com o ponto de vista tradicional de que o distanciamento emocional, social e político é sempre uma condição favorável para a pesquisa, melhor, que o envolvimento mais pessoal. Ser uma pessoa “de dentro” produz uma base rica, valiosa em pesquisas centradas em sujeitos (Kilomba, 2019, p. 83).

Nesse caminhar, o presente estudo, inspirado em Frantz Fanon, apostou em uma dose gradativa de informalidade e descontração visando uma ambientação favorável às confidências. Como pode ser percebido no trecho infracitado, o qual está contido em sua

narrativa sobre a estratégia metodológica, por ele usada, na pesquisa para o que veio a ser a obra *Pele negra, máscaras brancas*: “Aproveitávamos de um certo tom de confiança, de certa descontração: em todo caso, esperávamos que nossos interlocutores não temessem se abrir conosco, isto é, que estivessem persuadidos de que não nos ofenderiam” (2008, p. 144). O que acredito ser/ ter sido demasiado importante e, por isso, em que mais investi – começando pela maneira como foi estabelecido os primeiros contatos – buscando trabalhar a empatia por meio de um escutar atento nas negociações e um tratamento de proximidade, provocando, na medida do possível, um clima de descontração/informalidade que promoveu, nos casos dos que houve hesitação pelo fato de a pessoa ser reservada, quebra de resistência em aceitar a entrevista e assim disponibilizar tempo/horário.

Durante as entrevistas às estratégias acima narradas foi somado ao fato de que o narrar “livre” propicia o falar sobre o processo criativo e fazer associações do experienciado com questões particulares e/ou outras tantas ocorridas com o grupo ou com alguém do grupo em particular e, um trazer curiosidades, impasses, tensões e as apreensões daí resultantes. Teve um informante que, por ter feito o primeiro contato por e-mail já suscitou um certo ar formal, daí na entrevista, inicialmente ele estava com dificuldade de acesso, eu dei uma saída rápida do escritório. Quando voltei, o Meirelles já estava na sala (virtual e a do seu espaço físico), ensimesmado, olhando por uma janela, suponho. Fiquei um tempo quieta, o esperando voltar. E todo esse cenário me deixou formal. Iniciei, então, com o tratamento “senhor”, mas com poucos minutos de conversa senti que não fazia sentido e mudei. Ao final, registrei o porquê de minha quebra de formalidade, ao que ele disse: “fazendo o que eu faço, não tinha como eu ser formal.”

Foi elaborado perguntas guias, sendo que a única que foi feita, literalmente, a todos foi: “Quem é fulano, hoje?”. As demais, no geral, dependeram muito do retorno desse primeiro relato, uma vez que a partir dela era percebido e trabalhado ramificações ao longo da interação, com esporádicos questionamentos e/ou orientações. Apenas quando o informante divagava muito era usada alguma estratégia de retorno. É interessante dizer que a referida pergunta, por ser a primeira, fez vir à tona uma certa dificuldade que algumas pessoas têm em falar de si, daí a importância do clima de intimidade e descontração, assim como foi feito todo um preâmbulo, considerando a particularidade de cada um. Em um dos casos, quando a entrevista já tinha transcorrido um tempo necessário para que ele (Cristóvão) estivesse descontraído, pois já emitia sinais de estar se sentindo mais à vontade, retomei a pergunta.

Portanto, a citada entrevista, se materializou como um espaço-tempo de atualização do processo criativo, em diálogo com Merleau-Ponty ao afirmar que através do movimento do corpo, o homem incorpora o tempo e espaço. E, sincronicamente, viabiliza a cada um dos informantes definir sua realidade subjetiva, sua experiência com o racismo (significações e ressignificações) e fazer emergir peculiaridades, detalhes pessoal e do processo criativo como todo, por meio de relatos centrados na subjetividade, vivências experienciadas com o racismo cotidiano e as suas correlações com o processo criativo, bem como as encruzadas daí provenientes.

As entrevistas, por serem on-line, aconteceram nas casas de cada um – e, assim, no espaço que era mais confortável e efetivo para cada um –, apenas Marcio Meirelles estava no espaço Café Teatro do Vila Velha.

#### A análise

Após um primeiro momento de questionamentos sobre ter ou não, um padrão ideal ou idealizado de um passo a passo de análise de dados sobre narrativas de racismo no cotidiano, tomando como referência a professora Philomena Essed, na obra *Understanding Everyday Racism: An Interdisciplinary Theory* (1990), foi adotado como princípio sua inexistência. Então, não coube aqui selecionar fragmentos em consonância com um receituário, assim como, não se tem, aqui, a pretensão de se estabelecer um modelo.

Desse modo, após transcrição de cada uma das entrevistas (ver apêndice) foi feita a leitura de cada e, tendo como guia a ideia de “movimentação” e do “estabelecimento dos elos”, foi feita uma interpretação-crítica por meio de associações dos “rastros” das informações relatadas – sem deixar de ressaltar especificidades presentes nos depoimentos e fundamentais para coibir o caráter de homogeneidade, valorizando assim as diferenças, pois a ausência dessas traria como consequência uma idealização do resultado e, não obstante, estabeleceria um paradoxo com a proposta decolonial de encruzilhamento. E, foi pensado temas, melhor dizendo, referências, no intuito de propiciar uma abordagem dos conhecimentos obtidos a partir de critérios deles oriundos, que em última análise está para a ideia de subjetividade como corporeidade (negra) comportamental na encruza com o fenomenólogo Merleau-Ponty e a Teoria da afrocentricidade.

Desse modo, a partir de uma observação cuidadosa se fui reconhecendo e estabelecendo os nexos, destacando os campos relacionais – espaços em que podem ser percebidas as marcas da especificidade das escolhas feitas, ou seja, espaços de subjetividade –assim, evidenciando o percurso da criação via “rastros”. Vale dizer, sem o desígnio de fazer

abstrações em prol de terminologias universais, a base é o sujeito e seus lugares de fala, o que potencializa a pertinência do ângulo fenomenológico e sua sobreposição com noções do psicodrama de Jacob Levy Moreno.

Os dados iniciais que proporcionaram os recortes se deram em decorrência da constatação de elementos recorrentes nos depoimentos permitindo, assim, a ‘apreensão’ de elementos fundamentais para uma sistematização de linha de raciocínio e o acompanhamento crítico-interpretativo das histórias sobre o processo criativo do espetáculo, em uma tentativa de abranger os planos intelectual, sensível, espiritual e político-ideológico em seus encruzilhamentos.

### Resultado

A, então, *entrevista narrativa em processos de criação artística*, ao ser colocada prática, se mostrou bastante frutífera para o estudo do processo criativo, ao ter propiciado a articulação entre os fenômenos artísticos, sociais e subjetivos (os traços inerentes ao processo de criação em grupo, e, os afetivos, os espirituais, políticos-ideológicos e circunstanciais) implicados no movimento da criação cênica, sendo esses acessados e materializados pelo ato de narrar a experiência vivenciada, caracterizando uma atualização do evento passado no seu corpo-presente, contudo, sendo completamente dependente do passado vivenciado, por considerar o contexto imediato – o aqui e agora da interação com o mundo – e o contexto mediato – o histórico social e político-ideológico em que o espetáculo se insere, e, foi produzido. E, por ser imprescindível que os mecanismos utilizados em uma pesquisa sejam adequados ao fenômeno e aos seus propósitos e inquietações. O que, no caso em questão, demandou uma epistemologia inclusiva do subjetivo, emocional, espiritual, já contemplado nas teorias suprarreferidas, mas também que abarcasse questões a exemplo de raça/etnia, uma vez que falamos de um tempo-lugar específico, realidades e histórias específicas, logo inexistente a neutralidade. O que corrobora a pertinência e legitimidade suscitada pela dimensão epistemológica e político-ideológica da noção de encruzilhamento.

Registro a seguir algumas experiências vivenciadas, na/pela prática da realização da entrevista no tocante a ser uma experiência/vivência compartilhada entre as partes envolvidas, a saber, participantes e pesquisadora as quais pressupõem, sobremaneira, dentre outros, afetos e trocas de afetividades:

- \* Conscientização da importância do tempo disponível para manuseio do material coletado (no sentido de interagir, abandonar se distanciando e retomar) é fundamental para uma interpretação/análise mais verticalizada. Uma vez que o distanciamento, no caso, estratégico,

gera, ao retornar um olhar diferenciado que abre frestas a outros entendimentos sobre um mesmo tópico;

- \* A apreensão, via prática, de que alguns participantes em potencial, se faz necessário um exercício anterior de conquista para que aceitem participar, e, assim, disponibilizem um tempo. E, após ter aceito, o estar atento e respeitar a singularidade de cada um, e, ainda, em alguns casos, “esquecer” estrategicamente as perguntas-guia e acolher o participante o deixando falar, porém estando atento ao momento de interferir ( por exemplo, pedindo que retome determinado ponto, que fale um pouco mais sobre ele) ou ainda casos em que, a sensibilidade do pesquisador sinaliza ser necessário – o que implica está envolvido no processo se permitindo ser ao mesmo tempo sujeito e objeto –, se permitir o imprevisível, o acolhendo e, a partir de, se colher dados novos, em sua grande maioria, enriquecedores;
- \* O permitir o imprevisível (no sentido de me permitir também ser guiada) proporcionado pelo recurso da entrevista narrativa me levou a revisão de expectativas e assim repensar/reestruturar o objetivo geral, uma vez que a vazão ao imprevisível trouxe indícios de que o acesso aos rastros do processo criativo do recurso estético do riso é marcado por sobreposições as quais não considerei, inicialmente, o que conduziria a uma análise simplificadora e/ou redutora.
- \* Ser on-line, na experiência em questão, não interferiu nos quesitos proximidade, se sentir à vontade, provavelmente por cada um estar na própria casa, no espaço que escolheu e simultaneamente em um espaço-tempo da virtualidade (que todos já têm certa familiaridade) acrescido da afinidade com o discutido;
- \* A abordagem adotada atingiu a descontração e proximidade almejada, a exemplo da interação com o “diretor de movimento” (Zebrinha), que inicialmente estava bastante sério e lá para o meio da entrevista, já estava em um grau de descontração permitindo que ele pegasse sua gata (linda, tipo pantera negra) levantasse, colocando frente a câmara apresentando: “olha, Gildete, minha gata!” Ao comentar esse fato com a atriz Valdineia, como um recurso para induzir o estabelecimento de uma interação de mais confiança, ela observa: “Ele só faz isso, quando confia”.
- \* O propiciar espaço para a presentificação e atualização de experiências vivenciadas também como traço da prática da referida entrevista se materializou e, aqui, registro um dos casos mais evidentes: o ocorrido no depoimento do ator Leno Sacramento que ao narrar o ocorrido na construção da cena, “há 25 anos atrás [...] em que o personagem de Lázaro Ramos se irrita com o nu do espetáculo”. Márcio propõe que ele leve para o palco aquela “indignação mais a

de um Bando de pretos sendo dirigido por um branco”. E nesse momento, Leno tem uma percepção do ocorrido mediada por uma re-visão (crítica): “Pensando bem, bem, bem, ele alertava aos pretos que a gente pode trabalhar com preto também, era um toque também, porra!”

- \* A proposta de entrevista apresentada se mostrou relevante de forma especial nos casos de alguns participantes que já vinham com um discurso automatizado: as falas prontas pelo hábito de contar acontecimentos considerados chaves, a exemplo do evento da “meia entrada para quem se declarasse negro” ocorrido por ocasião da estreia do espetáculo e a polêmica causada, assim como outros (não que esteja desconsiderando a importância desses fatos, antes, estou pontuando a necessidade, no aqui proposto, de um sair do automático), no sentido que os forçavam a sair do fluxo informacional, ao ser estimulado a fazer um movimento de verticalidade, e, nesses casos, foi lançado mão da estratégia de usar algum mecanismo que induzisse a descontração;
- \* A interação com cada um dos participantes da entrevista, sobretudo pelas idiossincrasias, me proporcionou uma pulsão de energia vital, motivada pelas trocas de afetividades e conhecimentos via experiência compartilhada, assim como pelo feedback positivo ao proposto. E quão saboroso e potencializador é estabelecer contato com um grupo de pessoas pela primeira vez, e, ao término ter uma sensação tão forte de proximidade e de crença no que se propôs a realizar;
- \* Perceber o quanto da doçura, afetividade, carisma da pessoa (ator) se faz presente nos personagens Lázaro Machado (Edimilson/Edileuza), bem como, Cristóvão Silva (Pram). Sendo, inclusive, dois dos três personagens que caíram no gosto popular;
- \* Declaração de uma apreensão crítica atualizada sobre eventos ocorridos no processo gerativo, por parte do participante no ato de seu narrar, a exemplo de Leno Sacramento, Márcio Meirelles;
- \* Apreensão de fundamentos que rege as relações que se estabelecem no interior do Coletivo teatral em questão, via acesso a indícios de como cada um dos entrevistados percebe e significa sua realidade;
- \* Pertinente para uma análise crítica a declaração do ator/informante Leno Sacramento: “geralmente, fico nervoso em entrevistas, mas, nessa me senti à vontade. E quando me sinto à vontade é perigoso porque falo tudo que me vem à cabeça”. Nesse momento, brinquei com ele dizendo que esse era exatamente o meu propósito;

- \* A interação hierárquica é minimizada, pois pesquisadora e informantes tem em comum a experiência com o racismo.

Frente ao até então exposto, no intento de encontrar uma configuração para o estudo em consonância com ideia de “não linearidade” e “simultaneidade das ações” inerentes a todo processo de criação, foi pensado quatro ramificações: (1) recuo estratégico para autoapresentação dos atuantes entrevistados, mediante breve fala introdutória. E posterior subtópico para as reflexões teóricas sobre sua relevância para a compreensão do processo criativo do espetáculo, bem como enquanto postura política; (2) versa sobre o momento histórico-social e ambiente cultural nos quais se deu o processo criativo da obra cênica; (3) Aborda especificamente o processo criativo e (4) em continuidade ao anterior, sublinha o processo criativo do riso.

Mediante o até então exposto, e, considerando o intuito de ao palmilhar o processo criativo do espetáculo em questão, dar relevo à geração do recurso do riso, contudo, sem estabelecer uma relação hierárquica e/ou provocar cisões, que se mostra salutar o encruzilhamento com a teoria da complexidade de Edgar Morin<sup>20</sup> no tocante, dentre outras, por considerar que cada parte está para o todo assim como o todo está para as partes – , ou ainda no caso em específico, o riso faz parte do todo assim como o todo está inserido no riso. O presente estudo perseguiu uma tentativa de estruturação que de alguma forma, concomitantemente ao registro do processo criativo pelo prisma da simultaneidade e do movimento, preparasse um terreno para a abordagem da gestação do riso acontecer.

Em meio ao acima pontuado, um outro detalhe o sobrepôs: o fato de que o espetáculo em questão foi dividido em “blocos temáticos”. Tal procedimento, recorrente<sup>21</sup> na prática do diretor com o Grupo, já ecoando como um recurso, por ele utilizado. Sendo o momento da edição um instante também destinado a orquestração desses vários temas (as partes, fragmentos) que gravitam em torno do assunto racismo (o todo) estando o riso circulando entre e/ou através deles – isto é, entre os desejos, o sensível e o racional, o político-ideológico, os pontos de vista, realçando seu caráter orgânico e, por sua vez, estando para o “pensamento da complexidade”. Vale registrar que a ideia de complexidade se faz

---

<sup>20</sup> Para Morin (2005), a complexidade é um fenômeno quantitativo devido à imensa quantidade de interações e interferências entre um número muito grande de unidades. A referida noção será explorada no decorrer das reflexões.

<sup>21</sup> Para ficarmos em dois exemplos, temos: O espetáculo *Bença* (2010), estruturalmente é delineado por “07 temas que, por sua vez, dividem a peça em número igual de blocos: começo, tempo, os mais velhos, respeito, crianças, morte e fim” (LÍRIO, 2014). Já no espetáculo *Relato de uma guerra que (não) acabou* (2001), foi dividido por famílias

presente, implicitamente, em outros teóricos referendados em toda extensão das reflexões deste estudo.

Diante do desafio, o estudo “brinca”, em diálogo com a estrutura do espetáculo, com a ideia de blocos temáticos, entretanto, é um “brincar” funcional, cuja missão é viabilizar uma estrutura em que não perca de vista o traço de não linearidade de um processo criativo, em simultâneo, com o não abrir mão de perseguir uma estruturação de uma linha de raciocínio didática na abordagem dos encruzilamentos implícitos e explícitos que estruturam o espetáculo aqui concebido – por esse e outros motivos – como Poética do encruzilhamento. Assim sendo, será apresentado, nos parágrafos vindouros, a distribuição dos blocos temáticos.

O Bloco Temático I, sob o título: “Identidades na Roda” está subdividido em duas partes sendo, a primeira sob o subtítulo: “Sobre autoapresentação: quem narra faz toda diferença” e, a segunda: “Autoapresentação – subjetividade, presentificação, sujeitos atuantes e encruzilhamento: reflexões e tessituras”. Em uma tentativa de realização, estratégica, de um movimento “simbólico” de recuo, a autoapresentação ressalta a presentificação dos sujeitos atuantes como fundamental uma vez que suas histórias de vida nos dão base para melhor entender o fenômeno de estudo em questão, uma vez que os relatos trazem marcas de suas vivências. Cada um deles ao se colocar situa seu lugar de fala, trazendo implícito o caminhar de um processo pessoal intransferível e também possibilita entrever as individualidades evidenciando a heterogeneidade constitutiva de um mosaico que por extensão está para o social. Visto que cada um dos presentificados não é apenas um integrante de uma dada classe social, inserido nas relações históricas e culturais de seu meio. São indivíduos, seres singulares e únicos na capacidade de testemunhar suas próprias experiências mergulhando no emaranhado das inter-relações a partir do qual constrói uma vivência ímpar. Além de conceber a representatividade como representação plural e complexa que reflete o quão extraordinariamente heterogêneo somos enquanto grupo – representatividade também implica, dentre outros, presença. Nessa linha de raciocínio: ao descrever, ao narrar exercemos a autoria e consequentemente autoridade da nossa própria história, à medida que num ato de transgressão nos movemos entre as margens e o centro. Pensar o lugar de fala é imprescindível para romper o silêncio instituído. Pois, se é notório que o lugar social não prescreve uma consciência discursiva sobre esse lugar em contrapartida o *locus* ao qual estamos socialmente inseridos nos faz ter experiências outras, e, por seu turno perspectivas específicas contribuindo assim para pautas sociais ao trazer diferentes perspectivas a exemplo do racismo estrutural.

O Bloco Temático II, denominado “Cabaré da Rrrrraça: foco no espaço-tempo de sua composição” discorre panoramicamente sobre os campos de interação, isto é, o momento histórico-social e ambiente cultural nos quais se deu o processo criativo da obra cênica em estudo, tentando retratar a diversidade e complexidade da Salvador entre os anos 80 e 90. Um registro sobre esse pensar a baianidade. E, nesse intuito, se faz um percurso, não linear ou cronológico, começando pela expansão do axé music<sup>22</sup>, anos 80 e 90, com Bandas consagrando a cidade como “terra da alegria”; os blocos afros ganhando visibilidade e respeitabilidade dentro e fora de suas comunidades; ensaios abertos do Ilê Aiyê, Olodum e Araketu; lançamento da revista Raça (1996) com 200 mil exemplares vendidos em três dias; no campo das artes cênicas surgimento de grupos teatrais com espetáculos em torno do riso, humor, comédia: Companhia Baiana de patifaria, Los Catedrásticos; movimentos que ecoaram em Salvador como: *Black is beautiful*, *Black power*, *black dance* voltados – respeitando suas especificidades – para o combate ao racismo e a valorização da estética negra; o movimento Hip-hop considerado expressão da diáspora negra na Bahia, o gênero Rap.

Nesse Bloco, é propiciado espaço para que os integrantes entrevistados do bando expressem suas concepções sobre Teatro Negro. Já o contexto micro (interno) foi marcado por acontecimentos como: crise existencial do Bando, reforma do Teatro Vila Velha, sendo o Cabaré dos Novos – Café teatro do Teatro Vila Velha – a primeira parte a ficar pronta.

Já o Bloco Temático III, intitulado “O processo criativo ou sobre quando tudo começa com uma pergunta” é composto pelos subtópicos: “Preâmbulo”, “Ajustando a lupa” e “Improvisação – base da gestação: palmilhando as redes de relação I”. Nele, o seu foco está para o processo propriamente dito (pesquisas de campo, entrevistas, improvisação, jogos dramáticos, criação de cenas/blocos temáticos oralmente que vem a ser escrita pelo grupo e editada pelo diretor), responsável pela geração da obra, via rastros deixados pelo Bando ou ainda, mais especificamente, os “rastros” do movimento criador a que a presente pesquisadora teve acesso. Momento em que sublinha a impossibilidade de se determinar com nitidez o

---

<sup>22</sup> Expressão usada pela primeira vez para se referir a essa musicalidade baiana, em 1987 pelo jornalista Hagamenon Brito no Jornal A Tarde, com cunho pejorativo. Tendo uma segunda versão para a nomenclatura, também pejorativa, advinda dos roqueiros baianos: “axézeiros”. Contudo, o termo se consolida, pois o mesmo tem em sua composição o termo “axé” que na cultura negra, mais especificamente iorubá significa força, poder e energia e “a axé music passou a se referir tanto a música dos blocos afros, como das bandas de trio e artistas que faziam música para entretenimento na Bahia” (Guerreiro, 2000, p. 137).

instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final”. Uma vez que “é um processo contínuo de regressão e progressão infinitas” (Salles, 2011, p. 33-34).

O estudo parte da questão norteadora: a improvisação, jogos improvisacionais – base do processo criativo – tendo como aporte teórico Sandra Chacra em sua obra *Natureza e sentido da improvisação teatral* e Viola Spolin: *Improvisação para o teatro*. Sublinhando ser depreensível que a ferramenta improvisação é suscetível de variação em decorrência do ‘como’ é empregada no interior de determinada atividade e espaço que, por sua vez, está para um ‘para quê’. Em se tratando do Bando de teatro Olodum e mais especificamente do espetáculo em questão acredito ser imperativo ponderar a inexistência de um texto dramático que contemplasse o desejo e/ou inquietações daqueles atuantes bem como do diretor no espaço-tempo (1996-1997) na cidade de Salvador (Bahia).

Para tanto, além dos depoimentos dos atuantes entrevistados, se recorreu a pensadores e teóricos como Steven Johnson na obra *De onde vêm as boas ideias?* (2011), na qual discorre sobre, dentre outras coisas, a criatividade, e busca desmistificar a ideia corrente de que ideias brotam de um momento epifânico à moda “Eureka” – um gênio sozinho em sua banheira. A contribuição do pensamento de Edgar Morin sobre a teoria da complexidade se faz necessária a esta reflexão, pois o pensador propõe pensar o mundo e as coisas que nele existem por meio de uma abordagem complexa promovendo uma ruptura dos pensamentos fragmentados e simplificadores por não considerar as relações e inter-relações inerentes ao movimento entre o todo e as partes e as partes e o todo. Contudo o teórico enfatiza: “a complexidade não é só pensar o uno e o múltiplo conjuntamente; é também pensar conjuntamente o certo e o incerto, o lógico e o contrário, e é a inclusão do observador na observação” (Morin, 2014, p. 206). O pensamento da complexidade tem como princípio chave a proposta de (re)ligar saberes considerando suas inter-relações, rede e conexões marcadas por um movimento cíclico, dito de outra forma, interessa a relação, os pontos de cruzamento, os encruzilhamentos. Buscando o respeito e celebração a variedade de perspectivas culturais sobre os fenômenos do mundo” (Assente, 1991). Para Molefi Kete Asante e a ideia de “Afrocentricidade é uma estrutura de referência na qual os fenômenos são vistos da perspectiva da pessoa africana” (Asante, 1987, p. 04).

O Bloco Temático IV “Cabaré da Rrrrrraça: e o riso de a “Outra Nêga Fulô”, tem como subtítulos: “Reajustando a lupa, Improvisação – base da gestação: palmilhando as redes de relações II “*Cabaré da Rrrrrraça: o riso sob o olhar de seus criadores*”. Em continuidade ao Bloco temático anterior, isto é, dando prosseguimento à reflexão já iniciada, caracterizada

pelo encruzilhamento – pesquisas de campo, entrevistas, improvisação, jogos dramáticos, criação oral de cenas/blocos temáticos e o recurso do riso. Entretanto, com um olhar alargado ao mirar o processo de gestação do recurso do riso, visto que a prática dos ensaios centrado na improvisação se revelou um ambiente frutífero ao seu afloramento.

É pertinente reiterar, já foi pontuado anteriormente – a configuração em que o recurso do riso tem sua reflexão em bloco temático em separado – não caracteriza, necessariamente, uma segmentação da ideia de processo criativo da obra cênica, visto que é tomado como continuação do bloco anterior. Antes, configurar a busca por uma abordagem com mais vagar por se tratar de um tema um tanto espinhoso.

A passagem do texto que versa sobre as percepções e sentimentos dos atuantes Leno Sacramento e a de Cristóvão da Silva em torno do uso do humor podem serem lidas como dois lados de uma mesma moeda, em outras palavras, trazem em si a provocação de que atrelar o uso do riso na abordagem do racismo como só sendo possível na estrutura: o racismo no humor, lugar comum em nosso contexto sociocultural e histórico, está para uma visão única, um sentido único, o que inevitavelmente gera o cerceamento de usos/práticas ressignificantes, pois concebido pelo prisma do colonizador.

Um outro propósito deste bloco temático é reforçar a relevância de os sujeitos envolvidos de se pronunciarem, ou melhor dizendo, a importância dos que vivenciaram e experienciaram o processo de criação do riso no espetáculo expressarem suas percepções sobre – reiterando assim suas idiossincrasias considerando suas camadas e sobreposições – como cada um deles concebeu/concebem o recurso do riso.

Talvez deva frisar ser este um estudo marcado por reflexões e tessituras de caráter provisório, pois datado de um espaço-tempo e sob determinadas circunstâncias, no qual me situo com um olhar em movimento sobre um processo criativo específico: espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça*. Logo, não abriga verdades absolutas, deseja, isso sim, contribuir com possibilidades de ampliação de leituras sobre o referido fenômeno: aqui, pelo viés do seu processo criativo, lembrando que o observador interfere no observado sendo a recíproca verdadeira. Ademais, as apreensões foram fotografadas à luz das minhas retinas, sob o filtro dos encruzilhamentos teórico-epistemológicos que fui cruzando durante o percurso, um percurso único, o qual, “o ponto inicial” e/ou “final” não saberia precisar.

A linha de raciocínio da escrita é marcada por uma perspectiva processual espiralada, no sentido que a abordagem dos temas e/ou tópicos vão acontecendo por meio de um movimento reflexivo de revisitação, recorrência e acréscimo e/ou sobreposições de “camadas

de conhecimentos” apresentadas. O destaque desse recurso está para o fato de que camadas do conhecimento são reveladas por visões e ângulos diferentes e diversos. Ademais, favorece na exposição do raciocínio sobre processo criativo por trazer um certo conforto ao ato da escrita.

O Bando de Teatro Olodum e o Espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça*: breves considerações

Por questões didáticas, faço uso deste espaço inicial para também, de forma brevíssima, apresentar a título de contextualização o Bando de Teatro Olodum bem como o espetáculo que viabilizou esse estudo.

Bando de Teatro Olodum

A Casa do Benin, Pelourinho, Centro Histórico de Salvador, 17 de outubro de 1990. Tomemos esse cenário, dentre tantos outros, como marco inicial do grupo teatral que veio a conquistar expressão nacional sob o nome de Bando de Teatro Olodum – elenco de atores/atrizes negras/os – sendo atualmente o Grupo de Teatro Negro mais popular, de maior longevidade da história do teatro baiano e um dos mais conhecidos do país. Isso, após todo um processo de audição/oficina pelo qual passaram candidatos – negros e não-negros, contudo, com o passar do tempo só permanecerem os negros – tendo como culminância a formação de um elenco, o elenco do Bando.

Para tanto os selecionados contemplaram ao requisito: “envolvimento do ator com a cultura e as questões da comunidade negra, além de uma predisposição de colaborar na pesquisa dessa linguagem<sup>23</sup>.” A eleição de tal requisito deu-se, dentre outros, em decorrência do futuro diretor, Márcio Meirelles, em seu processo de reavaliação existencial vislumbrar respostas para seus questionamentos/inquietações e conseqüente busca por um fazer teatral para além do fruir estético, contemplando também uma função social e com especificidades marcadamente baiana, soteropolitana: “eu precisava fazer e entender um teatro absolutamente baiano. Para que fizesse sentido alguma coisa esse teatro na minha vida” (Meirelles, 2021)<sup>24</sup>. Por sua vez, naquela fila formada em frente à Casa do Benin se fazia presente não apenas os candidatos potenciais a vaga num Grupo teatral vinculado ao Olodum, mas sobretudo, dentre os presentes, o Bando de atores negros que formaria a parceria de 31 anos de amadurecimentos tanto pessoal quanto no plano artístico, criando uma estética própria, dado reiterado por Cássia Valle (atriz) na seguinte fala: “[...] em 90, a gente estava com vontade de criar, mas hoje a gente sabe que criou uma estética própria. Hoje a gente sabe que tem uma dramaturgia singular, hoje a gente olha para trás, são 31 anos de uma construção, em 90 o

<sup>23</sup> UZEL, Marcos. (2003, p. 40) O Teatro do Bando: negro, baiano e popular.

<sup>24</sup> MEIRELLES, Márcio (Diretor). Fragmento depoimento, em entrevista à autora, para elaboração de sua tese de doutorado. 12/2021.

Bando era anunciador disso<sup>25</sup>”. O que se tornou possível por haver entre aqueles, então, desconhecidos o propósito e a inclinação para instauração de uma poética cênica compromissada com a realidade social, ética e étnica.

Selada a parceria do projeto teatral com João Jorge Rodrigues, presidente do Grupo Cultural Olodum, e, ficando acordado que o Grupo teria liberdade para criar bem como a total responsabilidade para angariar fundos necessários para sua manutenção. Nesse primeiro momento do grupo, juntou-se a Meirelles e aos 22 atores/atrizes selecionados: Chica Carelli – codireção e preparação musical, Maria Eugenia Milet – improvisação, Leda Ornelas – preparação corporal e Hebe Alves – preparação de voz. Desse grupo, apenas Chicha Carelli continuou com Meirelles no Bando até sua saída em 2012.

O Bando ficou instalado em dependências do Olodum até 94 quando passou a ser grupo residente do Teatro Vila Velha até os dias de hoje. A partir de 1994 Zebrinha (José Carlos Arandiba Santos) é convidado para dar uma oficina para montagem do espetáculo *Madeamaterial* e a partir de então passa a ser o preparador corporal, ou, nas palavras do próprio: “Foi uma entrada inusitada como tudo que acontece em minha vida, [...] gente começou uma parceria, e de repente eu me descobri coordenador e coreógrafo do Bando, tão simples assim [riso], eu não fui convidado para esse cargo. Em 1996 o músico Jarbas Bittencourt assume a direção musical.

Todavia, como reflexões existenciais não cessam, novos questionamentos, agora por parte de ambos (elenco e Márcio), que “o Bando devia ser coordenado pelos próprios atores e não ter um diretor não negro dirigindo e coordenando” (Meirelles, 2021). Assim, em 2012 depois de muitas conversas e crises e avanços ele se desliga do Bando. Com a sua saída, o então Coletivo de Teatro adotou a gestão colegiada, sendo o Colegiado Gestor composto por 04 integrantes: Cássia Valle, Fábio Santana, Valdinéia Soriano e Jorge Washington – atualmente.

Cronologia espetáculos Bando: *Essa é a nossa Praia* (estreia 25/01/1991); *O novo mundo* (estreia 17/10/1991); *O monstro e o mar* – parceria com o projeto axé (estreia 09/11/1991); *A volta por cima* (estreia 06/01/1992); *Ó Paí, Ó* (1ª montagem – estreia 05/02/1992); *Woyzeck* (estreia 20/11/1982); *Madeamaterial* (estreia 12/08/93); *Bai, Bai, Pelô* (estreia 23/10/1994); *Zumbi* (estreia 23/04/1995); *Zumbi está vivo e continua lutando* (estreia 15/11/1995); *Erê para toda a vida – Xirê* (estreia 14/06/1996); *Ópera dos três Mirréis* (estreia

---

<sup>25</sup> VALLE, Cássia (Atriz). Idem. 13/12/2021.

31/10/1996); *Cabaré da Rrrrrraça* (estreia 08/08/1997); *Um tal de dom quixote* (estreia 08/04/1998); *Ópera dos três reais* (estreia 08/10/1998); *Sonho de uma noite de verão* (estreia 20/03/1999); *Já fui* (estreia 11/11/1999); *Ó Pai Ó* (2ª montagem – estreia 14/01/2001); *Material Fatzler* – parceria: A cia. Teatro dos Novos, *Vilavox e simples rap'ortagem* (estreia 05/07/2001); *Um pedaço de sonho* (estreia 11/01/2002); *Relato de uma guerra que (não) acabou* (estreia 08/01/2002); *Oxente, cordel de novo?* (Estreia 15/08/2003); *O muro* (estreia 26/03/2004); *Autorretrato aos 40* (estreia 31/07/2004); *Essa é nossa Praia* (estreia 05/11/2004); *Quem não morre não vê deus* (estreia 23/04/2005); *Áfricas* (estreia 14/07/2007); *Bença* (estreia 05/11/2010); *Dô* (estreia 20/11/2012); *A Resistência Cabocla* (estreia em 02/07/2023). Além de atuações no cinema e na TV: Além de atuações no cinema (com premiações) e na TV: em 2007, a montagem *Ó Pai Ó*, apresentada pelo Bando em 1992 é transformada em série televisiva exibido na TV Globo por dois anos consecutivos (2007/2008). Após assistir a versão para o cinema da mesma peça, o diretor de núcleo da TV Globo Guel Arraes faz o convite ao Bando.

Em 2011, o elenco do Bando tem participação no filme, longa metragem, *Jardim das Folhas Sagradas* a convite da diretora Pola Ribeiro.

O espetáculo *Ó, pai, Ó* teve duas versões para o cinema: a primeira versão, em 2007, dirigida pelo cineasta Monique Gardenberg. E, em 2023 é lançado a segunda versão, "*Ó, Paí, Ó 2*", dirigido por Viviane Ferreira e roteirizado em colaboração com Daniel Arcades, Elísio Lopes e Igor Verde Inspirado na obra de Márcio Meirelles.

*Cabaré da Rrrrrraça*: (des)encontros de casualidades.

E tinha uma forte crise no meio do caminho – 1996 para 1997 –, no meio do caminho tinha a inauguração do Cabaré dos Novos (café teatro do Vila Velha). Tinha uma crise, tinha o Cabaré dos Novos. No meio do caminho tinha a revista Raça. tinha a crise, tinha o Cabaré, tinha a revista Raça. A crise: parada para entender o que estava acontecendo: “a terapia de grupo; rodas de conversa; o financeiro: “quem pode/quer ficar? Quem não pode/quer ficar?”<sup>26</sup> Reuniões, reuniões. “Foi, Gildete, a crise dos sete anos, eu sempre digo: a crise dos sete anos [...]”<sup>27</sup>

Da crise o encaminhamento: “ele levanta: gente! O que a gente sabe fazer é fazendo. A gente não é de conversar muito, vamos fazer! [...], com dinheiro ou sem dinheiro eu quero é

<sup>26</sup> Leno sacramento (atuante). Depoimento (fragmento) retirado da entrevista concedida para elaboração da tese da autora. 02/2022.

<sup>27</sup> Valdinéia Soriano (atuante). Idem. 07/2022.

fazer teatro<sup>28</sup>”. Fala atribuída ao integrante Jorge Washington, mas, ao que tudo indica, refletia o desejo dos ali presentes. E assim, foi: “Aí, pronto, ele falou, a gente largou as cadeiras e começou a brincar, improvisar, brincar um com o outro<sup>29</sup>” (Idem). É perceptível que mais forte que a crise, é a entrega dessa família Bando de Teatro Olodum a arte de atuar, ou nas palavras de Cássia, sobre o convite de Washington: “[...] encheu a gente, a gente sabe que é isso que a gente mais gosta.”

O elemento Cabaré dos Novos deu-se por na ocasião em que o Teatro Vila Velha estava em reforma e o espaço Cabaré ter sido o primeiro a ficar pronto. Meirelles, desejoso por inaugurar o espaço, propõe ali a realização do espetáculo. A revista Raça Brasil<sup>30</sup> – boom editorial dos anos 90 com lançamento em setembro de 1996 e que se autodenominava a “a revista dos negros brasileiros” – inicialmente desperta a atenção de Meirelles por sua dialética ao trazer o negro como consumidor e objeto de consumo: “consumo, logo existo”, esse foi o recorte por ele proposto.

Por seu turno, os integrantes (atores/atrizes) do Bando ao manusearem a revista atentaram também para a proposta de afirmação identitária, uma vez que pulsava mais forte que nunca em cada um deles. E, mais uma vez ouve-se a voz do Jorge: “somos um grupo de negros, por que a gente não fala sobre isso?” Na década de noventa, o discurso de autoafirmação, “o negro é lindo (*Black is beautiful*)<sup>31</sup>”, eclodindo no contexto soteropolitano e também presente e reforçado pela revista Raça, vem a calhar com o desejo de, nessa retomada, estarem no palco com glamour.

Composta por esquetes justapostas com narrativas de experiências vivenciadas pelas atrizes/atores negros e/ou seus pares, sendo os personagens: 08 mulheres, 06 homens e 01 travesti<sup>32</sup> – resultado de um processo de criação em grupo. O mote inicial é o questionamento: “Você é negro? O que é ser negro?” As respostas a esse questionamento são organizadas em blocos temáticos. Assim, temos temas como: miscigenação, racismo na publicidade, nos meios de comunicação e no mercado de trabalho, estereótipo do negro-sexual-sensual-genital,

---

<sup>28</sup> SILVA, Cristóvão da. (ator). Depoimento (fragmento), retirado de entrevista concedida à autora, para elaboração de sua tese doutorado, em 09/2022

<sup>29</sup>Idem/ibidem.

<sup>30</sup>No decorrer do presente estudo, a revista Raça Brasil receberá uma abordagem.

<sup>31</sup>Na segunda metade do século XX eclodiu no mundo o movimento *black power* e a imagem *black is beautiful*.

<sup>32</sup>Por o termo “travesti” ser utilizado apenas por pessoas trans com identidades femininas, o artigo e pronomes corretos são: “A travesti e Ela”. Contudo, aqui, optou-se preservar a fala do entrevistado (que usa artigo e pronome no masculino) e quando a expressão for usada pela presente pesquisadora, será usada no feminino.

intolerância religiosa, negro *versus* consumo, identidades<sup>33</sup>. A abordagem discursiva das supracitadas temáticas é marcada pela presença de um humor peculiar a esse Coletivo.

Foi um momento de transição artística, de produção, e de amadurecimento enquanto grupo. E essas percepções e desejos foi aos poucos tomando a forma do espetáculo cuja estreia ocorreu em 08 de agosto de 1997 no espaço Cabaré dos Novos do teatro Vila Velha, Salvador, com 15 pretos de olhos azuis (lentes de contato) e perucas *black power* em cena, discutindo uma diversidade de temas dentro de uma heterogeneidade discursiva em torno do ser negro.

A convite do Ministério da Cultura de Angola, *Cabará da Rrrrrraça* é apresentado, para o solo africano, em comemoração a Semana do Teatro. Em 2003, participou do evento Arte da África-Teatro no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro e, em São Paulo, da Mostra Latino-Americano de Teatro de Grupo, realizada pela Cooperativa Paulista de Teatro, com a realização de um Workshop sobre o seu método de trabalho, trocando experiências estéticas com grupos da Venezuela, Colômbia, Argentina, Chile, Sergipe, Minas Gerais, Rio Grande do Sul entre outros. Bando encerrou a turnê no evento intitulado “25 Dias de Ativismo” em Vitória do Espírito Santo com Cabará da Rrrrrraça, em 2006.

Elenco da montagem do espetáculo (1997)

Elenco original do espetáculo: Agnaldo Buiu (Brogojô), Auristela Sá (Flávia Karine), Cássia Valle (Marilda Refly), Cristóvão da Silva (Patrocinado), Fernando Araújo (Nego John), Geremias Mendes (Seu Gereba), Jorge Washington (Taíde), Lázaro Machado (Edmilson/Edileuza), Lázaro Ramos (Wensley de Jesus), Leno Sacramento (Abará), Merry Batista (Doutora Janaína), Nildes Vieira (m. C. Patrícia), Rejane maia (Rose Marie), Tânia Toko (Dandara) e Valdinéia Soriano (Jaqueline).

Músicas: Cabará da Rrrrrraça, Rap do nêgo fodido, Espelho da raça, Supernegão (Jarbas Bittencourt); Ser negro, Rap da discriminação, Rap 13 de maio (Nildes Vieira); Separatismo não (Caj Carlão); Ilê é luz (Carlos Lima Suka); Negrume da Noite (Paulinho Reco).

---

<sup>33</sup> [...] o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...] (Hall, 2003, p.13).

### 3 BLOCO TEMÁTICO I: IDENTIDADES NA RODA

Fotografia 4 – Série/ Postais # 23 anos de *Cabaré da Rrrrrraça*. Postal 1/30, Ano 2020.



Fonte: Acervo da autora.

### 3.1 Sobre a autoapresentação: quem narra faz toda diferença

“Não existe agonia maior do que guardar uma história não contada dentro de você”  
(Maya Angelou)<sup>34</sup>

“[...] falem de mim, mas não falem de mim sem mim” (Merry Batista)<sup>35</sup>

A aposta, aqui, é no convite a um falar de si, por si, enquanto ato de narrar que é se situar no “hoje”, um “hoje” que se revela atravessado por múltiplas dimensões, que se torna possível nos percursos e nos modos de olhar e pensar esses caminhos percorridos. Um pensar, narrar os caminhos percorridos de si por si, o que em consonância com Conceição Evaristo se constitui “escrevivência” que em suas palavras:

Nossa escrevivência traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana (Evaristo, p.31, 2020).

Ou, ainda, o registrar a voz, as pulsões de vida e visões de mundo desses indivíduos, visto que a escrevivência, ao pensarmos na sua formulação inaugural que tem como pilar as ideias de raça e gênero, caracteriza a escrita insurgente de mulheres negras – em textos literários e não literários – em um ato de confronto e intervenção as narrativas sobre elas, feitas por aqueles que detinham o poder de voz dita como “universal”.

O recurso da fala em primeira pessoa para que cada um dos integrantes atue enquanto sujeito/protagonista via autoapresentação<sup>36</sup> evidência, antes, uma atitude compromissada com a busca por ultrapassar as relações hierárquicas que costuma circundar as relações pesquisador e participante. Para além, é conceber a representatividade como representação plural e complexa que reflita o quão extraordinariamente heterogêneo somos enquanto grupo – representatividade também implica, dentre outros, presença. No mais, é sabido ser a representatividade negra um componente basilar para a desestabilização do modelo social hegemônico por se constituir uma representação positiva. E, por sua vez, clama por uma ocupação de espaços de tomadas de poder de decisão furando barreiras – ao mudar formas de olhar, pensar e agir – sendo, para tanto, imprescindível criar pontes para não ser o único no lugar promovendo a caracterização de uma utopia.

<sup>34</sup> MAYA, Angelou. *Eu sei por que os pássaros cantam na gaiola*. Tradução de Regiane Winarski – Bauru, SP: Astral Cultural, 2018.

<sup>35</sup> Atriz do Bando Teatro Olodum em entrevista concedida a autora em 07/12/2020.

<sup>36</sup> A autoapresentação, oral ou escrita, proporciona ao indivíduo registrar traços de como ele se vê e/ou como gostaria de ser visto. Ele se autoneomeia e expressa sua individualidade passando a ser visto mediante informações por ele cedidas.

Representatividade é muito mais do que estar nos espaços de decisão, é ter o poder de mudar e de fazer com que outras pessoas como você também tenham poder de decisão. É propiciar movimentos de mudança das estruturas do poder por dentro. A voz direta – narrativa/relatos de si e por si – do Bando de Teatro Olodum (ao considerar tudo o que ele simboliza) no espaço acadêmico causa ruídos ao abalar, provocar as estruturas do poder, também, via legitimação da oralidade no espaço grafocêntrico. Vale ressaltar que no decorrer do referido estudo, o negro atua como sujeito de seu discurso e de suas ações em prol do movimento de autoafirmação político-racial.

Logo, as transcrições, a seguir, das falas dos participantes não caracterizam uma tática para o preenchimento de ausência de conteúdo, ao contrário, se dá por concebê-las conteúdo, ou melhor dizendo, conhecimento. Dessa forma, o dispositivo “quem é ‘fulano’, hoje?” encerra em si a função de ressaltar a noção de identidade como *devoir*; um organismo vivo e pulsante em constante movimento de atualização. Cada um deles ao se colocar situa seu lugar de fala, trazendo implícito o caminhar de um processo pessoal intransferível e também possibilita entrever as individualidades evidenciando a heterogeneidade constitutiva de um mosaico que por extensão está para o social. Ao tempo em que faz ecoar um dos traços das reflexões da escrita em questão: o caráter de inacabamento calcado em um movimento espiralado, bem como um estudo não centrado em categorias pré-concebidas e/ou teorias pesadas nas quais as narrativas teriam que se encaixar sob uma ótica reducionista e superficial.

Dito isso, reafirmo a entrevista narrativa enquanto mecanismo articulador para reativação da rede de criação ao conceber os atuantes como produtores de conhecimento sobre o processo criativo e estabelecer a inserção da pessoa de cada um dos produtores como protagonistas da narrativa, conseqüentemente os depoimentos são, aqui, concebidos como *episteme*. O que evoca o ato atento (ético) de escuta de pessoas que emprestaram suas vozes para um estudo que se fundamenta na narrativa oral enquanto instrumento da contra hegemônicos<sup>37</sup> e, viés aqui organicamente eleito. Passemos ao exercício da escuta de narrações que não estão sedimentadas em teóricos, mas centradas na experiência pessoal vivenciada por cada um dos participantes, ocasionando, nesse espaço, uma experiência insurgente. Com ela(e)s a voz:

---

<sup>37</sup> Entendidas como práticas de resistência aos discursos de gestão dominantes que buscam contestar e escapar à disciplina da ordem do sistema capitalista (Sullivan, Spice, Bohm, 2011).

### 3.1.1 Quem é Merry Batista, hoje?

**Fotografia 5 – Merry Batista**



Fonte: Foto Concedida

“O Bando me deu régua e compasso”

“Encontro no Bando esse alicerce, portal onde eu me conheço, onde eu vejo os meus, consigo enxergar os outros, me enxergar nos outros”.

Merry hoje, hoje exatamente, sou melhor do que ontem [os olhos brilharam]. Me sinto mais madura, mais consciente, entendendo meus pares. Eu sou Merry hoje que durante esse processo da pandemia também me veio alguns gatilhos que me levou a fazer uma reflexão melhor dessa busca, desse eu mesmo, quem é realmente? Quem é essa mulher? Eu fiz isso mesmo, essa pergunta para mim não é lugar confortável, mas foi coisa que já me indaguei, quem é você? E, aí, eu sou essa mulher amorosa, parceira, capricorniana, irmã, mulher negra, mulher menina, fortalecida pelos meus familiares por ser em sua grande maioria mulheres que me fortalecem. Cada uma tem uma personalidade que são diferentes, mas que eu pego de cada uma um galinho para fazer essa árvore, então sou essa árvore tão bonita, como diz Edson Gomes. E eu balanço, e eu balanço e vou me erguendo cada vez mais e me alimentando com coisas que possam me fazer crescer que faça com que eu cresça e vá puxando uma outra.

No percurso identitário, o Bando de Teatro Olodum

E isso tudo eu estou falando porque o Bando entrou também em minha vida (1991), aí menina, mas ávida com vontade de fazer arte. Senti que isso me pulsava e, aí encontro no

Bando esse alicerce, portal onde eu me conheço, onde eu vejo os meus, consigo enxergar os outros, me enxergar nos outros e o Bando me deu essa régua e compasso. De fato, ele engatilhou em minha vida muitas coisas, foi aí que eu comecei a sentir vontade de entrar na Escola de teatro, quer, eu já estava muito tempo no Bando de teatro Olodum. Então, ele veio para me erguer e me fortalecer do que fazia sentido dentro de mim porque eu já tinha algo, já fazia alguma coisa, mas o Bando veio construir essa mulher a partir do que a gente produzia na coletividade.

### 3.1.2 Quem é Jorge Washington, hoje?

**Fotografia 6 – Jorge Washington**



Fonte: Foto Concedida

“[...] sou peão da arte”

“O ser artista para mim é estar num lugar de militância, através da arte eu exercito a militância.”

Eu sou um cidadão soteropolitano, porém do mundo. Não sou artista não, sou peão da arte. O Jorge Washington é essa pessoa inquieta, eu sou inquieto, sou o artista em movimento, fazendo muitas coisas, inventando coisas, sabe? Eu me considero o peão da arte. As pessoas falam assim: não, mas você tem moral porque você é artista. Eu sou peão da arte, que mané artista? O ser artista para mim é estar num lugar de militância, através da arte eu exercito a militância. Eu sou uma pessoa que acredita no poder da arte. A arte mexe com cabeças, a arte

informa, a arte provoca reflexões principalmente a arte engajada que é onde estou que é o Bando de Teatro Olodum que a gente vai para o palco para provocar.

#### O Bando Teatro Olodum no percurso identitário

O cidadão que eu sou hoje eu não seria se eu não tivesse no Bando de Teatro Olodum há 30 anos, né, porque o Bando é uma escola. Quando a gente vai para o palco propor uma transformação não é só para quem está nos assistindo, a transformação começa dentro da gente, começa no nosso modo de ver, do nosso modo de se comportar, do nosso modo de respeitar o outro, de como enxergar o outro e respeitar o limite do outro e isso a gente vai aprendendo na convivência ao longo dos anos. Nunca foi só flores. A gente bate cabeça também, apesar de ter 30 anos a gente bate cabeça ali ainda. Então estar no Bando de Teatro Olodum me fez um militante melhor, o militante que enxergasse melhor as coisas. Então o Bando tem uma importância muito grande em minha vida, no meu modo de pensar, no meu modo de agir tanto quando estou na sala de ensaio quanto na brincadeira, no lazer com os meus colegas de Bando, quando estou no palco e a energia que a gente troca com a plateia. A gente aprende a ter vários olhares e jogos de cintura, quase capoeira [risos], sabe, a gente tem que jogar o tempo inteiro porque a gente não sabe o que vem de lá. E aí a gente tem que estar o tempo inteiro na maciota. E isso eu trago para a vida quando encontro alguns embates na vida. Eu estou preparado porque o trabalho em grupo me dá essa preparação.

#### 3.1.3 Quem é Leno Sacramento, hoje?

**Fotografia 7 – Leno Sacramento**



Fonte: Reprodução Instagram

“Eu tenho nome e sobrenome, todo lugar que eu chego.... A galera me apresenta: ‘aqui é o Leno Sacramento do Bando de Teatro Olodum’.”

“Eu entrei completamente ogro, no Bando de teatro Olodum (1996), entrei racista, entre homofóbico, entrei gordofóbico, entrei tudo isso aí, entrei moreno no Bando de teatro Olodum”

Leno Sacramento hoje, eu nem era Leno Sacramento [riso], era uma pessoa totalmente diferente do Leno antes de entrar no Bando. O Bando me deu tudo que eu tenho hoje referente a arte e quem iniciou isso foi, meu mestre. Então eu com 14 anos entrei na capoeira, o mestre me colocou na capoeira, o mestre Jorge Satélite me colocou, e eu não sei o que eu seria como cidadão, no bairro em que eu morava se eu não tivesse entrado na capoeira. Aí eu fui fazer um teste e nessa audição com o Bando eu só sabia jogar capoeira. Eu pensei que só sabia jogar capoeira, e aí fiz outras coisas: fiz percussão, fiz interpretação, fiz canto e fui passando em tudo. Aí eu fui convidado, eu e meu irmão, para fazer um espetáculo chamado *Erê* (2015) que falava sobre o massacre da Candelária. Eu passei nesse teste e quando eu passei fui convidado com 18 anos de idade para ir para Londres fazer esse espetáculo no Cacon Dance, é um festival de dança, e eu ainda não tinha ido a Feira de Santana, sabe? Morava em Castelo Branco e imagine o que é para um menino de 18 anos não ter ido até Feira de Santana e fazer a ponte aérea Rio, São Paulo e Londres.

#### O Bando Teatro Olodum no percurso identitário

Eu estava comentando do primeiro autógrafo que eu dei que eu nem sabia o que era dar autógrafo, não sabia o que era isso de verdade, assim fisicamente e eu fui mudando. Eu entrei completamente ogro, no Bando de teatro Olodum (1996), entrei racista, entre homofóbico, entrei gordofóbico, entrei tudo isso aí, entrei moreno no Bando de teatro Olodum. Aí, eu fui entrando e eles foram me colocando no lugar, me explicando qual era minha religião, qual era minha cor, como eu devia me comportar, talvez essa palavra seja estranha, né, mas... me criou. Eu tenho 24 anos no Bando e eu trato o Bando como uma família. Eu tenho minhas brigas com os meus familiares do Bando de teatro Olodum, eu tenho meus queridos, eu tenho tudo, choro, me emociono; a gente começa a dizer que é uma família porque eu comecei a trabalhar com o Bando todos os dias, então eu via o Bando todos os dias, eu via o Bando mais do que eu via minha mãe, entendeu? Então o Bando é a minha família também. Com a ausência de minha mãe nesse plano o Bando passou a ser mais ainda minha família, entendeu? Então é isso, esse é o Leno que não esquece do Leno que era antes de entrar no Bando, mas que vê que a diferença é enorme.

Leno Sacramento é um nome artístico. Eu também não sabia que isso existia, olha como são as coisas, né. Entrei no Bando, meu nome de batismo é Melquesalan e meu irmão é Melquisade que nomes estranhos, complicados, que comercialmente talvez não dê certo. Então quando eu fui tirar o DRT<sup>38</sup> para ser artista porque só podia subir no palco se tivesse o DRT e aí, o cara que estava lá me atendendo falou assim: como é seu nome? Melquisalan. Aí, ele: mas você não tem um apelido? Tenho, Leno, me chamam de Leno. Aí, ficou conversando comigo, que bom que ele teve esse carinho comigo. Aí era Melquisalen do Sacramento Santos. Aí ele falou: “Por que você não coloca Leno Sacramento?” Aí eu falei bota Leno Sacramento, e aí eu virei Leno Sacramento, é o nome do Bando de teatro Olodum. Eu tenho nome e sobrenome, todo lugar que eu chego... “como é seu nome”? Leno Sacramento. A galera me apresenta: “aqui é Leno Sacramento do Bando de Teatro Olodum”. Pois é, é esse aí mesmo. Então eu comecei a adotar que o Bando de Teatro Olodum faz parte do meu nome.

#### 3.1.4 Quem é Zebrinha, hoje?

**Fotografia 8 – Zebrinha**



Fonte: Reprodução Instagram

“[...]chego no Bando de Teatro Olodum com uma consciência sobre negritude”  
 “[...] eu acho que eu, a pessoa Zebrinha está no Bando de teatro para várias pessoas passarem por ali, e não é nem a questão da representatividade e a questão da presença naquele lugar”

Zebrinha é José Carlos Arandiba Santos, um simples professor de dança.

---

<sup>38</sup> DRT- Registro profissional do ator.

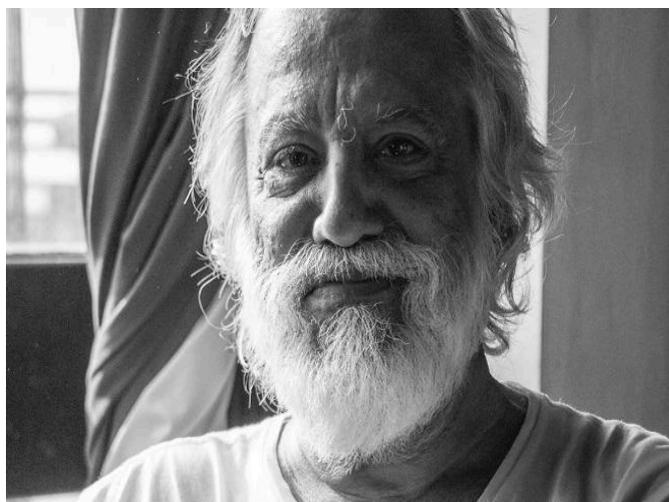
### O Bando de teatro Olodum na história de vida de Zebrinha

Acho que o Bando é.... importante em minha vida? Eu acho que eu sou mais importante ao Bando que o Bando importante para mim [risos]. Eu levo muito mais material ao Bando que o Bando me fornece porque eu não sou uma pessoa que foi formada pelo Bando de Teatro Olodum. Quando eu cheguei no Bando de Teatro Olodum eu já era um profissional vamos dizer já até renomado, chego no Bando de Teatro Olodum com uma consciência sobre negritude, chego no Bando de Teatro Olodum com a consciência de que não era um cidadão de segunda classe e chego no Bando de Teatro Olodum com a consciência de que eu deveria passar meus conhecimentos não somente técnicos, mas meus conhecimentos políticos e sociais para aqueles jovens e essa foi minha grande função. Fora que eu acho que eu, a pessoa Zebrinha está no Bando de Teatro para várias pessoas passarem por ali, e não é nem a questão da representatividade e a questão da presença naquele lugar.

[O Bando] foi uma entrada inusitada como tudo que acontece em minha vida. Não foi a saída da coreógrafa que me levou para lá, mas sim um convite para dar uma oficina para o espetáculo [*Medeamaterial*]. Fui fazer essa oficina e, em seguida, foi muito engraçado porque eu passei uns exercícios e dia seguinte eu chego no ensaio e Márcio estava usando esses exercícios como movimentação para o espetáculo. E aí a gente começou uma parceria, e de repente eu me descobri coordenador e coreógrafo do Bando, tão simples assim [risos], eu não fui convidado para esse cargo.

#### 3.1.5 Quem é Márcio Meirelles, hoje?

##### Fotografia 9 – Márcio Meirelles



Fonte: Anandabr

“[...] eu como função eu sou um encenador, continuo a ser um encenador, continuo a ser artista buscando caminhos, ...”

“[...] sou um não negro brasileiro, baiano da classe média considerado branco apesar de ser mestiço e de me sentir, me identificar, agora, [risos] com o meu lado negro ou preto...”

[Risos] É difícil [risos], é muito difícil. Hoje especialmente porque a gente está num momento de transformação, de transição que a gente não é mais o que era e ainda não é o que será, enfim. É um momento complicado. É, mas na verdade, assim, eu como função eu sou um encenador, continuo a ser um encenador, continuo a ser artista buscando caminhos, buscando nesse momento o que a sociedade, o que o público, enfim, gostaria de dialogar através do teatro, ou gostaria de ser informado através do teatro não só através de notícia ou de outros meios, mas através do teatro porque é um discurso coletivo, amplo, emocional também e imagético, enfim, que atinge outros canais que atravessa outros canais da consciência e da inconsciência e produz mais efeitos ou produz outros efeitos que não só a notícia que não só a razão. E especialmente no momento em que o mundo, o Brasil, a gente está vivendo um momento complexo a respeito da representação, de representatividade, que são duas coisas diferentes, e de identidade mesmo, né? E de discursos cênicos e de como o teatro está respondendo a isso a todo momento de uma questão geracional complexa de todos esses aspectos assim. Eu nem falo de minha geração, mas eu com 67 anos, tenho um caminho, tenho uma história, tenho uma construção de memória também de imaginário que às vezes fica difícil é incorporar certas transformações. E também me colocar no lugar com um certo distanciamento de tempo de não tanta urgência que me faz questionar uma série de coisas desse momento especialmente do teatro como representação do mundo, né? Como representação do outro. Eu acho que o teatro ultimamente tem se representado a si próprio. O artista tem feito muito discurso não sobre o outro, mas sobre si, é isso, enfim. É uma tendência e um momento. Eu sempre entendo que o teatro representa o outro na minha frente, claro que através de mim, desse filtro profundo, complexo que é o eu [Risos] que a gente nem sabe quem é. Você me pergunta: quem? Não sei. A gente vai descobrindo a partir do outro, né? A partir da representação do outro a gente começa a se entender e a se descobrir. Então, é tudo isso [risos].

#### O Bando e o percurso identitário

[O Bando] é de uma importância fundamental. É e aí também tem uma história disso tudo, né. E uma história do momento em que tudo isso aconteceu. Começou em noventa ou

em oitenta e sete ou um pouco antes de oitenta e cinco, oitenta e seis quando eu questionava o teatro que eu vinha fazendo, o teatro de uma maneira geral na Bahia.

Eu ganhei uma bolsa de aperfeiçoamento profissional, artístico em Nova Iorque com um grupo de teatro de lá. E era uma bolsa de nove meses, em um mês eu voltei porque eu entendi que não era aquilo que, assim, ia me aperfeiçoar, vamos dizer assim. Aquilo podia me dar muitas técnicas, enfim, muitos conhecimentos, muitos saberes, mas já tinha me dado o que tinha que me dá: a clareza e a consciência de que o teatro que eu precisava fazer estava aqui. E precisava ter um sotaque baiano como o teatro deles é grande é importante porque é absolutamente americano. Então, eu precisava fazer e entender um teatro absolutamente baiano. Para que fizesse sentido alguma coisa nesse teatro na minha vida. Então eu voltei e juntei com alguns artistas, outras artistas na verdade: Maria Eugênia, Ângela Andrade, Isa Trigo e criamos um projeto de teatro que era exatamente isso: fazer espetáculos a partir da cultura baiana, da história baiana com todos baianos, enfim. Uma imersão na cultura baiana, e a cultura baiana é negra.

Então, eu falei bem se esses caras estão interessados pelo que eu estou fazendo e porque o que eu estou fazendo tem alguma importância, algum significado. Então, eu não vou desistir do teatro. Eu vou entender esse teatro. E aí foi o que eu falei, fui, voltei e propôs esse teatro com sotaque baiano. A gente fez *Gregório de Matos de Guerra* (espetáculo) porque era o início da identidade brasileira, início da poesia brasileira, início da construção da cidade de Salvador. Era muitos inícios e era o início também de um novo caminho para mim, para esses artistas, para muitos artistas e para o teatro baiano, eu acredito. E aí, com esse Projeto Teatro, que era o nome do projeto e com esse *Gregório de Matos de Guerra* eu me aproximei de muita gente eu conheci um pouco Valdina Pinto (Makota Valdina) porque eu trabalhava na TVE e fazia uns clips poéticos, dirigia uns clips de poesia. Chegou em minhas mãos uma poesia dela que era completamente estranha para mim. Enfim, para eu fazer qualquer coisa eu tinha que entender aquilo, ler bem aquilo. Aí pedi para encontrar com ela, a gente conversou e foi um deslumbramento, foi uma epifania Valdina na minha vida.

E aí, durante esse processo de *Gregório* ela acompanhou muito os ensaios, ela metia a mão nas coisas, e, não é assim é assado porque eu não queria... porque é assim, eu sou um não negro brasileiro, baiano da classe média considerado branco apesar de ser mestiço e de me sentir, me identificar, agora, [risos] com o meu lado negro ou preto, mas eu não tinha essa, eu via isso da porta da rua para fora, né. Eu tinha um distanciamento a respeito disso. E eu não queria fazer com *Gregório*, com essa aproximação com esses elementos e com a cultura

negra, eu tinha muito respeito, sempre tive. E eu não queria fazer uma coisa pra inglês ver, para turista. Queria fazer uma coisa que tivesse essência, que tivesse profundidade, que tivesse uma raiz vertical. E como eu não tinha, eu tinha que desenvolver essa raiz e Valdina foi uma dessas pessoas que acolheu e me deu esse leite, me deu esse colo que me deu essas raízes que são minhas também só que eu não conhecia tão de perto. Ela foi me mostrando caminhos, não só ela como mãe Hilda da Ilê Aiyê, Vovô, Arani que já era minha amiga, já trabalhava comigo, Arani Santana, já tinha trabalhado comigo como atriz e como assistente de direção em alguns espetáculos e que era amiga mesmo de ir para casa do outro. Enfim, muitos outros amigos e muita gente foi entrando, participando e foi me educando, me construindo. Então, essa construção da minha negritude começa antes do Bando. O Bando talvez seja consequência disso, dessa consciência. Então eu queria fazer esse teatro e queria ir para além do Projeto do *Gregório* especificamente.

Teve uma ruptura com a prefeitura que era quem patrocinava o Projeto, eu fui ser diretor do Teatro Castro Alves, durante quatro anos fiquei nesse cargo administrativo e depois disso em 1990 um certo flerte, assim um namoro com o Olodum, já que o Ilê tinha uma posição radical sobre a participação de não negros no seu quadro, enfim, e eu entendo absolutamente e concordo até, e concordava na época e talvez o Ilê tenha sido o gatilho de tudo isso que eu vi a primeira saída da Ilê na rua. Eu estava na rua e de repente eu vi aquela coisa, aquele monumento na minha frente e era uma coisa assim inexplicável que aquelas pessoas tivessem ali naquele lugar daquele jeito como nunca vi na minha vida, nunca tinha visto. Algo assim tão próximo como a imagem da música Índio, de Caetano. Era tão óbvio tudo aquilo e eu nunca tinha visto, porquê? Muitas questões vieram nesse momento de ver o Ilê na rua, pela primeira vez, e daí eu me aproximei do Ilê e da mãe Hilda que me acolheu, me botou no colo, me ensinou muitas coisas, me educou muito tempo. Gastou tempo da vida dela me educando um pouco, enfim, tudo isso, mas o Olodum sempre eu encontrava João Jorge porque ele era dessa Fundação Gregório de Matos que era o órgão da Prefeitura que patrocinava o Projeto e aí eu falava: e aí, vamos fazer um grupo de teatro, vamos fazer, vamos fazer, fazer oficina.

Aí um belo dia já no fim no fim de minha gestão, quando eu já estava resolvido que primeiro eu não continuava na gestão pública, depois que eu ia trabalhar nesse viés, que eu ia encontrar alguma parceria para construir esse teatro. E aí João Jorge me ligou: aquela ideia tal do grupo, vamos fazer? Vamos. Aí a gente começou esse projeto que tinha uma diretriz: o Olodum nos daria apoio institucional e a gente batalharia os recursos financeiros para

desenvolver nossos projetos. A relação com o Olodum não incluía o patrocínio, apesar de ter uma ideia de achar patrocinadores que pudessem nos ajudar, mas isso nunca aconteceu.

Ficamos juntos praticamente quatro anos mais próximos, depois eu vim para o teatro Vila Velha, o Bando veio comigo então a gente já não dependia mais das estruturas físicas do Olodum e aí a gente começou a desenvolver essa coisa até 97 quando a gente fez *Cabaré da Rrrrrraça*. E aí houve uma certa ruptura porque a gente propôs meia entrada para negro, foi um escândalo nacional que nós éramos racistas. O procurador do ministério público me ligou dizendo: “Márcio, desista dessa ideia porque eu vou ter que processar você e vai ser meu primeiro processo contra racismo é vai ser contra você e com o Bando de teatro Olodum, não faz sentido.” E aí, a gente aproveitou isso e fez um seminário. Ele esteve presente e várias pessoas.

### 3.1.6 Quem é Cássia Valle, hoje?

**Fotografia 10 – Cássia Valle**



Fonte: Reprodução Instagram

“Cássia Valle é tudo isso porque passou pela faculdade do Bando de teatro Olodum.”

“[...] em 90 a gente estava com vontade de criar, mas hoje a gente sabe que criou uma estética própria, hoje a gente sabe que tem uma dramaturgia singular, hoje a gente olha para trás são 31 anos de uma construção, em 90 o Bando era o anunciador disso.”

Ah, essa pergunta é ótima porque eu costumo me apresentar exatamente dizendo assim: Cássia Valle é... Cássia é Rita de Cássia até 1991 e vira Cássia Valle a partir de 1991, desde que... eu tenho um processo... eu sou um público que virou atriz. Eu assisto ao Bando de teatro Olodum em janeiro de 91 ainda como espectadora em 90. Na década de 90 o teatro

está em alta, dança, música, teatro. Eu vou assistir e me encantar com aquela linguagem, com a proposta de um grupo que ainda era “*Essa é nossa praia*” onde aquele grupo estava e dizia que era para criar uma nova estética, para criar uma dramaturgia. Eu ouvia música, eu via teatro vivo, saí muito encantada com isso. Só que a Cássia, estava estudando para ser assistente social, mas entrando na universidade também nem tinha completado 18 anos. E, assisto, me encanto, meses depois o Bando abre a segunda oficina. Aí sim, eu encontro os meus pares, aí sim eu tenho que me torno, passo a me tornar uma mulher negra com pares para conversar. Eu sou uma menina que vem de uma escola tradicional de Salvador, venho dos Maristas. Eu era um pontinho preto no pátio, então, logo eu não tinha pares para discursar e conversar sobre as minhas próprias dores. E aí quando eu chego nesse lugar onde tem um grupo desse... os meus mais velhos, atores que fazem... aquela menina que nunca pensou em ser atriz, vira a chave da minha própria vida e pensar em entrar no mundo do teatro. Eu tenho certeza que fica a Rita de Cássia e ali entra a Cássia Valle. E essa Cássia Valle se transforma numa mulher ativista, numa mulher que depois vai fazer museologia, e história, curso depois do Teatro. Uma mulher que se torna escritora ganhadora de um prêmio nacional. Cássia Valle é tudo isso porque passou pela faculdade do Bando de teatro Olodum. Para mim o Bando é para além do para além do palco, os ensinamentos do Bando vão para nós integrantes do Bando porque são ensinamentos para nossas próprias vidas. Muitos de nós sempre fomos negros, mas é diferente você ser negro e não ter com quem conversar. Você ser um pontinho preto no pátio não dá para você ter essas ideias revolucionárias, então, essa Cássia é a mulher que também aprende a ver a força do coletivo. Cássia é uma mulher negra, ativista, historiadora, museóloga, escritora com muito orgulho, escritora com recorte, diretora de teatro, dramaturga, tudo isso graças ao meu encontro de 1990. Então, Cássia eu diria que é uma multimulher, ambas performances só que com muita vontade e muito respeito assim a identidade.

#### O Bando Teatro Olodum no percurso identitário

E, é interessante ver essa junção da Cássia e o Olodum e esse processo de modificação mesmo, de transformação. Tenho certeza que os colegas tenham falado como eu disse no início, o Bando te transforma. Eu não tinha nem completado a maioridade, tinha atores maiores, tinha ali os meus ídolos e eu estava ali com eles aprendendo. Então, eu acho que é uma coisa que é transformação e informação, eu acho que nunca ninguém vai poder se pensar em Bando de teatro Olodum pensando só no processo da cena, que já é muito. Em 90 a gente

estava com vontade de criar, mas hoje a gente sabe que criou uma estética própria, hoje a gente sabe que tem uma dramaturgia singular, hoje a gente olha para trás são 31 anos de uma construção, em 90 o Bando era o anunciador disso. Anunciar já era muito ousado, só em anunciar as pessoas não acreditavam e hoje eu digo assim, anunciar é ousadia mais ousadia é perpetuar essa história, assinar em baixo, olhar para trás e dizer: construímos. E somos exemplo, né, bacana é construir, ser exemplo, temos essa responsabilidade, sabemos que isso é muito importante. Sabemos ser o grupo negro mais longínquo da América Latina e a gente diz isso já com pesquisas próprias afirmando isso, e o mais importante para mim é que mais de 70% da galera de nossa plateia, setenta por cento desse Bando de hoje ainda é a galera que o assistia em 90.

### 3.1.7 Quem é Chica Carelli, hoje?<sup>39</sup>

**Fotografia 11 – Chica Carelli**



Fonte: Reprodução perfil WhatsApp

Chica, sobre o Bando de Teatro Olodum:

Todos os atores do Bando dizem muito isso, né, como nós também. O Bando de Teatro Olodum, o processo de criação e tudo levou para um crescimento de reflexão de todos nós como cidadão, como ser político, ser que pensa a sociedade. Muitos que não tinham consciência nenhuma ou não pensavam sobre isso foram ganhando essa consciência à medida

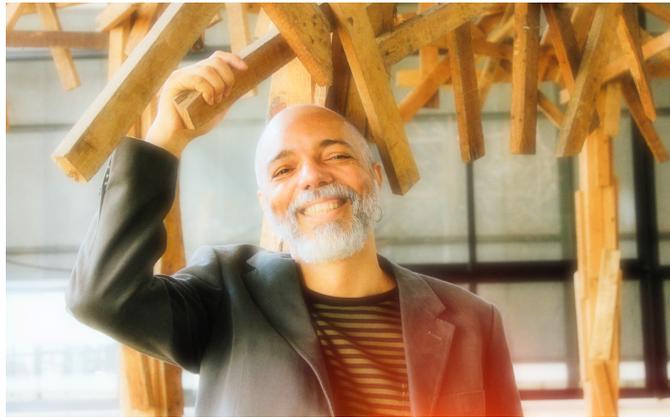
---

<sup>39</sup> Chica Carelli não respondeu na entrevista as duas primeiras perguntas cujas respostas compõem este bloco temático, contudo se faz importante o seu registro. Diante disso, se buscou uma fala que dialogasse mais próximo possível.

que fomos desenvolvendo os trabalhos e refletindo e criando e a estética de todos [atrizes e atores] mudou muito também.

### 3.1.8 Quem é Jarbas Bittencourt, hoje?

**Fotografia 12 – Jarbas Bittencourt**



Fonte: Registro por Vinícius Consi

“É, acho que hoje eu sou um alguém que tem feito o exercício de não saber tão bem sobre mim mesmo, sabe?”  
 “Mas para o mundo, no palco do mundo, no palco do dia a dia, no palco do cotidiano, da vida prática eu sou um compositor de música, um criador de música, canções, de música para cena e sou pai”.

Nossa! Que pergunta, hein? Nossa! Fico pensando se alguém consegue responder isso rápido [risos]. É, acho que hoje eu sou um alguém que tem feito o exercício de não saber tão bem sobre mim mesmo, sabe? É eu acho que, tenho começado de um tempo para cá a entender que falar sobre a gente mesmo revela muito menos às vezes do que revela, sabe, e mais do que isso fecha minha consciência e minha percepção do mundo e da vida, então, acho que meu silêncio foi: "nossa! Meu exercício todo tem sido desaprender a falar de mim mesmo" [risos]. Mas para o mundo, no palco do mundo, no palco do dia a dia, no palco do cotidiano, da vida prática eu sou um compositor de música, um criador de música, canções, de música para cena e sou pai. Ser pai é uma coisa importante para mim, assim.

#### O Bando Teatro Olodum no percurso identitário

O Bando, eu conheço o Bando em 96, eu tinha uns 25 anos de idade, minha perspectiva de trabalho, minha vocação artística toda estava ligada à música, a criar composição e ao canto. O Bando, a partir de um convite do Márcio Meirelles, foi minha porta de entrada para a criação de música para teatro, né. Eu estreei no Bando em 1996 com um

espetáculo chamado *Erê pra toda vida*, um espetáculo que a gente viria fazer de uma outra forma no aniversário de 25 anos do Bando. Era um momento em que o teatro baiano havia dado ali um grito, né, com o surgimento de companhias que estavam levando o público para o teatro. Pelo que eu entendo o teatro estava sendo naquele começo da década de 90 alguma coisa evidentemente popular, em Salvador pelo menos, então você tinha a Companhia baiana de patifaria fazendo humor, uma companhia chamada Los Catedrásticos fazendo também um trabalho muito forte de humor, outras Companhias nascendo e outros elencos fazendo em torno do teatro, em torno do riso. E riso de naturezas e ferramentas para o riso diferentes cada uma entre si. Uma palavra que a gente estava ouvindo muito naquele momento era o *besteirol*, então – já vou voltar para o Bando – a gente tem ali esse teatro acontecendo, levado as pessoas para o teatro aos montes, movimentando o teatro enquanto mercado possível através da comédia basicamente é claro que isso dava espaço para outros espetáculos, outras coisas. A gente tem que lembrar que é momentos destarte grandioso em termos comerciais do *axé music*. Isso tudo lançava sobre Salvador para mim como compositor e para muitos colegas e muitas colegas uma imagem muito forte de identidade entre "avenida" e de identidade cultural soteropolitana, de baianidade. A palavra baianidade era algo que estava muito em voga naquele momento nessas culturas, nesses contextos de espetáculos que estou falando. E aí, eu e alguns amigos montamos uma Banda chamada Confraria da Bazófia. Era uma Banda que as pessoas todas associavam imediatamente a esse tipo de universo teatral mais do que da música porque a gente estava, com as ferramentas que a gente disponha, com o amadurecimento intelectual que a gente tinha na época. A gente estava tentando fazer uma reflexão a respeito dessa realidade que o *axé* por um lado e esses outros espetáculos por outro apresentavam como retrato de Salvador. E foi através desta Confraria que eu conheci o teatro Vila Velha, conheci Márcio e que fui convidado para atuar num grupo que era um grupo que naquele momento também estava se inserindo nesse grupo de artistas que estavam levando pessoas ao teatro. Só que era um grupo formado por pessoas pretas e era assim... nunca tinha visto algo, já tinha visto em cena no ensaio. Você olhar para o palco e ver aqueles e aquelas artistas negras e negros todas ali trabalhando, aquilo por se só já era uma informação cultural importantíssima porque aquilo de certa forma... pelo menos a mim, inaugurava algo no meu olhar. E ao inaugurar algo no meu olhar inaugurava também reflexões e pensamentos a respeito daquilo, então o Bando. O Bando também vinha através do riso em muitas situações, mas trazia – e nisso era muito mais próximo do que eu já estava fazendo naquela época com a

minha banda, do que aqueles outros grupos de teatro. Porque aquilo que o Bando fazia poderia ser confundido por alguns com besteiro, claro poderia, mas não era.

Tinha algo no fazer rir do Bando que não era gratuito e que além de não ser gratuito estava vindo na voz e nos corpos de pessoas pretas que moravam em Salvador. E começando com a trilogia... Não sei se você sabe disso, mas essa cidade rapidamente tentou estereotipar os atores e atrizes do Bando com os personagens que eles faziam. Então, o Bando para mim dentro desse contexto do começo da década de 90, dentro dessa vida teatral que tinha um dos seus pontos mais forte na época o riso era como nitroglicerina, né, algo que você balançava e que podia explodir na sua mão te trazendo, te ressignificando coisas a respeito da qual você talvez acabara de soltar um riso. É isso. Falei como que, né?

### 3.1.9 Quem é Valdinéia Soriano, hoje?

**Fotografia 13 – Valdinéia Soriano**



Fonte: Foto Concedida

“Eu sou, Valdinéia Soriano, eu sou atriz, eu sou produtora do Bando do Bando de Teatro Olodum”  
 “Eu realmente me considero uma artista. O Bando me trouxe esta questão do ativismo, da militância, a questão racial veio para mim muito através do Bando de Teatro Olodum”

Ai, meu Deus [risos]. Eu sou, Valdinéia Soriano, eu sou atriz, eu sou produtora do Bando do Bando de Teatro Olodum, trabalho dentro da produção, sou coordenadora de produção do Bando hoje, faço parte do Colegiado Gestor do Bando. O Bando hoje é gerido por um colegiado de 04 atores/atrizes, eu sou uma delas. Eu sou também preparadora de elenco para TV e cinema. Eu sou mãe! [Risos]. Meu nenê tem 22 anos.

Eu busco o tempo todo estar dentro desse aprendizado, dentro da arte. Eu realmente me considero uma ativista. O Bando me trouxe esta questão do ativismo, a militância, a questão racial veio para mim muito através do Bando de Teatro Olodum. Então, eu acho que é isso: atriz, produtora, mãe, preparadora de elenco, atriz de cinema, atriz de TV, coordenadora de produção. Aquela que faz de tudo para estar bem na cena.

#### O Bando de Teatro Olodum no percurso identitário

Menina! O Bando é... minha vida é toda misturada com o Bando, minha vida pessoal e artística. Eu entrei no Bando em 1990, eu tenho 52 anos, então eu era super jovem e estava assim naquele fervor do teatro. Estava saindo de um teatro mais aprendiz, mais amador do SENAC. Já entrei para o Bando assim atrás de Márcio e de Leda Ornelas que na época era uma mulher preta que tinha uma Companhia de dança. E tudo foi se misturado porque já são 32 anos de Bando. Toda minha militância, todo meu aprendizado quanto artista e quanto mulher preta veio com o Bando de Teatro Olodum. Você falou de Jorge, Jorge é um cara, sempre foi um militante. Quando eu entrei para o Bando o Jorge também entrou na minha Oficina e foi esse cara que também me norteou, assim como Rejane Maia, que eram pessoas assim completamente militantes dentro do Teatro preto, então eu fui aprendendo com eles. Assim, uma mulher preta, de periferia, mas que não essa... era uma outra realidade. Toda minha vida é muito misturada com o Bando, eu fiquei 6 anos no SENAC que era uma coisa aprendiz, depois eu já vim para o Bando e de lá para cá tudo que eu aprendi de produção, de estar no palco, de cena, de luz, tudo! Então, é muito grande. Até minha família, meu filho foi ali dentro do Bando de Teatro Olodum. Jarbas Bittencourt é meu ex-companheiro, um pai maravilhoso, enfim, a gente foi casado por muito tempo. Então, a minha vida é muito misturada, meus amigos, as pessoas que eu respeito, admiro, os atores que eu sempre admirei, atores e atrizes, estão ali dentro do Bando. Então, foi, e, é minha régua e meu compasso tanto como mulher preta como atriz, como artista. Sempre que alguém me chama para falar de mim acaba que cai também no Bando. Eu não posso sair disso, minha raiz está toda no Bando de Teatro Olodum, realmente, é minha raiz, meu grande e eterno aprendizado. Enfim, eu já fiz milhares de coisas, já foi, já voltei, mas o Bando está aqui muito forte para mim, realmente, é minha raiz, meu eterno aprendizado.

### 3.1.10 Quem é Lázaro Machado, hoje?

**Fotografia 14 – Lázaro Machado**



Fonte: Foto Concedida

“Oxente! Isso é coisa da minha infância! Eu ouvia isso, eu dançava isso”.  
 “[...]dentro do Bando eu vou me reconectar com o Candomblé e também entender que eu não estava fazendo nada de errado, entender que era minha vida aquelas coisas todas que eu vivia.”

O Lázaro Machado, hoje? [Risos] hoje professor, mas naquela época já dava aula, desde a época do *Cabaré* eu já dava aula. Eu estava num processo de conclusão, na verdade, do curso. E hoje, o Lázaro de hoje é fazer reflexão de coisas que a gente já discutia há muito tempo, há mais de 20 anos e as questões e a temática ainda continuam atual, pertinente. Esse Lázaro de hoje é, com relação ao *Cabaré* com vinte e poucos anos de história de uma coisa que foi construída lá (nunca mais eu fiz *Cabaré*, a gente estava fazendo *O Pai, Ó* parou por causa da pandemia). Esse Lázaro de hoje tem um olhar mais apurado, mais aguçado e dentro da área de educação como professor montando esses espetáculos com os alunos dentre dessa temática e tenho sempre como inspiração os espetáculos do Bando e o Balé Folclórico da Bahia na discussão dessas questões: de negritude, de intolerância religiosa e quem sou eu? Quem é o homem/mulher negra? O ser humano negro?”

O Bando de Teatro Olodum no percurso identitário: “o reencontro com a religião de matriz africana”

Ah! O Bando de Teatro Olodum, eu sempre falo que ele me deu régua e compasso, me instrumentalizou, na verdade, para eu fazer o que faço hoje. Eu agradeço muito, muito mesmo. Deu uma formação dentro da família também dentro das questões raciais porque eu

lembro muito do meu pai, meu pai falava: “você é preto, você é negro, você não deve ficar se misturando com (é meio preconceituoso) branco porque branco não tem nada para dá a ninguém”.

Aí desde criança eu ouvia isso, ele sempre orientando a gente a andar no caminho certo para evitar ter problemas futuros: polícia esse tipo de coisa somente pelo fato de ser negro. Aí, depois, um amigo meu Bira Freitas, na verdade começou a passar a oficina do Bando na televisão, acho que foi no canal 02, no primeiro processo seletivo do Bando para a montagem de *Essa é nossa Praia*, eu tentava assistir, mas o sinal da televisão estava muito ruim, final dos anos 90 e eu ficava meio desesperado. Depois, eu já fazendo o curso Livre de Teatro da UFBA, acho que 92, que foi por indicação também do Bira (porque eu era escoteiro) e dentro do grupo de escoteiro se fazia apresentações e uma das propostas do grupo era montar uma peça de teatro, foi um grande desafio, mas conseguimos montar o espetáculo e ficamos em cartaz por 02 meses no Teatro Nazaré em Salvador. Daí começou essa história de palco mesmo e o Bira, porque ele trabalhava na UFBA, falou da abertura de inscrições para o curso de Teatro Livre da UFBA, vai que você consegue e eu muito tímido porque o que eu fazia era muito embrionário, amador porque era feito de coração, contudo eu fiz e passei. Fiquei muito emocionado, me faltou terra na hora. Rapaz! Quando eu vi o meu nome naquela lista foi de uma felicidade e tanta. Então eu fiz o Curso Livre e em seguida a professora Hebe Alves escolheu alguns atores para ficar no Grupo porque era um Núcleo permanente para o exercício do ator. Na verdade, não era uma escolha, ela perguntou quem queria ficar. Eu fiquei porque ela era muito carinhosa comigo, e ela me chamava de “meu negão”, me acolheu, sabe? E eu me senti gente. É isso, aquela coisa de se sentir gente, próximo dela. E ela já fazia parte do Bando onde dava aula de técnica vocal e eu não sabia. Depois o Bando abriu uma oficina para montagem do espetáculo *Bai, Bai, Pelô*, terceiro espetáculo da trilogia e ela falou para eu fazer a audição e já estava encerrando, o Núcleo também. Eu disse que não porque eu já estava querendo trabalhar, então ela insistiu e disse: “se você não for, eu vou lhe escrever”, aí eu saí do trabalho no final da tarde e fui me inscrever, foi o último a me escrever e foi uma outra surpresa eu ter passado. Aí, eu disse “é, eu acho que estou no caminho. Eu acho que é por aí que eu tenho que seguir”.

Então, o Bando veio trazer muita coisa para mim, me instrumentalizar mesmo. Assim, a minha família sempre foi envolvida com questões de Santo, de Candomblé mesmo, mas eles escondiam essas coisas, desde criança minha mãe falava muito de minha bisavó que era filha de Santo, mas era muito velado para evitar problemas do tipo ser discriminado por ser de

Candomblé, aí, esse discurso do Candomblé era sempre de negar: “eu não faço parte disso”. E com o Bando eu venho entender o quanto minha família... [silêncio, emoção, choro] porque essas coisas ainda mexem muito comigo. Eu fui perceber a minha família sempre tentando esconder coisas por questão mesmo de preconceito, o quanto isso prejudica a gente. Eu não tinha muito noção dessa coisa e, aí, dentro do Bando eu vou me reconectar com o Candomblé e também entender que eu não estava fazendo nada de errado, entender que era minha vida aquelas coisas todas que eu vivia. Meu pai cantava umas coisas de Santo, mas não dizia para a gente que era coisa de Santo, os vizinhos também cantavam, meu pai não bebia, tinha um terreiro grande lá em casa, um quintal, aí ele botava a gente, na época quatro filhos, aí botava a gente mais um sobrinho, uns primos, um pessoal e a gente ficava dançando e ele cantava coisa de Candomblé, a gente sambando, dançando essas coisas, então, aquilo fazia parte de minha vida. E eu nem sabia que aquilo era coisa de Candomblé porque isso não era dito para a gente e de repente quando eu chego no Bando e vou ouvindo, eu digo: “Oxente! Isso é coisa da minha infância! Eu ouvia isso, eu dançava isso”. Então, para mim foi um reencontro, foi um achado, assim de dançar porque aquilo já estava em mim, adormecido por preconceito, por questões do racismo, da ignorância, da não aceitação, às vezes a gente tinha até um medo para eu não sofrer, entendeu, de certa forma é uma certa proteção física do corpo e da alma, entendeu? É isso.

### 3.1.11 Quem é Cristóvão da Silva, hoje?

**Fotografia 15 – Cristóvão da Silva**



Fonte: Reprodução Instagram

“[...] para mim sucesso é quando eu ajudo a melhorar a vida de alguém.”

“Me sinto melhor do que ontem porque o Bando me fez estudar, hoje, eu sou autor teatral, produtor cultural e diretor teatral.”

“Eu fui o primeiro negro na Bahia a concorrer ao prêmio de melhor ator de 1997”

Primeiro, parabenizo você por esse trabalho e por seu estudo para alcançar o doutorado. Para que você possa levar seu conhecimento para milhares de pessoas, principalmente as pessoas afro-brasileiras, pois eles precisam de suas informações. Elas são importantíssimas. E, segundo, agradecer por esse momento que me possibilita contribuir para seu trabalho.

E, hoje, eu me sinto melhor que ontem, porque você é uma prova disso, pois está entrevistando pessoas do Bando de Teatro Olodum sobre a construção da peça *Cabaré da Rrrrrraça*, como ela se deu, então, você é um dos motivos de minha felicidade e de meu gostar de ver porque a gente está contribuindo com tantas outras pessoas e com você porque o momento que a gente se reuniu para montar o *Cabaré da Rrrrrraça* a gente contribuiu e tem contribuído, pois você está contribuindo para desconstruir e a diminuir o racismo estrutural nesse país. Então, eu estou muito bem.

Particularmente *Cabaré da Rrrrrraça* foi a peça de Teatro do Bando de Teatro Olodum que deu maior visibilidade ao Bando de Teatro Olodum. E, a mim particularmente me indicou, me possibilitou concorrer ao prêmio personagem nessa peça. Eu fui o primeiro negro na Bahia a concorrer ao prêmio de melhor ator de 97. Inclusive eu concorri com Wagner Moura, enfim. Então, é uma felicidade muito grande para mim, e a peça, os amigos, os irmãos porque o Bando de Teatro Olodum – eu estou longe –, mas estou lá com os irmãos. Eu cresci como ser humano, cresci enquanto autor e tenho contribuído nessa militância, com essa arte que o criador me empresta, contra esse processo que é o racismo e que é o racismo estrutural. Eu estou cumprindo minha função de ator e de ser humano com esse talento que o criador me deu, me deu, não, me empresta para contribuir. É isso.

[Gargalhada larga] falar sobre a gente é difícil. Vou tentar. Eu vou tentar. Eu sou de Santo Amaro, uma cidade do interior da Bahia que fica a uma hora de distância da cidade de Salvador. E quando eu saí de lá, eu ingressei no Bando de Teatro Olodum. Eu não tinha muito conhecimento sobre racismo nem sobre escravidão. O Bando de Teatro Olodum me deu um vasto conhecimento. E eu quero aqui desde já parabenizar o Bando de Teatro Olodum, parabenizar Márcio Meirelles, Chica Carelli e os irmãos e irmãs do Bando de Teatro Olodum. Eu sou da segunda oficina, quando eu entrei no Bando do Teatro Olodum, o Bando já existia,

então, eu sou muito grato a essas pessoas que eu chamo de irmãos porque eles se sacrificaram, lutaram bastante para criar algo que me beneficiou e tem me beneficiado como artista e vem beneficiando o mundo com sua arte na proporção que tem elementos teatrais que contribuem para o esclarecimento sobre a escravidão e racismo, principalmente o mal que é o racismo estrutural. Me sinto melhor do que ontem porque o Bando me fez estudar, hoje, eu sou autor teatral, produtor cultural e diretor teatral. Inclusive eu escrevi, dirijo e produzo uma peça chamada “*Os filhos da abolição*” que retrata todo o período da escravidão, como se deu, porque se deu, quais são suas consequências, mas isso eu mando para você depois pelo WhatsApp. Agora, respondendo mais basicamente sua pergunta, eu me sinto bem porque posso através do talento executar projetos que venham beneficiar pessoas, então, para mim sucesso é quando a gente melhora a vida de alguém. As pessoas entendem sucesso com algo diferente, eu respeito, mas para mim sucesso é quando eu ajudo a melhorar a vida de alguém. Então, hoje aos 57 anos de vida quando eu saio da minha casa eu vou encontrar problemas, mas eu vou contribuir com o ser humano independente de sua cor de pele, de sua origem de cidade...enfim, e quando eu vou dormir meu propósito é acordar bem e melhorar a vida de alguém, então, o Cristóvão é esse.

#### O Bando de Teatro Olodum em sua história de vida

Tem gente que acha que família não é importante. A família é importante em qualquer grupo que seja. Então o Bando antes de ser Teatro era e é família e vai continuar sendo sempre. A gente convivia mais com o Bando do que em casa, então essas pessoas são especiais em minha vida, cada uma delas porque nós temos muitos defeitos, cada um de nós, nós temos o bem e o mal, nós temos os nossos defeitos e a gente conseguia ser feliz, a gente não brigava. Então, eu sou feliz por ter vivido tudo isso. Eu digo a você, a gente se ama, Márcio nos ama, talvez ele não fale publicamente. Cada um de nós mesmo distante se ama. Eu acho que o grande problema da gente é não dizer para os outros que a gente se amava e isso [trecho inaudível]. A gente nunca disse um para o outro: “eu te amo”. Isso é travado aí porque a gente não tem que esperar perfeição, pois é a convivência e a convivência tem momentos bons e ruins. Com Márcio e Chica, a cor da pele com eles isso já foi resolvido. A gente tem que resolver o amor que a gente tem por eles e eles pela gente. Então, o Bando me instruiu bastante e continua me instruindo. Depois de Santo Amaro, os dez anos que fiquei lá, o Bando é o lugar mais importante da minha vida. Então, eu sei o choro de Lázaro Ramos que chegou lá com dezessete anos. E até a casa dele na Federação, a gente saía do Bando: “será

que vai dar certo” e a gente dormia na casa dele várias vezes que era perto do Teatro Vila Velha, ali perto do Garcia. A gente aprendeu a conviver com nossas tristezas e principalmente com nossos defeitos. Tinha momentos de discordância? Sim, natural. Mas muito mais alegria do que tristeza e ofensas. Então, de zero a dez, eu dou nota onze ao Bando em tudo. Por que a gente sabe de cada um. Quando um não tinha dinheiro, o outro ajudava: “toma dinheiro para você ir para casa, não vai andando, não.” “Durma aqui.” Ali havia diferenças sexuais que eram respeitadas, naquele tempo isso era muito difícil.

### 3.1.12 Quem é Rejane Maia, hoje?

**Fotografia 16 – Rejane Maia**



Fonte: Amanda - Profiler Imagens

“Sou uma atriz popular, venho do Calabar, venho do Movimento Negro”

Rejane Maia é uma atriz popular, venho do Calabar, venho do Movimento Negro e acreditando no poder de mudança das mulheres. O que eu aprendi muito com minha mãe, minha irmã mais velha que agora é falecida. E, aí, eu resolvi fazer uma baiana, essa baiana que eu construí, lá no início do Bando, e ajudar os outros também a construir um trabalho de consciência, de entendimento, como é ser essa mulher negra que trabalha, que estuda e quer o melhor da sua vida. Então, Rejane Maia é aquela mulher que quer o melhor para ela e para todas as mulheres negras de Salvador. É isso.

A gente criava todo dia. Todo dia a gente tinha uma experiência nova e a criatividade era contínua. A gente não tinha descanso, não. Todo dia era uma novidade de aprendizado, de conhecimento de cada um da gente. Cada um levava sua experiência de comunidade porque tem gente que mora no Rio das Pombas, tem gente que mora na Federação, Cabula, Cajazeiras, Cidade Baixa, Massaranduba. Então, cada um trazia suas experiências de seus trabalhos de suas comunidades, por exemplo Jamile vem de comunidade da Cidade Baixa que era onde ela era líder comunitária de lá da cidade baixa onde eu trabalhei com ela quando era mais nova. E a gente dividia tudo que aprendia uma com a outras suas experiências. E sempre foi isso aí.

O Bando de Teatro Olodum em sua história de vida

O Bando de Teatro Olodum entrou em minha vida com a oficina. Uma oficina que Márcio fez para um auto de natal, eu era do SESC/SENAC lá do Pelourinho onde eu fazia dança moderna. Aí, eu entrei para o Bando assim, fazendo a oficina e dessa oficina fui ficando. Entrei no Bando de Teatro Olodum onde eu estou até hoje, são 32 anos, né? Trabalhando no Movimento Negro nas passeatas junto com as mulheres do movimento, brigando ali, discutindo conhecendo, procurando me reconhecer enquanto mulher negra. Tinha Nacelia, tinha Luiza Barros, tinha Amparo. Tínhamos reunião no sábado no bairro Santo Antônio, onde era um antigo presídio e virou um Centro Cultural e ficávamos conversando sobre os homens pretos. Sobre o que eles faziam com a gente, fazia com as outras. Eram as mulheres mais potentes, nessa época estava gatinha, estava jovem. Mas elas traziam a gente para um conhecimento melhor. Então é isso.

*IN MEMORIAM*

### 3.1.13 Auristela Sá

**Fotografia 17 – Auristela Gonçalves Sá Barreto**



Fonte: Portal Geledés) Maise Xavier/Divulgação

Nome de nascimento: Auristela Gonçalves Sá Barreto

Nome artístico: Auristela Sá

Atuação no Cabaré da Rrrrraça: personagem Flávia Karine (uma cantora axé)

Atividade: atriz e dançarina (atuação: Teatro, TV e cinema)

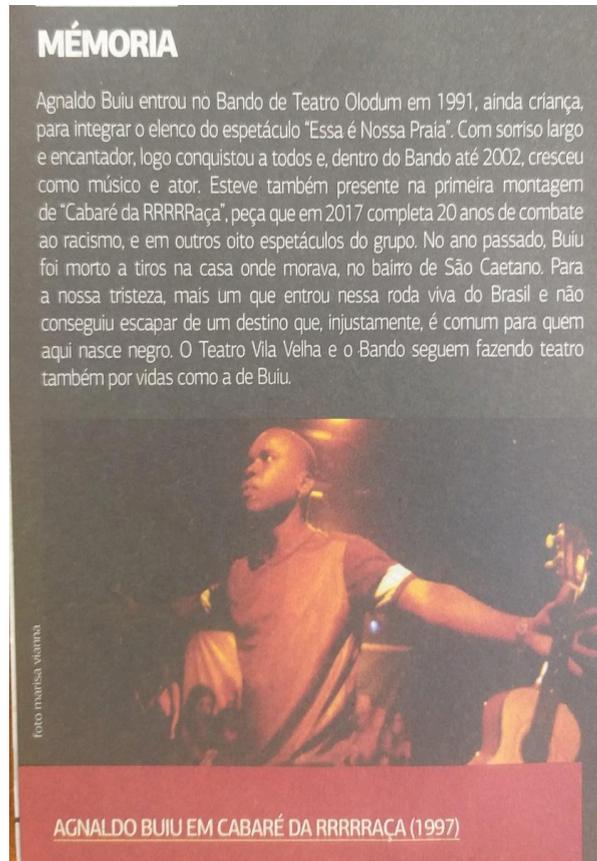
Nascimento: 29/03/1968 (Alagoinhas-Ba)

Carreira: 1994-2013

Óbito: 12/03/2013

### 3.1.14 Agnaldo Buiú

#### Fotografia 18 – Agnaldo Buiú



Fonte: Programação Teatro Vila Velha - 2017

Nome de nascimento: Agnaldo Correia de Souza;

Nome artístico: Agnaldo Buiú

Atividade: atuação em teatro e cinema;

Início de carreira: 1991

Integrou o Bando de: 1991- 2002 (oriundo da Banda Mirim do Olodum)

Personagem: Brogojô (1ª montagem *Cabaré da Rrrrrraça*)

Óbito: 13/01/2016

### 3.2 Autoapresentação – subjetividade, presentificação, sujeitos atuantes e encruzilhamento: reflexões e tessituras

“Não são histórias pessoais ou reclamações íntimas, mas sim relatos de racismo. [...] Elas espelham as realidades históricas, políticas, sociais e emocionais das ‘relações raciais’ [...]” (Kilomba, 2019).

“E quando nós falamos / temos medo que as nossas palavras nunca serão ouvidas /nem bem-vindas  
Mas, quando estamos em silêncio ainda assim temos medo. Então é melhor falar / tendo em mente que não éramos supostas sobreviver”. (Audre Lorde)<sup>40</sup>

No tópico precedente – composto por depoimentos retirados de entrevistas concedida para elaboração da presente tese, por uma grande parcela dos integrantes da primeira montagem do espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça* (1997), entre dezembro de 2021 e julho de 2023 – marcado por um exercício de escrita em que se buscou primar pelo viés político-ideológico implicado no tema gerador da presente pesquisa, através de um movimento de deslocamento entre a margem e o centro, em conformidade com Bell Hooks, ao sublinhar que:

[...] uma tarefa fundamental dos pensadores negros críticos tem sido a luta para romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores (Hooks, p. 32, 2019).

E, dando continuidade à sua fala, faz a ‘doce’ provocação que pode também ser entendida como um convite a reflexão a acadêmicos e intelectuais negros insurgentes – nos termos de presentificação racial, de que uma convivência humanizada e de equidade, isto é, de caráter decolonial, implica também representações sobre negros em outros moldes, “sem isso, como poderemos desafiar e convidar os aliados não negros e os amigos a ousar olhar para nós de jeitos diferentes, a ousar quebrar sua perspectiva colonizadora?” (Hooks, p. 32-33).

Em outras palavras, foi estrategicamente realizado um movimento “simbólico” de recuo – num gesto de desobediência – a fim de incorporar os discursos de um grupo social cuja presença no contexto acadêmico – espaço de poder – ainda é ínfima, ao propiciar um espaço de voz direta, de passagem ao Bando em sua pluralidade configuradas nas falas – depoimentos – de autoapresentação provocando, assim, frestas à ampliação de conhecimentos mobilizadores de fontes e práticas outras. Entretanto, espaço aberto também para voz dos que podem ser, em nosso contexto social, percebido como não-negro, mas passíveis de serem

<sup>40</sup> LORDE, Audre. *Uma litania para a sobrevivência* (Audre Geraldine Lorde, 1934-1992). Tradução: Ricardo Domeneck. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/47872/uma-litania-para-a-sobrevivencia>.

nossos aliados. Assertiva, esta, em diálogo com Fanon em *Pele negra, máscaras brancas*, na seguinte passagem:

[...]. E chamo de sociedade burguesa todas que se esclerosam em formas determinadas, proibindo qualquer evolução, qualquer marcha adiante, qualquer progresso, qualquer descoberta. Chamo de sociedade burguesa uma sociedade fechada, onde não é bom viver, onde o ar é pútrido, as ideias e as pessoas em putrefação (Fanon, 2008, p. 186).

Isso posto, ainda que o foco desse estudo recaia sobre o processo de criação, é prudente ter o devido cuidado para não incorrer em ciladas de práticas de silenciamento, afinal, o alvo é o respeito humano, ou, corroborando com Fanon ao sinalizar ser a luta por um mundo de “reconhecimentos recíprocos”:

[...]. Eu não sou apenas aqui-agora, enclausurado na minha coisidade. Sou para além e para outra coisa. Exijo que levem em consideração minha atividade negadora, na medida em que persigo algo além da vida imediata; na medida em que luto pelo nascimento de um mundo humano, isto é, um mundo de reconhecimentos recíprocos (Fanon, 2008, p. 181).

Cada um dos aqui presentificados não é apenas um integrante de uma dada classe social, e, que em alusão a Kumberlé Crenshan é admissível trazer a noção de (interseccionalidade) –interseccionalidade – termo cunhado pela advogada e professora, defensora dos direitos civis norte-americano, em 1989, na vertente feminismo negro, buscando descrever formas combinadas de dominação relativas aos dilemas estratégicos e identitários vivenciados por mulheres afro-americanas ao refletir sobre as consequências da sobreposição sexismo e racismo (Crenshaw, 1989). O que potencializa ao estudo em questão – embasado em uma perspectiva afrocentrada situada em solo brasileiro – em equivalência com Lélia Gonzalez<sup>41</sup> no tocante a sua defesa de um feminismo “afrolatinoamericano<sup>42</sup>” ao considerar que historicamente tiveram como protagonistas na luta contra o colonialismo mulheres negras e indígenas, podendo, desta forma, ser tomado como referência para ações políticas decoloniais, pois pautada na resistência e insubordinação aos poderes convencionados. Para tanto, parte de uma perspectiva amefricanizada, “amefricanizar,”<sup>43</sup> ao adotar como base a experiência comum aos negros diaspóricos bem como aos indígnas).

<sup>41</sup> “Lélia Gonzalez, mulher negra, professora e filósofa brasileira, militante do movimento negro e do feminismo negro, produtora de relevante obra que, ao abordar as raízes da desigualdade social, política e econômica que atinge a população negra, fundamenta o enfrentamento e a resistência aos efeitos desta desigualdade”. Fonte: Rede brasileira de mulheres filósofas. Disponível em: <https://www.filosofas.org/quantas-lelia-gonzalez>. Acesso em: 29/03/2024.

<sup>42</sup> VER: GONZALES, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

<sup>43</sup> VER: GONZALEZ, Lélia. "A categoria político-cultural de amefricanidade". **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

Optar pela metáfora (sob o signo de Exu) encruzilhamento para pensar também o trânsito das categorias dos indivíduos na presente reflexão para além da classe, isto é, inserido nas relações histórico-culturais de seu meio. São indivíduos, seres singulares e únicos na capacidade de testemunhar suas próprias experiências imergindo no emaranhado das inter-relações a partir do qual constrói uma vivência ímpar.

Nesse sentido, usar o recurso de uma estrutura textual viabilizadora da autoapresentação, presentificação, presença se dá sobretudo no intuito de demarcar a subjetividade de cada um dos que deram seus depoimentos nas entrevistas realizadas. Os relatos trazem marcas de suas vivências. Vivências experienciadas que os significam constituindo suas corporeidades. Contudo vai além, pois o uso de tal recurso anuncia, de certa forma, uma perspectiva de abordagem de estudo em que a *entrevista narrativa em processos de criação artística* cumpre a função de eixo central enquanto estratégia metodológica de coleta de dados, por se materializar como ferramenta articuladora da presentificação/atualização de experiências vivenciadas no percurso de construção do espetáculo, sendo assim pertinente o devido cuidado para que os dados coletados não sejam usados como pretextos e/ou transformados em meras ilustrações de teorias preconcebidas, pois são relatos de experiências de vidas de um grupo social.

Diante do exposto, se faz necessário ressaltar, ainda que já enunciado, que as reflexões aqui propostas não tomam as atrizes/atores bem como os demais envolvidos na referida produção cênica como “objeto de pesquisa”, sobretudo se essa objetividade está para um entendimento que induz tratar o sujeito à maneira de coisa, com as devidas implicações éticas e políticas que incidiram sobre tal postura, como a suplantação do sujeito participante da pesquisa. Assim sendo, reitero que o foco aqui está para a compreensão do processo de criação do espetáculo com ênfase no recurso estético do riso. Quanto ao referido recuo, sua pertinência e relevância está para o exercitar o escutar – no sentido de reconhecimento, por parte de quem está num *locus* social marcado tradicionalmente pelo ouvir unívoco, e, ao mesmo tempo, o apresentar a si mesmo, por parte do enunciador, que por sua vez é diferente da maneira que é visto/concebido pelo Outro no âmbito social, e, dessa forma se constituindo também um exercício da presença para além da representação. De forma que se busca, aqui, para além da representação, a coexistência, co-presentificação – representatividade, isto é, uma escrita tendo como protagonistas corpos negros e, sob olhar de uma pesquisadora negra, logo mediada por um olhar/agir outros.

Instante em se faz bastante elucidativo o ensaio de Stuart Hall, *Identidade cultural e diáspora* (1992), no qual ele enfatiza que o entendimento do caráter traumático da experiência colonial pode ser acessado ao se reconhecer a relação entre dominação e representação. Então, não por acaso, a luta por representatividade por parte da população negro-brasileira é fundamental para dar voz e vez a essa parcela da população via protagonismo negro em detrimento ao protagonismo do racismo camuflado no âmbito social brasileiro. Assim, o movimento de representatividade impulsionado pela conscientização tensionada pelo movimento negro é de extrema relevância para o combate ao racismo.

Abrir espaços para refletir criticamente sobre tais questões, exatamente por serem incômodas (notoriamente por seu traço pungente e trágico), é tão fundamental quanto urgente ao combate do racismo à brasileira<sup>44</sup> que nos atravessa cotidianamente. Ao considerarmos esse contexto, e, partindo do princípio de tratar-se de uma problemática social atemporal, quanto mais protagonismo maiores as possibilidades de representatividade. E para tanto, é fundamental que grupos subalternizados possam se expressar em primeira pessoa, ou seja, falar sobre si e não que falem sobre eles.

O exposto traz à baila os conceitos de objeto e sujeito, aqui, sob a perspectiva de bell hooks (1989) segundo a qual sujeitos “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (p.42). Enquanto numa perspectiva de objetos somos desenhados por terceiros, nossas identidades engendradas por outros e nossa “história designada somente de maneiras que definem (nossa) relação com aqueles que são sujeitos” (idem). Logo, se faz necessário articular meios para reverter esse *status quo*. Considero necessário grifar que ainda que eu seja uma mulher negra optei pelo recuo estratégico viabilizador da presença simbólica de cada um dos entrevistados antes para destacar as singularidades – o que implica considerar camadas e sobreposições inerente a essa abordagem –, e, também porque entre eles se faz presente não-negros.

O movimento de passagem do lugar de objeto ao de sujeito por meio da apropriação da palavra (oral e/ou escrita) é caracterizado diante desse contexto como ato político de

---

<sup>44</sup>“Racismo à brasileira”, termo cunhado por Roberto DaMatta ou “o preconceito de ter preconceito” nas palavras de Florestan Fernandes diz desta particularidade do velamento, da não assunção, da manifestação implícita, do falar sobre racismo entre nós ser uma espécie de tabu. “Estudiosos da desigualdade racial afirmam que, para que a luta contra a discriminação da população negra produza resultados consistentes, há um passo decisivo que nós, brasileiros, ainda não demos: assumir que somos, sim, racistas — seja como indivíduos, seja como sociedade. [...]. De acordo com o filósofo e jurista Silvio Almeida, presidente do Instituto Luiz Gama (ONG que atua pela igualdade racial) e professor da Universidade Mackenzie e da Fundação Getúlio Vargas, quando se admite a existência do racismo, cria-se automaticamente a obrigação moral de agir contra ele”. Ricardo Westin. Fonte: Agência do Senado. Em 22/06/2020.

insurgência. Momento em que é dada passagem a voz de Grada Kilomba, *Memórias da Plantação*, por meio do depoimento subscrito no intuito de reiterar e cancelar o acima exposto: “Escrever este livro foi, de fato, uma forma de transformar, pois aqui eu não sou a “Outra”, mas sim eu própria. Não sou *objeto*, mas o *sujeito*. Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita.” (Kilomba, 2019, p. 27). Ao dar continuidade às reflexões sobre seu ato de escrever, Kilomba reforça seu posicionamento ao acrescentar: “Este livro pode ser entendido como uma forma de “tornar-me *sujeito*” porque nesses escritos procuro exprimir a realidade psicológica do racismo como me foi dito por mulheres negras, baseada em nossos relatos subjetivos [...]”. Depoimento que traz em seu bojo a possibilidade de leitura de uma concepção de escrita, nas modalidades do narrar, do descrever, do autoapresentar como ato performativo<sup>45</sup> em que corpos subalternizados reinventam sua existência. Ou ainda, nas palavras de Ousmane Sembene, cineasta senegalês – ao comentar seu filme *Cam de Thiaroye* (1988), *apud* Lucena, vol.1-3, nº 00, 2015-2017:

Você precisa entender que, para as pessoas como nós, não existem coisas como modelos. Somos convocados constantemente a criar nossos modelos. Para o povo africano ou os africanos na diáspora, é quase a mesma coisa. O colonialismo significa que nós sempre devemos repensar tudo (Sembene, 2015-2017).

Ao trilhar essa linha de raciocínio: ao descrever, ao narrar exercemos a autoria e consequentemente autoridade da nossa própria história, à medida que num ato de transgressão nos movemos entre as margens e o centro. E dando continuidade à supracitada linha de raciocínio, recorro mais uma vez à Kilomba, ao concluir sua fala com a seguinte passagem: “Escrever, portanto, emerge como um ato político” (idem, p. 28).

Por sua vez, a pertinência da conscientização coletiva do poder da palavra bem como, com a permissão do trocadilho, da palavra do poder – uma vez que das narrativas clássicas tidas como universalizantes emerge um discurso tão político quanto pessoal – deságua na pertinência de trazer à discussão o conceito de “lugar da fala”, conceito transgressivo diria mesmo revolucionário. Contudo, em alguns espaços usado equivocadamente<sup>46</sup> de forma a

<sup>45</sup> No projeto filosófico de John Austin, denominado atos da fala, ao conceber a linguagem como ação inaugura uma perspectiva na qual, de forma geral, o ato de fala adquire uma característica de ato performativo.

<sup>46</sup> Antes, se faz necessário situar que o conceito “lugar de fala” (usado em diversos contextos a exemplo de Direito, Análise do discurso AD, Comunicação) é aqui tratado no contexto das ciências humanas e/ou sociais sob a perspectiva da decolonialidade, a partir da contribuição de aporte teórico advindo de teóricos como: Patrícia Hill Collins (socióloga – feminist standpoint – teoria do ponto de vista, em algumas traduções brasileiras “lugar de fala”); Linda Martin Alcoff (filósofa panamenha, no artigo: *The problem of speaking for others*); Gayatri Spivak (teórica e crítica indiana, em: *Pode o subalterno falar?, Uma epistemologia para a próxima revolução*); Grada Kilomba (psicóloga, escritora, teórica e artista interdisciplinar – *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*), contudo o termo ganhou popularidade, no sentido de ultrapassar os espaços acadêmicos por meio de seu uso nos meios digitais bem como da publicação da obra de autoria de Djamilia Ribeiro (filósofa, escritora, acadêmica, feminista negra) *O que é lugar de fala?*

provocar um certo esvaziamento, ademais é, de acordo com Djamila Ribeiro objeto de disputas antagônicas, sendo pertinente sublinhar seu caráter sobretudo ético, político-ideológico no sentido de viabilizar espaço para que vozes, até então, marginalizadas possam registrar seus pontos de vista. Pois, se é notório que o lugar social não prescreve uma consciência discursiva sobre esse lugar, em contrapartida, o *locus* ao qual estamos socialmente inseridos nos faz ter experiências outras, e, conseqüentemente perspectivas específicas contribuindo assim para pautas sociais ao trazer diferentes perspectivas a exemplo do racismo estrutural. O que corrobora para a compreensão do lugar de fala como ato político e ético, implicando também um convite a decolonização de pensamentos, posturas e atitudes. Ainda, sublinhando que o entendimento de lugar de fala propõe uma abordagem sob o ponto de vista do *locus* social, em outras palavras, de grupos sociais e não de casos isolados – experiências individuais.

Pensar o lugar de fala é imprescindível para romper o silêncio instituído. Logo, aqui, não se esteja advogando o “lugar de fala” como noção que imprime propriedade discursiva a determinado indivíduo e/ou grupo social, mas, nas palavras de Djamila Ribeiro, diz sobre as “condições sociais que permitem ou não que grupos, de minorias políticas, tenham acesso a lugares de cidadania” (2017, p. 61). Todavia, vale ressaltar que se tais indivíduos/grupos não são os únicos capazes de falar sobre suas especificidades, o são com maior propriedade, conhecimento de causa adquiridos. Além de assegurar a abertura de espaços para a multiplicidade de vozes sociais. E, mais especificamente aqui, viabilizar a presentificação dos sujeitos atuantes é fundamental uma vez que suas histórias de vida dão base para melhor entender o fenômeno de estudo em questão, ou ainda, nas palavras da professora e pesquisadora Salles:

---

Compreensões equivocadas a ex. de: atribuir ao conceito uma conotação de censura – todos têm lugar de fala. Ela está para a localização social, histórica e contextual de onde a pessoa fala. Assim, o equívoco ocorre quando o igualamos ao conceito de representatividade. Ainda que seja compreensível, o problema daí advindo é a delimitação do debate a partir do lugar que o outro não vivência, por sua vez uma questão que é social fica circunscrita ao entendimento dos subalternizados e não chega as estruturas do poder. Contudo, a saída não está na desqualificação do lugar de fala e sim na compreensão de que a eficácia ocorre pela interação, ou seja, pela troca de ideias, pois faz com que o outro reflita sobre sua própria posição social. A relevância do conceito para os grupos subalternizados reside no fato promover visibilidade assegurando espaço para que se pronunciem enquanto seres que partem de vivências/experiências diferentes para que pautas não sejam uniformizadas e ganhem status de universais; não ter em consideração o caráter de mobilidade do lugar de fala.

Assim como algumas estratégias de deslegitimação como “falar de racismo, opressão de gênero”, é visto geralmente como algo chato, ‘mimimi’. A tomada de consciência sobre o que significa desestabilizar a norma hegemônica é vista como inapropriada ou agressiva porque está aí confrontando o poder” (RIBEIRO, 2017, p. 45).

Vale ressaltar também o “esvaziamento” do conceito em razão de críticas a teoria “com o intuito de criar uma polêmica vazia por parte de grupos que sempre estiveram no poder e passam a se incomodar com o avanço de discursos de grupos minoritários em termos de direito” (Ribeiro, 2017, p. 29).

Ao discutir os processos em geral, observo a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre artista e seu projeto artístico de natureza ética e estética, ou mesmo os princípios que direcionam sua ação artística. Projeto e artista estão imbricados de modo vital e estão sempre em mobilidade. São redes em permanente construção. Daí falarmos de processo de criação também como percursos de constituição de subjetividade (Salles, 2021, p.45)

Ademais a singularidade de cada um deles também diz sobre sua posição na sociedade, entretanto os mesmos traços que nos difere também os une em determinados aspectos em prol de um projeto comum, no caso, projeto de ativismo antirracismo – intersecção entre arte, política e militância antirracista.

Face ao exposto, o presente subtópico – como já sinalizado desde a estruturação de seu subtítulo, estrategicamente elaborado por meio de noções oportunas – tem como propósito, somado ao exercício de um agir decolonial, alavancar redes de articulações a serem desenvolvidas ao longo do presente estudo vislumbrando consolidar caminhos para as reflexões sobre o recurso estético do riso.

**4 Bloco Temático II:****CABARÉ DA RRRRRAÇA: FOCO NO ESPAÇO-TEMPO DE SUA COMPOSIÇÃO**

Fotografia 19 – Série/ Postais # 23 anos de *Cabaré da Rrrrrraça*, 7/30, 2020



Fonte: Acervo da autora

## 4.1 Contextualizando

“A gente tem que lembrar que é, também, um momento destarte grandioso em termos comerciais do *axé music*. Isso tudo lançava sobre Salvador, [...], uma imagem muito forte de identidade entre avenida e de identidade cultural soteropolitana de baianidade”  
(Bittencourt, 2022).

“[...]Eu entendo como teatro preto.  
Como, não, teatro preto?!  
Não tem como não ser teatro preto<sup>47</sup>  
(Soriano, 2022)

Em se pensando em campos de interação, isto é, no momento histórico-social e ambiente cultural nos quais se deu o processo criativo da obra cênica em estudo, busco começar pensar a contextualização do processo criativo do espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça* a partir dos últimos anos da década de 1980, mais precisamente no ano de 1988 – quando também, faço o convite para que ele seja concebido enquanto processo, logo sem um início absoluto –, na cidade em que 80% da população é negra: Salvador (Bahia). Pois, para a apreensão da ambientação dentro da qual o espetáculo está inserido é preciso ter uma noção, mesmo que brevemente, da diversidade e complexidade da Salvador entre os anos 80 e 90, salientando que esse percurso não prima pelo caráter retilíneo.

Mas, o espetáculo é de 1997. Então, por que o recuo? A possível indagação teria como resposta a justaposição de dois argumentos: primeiro, ao partir da constatação da imprecisão de uma delimitação exata, um ponto inicial e/ou final de qualquer fenômeno e, segundo, por esse espaço-tempo limítrofe ser produtivo para esta reflexão. No que a presente afirmativa da pesquisadora Salles vem corroborar:

Cientes da impossibilidade de se determinar o ponto inicial ou com a origem, convivemos com o ambiente no qual o processo está inserido, e que naturalmente nutre e forja algumas de suas características. Relacionamo-nos, assim, com o solo onde o trabalho germina. Quando se fala em solo, pensa-se no contexto, em sentido bastante amplo, no qual o artista está imerso: movimento histórico, social, cultural e científico (2011, p. 45).

Quem vivenciou Salvador, ano de 1988, vivenciou também entre tantos outros fatos históricos, culturais e sociais: a copa, carnaval, verão, as obras de caridade da Irmã Dulce, expansão do *axé music* (diálogo entre frevo, salsa, ijexá, reggae, samba-reggae, merengue, forró, samba duro, ritmos do candomblé, pop rock, ritmos afro-brasileiros e afro-latinos); há de ter sentido *We are carnival* (*We are the world of carnival*). Não, não foi distração, quis dizer mesmo “sentido” e, não, “ouvido”. Isso porque fico a imaginar turistas aterrissando em

<sup>47</sup> A atriz Valdinéia Soriano, em entrevista, refletindo sobre Teatro Negro (Preto).

Salvador ao som dessa música que em minha pessoa evocava/evoca magia, acolhimento, uma energia indescritível, alegria, paixão, pulsão de vida, vibração em cuja letra traz os seguintes versos: “Ah, que bom você chegou / Bem-vindo a Salvador / Coração do Brasil, do Brasil / Vem, você vai conhecer / A cidade de luz e prazer / Correndo atrás do trio [...]”. Tamanho é o encantamento que a música exala traduzindo o encanto, a energia natural da cidade (o axé) ou o forjando, ou ajudando forjar, pois se tem informações que se consolidou um “hino do carnaval de Salvador”. Se por um lado, a canção de Nizan Guanaes (gravação original datada de 28 de novembro de 1988) tinha como propósito uma campanha beneficente de arrecadação de fundos das obras de Irmã Dulce, por outro, não se pode ignorar seu traço publicitário e/ou capitalista, o que não desmerece a música, contudo, é prudente não passar uma ideia romantizada.

E, nessa linha de raciocínio, vale trazer a informação de que participaram da campanha e lançamento “um grupo de jovens artistas que estavam encabeçando o movimento de expansão do axé naquele momento: Margareth Menezes, Daniela Mercury, Durval Léllys e Ricardo Chaves”<sup>48</sup>, para citar alguns.

A remissão à canção ocorre também na intenção de sublinhar uma especificidade daquele contexto no qual não parecia se constituir, necessariamente, um problema Daniela Mercury afirmar via canção *O Canto da Cidade* (1992): “a cor dessa cidade sou eu” e/ou ser acompanhada pelo Bando Cultural Olodum. Ainda sobre a música *We are carnival*, é considerável o registro de um dado muito presente e marcante na cidade de Salvador, a saber, a convivência e coexistência especialmente no âmbito popular, do sagrado e o profano: “[...] Vai compreender que o baiano é /Um povo a mais de mil / Que ele tem Deus no seu coração / E o Diabo no quadril,” configurando um traço sociocultural.

Não se pode esquecer as Bandas de *axé music* do carnaval (anos 80 e 90) responsáveis pela consagração da capital baiana como “terra da alegria” – Chiclete com banana (1980), Banda Eva (1988), Asa de Águia (1987) ou, ainda os de carreira solo: Sarajane (misturou ritmos caribenhos como reggae aos africanos - samba e mais rock e funk), Luiz Caldas (com a música “Fricote”: “Nega do cabelo duro”<sup>49</sup>), que, lançada em 1985, não era considerada tão ofensiva à mulher negra quanto é hoje). Entretanto, é inegável o fato de que meio a preconceitos e/ou estereótipos, o diálogo produtivo e positivo entre estéticas aparentemente opostas, ou, como sinaliza Armando Alexandre Castro:

<sup>48</sup> Citação com base em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/We\\_Are\\_the\\_World\\_of\\_Carnaval](https://pt.wikipedia.org/wiki/We_Are_the_World_of_Carnaval). Acesso em: 15/08/2023.

<sup>49</sup> De acordo com PEREIRA, Ianá Souza: “criticada pelo Movimento Negro que atribuiu à música apologia ao racismo e incitação à violência sexual contra mulheres negras” (p. 2, 2010).

A correlação de forças midiáticas e musicais, à época, procurou, sem sucesso, ofuscar que na nomenclatura Axé music, para além dos preconceitos e estereótipos, continha a possibilidade de fusão, do encontro entre estéticas e instrumentos musicais distintos: Axé, representando o afro, o tribal, o negro, o candomblé; Music contemplava o pop, o world music, neste caso, estilizado pelo encontro de guitarra e timbau, além da mediação pela voz em refrãos fáceis e repetitivos (Castro, 2010, p.3).

Também, para além da marca de entretenimento, em muitos casos com o recurso da denominada “música-chiclete”, tem o relevo dado a temática etnicidade, ainda que sob presença marcante de duas correntes de artistas da música axé: os que a contemplava como temática central de seu repertório e, os que buscavam dela se desprender. Fato que concorre para a apresentação de um outro viés de representação via música axé: pensar Salvador, especialmente no carnaval, e também se inebriar e robustecer ao ecoar de *Faraó- Divindade do Egito* – 1987, composição de Luciano Gomes, inicialmente, narrada pela força do canto de Margareth Menezes. A letra, sem fugir ao refrão fácil e repetitivo – “Que mara, mara maravilha, ê/Egito, Egito, ê/Faraó, ó-ó-ó/Faraó, ó-ó-ó/Faraó, ó-ó-ó/Faraó, ó-ó-ó” –, porém meio a abordagem de questões da comunidade, Pelourinho, exaltação ao Olodum enquanto elemento de “união e fraternidade” e, conclamação ao “despertar para a cultura egípcia no Brasil”: “Ao invés de cabelos trançados/ Veremos turbantes de Tutancâmon”. A canção teve mais duas gravações, a da Banda Mel e a do Olodum. Ademais, se converteu em “um marco do movimento musical de Salvador, pois inaugurou a incorporação da música dos blocos afros ao repertório dos blocos de trio” (Guerreiro, 2000, p. 133).

Foi também tema de criação de música de axé, a exemplo do cantor Gerônimo – *Eu sou negão*: com pré-refrão – “Igualdade na cor, essa é a minha verdade” –, de acordo com Guerreiro, “é um manifesto contra a discriminação dos blocos afros, misturando ijexá e ritmos caribenhos, o artista baiano denunciava a comum invasão dos trios no espaço do bloco afro. Uma situação de tensão entre os blocos afros e os de trio que também fez parte do contexto de criação do axé music” (Guerreiro, 2000, p.97 *apud* Oliveira; Campos, 2014, p. 4).

É também nesse contexto a vez e o momento dos os blocos afros que conquistaram visibilidade e respeitabilidade para além de suas comunidades.

Em meados dos anos oitenta que a música percussiva produzida pelos blocos afros, o samba-reggae e o ritmo ijexá dos terreiros de candomblé são incorporados ao repertório das bandas de trio, através de letras que celebram o universo negro. Saindo dos guetos soteropolitanos para ocupar um lugar central no cenário musical baiano, e, posteriormente, se constituir como um polo criativo da música do Brasil (Pereira, p. 2, 2010).

No Largo do Pelourinho a ebulição da música negra com ensaios até o sol amanhecer: Ilê Aiyê, Olodum, Araketu numa profusão de negros, juventude não negra do centro e bairros nobres, turistas brasileiros e não brasileiros. Desta forma, vou mais uma vez ao encontro de Guerreiro no seguinte asserto: “[...] a axé music passou a se referir tanto a música dos blocos afros, como das bandas de trio e artistas que faziam música para entretenimento na Bahia” (Guerreiro, 2000, p. 137 *apud* Oliveira; Campus, 2014, p. 2).

No carnaval de 1975 o bloco Ilê Aiyê marcou sua presença nas ruas soteropolitana com músicas que enalteciam o negro por meio de seu cabelo, da ancestralidade, do candomblé. Vale registrar que até então, no carnaval, o comum era os negros, no geral, sair segurando cordas de bloco de brancos. E ao dar continuação às atividades desenvolveu projetos como “A Noite da Beleza Negra” – quando se elege a Deusa do Ébano, isto é, negra mais bonita do bloco – com o propósito de autoafirmação da população negra ao pôr em prática atividades enaltecidas de sua beleza. Nesse contexto, um dos pré-requisitos básicos é a candidata ser consciente de sua negritude e participação ativa em sua comunidade. Por sua vez, o Olodum:

Desfrutava de grande sucesso e tinha virado mania baiana nas noites de Terça da Benção, atraindo a classe média e uma legião de turistas para o Maciel-Pelourinho. A partir do apelo ideológico e sensorial de sua música, sustentado não só pela construção de um discurso antirracista, mas também pelo deleite lúdico e vigoroso dos tambores, o grupo alimentou sua capacidade de aglutinar receptores, que cantaram temas como ancestralidade africana, o caos social, o repúdio ao racismo, a exaltação à cor da pele e, claro, o carnaval.[...] o Olodum foi capaz de reunir, no início dos anos 90, mais de 50 mil pessoas na Praça Castro Alves, numa grande saudação ao líder negro Nelson Mandela em sua visita à Bahia. No mesmo período, o grupo conseguiu fundar a Escola Criativa para a aprendizagem, através de um currículo pluricultural dedicado às crianças e jovens [...] (Uzel, 2003, p.29-30).

Dados que comprovam um agir diversificado e voltado também para o social, bem como de certa forma justifica seu retorno positivo ao “namoro” ao aceno de Meirelles. Contudo, naquela época, em registro com Uzel (2003, p. 23), na cidade já existiam “entidades negras importantes, entre as quais o afoxé Filhos de Gandhi, fundado no cais do porto de Salvador por trabalhadores das docas, em 1949, e os blocos de índios inspirados nos filmes de cowboy norte-americanos, com evidente conteúdo de revolta e protesto”.

As mencionadas semelhanças e especificidades entre o Grupo Cultural Olodum<sup>50</sup> e o Ilê Aiyê, se faz presente no relato de Meireles (2021), abaixo transcrito, podendo ser interessante no sentido corroborativo ao trazer um dado, no seguinte particular: “[...] em 1990 tive um flerte, assim, um namoro com o Olodum, já que o Ilê Aiyê<sup>51</sup> tinha uma posição radical sobre a participação de não negros no seu quadro, enfim, eu entendo absolutamente e concordo até. E concordava na época [...]”.

Nos parágrafos precedentes se discorreu panoramicamente sobre algumas questões e características atinentes ao meio musical, por ser um dos fatos relevantes para uma visão do ambiente em que se deu a gestação do fenômeno em estudo, contudo, em concordância com Salles (2011, p. 45), é válido destacar que: “a mera constatação da influência do contexto não nos leva ao processo propriamente dito. O que se busca é compreender como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra, em como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta”. E, nesse intuito, dando continuidade, será empreendida algumas reflexões sobre a revista mensal Raça, referência inicial do processo de criação do espetáculo em foco.

---

<sup>50</sup> O Bloco afro Olodum, foi fundado em 1979 por negros e negras do Maciel-Pelourinho (Centro Histórico de Salvador). Local, na época, conhecido como “zona de marginais e prostitutas”. De acordo com Uzel (2003, p. 24-25): “o nome Olodum foi escolhido pela bela sonoridade, mas desconheciam o significado da palavra. [...]. O fotógrafo e etnógrafo Pierre Verger, francês radicado na Bahia, esclareceu o mistério. Olodum vem de Olodumaré, que em iorubá significa o deus dos deuses, aquele que tudo criou, de onde vêm todas as forças”. Ao objetivo inicial, cordão carnavalesco, se somou o “desafio de abraçar um projeto mais engajado contra a discriminação racial. Assim, em 1984, passou a se chamar Grupo Cultural Olodum”. Dois novos integrantes foram decisivos nesse processo: o militante do movimento negro João Jorge Rodrigues (na direção) e mestre Neginho do Samba.

<sup>51</sup> Ilê Aiyê – iorubá, em português: Casa da Gente, Nosso mundo, o Mundo Negro. Bloco afro fundado em 1974, por Antônio Carlos dos Santos (Vovô) e Apolinário Souza de Jesus (Popô), “jovens moradores do Curuzu, tinham pouco mais de 20 anos de idade”. “Bloco surgiu formado por negros, sem concessões, caracterizando radicalmente uma nova postura estética e política dentro da Folia, preservada até os dias atuais” (UZEL, 2003, p. 22-23).

Fotografia 20 – Capa da Revista Raça Brasil, ed. Símbolo, nº 1, setembro 1996

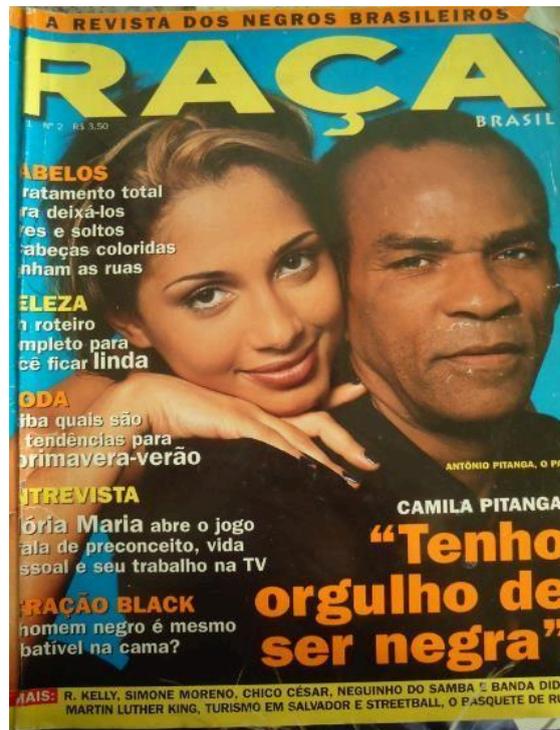


Fonte: Site da Revista Raça

Com lançamento em setembro de 1996, criada por Aroldo Macedo e publicada pela editora Símbolo, a revista Raça, tendo como público-alvo os afro-brasileiros, teve sua primeira edição esgotou em tempo recorde, “vendeu 200 mil exemplares em três dias”, em conformidade com a Folha de São Paulo. O então editor expressou o seguinte desejo: “Queremos esta revista com a cara da nossa raça: black, colorida, com balanço e ginga bem brasileiros: Isto é Revista Raça.” E, assim com a atriz Isabel Fillardis na capa é apresentada as intenções da revista:

[...] revista Raça nasceu para dar a você leitor, o orgulho de ser negro. Todo cidadão precisa dessa dose diária de autoestima: ver-se bonito, a quatro cores, fazendo sucesso, dançando, cantando, consumindo. Vivendo a vida feliz. Todos os meses, a Revista Raça vai falar de nossos problemas e apresentar soluções. Vai ajudá-lo a se cuidar melhor; a viver com mais alegria e segurança. Vai discutir nossa identidade, resgatar nossa herança cultural e mostrar que a negritude é alegre, rica, linda. Estaremos atentos para negar o preconceito, mas, acima de tudo, queremos afirmar nossas qualidades. (Raça Brasil, ano 1, nº 1, p. 3, 1996).

Fotografia 21 – Capa da Revista Raça Brasil, ed. Símbolo nº 2, outubro 1996



Fonte: Site da Revista Raça.

É fato a existência do viés de consumo e que reflexões sobre racismo implica pensar o capitalismo. E, ainda, a problemática do apelo mercadológico, em especial ao abordar questões como consciência racial sem considerar o baixo poder aquisitivo da grande parcela da população negra. Contudo, indo além, é, também, fato ser vital a promoção de construção de imagens positivas, sobretudo pela contraposição aos inúmeros estereótipos, pela visibilidade, promoção da autoestima, enfim, pela representação positiva veiculada que por sua vez interfere na construção da subjetividade. É ver imagens, consumir imagens de afrodescendentes fora do lugar da exotização, da subalternização, do desumano – isso explica a importância da representação para a população negra. A importância da revista está também na valiosa ênfase dada aos cabelos, mais particularmente, da mulher negra. Para captar a profundidade desta afirmativa se faz necessário entender sua simbologia enquanto ressignificação de padrões racistas nos campos estético, social e político: “Durante os anos 1960, os negros que trabalhavam ativamente para criticar, desafiar e alterar o racismo branco, sinalavam a obsessão dos negros com o cabelo liso como um reflexo da mentalidade colonizada” (hooks, 2005, p. 2).

É notório que a temática *cabelo* é bastante presente e forte na revista Raça, especialmente nos primeiros números. Entretanto, para uma compreensão dessa ênfase

acredito ser necessário situar melhor essa questão: o cabelo crespo passou a significar “orgulho e poder”, entre os anos de 1960 e 1970, em decorrência dos movimentos “*black is beautiful*” e “*black power*”.

O movimento norte-americano “*black is beautiful*” é uma remissão à luta antirracista ocorrida na África do Sul no brutal contexto do Apartheid quando um grupo de estudantes politicamente organizados elaboraram um conceito libertário o qual foi intitulado Consciência Negra. Tais ideias ganharam proporção reverberando em outros espaços geográficos e influenciando movimentos negros em outros países a exemplo do Brasil. O movimento da consciência Negra e o Panteras Negras nos Estados Unidos da América foram fomentadores de reflexões bem como execução de estratégias políticas (criação de instituições políticas e culturais negras) de combate ao racismo e, a valorização da estética negra ponto de pauta relevante – fez parte desse ambiente o penteado *black power*. A título de registro, por o momento ser oportuno, na primeira temporada do *Cabaré da Rrrrrraça*, perucas *black power* fizeram parte da composição do figurino dos atuantes. E houve uma preocupação com a possibilidade do *boom* em torno da ideia de “o negro é lindo” virar “modismo”, registrado numa fala de um dos personagens: “negro não é moda porque moda passa”.

O Hip-hop, outra temática presente em muitas matérias da Raça assim como vivenciada nas ruas e guetos da capital baiana e cidades metropolitanas. Um movimento cultural – dança-break, grafite e música-*rap* – datado de 1973, do Bronx (em Nova York, EUA). A população do Bronx é constituída por latinos, afro-americanos e imigrantes caribenhos vindos da Jamaica, Porto Rico e Cuba. Sua presença no Brasil – São Paulo (considerado seu berço): Centro, Rua 24 de Maio e Largo de São Bento – ocorreu nos anos de 1980, contudo veio a ganhar força em 1990 com artistas como: Racionais MCs<sup>52</sup>, Thaíde & DJ Hum<sup>53</sup>, Sampa Crew<sup>54</sup>, citando alguns nomes que, de acordo com alguns estudiosos, se destacaram.

---

<sup>52</sup> *Racionais MC's* é um grupo brasileiro de rap, fundado em 1988 na periferia da cidade de São Paulo por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay. Ver: <https://genius.com/artists/Racionais-mcs>. Acesso em: 27/03/2024.

<sup>53</sup> Thaíde & DJ Hum, nome artístico de Thaíde (Altair Gonçalves) e DJ Hum (Humberto Martins), foi uma dupla musical brasileira. Se conheceram numa festa em São Paulo, na década de 1980. Humberto era DJ e Thaíde escrevia suas primeiras letras e dançava break. O primeiro trabalho dos dois foi lançado na coletânea Hip-Hop Cultura de Rua (1988), que continha as faixas “Corpo Fechado” e “Homens da Lei”. A partir daí, foram marcando seus nomes na cena do hip-hop brasileiro e lançaram vários outros discos. Para saber mais, ver: <https://www.vaihiphop.com.br/artista/thaide-dj-hum/>. Acesso em: 27/03/2024.

<sup>54</sup> Sampa Crew é um grupo musical de R&B contemporâneo, rap, charme e soul formado em 1987, pelo rapper, produtor e compositor J.C. Sampa, onde mais tarde se juntou aos cantores Ricardo Anthony, Júnior Vox, o DJ Alam Beat e os dançarinos Guru e Ed Carlos. Ver: <http://www.sampacrew.com.br/historia.html>. Acesso em: 27/03/2024.

Em Salvador, assim como em São Paulo, temos inicialmente a força o *black dance*. A diferença entre elas é que a baiana, soteropolitana, temperou os seus passos com elementos da capoeira. Entre os grupos que alcançaram maior visibilidade na época estão Break e Cia e Galera Quente do Break. O Break e Cia sofre algumas mudanças passando a denominação de “Os leões do Rap”. Em 1996, dois de seus integrantes, JM Cabelinho e Cesar Maycon, adquirem grande visibilidade ao vencerem o festival de arte do Olodum – FENADUM e, em consequência, a além do prêmio, tiveram a música, “SSA Bahia”, vencedora, gravada pelo Olodum no álbum “Roma Negra” (1996), faixa 14. No referido álbum consta também: “Rap denúncia” e “Mundo cão”.

Em consonância com Jorge Hilton (2021), “o hip-hop é uma das expressões mais representativas da diáspora negra e que na Bahia se tornou um valioso instrumento de autoafirmação identitária da juventude”<sup>55</sup>. Esses jovens em suas canções abordam singularidades cotidianas que traduzem insatisfações com relação a ordem social vigente, cantam também esperanças. Em muitas das vezes falam em primeira pessoa. E, por isso, acredito ser importante ressaltar que o movimento hip-hop por meio de uma espécie de associação articuladora (“posses orí”) via prática de ações culturais, sociais e políticas (oficinas, debates, ações de enfrentamento) implementavam estratégias buscando intervir nas necessidades das comunidades periféricas, em especial a população jovem. Ainda de acordo com Hilton (p.165), o hip-hop da Bahia já esteve entre “os mais politizados do Brasil” devido à sua atuação eficaz, ou seja, “à eficácia em provocar mudanças significativas no comportamento da juventude”.

A formalização da primeira associação foi denominada: “Posse Orí”, e a partir desta foi fundada várias outras “posses”. Os enfrentamentos ocorriam de forma didática, tomando como base educação e conscientização, fazendo uso do grafite, dança, cidadania, entre outros. No geral, as associações “posses orí” referenciavam, por meio de seus nomes, a negritude, como: a Quilombola (Cabula, bairro localizado no “miolo” central da cidade), a Negritude (Castelo Branco, bairro localizado na região do “miolo” central), Fúria negra (Valéria, bairro

---

<sup>55</sup> As reflexões sobre o movimento Hip-hop têm como base:

**Revista Caros Amigos**. São Paulo: Editora Casa Amarela. Mensal. Hip-hop hoje. nº 24., ano 2005.

HILTON, Jorge. **Bahia com H de hip-hop**. 2ª ed., JV Publicações, 2021.

JESUS, Wallace Felpe Cardozo de. **Podcast reg de rap: a história do rap em Salvador e região metropolitana**. Disponível em:

<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/33398/1/Wallace%20Felipe%20Cardozo%20de%20Jesus.pdf>. Acesso em 19 de nov. de 2022.

periférico e subdistrito de SSA). Um outro valioso fomentador do hip-hop baiano – Rede Aiyê Hip-hop – por atuar no robustecimento do diálogo entre “posses” e grupos étnicos.

Enfim, não se tem a pretensão de abarcar todos, esta é uma tentativa de trazer os considerados pioneiros, ciente de não ter contemplado a totalidade. O desejado é trazer uma visão o mais próximo possível, no espaço-tempo desta escrita, do ambiente sociocultural e histórico de Salvador que fez/faz parte do universo dos envolvidos no processo criativo, em seus diversos graus.

No tocante às Artes Cênicas e mais especificamente ao Teatro no cenário soteropolitano da década de 90, espaço-tempo marcado por um fazer teatral em torno do riso que redespertou o interesse do público o levando de volta aos teatros que lotavam, e os espetáculos entravam em grandes temporadas, como atestado nas falas subscritas:

[...] Companhia Baiana de Patifaria, Los Catedráticos, Os Cafajestes, Oficina Condensada esses são considerados os grandes clássicos do teatro baiano dessa retomada que faz o teatro baiano lotar e as peças entrarem em grandes temporadas (Onisajê<sup>56</sup>, 2022, p. 01).

Meran e Elson no estudo intitulado “O Teatro na Bahia contemporânea” reafirma a presença dos dois Grupos Teatrais destacados por Fernanda Júlia quando também salienta o caráter “popular” dos espetáculos em evidência:

Começa a década de 90 impulsionada pelos fenômenos populares de *A Bofetada* [1988] Cia. Baiana de Patifaria) e do *Recital da Novíssima Poesia Baiana* [1989] (grupo Los Catedráticos), influenciadores de uma nova mentalidade nos modos de produção e gênese da expansão e da profissionalização do teatro local (Rosário, s/d)<sup>57</sup>.

É um momento em que grupos de artistas ao lançar mão de um gênero teatral expressamente popular e que estava afastado dos palcos locais – a comédia – desperta a atenção e interesse do público para as produções locais promovendo o restabelecimento do teatro soteropolitano como também o levando ao reconhecimento nacional. Ou, ainda, no entendimento do diretor musical do Bando Teatro Olodum Jarbas Bittencourt que, na época, juntamente com sua

<sup>56</sup> BARBOSA, Fernanda Júlia – Onisajé – “diretora teatral formada pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas- PPGAC UFBA, dramaturga, preparadora de atuentes e Yakekerê, Ilê Oyá L’adê Inan na cidade de Alagoinhas. Escreveu e encenou: *Siré Obá – A Festa do Rei; Exu, a boca do universo; Ogum, Deus é Homem; Macumba, uma gira sobre poder*. Encenou os espetáculos: *Traga-me a cabeça de Lima Barreto e Pele negra, Máscaras brancas*” (ONISAJÉ, 10/05/2022). A autoapresentação bem como o depoimento da citação fazem parte do relato da entrevista por ela concedida a minha pessoa para a elaboração da presente pesquisa, via Zoom, em 2022.

<sup>57</sup> VARGENS, Meran; ROSÁRIO, Elson. **O teatro na Bahia contemporânea**. Disponível em: <https://portaldabahiacontemporanea.com.br/artigos/teatro>. Acesso: 10/11/2022.

Banda “Confraria da Bazófia”, tentou fazer uma reflexão sobre aquele momento em que o axé por um lado e esses outros espetáculos por outro se apresentavam como retrato de Salvador:

Era um momento em que o teatro baiano havia dado ali um grito, né, com o surgimento de Companhias que estavam levando o público para o teatro. Pelo que eu entendo, o teatro estava sendo naquele começo da década de 90 alguma coisa evidentemente popular, em Salvador pelo menos. Então você tinha a Companhia Baiana de Patifaria fazendo humor, uma companhia chamada Los Catedrásticos fazendo também um trabalho muito forte de humor, outras Companhias nascendo e outros elencos fazendo em torno do teatro, em torno do riso. E riso de naturezas e ferramentas para o riso diferentes cada uma entre si. Uma palavra que a gente estava ouvindo muito naquele momento era o besteiro!, [...], mas a gente tem ali esse teatro acontecendo, levando as pessoas para o teatro aos montes, movimentando o teatro enquanto mercado possível através da comédia basicamente (Bittencourt, 2022).

Configurando uma Salvador da década de 90, no campo teatral, pela efervescência de Companhias de Teatros como mercado possível através do riso.

Em adição às considerações anteriormente levantadas, por acreditar ser proveitoso para composição do quadro histórico-cultural e social no qual o espetáculo *Cabaré* estava inserido, acrescento o seguinte remate do compositor acima mencionado:

A gente tem que lembrar que é, também, um momento destarte grandioso em termos comerciais do *axé music*. Isso tudo lançava sobre Salvador, para mim como compositor e para muitos colegas e muitas colegas, uma imagem muito forte de identidade entre avenida e de identidade cultural soteropolitana de baianidade. Identidade entre avenida e identidade cultural soteropolitana de baianidade. A palavra baianidade era algo que estava muito em voga naquele momento nesses contextos que estou falando (Bittencourt, 2022).

Por trazer, entre outras, um registro sobre esse pensar a baianidade – a identidade cultural baiana naquele contexto via imagens, representações em vários campos artísticos e que aqui está sendo contemplado a música e o teatro. Ao tempo em que no registro abaixo a ponderação está focada no teatro e mais particularmente no que “contribuiria para a formação de um teatro com a cara, o espírito e o corpo mais tipicamente baianos”:

É fato que, hoje em dia, companhias teatrais baianas de grande sucesso, local e nacional, como a Companhia Baiana de Patifaria, ou o grupo do espetáculo Os Cafajestes, ou ainda o grupo Los Catedrásticos, com ênfase no humor e na musicalidade, se aproximaria mais claramente de um teatro que poderia ser considerado tipicamente baiano. O Bando de Teatro Olodum, o primeiro, desde os elencos profissionais mestiços com predominância negra do século XIX que proliferaram no Brasil, a reunir um elenco e – apenas no seu caso – temáticas marcantes negras, contribuiria para a formação de um teatro com a cara, o espírito e o corpo mais tipicamente baianos” (Armino 2000. p.19).

Embora ele não esteja falando sobre Teatro Negro e, sim, sobre identidade teatral baiana, sua fala é interessante para o propósito desta reflexão no tocante ao sublinhamento feito a especificidade do Bando de Teatro Olodum: a predominância negra do elenco e “temática

marcadamente negra”, para além do humor e da musicalidade, presentes também nos outros grupos teatrais da Bahia (Salvador) do século XIX.

A propósito, cabe ressaltar que tal percepção, isto é, a sua compreensão sobre o que forma um “teatro tipicamente baiano” está para, ou melhor, ocorre em um determinado contexto histórico-cultural e social, ainda que os fenômenos espetaculares suprarreferidos tenham alcançado sucesso para além da capital baiana. Enfim, a tentativa aqui é oportunizar um refletir que o cultural está para o momento histórico e social, isto é, frisar a mobilidade da ideia do cultural. Isto porque “o artista é afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhe oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção” (Salles, 2011, p. 45).

A citação acima oportuniza, também, o trazer da ponderação de Meirelles sobre a impossibilidade de realizar alterações significativas na peça *Cabaré da Rrrrraça* “sem mexer em tudo”, visto que de certa forma estabelece um diálogo com o supradito, em um movimento de retroalimentação:

Se a gente fosse fazer de novo não seria do mesmo jeito. [...]. Num determinado momento eu falei: ‘a gente precisa dar uma sacudida nessa peça. Fizemos um seminário, chamamos muita gente para conversar, para ver a peça de novo, para ver o texto, improvisamos. A única coisa que conseguimos alterar foi Obama que foi eleito presidente, a gente tinha que incluir isso na história e entrou uma falinha sobre Obama. Mas, a estrutura da peça é muito sólida, e muito difícil, não tem muita brecha. Não tem como alterar muito sem mexer em tudo, é melhor fazer uma nova peça do que mexer naquela. E aquela eu acho que é datada de um determinado momento (Meirelles, 2021).

Um outro tópico que embora não esteja diretamente vinculado a situacionalidade do processo do *Cabaré*, contudo é oportuno o seu registro diz respeito ao posicionamento deste estudo de não versar sobre categorização de Teatro Negro – diante da compreensão de seu grau de complexidade –, pois a temática, aqui, objeto de reflexão já é bem densa, então seria uma abordagem rasa, imponderada e, ademais, ocorreria em divagações prejudiciais a linha de raciocínio do aqui proposto. Mas, por outro lado, buscando ser coerente com o caminho aqui traçado, é a propósito o escutar e refletir sobre os relatos dos integrantes, em entrevista para este estudo, quando versam sobre o Bando no contexto do Teatro Negro e, sobre o que é, para cada um deles, Teatro Negro. Vejamos:

SORIANO, Valdinéia:

Eu acho que a gente trabalha este Teatro preto sempre. Você tem aquele mundo de gente preta em cena, para mim eu já entendo e entendia cada vez mais como teatro negro.

Você tem, na época quando o Bando começou eram 30 pessoas, desde aí você tem 30 pessoas em cena falando de suas questões, pesquisando dentro de suas comunidades e fora de suas comunidades com pessoas que se identificam com o que está sendo dito, não tem como não ser Teatro preto. Eu acho que a medida que a gente foi amadurecendo, o Bando foi amadurecendo, a gente vai se engajando cada vez mais. Mas, para mim desde sempre. Eu penso que *Cabaré* foi uma transição de amadurecimento, de você estar dentro de um grupo, de você se entender cada vez mais dentro daquele grupo e conseqüentemente sua pesquisa estética vai para outro lugar, mas isso não invalida o que a gente fez antes, o que veio antes do *Cabaré*. A gente fez “*Essa é nossa Praia*” que era um espetáculo completamente preto, falando de questão preta e pesquisado com a população preta. Como não ser teatro preto? *Zumbi! O novo mundo!* A gente fala da construção do mundo dentro da ancestralidade preta, a gente conversou com Yalorixás, a gente fez uma pesquisa incrível para o espetáculo *O novo mundo*. *Essa é nossa Praia* foi feita toda uma pesquisa dentro do Pelourinho, com a comunidade negra do Pelourinho. *Zumbi* a gente chamou o movimento negro para pesquisar, a gente foi para comunidade pesquisar. Eu venho de uma comunidade negra, pobre, mas eu nunca tinha visto o que eu vi quando eu fui em outros lugares, quadros de pobreza, mesmo de gente preta. Como não era teatro preto? Eu acho que se passou a olhar o Bando de uma outra forma porque a gente agora veio com uma outra estética no *Cabaré*. Aí agora, sim, eles são atores com estética, acho que é esse olhar que passou a ter, mas que a gente vinha com teatro negro, vinha sim, pesquisamos, sim, entendendo que corpo preto é esse em cena. O tipo de coreografia que eu Valdinéia, atriz não dançarina que dançava para estar no palco, podia fazer. Que tipo de voz, que tipo de instrumento tocava, então, como não Teatro negro? A gente começou com a percussão do Olodum porque a gente, Bando, nem tocava ainda, então era percussão do Olodum, músicas que o Olodum levava para o carnaval a gente pegou e botou no espetáculo. Eu acho que desde sempre o Olodum foi focado no teatro preto e à medida que a gente foi amadurecendo a gente foi se envolvendo cada vez mais, criando uma estética muito maior, uma metodologia mais envolvida, pesquisando mais, trazendo a academia mais para perto da gente. Houve um momento que a academia da Escola de Teatro não nos reconhecia e hoje a gente é chamado para fazer palestra dentro da Escola de Teatro. Então, para mim desde sempre, eu me entendo Bando como grupo de teatro negro pesquisador, desde sempre e o *Cabaré* foi só uma transição.

ARANDIBA, José Carlos:

Eu tenho a impressão, né, eu acho no meu pensamento que a função do Bando sempre foi política racial, sempre foi a questão social é porque você produz independentemente de ser uma comédia ou um drama você traz para dentro a questão do social, quer dizer, principalmente quando você se propõe discutir a vida de pessoas dentro desse contexto. São pessoas negras que estão sendo submetidas àquela situação por serem negras. A questão de estar lá no Pelourinho é só a continuação do que foi a escravidão, então essa questão racial, ela vem desde sempre. O que acontece no *Cabaré* é que a gente abre uma discussão político racial, e só, porque quando você ver por exemplo em *Ó, Pai, Ó*, quando a baiana fala assim: eu não sou negra, olhe minha gengiva ela está falando inclusive já de colorismo, certo? De acordo? Tem outro personagem que ele diz assim: ah, nós somos negros lindos, que é Lord Black que defende que ele já é um militante, já é um militante nesse sentido, a discussão Michael Jackson também, ele vem com essa pegada também do eu não sou negro. Essa questão sempre permeou todo espetáculo do Bando na realidade, agora quando a gente chega no *Cabaré da Rrrrraça* a discussão vira essa, quer dizer, a problemática vira exatamente a questão racial, a alienação, pensamento brasileiro racista. A gente ataca, não, mas explicita muito bem a questão do branco racista simpático como a gente toca muito no negro dócil, no preto dócil. É como você ver um leque enorme de paradigmas e situações em que o preto está inserido e essa é a discussão do *Cabaré da Rrrrraça*, você vai desde o militante ao preto completamente alienado, ou preto que só quer namorar com loira, ao cara que é militante como é o papel de Wensley que ele diz que quer estudar e ele diz, por exemplo, que não tem que ser igual, tem que ser melhor que o branco e por isso que ele faz doutorado, mas tem o personagem que diz que a única coisa que ela quer é o pagode porque preto é “miserê”, aí o outro discute que preto é bom de cama, não interessa o que os outros pensam, mas ele quer se dar bem, entendeu? A gente tem todos esses nuances de alienação e defesa desses personagens pretos e o pensamento de muitos pretos em relação ao racismo.

MEIRELLES, Márcio:

Os negros têm uma coisa em comum em sua história que é a ancestralidade, a herança da escravidão e o fenótipo que geram uma série de coisas. Consequentemente tudo isso faz com que a pessoa negra tenha tudo isso. [...] Por isso que eu acho que existe uma performance negra, que existe uma forma de atuar do ator e da atriz negra que deve ser construído e perseguido e foi isso que eu fiz com o Bando e é isso que eles continuam fazendo.[...] Tem

toda uma coisa do corpo, do ritmo da música que tem a ver com a ancestralidade, com a cultura, com a raça. E a partir daí você dá respostas, né? A partir de seu corpo que tem essa história, que tem essas características e isso é diferente de uma loira que por mais que ela se esforce ela nunca será negra. Ela pode representar. E é isso que eu também advogo eu posso representar o outro como ator. O ator existe para representar, para que o outro se veja.

WASHINGTON, Jorge:

Nos nossos espetáculos anteriores ao *Cabaré da Rrrrraça*, a gente sempre tinha uma pitada, sempre batia no racismo, sempre puxava essa questão para dentro do espetáculo, até quando ela não estava dita como quando a gente monta (eu acho que *Sonho de Uma noite de Verão* é antes, a primeira montagem é antes de *Cabaré*). E quando Arlete Dias que é uma atriz de um metro e sessenta e pouco de altura, baixinha, gorda e seios fartos e a gente bota ela como a rainha Hernia já é o enfrentamento. Nesse espetáculo que foi dividido com a Companhia dos Novos que em sua grande maioria eram atores e atrizes brancos e a gente brigou para protagonizar, então Oberon era Tiago Melo que era um ator negro, a rainha Hernia era Arlete Dias que era uma atriz negra do Bando, a rainha Hipólita era uma atriz branca da Companhia dos Novos, então, teve esse jogo. E isso foi criando na gente uma necessidade de pegar um espetáculo para falar desses temas. E quando nós ficamos parados naquela crise lá dos sete anos e a gente ficou sem trabalhar um tempo, quando a gente volta a trabalhar que é com o *Cabaré da Rrrrraça* e, aí, Márcio vem com a ideia de fazer o espetáculo com esse ponto de vista dele a gente também já estava nessa necessidade de falar explicitamente sobre essa questão racial. Então foram dois desejos que se cruzaram, o desejo dele e o nosso desejo.

A partir dos relatos colhidos sobre (o Bando) “ser um Teatro Negro”, foi examinado as informações contidas a partir de parâmetros originário deles mesmos apreendido pela presente pesquisa por meio de semelhanças presentes nas exposições orais e aqui supracitado. O que permitiu deduzir características para uma ideia de Teatro Negro na perspectiva do Bando: negros em cena (“corpo preto autoconsciente em cena”), temática negra (falar de suas vivências, pesquisar dentro de suas comunidades e fora também, com pessoas que se identifica com a temática), coreografia e musicalidade negra, ancestralidade, discussão político racial, abordagem do racismo implicitamente e explicitamente, ativismo “tanto em cena como nos bastidores”.

Tais características e percepções presentes nos depoimentos supratranscritos estão em consonância com ideias presentes na teoria da Afrocentricidade ao se pensar em sua proposta de suplantamento da hegemonia eurocentrada de uma história única e, assim, considerar a localização do fenômeno em questão. Em outras palavras, a Afrocentricidade enquanto estrutura de referência que instrumentaliza um entendimento dos fenômenos pertencentes a pessoa africana e/ou negros diaspóricos e seus descendentes a partir da cosmovisão africana (Asante, 1987). Bem como suscita pensar um diálogo entre a teoria da Afrocentricidade e o pensamento decolonial – por este afirmar que não cessou a “dominação colonial”, visto que esta se mantém mediante “estrutura de poder colonial” (colonialidade) e, daí ser imprescindível um projeto teórico-político de contraposição, ou seja, o decolonial. A colonialidade tem como pilares elementares: a raça/racialização e o eurocentrismo como meio de produção e controle das subjetividades, dito de outra maneira, estabelecimento de sistemas de controle do poder, do saber e do ser (Quijano, Aníbal, 2009).

Para conceber a leitura acima proposta em seu diálogo com relatos/posicionamentos do Bando, na voz dos atuantes supracitados, se faz necessário a percepção de que o decolonial, projeto político forjado no ambiente acadêmico, é, antes, para além do acadêmico, uma prática de confronto e intervenção cometida desde que o “sistema moderno/colonial”, isto é, tem seu ponto inicial simultaneamente com o primeiro ato de insurgência do colonizado que está para uma ação no cotidiano. Logo, sem o uso expresso da nomenclatura “colonialidade” e/ou “decolonialidade”<sup>58</sup>, porém contendo essa ideia. E foi usada, dentre outras, pelas primeiras gerações do pensamento negro – Aimé Césaire, Angela Davis, Frantz Fanon, Lélia González, Abdias do Nascimento, Sueli Carneiro, para citar alguns dos muitos.

Estudiosos da noção de projeto decolonial tomam como referência o século XVI – conquista das Américas e consequente criação de uma economia mundial – como também espaço-tempo de germinação do discurso do então chamado mundo moderno, “sistema-mundo capitalista, patriarcal, cristão, moderno, colonial, europeu” (Dussel, 1994), fixando as primeiras diferenças coloniais que validaram a dominação, subalternização e exploração mediante desumanização dos povos colonizados. Dessa premissa advém a

---

<sup>58</sup> Na concepção de GROSGUÉL, Ramón; BERNARDINO-COSTA, Joaze, no artigo Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado** – Volume 31 Número 1: “a decolonialidade não se constitui num projeto acadêmico que obrigaria aqueles que a adotassem a citar seus autores e conceitos-chaves, nem se constitui numa espécie de universalismo abstrato (um particular que ascende à condição de um desígnio universal global). Caso isso ocorresse, estaríamos nos deparando com um novo colonialismo intelectual não mais da Europa, mas da América Latina” (2016, p. 20). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/wKkj6xkzPZHGcFCf8K4BqCr/#>.

centralidade da noção de “colonialismo do poder” tendo a ideia de raça/racismo como pedra fundamental. A explicitação da ideia de “colonialidade do poder” é atribuída a Aníbal Quijano, na sequência com as contribuições de Walter Mignolo e Nelson Maldonado-Torres. Ihe são acrescentadas as ideias de: colonialidade do saber e do ser, contudo “essa ideia já se fazia presente implicitamente na tradição do pensamento negro”, conforme Bernardino-Costa & Grosfoguel (2016).

Gostaria de retomar para sublinhar o nome de Abdias do Nascimento pelo motivo indubitável, ser um ícone do Teatro Negro no Brasil: idealização, fundação e direção do TEN – Teatro Experimental do Negro (1944 a 1961) tendo por objetivos:

resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte (Nascimento, 2004).

Objetivos em prol dos quais atuou em várias frentes, sendo uma delas o teatro – delineados em torno da noção de “colonialidade”, sendo, portanto, um Teatro Negro de militância política. Uma arte que tem como pressuposto o engajamento político racial, o ativismo político ideológico – contestação, afirmação identitária, insurgência ao efetivar uma contraposição também ao teatro tradicional – ocidental (convencional) dentro de uma concepção universalista que, já sabemos, está para uma perspectiva eurocentrada excludente. E, para tanto o TEN realizou um trabalho pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte. Resultando, desta maneira, no trilhar um caminho com base na cosmovisão africana e que está para um olhar decolonial, ou seja, de enfrentamento a colonialidade de corpos e mentes negras diaspóricas.

Sobre o referido tópico Marcos Alexandre (2017, p.36), traz a seguinte observação “se o teatro negro é o teatro em que o negro e sua cultura são protagonistas, outro aspecto que é fundamental refletir é sobre a ideia de uma corporeidade negra dentro deste teatro em que o corpo negro em cena apresenta uma singularidade que lhe é própria”. Valdinéia pontua a “autoconsciência” – negros em cena – “corpo preto autoconsciente em cena”. Sabemos que no discurso e prática colonial, o corpo colonizado foi visto como destituído de subjetividade, voz, alma (hooks, 1995). O que justifica a ponderação de Valdinéia reiterada na fala do professor Marcos Alexandre, pois o *locus* de enunciação é sinalizado pela nossa localização geopolítica, bem como pelas hierarquias socio historicamente estabelecidas em suas intersecções (classe, gênero, etnia, entre muitas outras) as quais o corpo está exposto, sendo

vital uma consciência política desse corpo/corporeidade negra diaspóricas para promover práticas de intervenção, de ativismo. Perspectiva que o presente estudo acredita ao inserir e advogar adotando uma postura de cautela para não cair na armadilha da sedução conceitual que não tenha em consideração a mobilidade.

Mediante reflexões apresentadas, o presente estudo reafirma que os corpos negros aqui estão para a concepção de corporeidades negro-brasileira: compreensão dos sujeitos atuantes em sua dimensão – político, histórico-social, emocional-afetivo, mental-espiritual-corporal – por meio de suas vivências experienciadas, as quais constituem a base para seu processo artístico. E, na oportunidade, registra o entendimento de Teatro Negro que direcionará as reflexões aqui proposta, ao partir dos pressupostos de que o Teatro Negro é plural, e, de que o conceito de Teatro negro se renova e se reinventa junto com a sociedade, o presente estudo adota a ideia de Teatro Negro, enquanto Bando de Teatro Olodum, como aquele que tem como eixo primordial o encruzilhamento estético-político-ideológico-racial e humor crítico via corporeidade-negra em cena.

Em face das considerações expostas neste bloco temático que tiveram como foco o contexto macro (externo) político, histórico-social e cultural, saliento que o micro, não menos importante, terá sua abordagem no bloco temático seguinte, fazem parte dele: a reforma do teatro Vila Velha, dividida em duas etapas. A primeira – a parte do Cabaré – Café teatro do Vila parte já estava pronta e a parte do palco ficou para a segunda etapa e assim a ideia do espetáculo ocupar esse espaço, a “crise existencial do Bando” ou como nomeada por alguns “crise dos sete anos” (que trouxe como uma das consequências a mudança estética em relação aos outros espetáculos até então). Tal ambientação interna, reitero que será apresentada e trabalhada concomitantemente com a descrição do processo criativo propriamente dito, se concentrando na terceira parte deste estudo.

**5 Bloco Temático III:****O PROCESSO CRIATIVO OU SOBRE QUANDO TUDO COMEÇA COM UMA “PERGUNTA”**

Fotografia 22: Série/Postais # 23 anos de *Cabaré da Rrrrrraça*. 4/30, ano 2020.



Fonte: Acervo da autora.

## 5.1 Preâmbulo

“Boa noite resistência. Boa noite, brancos. [...]. A questão que se coloca aqui é: você é negro? Mas, antes disso, o que é ser negro? É essa a questão que queremos levantar aqui, no Cabaré da Rrrrrraça!”<sup>59</sup>

“Eu não acredito muito nesse negócio de método, entendeu? Eu acho que se existe um método o meu é de ouvir. Tudo parte de ouvir e tentar responder ou tentar perguntar de volta. Cabaré é o exagero disso porque ele foi feito a partir de pergunta [...]”<sup>60</sup>.

“Você é negro? Mas, antes disso, o que é ser negro? É essa a questão que queremos levantar aqui no *Cabará da Rrrrrraça*”. Bem, se a essa questão eles buscaram responder enquanto sujeitos sociais, atores-autores e personagens no decorrer da criação do espetáculo, bem como interrogar e/ou provocar reflexões a cada encenação nas inúmeras temporadas do espetáculo (1997-2017), aqui, a questão é o seu processo criativo. Então, a pergunta seria: afinal, como se deu a gestação do *Cabará da Rrrrrraça*? Em outras palavras, o foco está para o processo responsável pela geração da obra, via rastros deixados pelo Bando ou ainda, mais especificamente, os rastros do movimento criador a que a presente pesquisadora teve acesso. Com direito a paráfrase, é sobre isso que vamos refletir aqui no presente estudo.

No Cabaré dos Novos – Espaço Café Teatro – Teatro Vila Velha, Salvador, no dia 8 de agosto de 1997, estreia *Cabará da Rrrrrraça* - Bando de Teatro Olodum. Mas, houve um antes. E é o ‘antes’ de oito de agosto de 1997 que aqui interessa. Ao pensar nesse ‘antes’ aflora um dos traços do viés da reflexão proposta: o lidar com a inexatidão de um ‘antes’, ou melhor dizendo, o lidar com o fato de ser improvável uma circunscrição de um início e/ou término de um processo criativo.

Prospectar o traçar, com exatidão, de uma linha cronológica delimitadora de um início e/ou fim de um processo criativo soaria tão ingênuo quanto a compreensão corriqueira do insight como uma característica comum aos ‘espíritos superiores’, os dotados de genialidade. Decerto momentos de insight ocorrem, mas, como mecanismo propulsor da construção de boas ideias, contudo não constitui a ideia em si. Um projeto e/ou materialização de uma obra artística traz em seu âmago um conhecimento de mundo fruto de experiências vivenciadas, interações, valores, eventos espaço-temporalmente situados. De acordo com Salles: “[...] surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações”. E, ao prosseguir sua linha de raciocínio sublinha: “a impossibilidade de se

<sup>59</sup> Fragmento texto de abertura do espetáculo *Cabará da Rrrrrraça*- Bando de Teatro Olodum.

<sup>60</sup> Fragmento de depoimento de Meirelles em entrevista concedida a minha pessoa para realização do presente estudo, via Zoom em 2021.

determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final”. Uma vez que “é um processo contínuo de regressão e progressão infinitas” (2011, p. 33-34).

Na obra *De onde vêm as boas ideias?* (2011) de autoria de Steven Johnson, no qual discorre sobre a criatividade, em meio a outras questões, ele busca desmitificar a ideia corrente de que ideias brotam de um momento epifânico à moda “Eureka<sup>61</sup>” – o gênio sozinho em sua banheira. Pois, é fundamental ter em consideração que para a comprovação de sua suspeita, o matemático estabeleceu relações a partir de todo um conhecimento de mundo que dispunha – bagagem intelectual e questões cotidianas experienciadas. A referência a história de Arquimedes se dá na intenção de ilustrar a proposição de desnudamento do click criativo bem como, reiterar a inviabilidade de situar com precisão, de qualquer ordem, o marco inicial de um processo de criação e, no caso específico, do processo de criação artística. Todavia, se faz necessário estabelecer um ponto de partida para as reflexões que aqui serão desencadeadas. E, certamente tal estabelecimento só será executável tendo em consideração o que o material que disponho oferece sobre o processo criativo em foco.

Assim, a provocação por meio da “pergunta” presente na sentença subtítulo deste Bloco temático é um recurso usado para fazer alusão a resposta dada a minha pessoa pelo encenador Márcio Meirelles, em entrevista concedida em dezembro de 2021, ao ser questionado sobre qual recurso lançou mão, nos ensaios de *Cabaré da Rrrrraça*, para iniciar as improvisações, ao que ele responde: “Da razão. Você é negro? [...] Então, foi a partir de pergunta(s)”, a qual retornarei em momento mais oportuno. Agora, narro esse ocorrido não só para elucidar sua função na estrutura da referida sentença, como também pelo fato de suscitar em mim uma outra questão: o que o material que disponho oferece sobre esse processo criativo? Ao pensar em meu propósito aqui – palmilhar processo de criação do espetáculo *Cabaré da Rrrrraça* – tendo a entrevista (depoimento) como base.

Instante em que renovo a afirmativa de que o depoimento (entrevista) é aqui concebido como epistemologia sobre o processo criativo, logo tem um valor por si mesmo. O que pode ser lido como uma atitude de des-centralização de um saber/poder acadêmico notadamente – em alguns espaços e/ou casos isolados nesses espaços – ainda embasado em

---

<sup>61</sup> Eureka (heureca! ou eureka!) de *heuriskéin* (verbo grego) cujo significado é “descobri” ou “achar” hipoteticamente verbalizada pelo matemático, filósofo, físico e engenheiro Arquimedes de Siracusa “quando encontrou a solução para o difícil problema apresentado pelo rei Hierão. Ele descobriu a solução ao entrar em sua banheira com água.

um eurocentrismo elitista e, ao tomar como base para o referido estudo relatos orais, sob olhar acadêmico tradicional, é passível de ser lido como sem respaldo científico que o valide. Suscitando a renovação de que o encaminhamento aqui dado advoga por uma noção de encruzilhamento de saberes – que permeia todo o processo criativo – assim, clama pelo confluir e não pela hierarquização.

A hierarquização e compartimentação dos saberes, rigidez de ideias, o absolutismo, o determinismo, a restrição dos estudos por áreas são grandes propulsores de uma visão fragmentada do ser humano e sua relação com o mundo circundante e, por sua vez, geradoras de inúmeros ‘pontos cegos’ na construção do saber, visto que leva a simplificação movida pelo desejo do esquivar as zonas de incerteza, de dualidade. Asserção contemplada na teoria da complexidade do pensador Edgar Morin (desenvolvida em suas várias obras) na qual propõe pensar o mundo e as coisas que nele existem por meio de uma abordagem complexa – *complexus* – aquilo que é tecido conjuntamente – promovendo uma ruptura dos pensamentos fragmentados e simplificadores por não considerar as relações e inter-relações inerentes ao movimento entre o todo e as partes e as partes e o todo. Contudo o teórico enfatiza: “a complexidade não é só pensar o uno e o múltiplo conjuntamente; é também pensar conjuntamente o certo e o incerto, o lógico e o contrário, e é a inclusão do observador na observação” (Morin, 2014, p. 206). Vale ressaltar a importância de considerar uma premissa básica: não “confundir complexidade com completude”, uma vez que o pensamento complexo não tem a intenção de “dar respostas”, mas “comporta em seu interior um princípio de incompletude e incerteza” (Idem, p. 177).

Não é o propósito do estudo em questão discorrer com extensão e profundidade as inúmeras abordagens sobre a teoria da complexidade que o epistemólogo desenvolve ao longo do seu tempo de pesquisa. Para a linha de raciocínio aqui desencadeada se faz relevante reter que “não se pode discutir autoria coletiva fora do campo da complexidade na medida em que não se restringe a dicotomia individual coletivo”. O pensamento da complexidade tem como princípio chave a proposta de (re)ligar saberes considerando suas inter-relações, rede e conexões marcadas por um movimento cíclico, dito de outra forma, o presente estudo se atém aos pontos de cruz, os encruzilhamentos. No que se propõe a inclusão, no sentido de também ter em consideração saberes outros para além dos hegemônicos, ou seja, os negligenciados, invisibilizados, desprestigiados pela hegemonia monoética ao não ter em consideração “o respeito e celebração a variedade de perspectivas culturais sobre os fenômenos do mundo” (Asante, 1991).

As breves reflexões precedentes em torno da teoria da complexidade acrescido do fato de o fenômeno desencadeador deste estudo ser um espetáculo de um coletivo de Teatro Negro sinaliza a pertinência de trazer à baila a teoria da Afrocentricidade de Molefi Kete Asante: “Afrocentricidade é uma estrutura de referência na qual os fenômenos são vistos da perspectiva da pessoa africana” (Asante, 1987, p. 04). Todavia, não deve ser confundida com uma versão negra do eurocentrismo, pois se pauta no ativismo contra a hegemonia de uma história única e, por isso, busca um olhar sobre quaisquer fenômenos considerando sua localização. De modo que, atuando de forma corretiva empreende o reposicionamento dos povos africanos como sujeitos de sua história, sendo esta sua pauta basilar.

É crucial atentar que não se trata de um movimento contra o branco, e, sim contra o racismo estrutural e conseqüentemente questiona a visão supremacista branca como universal, ou seja, de acordo com Asante (1991): “é uma abordagem não hierárquica que respeita e celebra a variedade de perspectivas culturais sobre os fenômenos do mundo”, logo é pró-humanidade possibilitando a convergência com o projeto prático e epistemológico decolonial ao considerar seu vasto percurso de resistência e tentativa de ressignificação da humanidade articulada pelas populações negras e indígenas. Tanto para o projeto decolonial quanto para a teoria da Afrocentricidade, a ideia de raça/racismo – em suas contínuas transformações a exemplo do racismo científico do século XIX – se constitui o operador fundamental de hierarquização e dominação dos colonizadores europeus sobre seus colonizados.

A propósito, este estudo salienta que ao adotar as bases teóricas decolonial (Aníbal Quijano) e afrocentricidade (Molefi Kete Asante) a ideia de racismo nestes apresenta pontos de contato e afastamento que, sucintamente, se pode apontar como diferença: o tópico contraponto político-ideológico (modernidade/colonialidade) e, aqui foco na concepção de colonialidade do poder de Quijano – o decolonial está para a resistência à opressão e a subalternização tomando como base a América do Sul; já para a teoria da afrocentricidade está para a reivindicação do restabelecimento da relação povos e culturas africanas em seu continente e em espaços diaspóricos. E, com relação ao quesito étnico-racial, para ambos, a ideia de raça substancia a dominação colonial europeia e hierarquização dos povos africanos diaspóricos, enquanto para o pensamento decolonial “raça” seria produto da modernidade/colonialidade, para a afrocentricidade os processos de dominação racial são dinâmicas sócio-históricas cujo ponto mais elevado é a ocorrência da empresa colonial europeia e modernidade enquanto projeto.

Por meio da breve reflexão que também reitera a complexidade inerente ao processo criativo em foco, desejo ter atingido a tentativa de ressaltar, entre possíveis outras, que mesmo tendo como foco o contexto macro (histórico-social, cultural e político) de Salvador dos anos 80 e 90, se faz indispensável considerar – pela temática que norteia o processo criativo do espetáculo em questão, a qual discute o racismo vivenciado cotidianamente pelas pessoas negras – o corpo negro ou os “corpos negros-políticos” em um movimento espiralado. Isso considerando o fato de que o racismo cotidiano<sup>62</sup> é acrônico (Kilomba, 2019) e, em paralelo, considerando o traço da ancestralidade que se faz presente de forma orgânica em suas atualizações, ressignificações e implicações no referido espaço-tempo.

Daí ser imprescindível um olhar não fragmentado traduzido por um estudo por áreas com suas especialidades. Se fazendo, assim, imperioso o encruzilhamento entre os diferentes campos do conhecimento tendo em vista os pontos passíveis de convergência, mas também os de divergências entre saberes específicos. Ou seja, diluição do pensamento dualista, dos binômios excludentes. Como já posto, o presente estudo traz como proposta operacional chave a ideia de encruzilhamentos – de saberes, práticas – não hierarquizados – sendo, pois, elemento constitutivo de sua materialização. Logo, não se pode discutir processo de criação em grupo fora do campo da complexidade visto que está para o individual e o coletivo.

Outra questão norteadora: discorrer sobre o processo de criação do espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça* implica tratar sobre improvisação<sup>63</sup> uma vez que é esta a base do seu processo. Momento em que sublinho ser depreensível que a ferramenta improvisação é suscetível de variação em decorrência do ‘como’ é empregada no interior de determinada atividade e espaço que, por sua vez, está para um ‘para que’. Em se tratando do Bando de teatro Olodum e mais especificamente do espetáculo em questão acredito ser imperativo ponderar a inexistência de um texto dramático que contemplasse o desejo e/ou inquietações daqueles atuantes bem como do então diretor no espaço-tempo (1996-1997) na cidade de Salvador (Bahia):

A gente não tinha um texto que fosse nesse diapasão. Os textos geralmente vão, mesmo os de Abdias Nascimento, os vários textos são de matriz europeia, são de matriz de dramaturgia eurocêntrica, ocidental, generalizando mais. E a gente

---

<sup>62</sup> Com base em Grada Kilomba (2019, p. 80), que ao fazer uso da expressão “racismo cotidiano” tem a intenção de pontuar que “O termo ‘cotidiano’ se refere ao fato de que essas experiências não são pontuais. O racismo cotidiano não é um ‘ataque único’, mas sim uma ‘constelação de experiências de vida, uma ‘exposição constante ao perigo’, um ‘padrão contínuo de abuso’ que se repete incessantemente ao longo da biografia de alguém – no ônibus, no supermercado, em uma festa, no jantar, na família.”

<sup>63</sup> É oportuno o registro de que a improvisação é uma marca do Bando de Teatro Olodum enquanto processo criativo desde o primeiro trabalho devido também ao caráter experimental do trabalho do diretor fundador do grupo Márcio Meirelles.

precisava de uma coisa que falasse mais aqui e agora para gente que está que está aqui e agora, mas ao mesmo tempo que tivesse essa dimensão teatral, essa dimensão trágica, dramática ou cômica (Meirelles, 2021).

Logo, o recurso da improvisação como meio para materialização do projeto em potencial *Cabaré da Rrrrrraça* vem por assim instituir uma terceira via nas considerações, até então, elaboradas sobre a improvisação, a exemplo de Sandra Chacra – *Natureza e sentido da improvisação teatral* – ao discorrer sobre as duas vertentes geradoras da atuação teatral, quando sublinha que há:

Duas correntes caracterizam a realização do teatro em ato. A primeira, tradicionalmente reconhecida, decorre de uma peça concebida no silêncio de um gabinete; forjada na imaginação de um autor, com um propósito de vir a se tornar um espetáculo. [...] Uma outra corrente nega a peça escrita e parte para atividade teatral através de um processo artístico de gestação quase simultânea, senão mesmo simultânea, de todos os possíveis elementos dramáticos. A negação da peça escrita tem sido frequentemente a base para aplicação de uma definição de improvisação [...] (Chacra, 1983, p. 58, *grifo meu*).

Todavia, no fenômeno teatral<sup>64</sup> em questão, não foi tomado um texto de base literária como referência (não se constitui uma realização da peça escrita) e, também não ocorre “uma negação da peça escrita”. Dito de uma outra forma, não há como negar uma vez que não existia uma peça sob o viés em questão. Dado, este reiterado no relato acima apresentado por Meirelles, aqui retomado: “A gente não tinha um texto que fosse nesse diapasão. Os textos geralmente vão, mesmo os de Abdias Nascimento, os vários textos são de matriz europeia, são de matriz de dramaturgia eurocêntrica, ocidental, generalizando mais”. Assim sendo, seria a negação da negação; a negação da inexistência. Então, em verdade é a inexistência, a ausência de um texto – por tal abordagem clamar por um texto dramático fora dos padrões hegemônicos de escrita – que propulsiona o uso de tal recurso da improvisação. Considero importante o referido registro, tendo em conta o viés do estudo proposto, em razão de pôr em relevo que a função é outra, ou seja, ela está para além das duas vertentes apontadas por Chacra que, como postas, constituem polos opostos – peça escrita como referência e negação do texto dramático – , apontando uma terceira perspectiva, uma terceira via. E, por sua vez, o registro de que ao se partir de uma consciência da inexistência de um texto base suscita reflexões outras e conseqüentemente aponta uma funcionalidade específica do recurso improvisacional em questão, a saber: um preenchimento de uma lacuna histórica na dramaturgia brasileira, baiana, soteropolitana.

---

<sup>64</sup> A expressão “fenômeno teatral” está sendo utilizada como concebida pelo teórico Anatol Rosenfeld no decorrer de seu exercício reflexivo. VER: ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: **texto e Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Destarte, a improvisação é uma marca recorrente do Bando e que a mesma – dado o caráter experimental que a pessoa de Marcio Meirelles enquanto diretor/encenador imprime em suas práticas desde o grupo Avelãz y Avestruz (1976) – caso em que está para a primeira vertente de teatro em ato apresentado por Chacra – , como se pode perceber na seguinte fala:

Eu sempre trabalhei muito com a improvisação, antes do Bando, no tempo do Avelãz y Avestruz era tudo feito em cima da improvisação apesar de Avelãz y Avestruz ter texto já pronto. Mas com o Bando quando tinha textos prontos como *Sonho de uma noite de Verão* eu não mudo uma linha. Eu cortei algumas coisas só porque a encenação pedia menos texto naquele momento ou a coisa era muito datada da época, então não fazia mais sentido. Mas o texto é noventa por cento original ao traduzido por Barbara Isadora, mas ainda assim com muita improvisação (Meirelles, 2021).

E, junto ao grupo formado: Bando de teatro Olodum (1990) – ela se fez necessária, se impondo de forma orgânica, quando a temática não está para a tida universal. Isso, sem deixar de levar em conta que na primeira audição, “elegeram-se, como critérios de seleção, o envolvimento do ator com a cultura e as questões da comunidade negra, além de uma predisposição de colaborar na pesquisa dessa linguagem” (Uzel, 2003, p. 40). Dados esses, somados ao fato de ter o referido diretor/encenador uma certa indisposição para formalidade como manifesto, por exemplo, na seguinte afirmativa: “O teatro é totalmente desprovido de formalidade. É uma anarquia. Tem que ter uma coisa dionisíaca mesmo, de delírio, embriaguez, fertilidade” (Idem, p. 39) – que possibilitam o entendimento de que textos seriam criados a partir do material coletado nessas pesquisas. Em 1997 o grupo e atores/atrizes já possuía seis a sete anos de trabalho contínuo e de prática sistematizada de improvisação teatral criando personagens, adquirindo uma “expertise na criação de personagens e de reação, de construção de reação e provocação” (Meirelles, 2021).

No mais, estudiosos da temática sinalizam ser a improvisação inerente ao percurso histórico da arte de representar, a exemplo de Sandra Chacra na seguinte passagem: “considerando que todo ato teatral encerra, por si só, um elemento improvisacional, é de se supor que a improvisação esteja presente em toda a história do teatro” (Chacra, 1983, p. 23). Também é plausível afirmar que a improvisação está contida em toda corrente estética de atuação, por meio do dispositivo: corpo do atuante. E por sua vez, o que vai diferir uma corrente da outra é o foco dado a determinado aspecto da pessoa do ator – razão, corpo, emoção – dentre tantas outras possibilidades, no caso aqui em específico a razão de acordo com confissão feita pelo diretor, sinalizando sua singularidade: “Eu tinha essa coisa de teatro épico, da representação épica. Representação distanciada, política, não emocional, não romântica, não psicológica”. E, ao dar prosseguimento as suas ponderações, reitera: “[...] eu

trabalho numa outra dimensão. Outra, que é a dimensão política do teatro, dimensão épica, dimensão de contar história, de fazer narrativa e você colocar em xeque questões<sup>65</sup>” (2021).

Outro ponto a ser realçado é o “modo de organização do trabalho” – ainda que não seja o propósito desta pesquisa enveredar por esse caminho – e a pertinência desse registro, tendo por referência Salles ao afirmar: “[...] ser de extrema importância dar voz às singularidades que envolvem tais decisões. Isto é, compreender o motivo pelo qual cada termo é usado refletindo aquilo que acreditam ser o modo como o trabalho daquele grupo específico se dá” (2021, p.27). Seguindo essa linha de raciocínio, com relação ao “modo de organização” do trabalho pelo Bando, é notável o uso de duas nomenclaturas e provavelmente entendimentos díspares desse fazer entre os atuantes e Meirelles. Enquanto este usa o termo colaborativo, aqueles o denominam de coletivo. No discurso dos atuantes o termo coletivo se faz presente por caracterizar um trabalho em que há uma parceria na construção de personagens e texto teatral, como também pela divisão das outras atividades como um todo, em consonância com as falas abaixo:

E tinha um detalhe entre nós, as irmãs e irmãos do Bando me deram e dava uns aos outros elementos, dicas na construção dos personagens, mas no palco cada um defendia seu personagem. O que quero dizer é que ninguém constrói nada sozinho (SILVA, 2022)<sup>66</sup>.

[...] Nesse jogo que a gente vai trazendo, a gente vai construindo; um diz bote isso, o outro diz: ‘olha Cássia, bote isso que ouvi da vizinha. E a gente vai fazendo essa teia de comunicação, está tudo interligado, tudo coletivo mesmo (Batista, 2022)<sup>67</sup>.

Tanto o relato de Cristóvão quanto o de Merry deixam sobressair como marcas de sentido de um trabalho “coletivo” o fato de todos se ajudam no processo de construção: dos personagens, dos textos (oralmente) durante os ensaios, incluindo o diretor – e no caso dos atuantes também fora do espaço dos ensaios. Já Márcio Meirelles entende como um trabalho colaborativo, e, assim o esclarece:

Como disse algumas vezes eu escrevia o próprio texto e entregava, às vezes eles escreviam o texto e me entregava, eu reeditava. A Auristela era uma atriz muito intensa, ela vivia de fato até o fim o personagem. Ela trouxe um texto que tinha quase duas laudas. Eu disse “Não, Auristela. Meia lauda está demais”. Ela ficou indignada, mas era esse o meu trabalho, de edição e tal. Por isso eu assino os textos porque de certa forma ou de toda forma tem uma autoria, ainda que seja fragmentos de uma produção ou verbal ou literária do coletivo, mas eu não posso dizer que é um texto coletivo. Porque o processo de criação coletiva envolve outras circunstâncias, outros rituais. No caso, tem uma assinatura, tem um discurso final que é a tentativa de congrega, de sintetizar todos aqueles discursos de cada ator e de outros atores que não estão nem conosco, mas que a gente traz de algum lugar, alguém lembra, alguém traz um texto e a gente vai incorporando ao texto (2021)<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> Recorte de depoimento da entrevista concedida para elaboração do presente estudo, em 2021.

<sup>66</sup> Recorte depoimento da entrevista concedida para elaboração deste estudo, em 2022.

<sup>67</sup> Fragmento depoimento de entrevista concedida para elaboração da presente escrita, em 2022.

<sup>68</sup> Recorte depoimento de entrevista concedida, em 2021, para elaboração do presente estudo.

Para tanto, ele sublinha a “edição” do material, como se pode apreender em sua fala. Entretanto, a prática da “edição” também é sublinhada por integrantes do Bando que se posicionaram a esse respeito. À face do exposto, será transcrito fragmentos de alguns relatos a esse respeito. Para Cássia Valle o trabalho coletivo se faz presente em todo o processo:

O diretor é um grande editor mesmo, né, e no processo que o Bando se propõe a fazer onde a gente cria os personagens, cria os textos o que cabe ao diretor depois que já conhece aquele povo todo é ver exatamente: como é que começa, começo, meio e fim, vamos juntos. Vocês já me deram, agora eu vou ver esse mosaico aqui onde se encaixa as coisas. E sempre muito discutido. A gente sempre teve uma coisa de roda, quando ele vem e edita a gente pergunta: “e por que isso aqui é no começo? Por que é no final? Por que sim? Por que não? Nada é muito rápido, editor também não é ao gosto, não. É um processo de discussão mesmo (Valle, 2021)

Leno Sacramento ratifica a percepção anterior por meio do uso das metáforas “DJ” e mixagem de informações:

[...] o Bando de Teatro Olodum tem um processo de criação rico. A gente vai para casa e volta com o personagem para mostrar, então, Márcio Meirelles era um bom DJ. Ele pegava todas as nossas informações e mixava aquilo. Eu não sei se tenho essa capacidade de fazer esse mix, mas ele tinha e vinha bons produtos para ele. Não é só montar, ele montava os produtos porque não vinha só produtos bons, ele descartava alguns. Então, a gente era tudo ali, a gente dirigia, a gente trazia passos de dança, a gente trazia imagem de som, trazia ideias e Márcio como mestre dos magos, como eu o chamo, mixava tudo e virava grandes espetáculos. Não desmerecendo de forma nenhuma, mas o Bando tem cinquenta por cento da criação, Márcio cinquenta por cento. O melhor casamento que já vi assim, sabe? (Sacramento, 2022).

O ator Washington corrobora com as visões acima relatadas e sinaliza a função de editor do diretor/encenador.

Tinha um momento em que Márcio pedia para gente escrever a cena, cada um escrevia e ele levava para casa e editava. Ele construía o texto todo assim. Eu me lembro, era assim: a gente improvisava, criava a cena (a partir das perguntas), assim, para o dia da semana eu criei uma situação a partir da pergunta chave. Isso é feito agora no ensaio de hoje, no próximo encontro, afinamos a cena: “volta aí aquela cena” aí afinamos até a hora que limpa, o outro criou a cena dele. O papel de Márcio era ir juntando (oralmente) e chegava um momento do ensaio que ele dizia: “agora anote o que a gente criou” (isso a gente não tinha noção do que era, né, no que ia se transformar) a gente sentava e escrevia e passava para ele até o dia em que ele vinha com o texto todo editado e aí assina a autoria (Washington, 2022b).

De maneira que quanto ao “modo de organização do trabalho”, – isto é, se “coletivo”, “colaborativo”, ambos ou uma outra nomenclatura eleita em comum acordo e que, assim venha contemplar a especificidade do(s) trabalho(s) desse grupo no período correspondente a orientação do diretor/encenador Márcio Meirelles.

Mediante o explicitado, presumo ser um tópico para uma “roda de conversa” entre eles. De modo que o presente estudo opta por não se enveredar por esse viés. Digo, por não se guiar por discussão em prol de uma resposta para essa problemática, sem uma devida

pesquisa mais aprofundada nesse intuito – por respeito às partes implicadas e interessadas. Por tudo dito e, pelo não dito, considero ser digno de um estudo à parte.

Nesse momento inicial, foram também tecidas, breves considerações panorâmicas em torno da especificidade do recurso da improvisação no âmbito do trabalho do Bando e do espetáculo em foco. Ao longo deste Bloco temático e, em específico no subsequente subtópico, será retomada as reflexões sobre a técnica da improvisação quando o olhar se voltará para uma descrição mais detalhada da gênese do espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça*.

## 5.2 Ajustando a lupa

Bando de Teatro Olodum; da crise do processo ao processo de *Cabaré da Rrrrrraça*, podendo ser tomada a pausa reflexiva o ano de de 1996 para 1997 como ‘trampolim’ para que ideias/desejos se encontrassem; momento de tensões, des-encontros, reflexões/questionamentos sobre o que era o Bando, o que eles queriam, o que os angustiavam, as rodas de conversas com e sem ajuda de profissionais, ou, nas palavras de Meirelles: “[...] a gente ficou seis meses sentados discutindo o grupo e o futuro do grupo e a sustentabilidade do grupo, a razão de ser do grupo”. Até a já mencionada intervenção de Jorge Washington. Com ela, há um re-encontro no entendimento de que, sobretudo, o que queriam era “fazer teatro”. Recorro mais uma vez à obra de Johnson (2011) ao mencionar espaços potenciais ao estímulo criativo na nossa história (“espaços do iluminismo, salões parisienses do modernismo”). Espaços que segundo o autor “criavam lugares onde as ideias podiam se misturar, se combinar e gerar novas formas”, espaços de interações. A recorrência busca frisar a importância do contexto e conseqüentemente as relações, inter-relações estabelecidas para gestão de ideias, encaminhamentos. A ilustração feita pelo Stevan traz “a pausa para o café” como impulsionadora do encontro de boas ideias, sendo, assim, concebida como metáfora de um espaço-tempo, e – especificamente no caso em questão – temos o espaço-tempo de uma crise (existencial/profissional); o diferencial pode estar na forma como se gerencia, isto é, na dinâmica estabelecida neste ambiente entre os envolvidos. Toda construção está fundada em um antes, contudo se faz primordial um tempo de incubação, e, ao iniciar um desenho de uma forma em potencial, é saudável e enriquecedor o encontro com ideias que povoavam e/ou maturavam em outras mentes, no caso, nas muitas mentes.

Ideias, desejos, interesses – díspares e por vezes conflitantes, palpites e sacadas entraram em colisão. Retornando: o processo começa com uma “pergunta”, mas qual pergunta? A pergunta convite, conforme já dito, atribuído ao ator Jorge Washington? A

pergunta feita pelo, na época, diretor Marcio Meirelles, ao entrar na sala, no primeiro dia de ensaio (“Você é negro?”)? Mas, se considerar que antes de sua entrada um grupo de atores já ‘brincavam’ usando como recurso essa pergunta?

Sim. Esse regresso não teria fim, e já o foi dito com outras palavras. Ao retornar, o faço movida pela necessidade de enfatizar o quão complexo é discorrer sobre um processo criativo, não só no sentido de atribuição, ou não, de um começo, mas sobretudo por conta de sua simultaneidade. Ou, nas palavras de Salles: “longe de uma linearidade, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam” (Salles, 2011, p. 44). O que possibilita apreender a complexidade de uma composição em sua interação de “interferências, modificações, restrições e compensações”.

Inteirada de ser inviável pontuar um início, bem como de que não tenho acesso a todo processo de criação, e possivelmente nenhum crítico de processo o possa ter. Saliento, em tempo, que a importância do meio em que o processo ocorreu, já ponderado por Salles (Idem, p.45): “[...] convivemos com o ambiente no qual aquele processo está inserido e que naturalmente, o nutre e forja algumas de suas características”. E, que agora faço menção, com o propósito de renovar a relevância do contexto em que se deu o processo para o alcance do aqui proposto. Isso dito, darei início a tais reflexões propriamente ditas (será mesmo a partir deste instante que estou dando início?).

Vamos voltar ao momento em que o Bando opta pela continuidade de suas atividades. Já sabemos, não há como precisar o exato momento, entretanto, sabemos que houve uma convocação mais ou menos assim: “vamos fazer alguma coisa! Só é visto quem está em cena. Então vamos para cena!”. Fala essa atribuída a Washington, e aqui, sob a narração do também ator Leno Sacramento (2022). E, ainda de acordo com Leno: “Márcio, pá! Esperto para caramba, mestre dos magos, viu que era época da revista Raça aí fez o link com isso, e de repente estavam lá dezoito pretos de olhos azuis e perucas *black* lotando o teatro” (idem), possibilitando o transparecer de uma visão de marketing no intuito de divulgação, observação que não qualifica demérito.

Mobilizações em prol da montagem do então *Cabaré da Rrrrraça* são alavancadas, e, como já foi anunciado, Meirelles apresenta, inicialmente, duas referências: a revista Raça e o espaço Cabaré do Villa. Em decorrência do ocorrido, – de acordo com o ator Cristóvão da Silva – se tem uma explicação para o nome do espetáculo:

Foi quando a revista foi lançada, aí o nome estava forte, era um nome forte [...] e a astúcia da gente quanto a um nome forte para divulgação, entende? A questão de Márcio também porque ele tem um olho muito grande, porque tem que ter mesmo, e

a gente aprendeu a vender. Então, raça: palavra forte. Revista Raça. *Cabaré da Rrrrrraça* também muito forte [...] (Silva, 2022)<sup>69</sup>.

A informação trazida por Cristóvão da Silva reflete uma peculiaridade da pessoa do diretor já apontada, que é o predomínio da razão, o pragmatismo que se faz evidenciado também em sua percepção do momento em que o Teatro Vila Velha, sede do Bando de teatro Olodum, estando em reforma (feita em duas etapas), sendo que a primeira parte a ficar pronta foi o Cabaré (Café Teatro) e um olhar prático sobre o uso do espaço: “Eu queria fazer um espetáculo que fosse um espetáculo cabaré, um espetáculo de variedades, de Teatro Revista para usar o espaço com mesa, cadeira, enfim, como os espetáculos de cabaré”. Um olhar que se faz imprescindível estar atento ao que está ocorrendo a exemplo do *boom* editorial que foi a revista Raça lançada em 1966, assim, a associação do espetáculo a visibilidade da revista Raça, somando a associação a sua imagem com a exploração da potência sonora – ‘Rrrrrraça’: “[...] e tinha a revista Raça que tinha mostrado que existe no Brasil um público consumidor, tanto que a revista esgotou em uma semana e eles reimprimiram o primeiro número da primeira edição” (Meirelles, 2021).

Olhar de um pragmatismo e também de criticidade com relação a abordagem feita pela revista:

E a gente queria discutir isso porque a própria revista em si guardava uma contradição, uma dialética. Ela mostrava o negro como consumidor, mas também como objeto de consumo. Era uma revista que também vendia produtos para um consumidor negro. Toda essa prática, essa construção, esse sistema capitalista estava ali impresso naquelas páginas, mas, ao mesmo tempo era uma reviravolta, [...] porque dava uma um giro de 360 graus se voltada para o mesmo lugar que é o capitalismo, que é o consumo” (Idem, 2021).

Do exposto acima, é possível depreender um convite explícito para uma abordagem dentro de uma lógica capitalista de consumo, possivelmente, naquele momento, Meirelles não tenha se apercebido do fenômeno do racismo sobreposto ao capitalismo<sup>70</sup>. Ao prosseguir sua linha de raciocínio, ele conclui: “Fiz a proposta ao grupo e eles toparam. A gente queria discutir, eu, pelo menos, queria discutir isso”. Bastante pertinente a ressalva por ele feita, uma vez que, de

<sup>69</sup> Fragmento depoimento da entrevista concedida para elaboração do presente estudo, em 2022.

<sup>70</sup> No pensar de Nilma Lino Gomes, “A expressão *beleza negra* pode ser entendida como uma estratégia de emancipação do movimento negro e de mulheres negras. Esta também é uma estratégia complexa e tensa dentro dos processos de emancipação-regulação sociorracial. A construção política da beleza negra, no final da década de 70 e início dos anos 80 do século XX, emancipa o corpo negro ao valorizar um padrão estético colocado sob suspeita no contexto do racismo. Ao mesmo tempo, na globalização capitalista a *beleza negra* extrapola ação local da comunidade negra e do movimento negro e passa a ser regulada pelo mercado. [...] . Por outro lado, a inserção da população negra no mercado de consumo e o estatuto de negro como “consumidor” revela um certo nível de mobilidade social desse grupo étnico-racial se considerarmos a forma como o mesmo era tratado durante o regime da escravidão: uma mercadoria a ser comprada e vendida” (GOMES, 2017, p. 137).

acordo com o inframencionado, a perspectiva dos atuantes, não que descartasse essa, era, ou levava a um outro direcionamento que, necessariamente, não desconsidera a primeira ideia.

De acordo com ator Jorge Washington: “tem isso” [se referindo a questão da lógica capitalista de consumo], e complementa com o sentido, desejado pelo Bando de atuantes: “[...], mas tem também um acúmulo de sentimentos e percepções de como o racismo é cruel, nos nossos espetáculos anteriores ao *Cabaré da Rrrrraça*, a gente sempre tinha uma pitada, sempre puxava essa questão para dentro do espetáculo, até quando ela não estava dita [...]”<sup>71</sup> (Washington, 2022b). De modo que vem explicitar outra possibilidade e necessidade de tratamento a partir da revista *Raça*, isto é, tratar declaradamente sobre o racismo “à moda brasileira”,

[...] a gente ficou sem trabalhar um tempo [crise dos sete anos], quando a gente volta que é com o *Cabaré da Rrrrraça* e, aí, Márcio vem com a ideia de fazer o espetáculo desse ponto de vista dele, a gente também já estava com a necessidade de falar explicitamente sobre essa questão racial [...] (Idem; 2022b).

Fica perceptível não se constituir uma adversidade, no sentido de os dois olhares não estabelecerem um par opositivo excludente, declarado em sua fala conclusiva: “Então, foram dois desejos que se cruzaram: o desejo dele e o nosso desejo”, ratificando e reiterando a leitura de ausência de polaridade nos dois encaminhamentos, tampouco uma soma, no sentido de uma ideia complementando a outra. Antes, ilustra a noção de encruzilhamento que o presente estudo vem propondo, no sentido de confluência/desvio/conflito coexistência, desierarquização, pontos de tensão de cunho processual. Como também dialoga com as concepções defendidas pelos estudiosos, Asante (1991), Morin (2014), Johnson (2011) no concernente a negação de escalas valorativas de conhecimentos, de absolutismos, antes um olhar plurívoco sobre um acontecimento. Ter em conta a complexidade: das questões do homem, dos processos histórico-sociais, dos processos artísticos/políticos/ideológicos (sobretudo quando em grupo) em um determinado ambiente de produção. Johnson (2011) traz no referenciado livro uma assertiva sobre a importância do “tempo de incubação” – a qual penso ser bem apropriada para o desfecho deste parágrafo – em que tal metáfora é susceptível de ser compreendida como processo de maturação das pessoas envolvidas, isto é, das vivências experienciadas, e, dentre outras, geradoras de inquietações, angústias, desejos.

---

<sup>71</sup> Fragmento de depoimento de entrevista concedida para elaboração deste estudo: Ao dar continuidade a sua fala Washington traz um exemplo do que considera uma confrontação ao racismo no âmbito privado do Bando – anterior ao *Cabaré da Rrrrraça* – ao narrar episódio ocorrido na montagem do espetáculo *Sonho de uma noite de Verão*: “nesse espetáculo que foi dividido com a Companhia dos Novos que em sua grande maioria eram atores e atrizes brancos, a gente brigou para protagonizar” , houve assim uma divisão equilibrada de protagonistas negros e não negros

Ideias parciais somadas a um ambiente de interação, canalizado de modo a se constituir gerador de uma dinâmica de criatividade tendo como mola mestra a improvisação (teatral) a qual tem como sustentáculo a espontaneidade e a representação dramática marcada pelo traço ritualístico.

Em um primeiro instante, sobretudo para os precipitados, o termo improvisação soa como algo feito às pressas e sem remate denotando amadorismo – “teatro amador”, “ator amador” –, logo não rima com teatro (formal) e/ou é entendido equivocadamente a exemplo da seguinte fala do cineasta Roman Polanski *apud* Chacra (1991, p.111):

Não acredito em improvisação como norma. Chegar no *set* de filmagem e dizer: “Agora temos uma cena de amor, você é Romeu, e você é Julieta, inventem a cena”. Nunca. Se isso desse bons resultados, não haveria texto escrito da peça *Romeu e Julieta*. Em teatro ou cinema, esse tipo de improvisação revela apenas falta de imaginação. [...]. Na grande literatura, às vezes encontramos cenas com diálogos tão reais que ficamos impressionados com a capacidade do autor. Talento é isso. Improvisações são principalmente para gente desprovida de qualquer talento<sup>72</sup>.

Fala que vem a calhar com percepções (de críticos e alguns acadêmicos) sobre os atuantes do Bando, em sua fase inicial, como pode ser depreendido da seguinte fala do Meirelles:

Indo direto para *Cabaré*, até aí, fora *Sonho de uma noite de verão* e *Novo Mundo*, *Madeiamaterial*, sempre eram personagens periféricos, também eram personagens que eram confundidos com os atores com muitas críticas e reportagens. Os jornalistas e alguns estudiosos da academia que reproduziam essas coisas. Tratavam o Bando mais como um projeto social que como um projeto artístico (Meirelles, 2021. *Grifo meu*).

Percepções de um enredamento perverso em suas camadas e sobreposições e cuja base é a junção do racismo à brasileira e um academicismo eurocentrado: uma vez que na prática do Bando ocorre a substituição da peça (base literária) pelo uso de uma técnica de improvisação para sua criação cuja temática era a vivência de pessoas negras habitantes de comunidades periféricas e tendo como atores/atrizes negros e de comunidades. Logo, para a academia e/ou olhares pautados em valores “universais” o fazer não era tido como arte, e, por sua vez não eram atores, mas “pessoas periféricas negras representando a própria vida” ou “o pessoal do Bando”. Questões, para as quais, a pessoa de Meirelles (2021) traz os seguintes posicionamentos:

E, aí, eu entendo também, talvez, o fato de eu não ser negro e dirigir o grupo de alguma forma chancelava essa opinião ou essa informação errada de que era um projeto social porque tinha um branco ou um não negro ali conduzindo a recuperação ou inclusão dessas pessoas. E isso era duro para mim na época, é duro para mim agora, por isso eu entendo esse movimento de (eu falo isso porque eu

<sup>72</sup> Conforme Sandra Chacra (1991, p.111), em entrevista de Roman Polanski, concedida a Jairo Arco e Flexa, para revista *Veja*, em 18 de março de 1981”.

brinco com eles também) apagar a mancha branca [riso]. Porque faz todo sentido dentro desse sistema machista brasileiro ocidental (Idem)

Isso era retrato do racismo institucional brasileiro. Eles eram atores falando sobre uma realidade que eles conheciam, reconheciam ou criavam a partir de informações como qualquer ator faz. Ninguém é rei ou príncipe para fazer papel de rei, ninguém é fada para fazer papel de fada. Criamos essas representações. (Idem).

Ou seja, uma leitura impropriedade sobre a atuação do grupo, fundada em um racismo estrutural bem como em valores tidos como universais que invisibiliza e/ou marginaliza singularidades com a justificativa de não contemplar “questões universais”. Mas, quem determina o que é universal e a partir de que parâmetros? A propósito, transcrevo uma assertiva presente na obra *Natureza e sentido da improvisação teatral*. para ilustrar o problematizado: “Os Hamlets e Otelos, Tartufos e D. Juan se encontram espalhados pelo mundo; o dramaturgo pega-os cuidadosamente, transformando-os em personagens de suas peças” (p. 69-70). De forma semelhante: prostitutas, meninos em situação de rua, traficantes, – ver Trilogia do Pelô –, enfim, situações cotidianas do Pelourinho no Centro histórico de Salvador, anos 90, também são tomadas com muito esmero e transformados em personagens/texto cênico. O diferencial talvez seja que esses atuantes tinham um conhecimento de proximidade com essas realidades somado a pesquisa *in loco*.

Outro traço apontado para o acima explicitado e o elemento espontaneidade na atuação do Bando, dito de outra maneira, a pouca formalidade suscetível de justificar seu não reconhecimento enquanto artistas por quem assim os avaliava. Contudo, ainda que considerando o fator momento inicial, a atuação não se configurava de maneira desordenada e/ou com excessos emocionais em consequência de ações impetuosas que desqualificassem o trabalho dos atuantes em sua espontaneidade, até porque, de acordo com Chacra (p.48), dada a “natureza essencialmente momentânea” do teatro ato (espetáculo), sempre abriga na sua realização o fator “espontaneidade”. De certo, não era uma atuação marcada por um alto grau de formalismo por seu caráter orgânico, mas este caráter não inviabiliza a marca “textual” para além da autoexpressão, atingindo sentido de comunicação. Ainda, nas palavras de Chacra (p. 76) “[...] uma atuação mais distante da imposição da forma artística pré elaborada, ainda terá alguma ordem e formalização, num grau mínimo que seja”, não prescindindo, por exemplo, do crivo da coerência e da harmonia.

Frente a todo o exposto, a relevância dos estudos de Sandra Chacra para as reflexões que ora, aqui, se apresentam está para o seu objetivo – “integrar o conceito de improvisação

ao de teatro em qualquer grau de formalização de seus elementos<sup>73</sup> – visto que de acordo com sua linha de raciocínio conceber teatro e improvisação como coisas diferentes “seria uma maneira muito simplista de ver o problema, o que conduziria a restringir o conceito de teatro e estreitar o de improvisação”. Assim, seu estudo toma como pilar e norteador a ideia de que a “improvisação é elemento constituinte da vida teatral”, e por essa razão “não pode ser descartada ou inserida em função de modelos dramáticos” (idem).

Em consideração a isso, será aqui adotado, em consonância com a estudiosa, a compreensão explicitada na expressão “improvisação teatral<sup>74</sup>”, por: não constituir uma oposição ao termo “teatro improvisado, antes abarcá-lo; abranger tanto um teatro mais formal quanto atos teatrais mais espontâneos; em outros termos, um viés de caráter não absolutista, no sentido de uma unicidade de definição que expresse num só pensamento, a ideia exata de improvisação”, antes ser um termo que abarca diversas implicações e significações consoante aos ambientes e práticas aos quais esteja relacionada; não entendimento de improvisação e teatro como par dicotômico; por contemplar o “jogo dramático” que está para a dualidade da representação – o confronto dinâmico entre o ‘eu real’ e o eu ‘representativo’ do ator, ou ainda, no jogo que se estabelece na “transfiguração” do ator (pessoa) em personagem (ficção). A improvisação se estabelece nessa dinâmica, sendo este, “um dos fatores principais que nos permite afirmar que a improvisação está contida em toda interpretação” (p.76).

O dado anterior suscita uma retomada no tocante a bifurcação feita por muitos entre teatro e improvisação, movida por uma ideia de que a segunda é uma representação não elaborada previamente “cujo modelo tem sido a *commedia dell’arte*”: sobre um tema os atores improvisam, visto ser um equívoco, como pode ser percebido na seguinte pontuação feita por Chacra:

Com a *commedia dell’arte*, aparece uma organização de atores especializados, graças a uma preparação técnica, mímica, vocal, coreográfica, acrobática, e também, com frequência, uma preparação cultural. Havia alguns que falavam diversas línguas e eram músicos consumados. Toda esta preparação fornecia-lhes a base de um trabalho improvisacional onde, quase sempre, chegavam a uma atuação excelente. Não se tratava de atores improvisando, mas sim de atores que exercitavam a sua arte *all’improviso*, em cada espetáculo, em cena e diante do público, cuja participação era importante, sobretudo na medida em que este alimentava o humor estreitamente

<sup>73</sup> CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. Perspectiva, 1983, p. 40

<sup>74</sup> A estudiosa opta pela “expressão binômica – improvisação teatral – por ser mais ampla e abrangente, onde o termo “teatral” passa a ser qualidade da improvisação[...]. Uma teoria do teatro cuja a tônica é a função improvisacional, cujo problema é o “aqui-agora”, não é obrigada a traçar a linha bifurcada entre forma e improviso. [...] Enfocamos o termo “teatral” como qualidade da improvisação, caracterizada por um simbolismo dramático que lhe imprime um caráter peculiar, diferenciando-a de outros tipos de improvisação[...]. A expressão binômica – improvisação teatral – é na verdade, a fusão destas duas palavras para um significado único” (CHACRA, 1983, pp.40-41).

ligado a atualidade [...] a sua grandeza também está no fato de que é somente a partir dela que a história da improvisação tomará novos rumos, tanto no âmbito do teatro quanto fora dele. Assim, o nascimento e o desenvolvimento desta comédia, marcada pela “espontaneidade”, são de importância vital, pois todo processo teatral moderno sofre o seu impacto, fundamentando ou encontrando paralelos aí” (Chacra, 1983, p. 30-31).

Ou seja, conforme a autora, uma atuação espontânea não é sinônimo de espontaneísmo ou perda de controle, da mesma forma que as elaboradas e memorizadas não equivalem a perda de espontaneidade; e, por último, mas não menos importante a abertura para a “compreensão da improvisação, que pode ser entendida como a fecundação de um estado de espontaneidade (entidade psicológica) e o arranjo dos elementos artísticos utilizados na obra (estética)”[...]. Compreensão essa advinda da pesquisa de J. L. Moreno, sobre a espontaneidade e da criatividade por considerar “que o processo de gestação de uma obra [...] se reveste da mesma importância, senão maior, que o “nascimento” da obra, isto é, o momento em que surge como um todo construído” (p.48). Ao dar continuidade a explanação, conclui enfatizando a importância das contribuições de Moreno para o estudo das espontaneidade e da criatividade:

A preocupação pelo processo criativo – gestação de uma obra – nos abre caminho para a compreensão da improvisação, que pode ser entendida como a fecundação de um estado de espontaneidade (entidade psicológica) e o arranjo dos elementos artísticos utilizados na obra (estética) [...]( Chacra, p. 48, 1983).

Não tendo um texto preconcebido como base para criação de um espetáculo, “novos textos são produzidos pelo fenômeno da ‘criação coletiva’, cujos fundamentos estão essencialmente calcados na improvisação” (Chacra, p.36). Situações em que as atividades artísticas tomam improvisos, realizados por um grupo de atores, como recurso embrionário com o propósito de criação de uma peça teatral e segundo Chacra (1983, p. 36): “[...] O texto não é inicialmente escrito, mas sim dito (jogado) [...]”. O grifo na expressão atores tem o intuito de reforçar que nas várias possibilidades de se forjar um texto espetacular é imprescindível um ator específico que lhe dê sustentáculo. Trazendo essa afirmativa para o contexto do Bando, se verifica que: o ator do Bando que em 1997 já tinha seis a sete anos de prática com treinamento sistemático de improvisação teatral, asserção, validada, por exemplo, na seguinte declaração: “Era uma época em que a gente estava muito afinado, qualquer brincadeira virava cena, porque, como você viu aí em 1992 a gente fazia dois, três espetáculos no ano. Então a gente improvisava muito, criava muito, a *vibe* estava muito viva” (Washington, 2022b). Dado que viabiliza concluir que a improvisação, por eles praticada, está longe de ser algo aleatório ou desorganizado.

A improvisação, na referida obra, é analisada a partir dos três elementos básicos constituintes do fenômeno teatral: texto – quer seja ele pré-concebido (dramaturgia literária) ou criado simultaneamente (texto cênico) –, ator e público. Trazer esse dado aqui se justifica também por propiciar um gancho para o registro de que a improvisação, considerando sua gradação para mais ou para menos – ao se tomar como referência o teatro tradicional (convencional) em seu “grau máximo de formalização” – é plausível a crença de que ela se faça presente ao longo da história do teatro, “[...] considerando que todo ato teatral encerra, por si só, um elemento improvisacional” (Chacra, 1983, p. 23).

Todavia, é válida a ressalva de que a improvisação tem uma história tão antiga quanto a do homem e dado a sua marca de espontaneidade e informalidade (atividade oral), não só é ínfimo o seu registro como torna mais viável sua invisibilização em espaços geográficos não hegemônicos a exemplo das manifestações dramáticas no continente africano. Sendo que só recentemente, pesquisas trazem evidências da existência<sup>75</sup> – por meio de documentos com inscrições e escritos nas paredes dos templos em torno do mito do deus Osíres – de espetáculos teatrais no Antigo Egito durante o período faraônico. O que possibilitou a tese de que o teatro como “arte dramática” teve origem no Egito. Contudo, o fato de lá ter sido encontrado documentos escritos não significa que nos outros espaços do continente africano não o tenha havido.

Uma outra questão no concernente ao continente africano é o fenômeno da improvisação pertinente para a presente reflexão e, por isso, se fazendo necessário trazer à baila diz respeito aos elementos: ritual/religiosidade. No tocante às manifestações dramáticas ocidentais, Chacra (p. 24) nos traz a seguinte informação: “os historiadores das manifestações dramáticas ocidentais nos ensinam que as representações dionisíacas, [...], comportavam além da estrutura ritual, uma série de expressões mimo-dramáticas improvisadas. Imbuídas de um caráter essencialmente religioso [...]”. De modo similar, o teatro tradicional dos povos africanos tem no ritual uma base sólida, como também a improvisação como dispositivo. Entretanto, no referido teatro o elemento religiosidade se faz presente na estrutura – por uma questão cultural – de modo bastante diverso do teatro ocidental, tendo em consideração a cosmovisão africana que “tem no culto aos ancestrais sua pedra fundamental” (Obenga, 1982),

---

<sup>75</sup> Ver BRANCAGLION JR, A. Os mistérios e o teatro no Antigo Egito. **Clássica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, [S. l.], v. 9, n. 9/10, p. 11–18, 1997. DOI: 10.24277/classica.v9i9/10.508. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/508>. Acesso em: 8 set. 2023.

podendo também ser denominado teatro ritual<sup>76</sup>. O que é proporcional a afirmação de que na cosmovisão africana tanto sua fundamentação quanto sua estrutura são permeadas do culto aos orixás. Ou seja, no universo africano todos os espaços estão permeados do sagrado, e conseqüentemente também os espaços diaspóricos (questão que será retomada no “Bloco Temático IV”).

### 5.3 Improvisação – base da gestação: palmilhando as redes de relações I

[...] o bacana é que é um jogo  
(Batista, Merry)

“Vamos para o palco, vamos para o palco, vamos compor” (Washington, 2022). Diante da proposta: “[...] ele [Meirelles] topa e a gente começa a se encontrar para pensar sobre esses personagens” (Batista, 2021). É acordado, assim, o primeiro encontro para que fosse dado início ao projeto em potencial do espetáculo.

Primeiro dia na sala de ensaios: em uma segunda-feira às 19 horas<sup>77</sup>, com a chegada da noite e a hora do ensaio, aos poucos eles vão chegando. Washington conta que: “muitos deles já estavam lendo a revista Raça”. Ela falava muito sobre *hip-hop*, trazia muitas matérias sobre *hip-hop*, então: “isso estava à flor da pele”. Eles chegaram antes de Marcio, e começaram – Leno, Cristóvão, Lázaro [Ramos], Washington, Fernando [Araújo] – “aí estava eu, Cristóvão, Fernando, Lázaro; os homens estavam num canto assim da sala... – começamos a brincar de fazer *freestyle*: “tom, tom, você é branco e eu sou negro/quando eu passo a polícia me chama...”. Estavam envolvidos nessa brincadeira de fazer *freestyle*: “um jogava uma rima, outro jogava outra”. Começaram a rimar: “Eu sou negro sim/ Você é negro mesmo? / Você é negro nada!” [sons de garganta]. “Um metia, outro metia”. Meirelles chega, e, ao entrar, percebe o que estava acontecendo: “mete a pergunta: você é negro?”. De modo que o jogo fica estabelecido entre eles sob o eco de *freestyle*, pois Márcio mais uma vez aceita jogar, ao entrar de improviso não perdendo a deixa.

É pertinente destacar também naquele primeiro momento a percepção, pelos atuantes supracitados, do *hip-hop (freestyle)* – cuja característica, ou melhor dizendo, uma das características é a rima feita no improviso, por emergir uma afinação do grupo em si, assim

<sup>76</sup> Ver REIS, Luiza Nascimento. O teatro não ‘é brinquedo de idiotas’: Wole Soyinka e a dramatização da história da Nigéria. S/d.

<sup>77</sup> Os ensaios costumam acontecer das 19hs às 22hs, de segunda a sexta, conforme informação dada em entrevista.

como a associação entre as duas práticas. E, ainda bastante sintomático, o fato de no início do primeiro encontro o já referido pequeno grupo estava “brincando” de *freestyle*.

Não perdendo a “deixa” do parágrafo anterior, visto que esse per si já elucidaria qualquer dúvida que por ventura pairasse sobre ser a improvisação a base do então processo criativo o qual tem como eixo os jogos improvisacionais, e, estes têm como suporte o recurso do “perguntar”. Contudo, no caso de ainda haver ou mesmo que não haja, apresento a afirmativa, infracitada, feita por Meirelles ao se posicionar sobre um método de trabalho, pois vem somar reafirmando:

Eu não acredito muito nesse negócio de método, entendeu? Eu acho que, se existe um método, o meu é de ouvir. Tudo parte de ouvir e tentar responder ou tentar perguntar de volta. Cabaré da Rrrrrraça é o exagero disso porque ele foi feito a partir de pergunta, mas eu trabalho muito a partir disso: perguntas e respostas. Tem uma questão, como a gente responde essa questão... Na verdade, um espetáculo é isso, uma peça de teatro é isso: uma tentativa de resposta a uma questão que a sociedade coloca naquele momento, o momento coloca ou uma pergunta sobre essa realidade ou esse momento que a gente está vivendo. Eu não tenho respostas para esse momento, eu só tenho perguntas. Então eu vou buscar alguém ou Shakespeare ou Brecht eu vou criar, criar a partir de perguntas. Foi o caso de *Cabaré*, tinha uma situação a gente não tinha um texto pronto para isso, não existia um texto que desse conta de responder ou de nos ajudar a perguntar naquele momento. A gente tinha que constituir esse texto, e aí o texto foi construído exatamente a partir de perguntas (Meirelles, 2021).

Exercício teatral marcado por um ouvir/perguntar/ouvir em um movimento de *devir* embasado em pesquisas, realizada pelos atuantes – do *Cabaré da Rrrrrraça* –, e, um experienciar vivências, experimentação (ato de conhecer por meio da experiência – tentativa e erro). O que leva o presente estudo a cogitar um elo, do ponto de vista filosófico, com o proposto por Viola Spolin em sua metodologia dos jogos teatrais, em especial no tocante a “experiência”: “experienciar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e, organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo. [...] aprendemos através da experiência [...]” (Spolin, [1963],1982, p.03). Proposição bastante oportuna para pensar o exercício teatral do diretor/encenador em questão e, sobretudo, o processo de gestação, objeto da reflexão aqui em curso. Em se tratando de processo de gestação é válido assinalar que dentre as “definições” de Spolin para improvisação constam: “jogar um jogo; predispor-se a solucionar um problema sem qualquer preconceito quanto à maneira de solucioná-lo; é “tocar de ouvido”; é processo, em oposição a resultado; solução de problema<sup>78</sup> em conjunto” (idem, p. 341).

---

<sup>78</sup> Que em conformidade com Viola Spolin ([1963], 1982, p. 345): “não deve ser confundido com conflito (tensão e relaxamento); tensão e relaxamento naturais, que resultam em ação orgânica (dramática)”.

Com relação à pergunta “Você é negro?” refeita por Meirelles ao adentrar na sala de ensaio, no primeiro dia, informações levam a crer ter sido a tônica dos exercícios daquela noite, uma vez que os depoimentos são unânimes de que foi dirigida aos atores/atrizes. Afirmativa passível de ser validada na seguinte fala da atriz Valdinéia Soriano: “Você é negro? E a gente ia andando como a gente costuma fazer e respondendo”. E, nesse momento, nas palavras de Valdineia: eles levaram na brincadeira, por não ter entendido bem a proposta:

Eu lembro que a gente não acreditava que podia sair alguma coisa dali. A gente brincou: “você é negro? A gente ria e dizia: “não, sou branca. Sou loura”. E ele levando a sério ali o tempo todo. Depois a gente foi entendendo que era real. Depois a revista começou a chegar na sala. Quando a gente entendeu que a revista realmente era o ponto de partida todo mundo começou a pegar, ler, levar (Soriano, 2022).

A fala de Valdineia para além de registrar sobre a reação dos atuantes no primeiro encontro possibilita a percepção de um tatear de Meirelles guiado pelo intuitivo – estimulando a autorreflexão dos presentes sobre o ser negro –, mas com uma clareza da viabilidade do proposto pois, ao continuar, ela acrescenta: “Ele falou: ‘a gente pode trabalhar em cima da revista Raça porque traz o negro em outro lugar e a gente pode ter muitas questões aqui’”. Washington traz uma informação que vai ao encontro do mencionado no parágrafo anterior: “engraçado que nesse momento eu não tinha pensado no personagem porque a gente não sabia o que era. Ele só disse que queria trabalhar a partir da revista Raça e trabalhar esse negro *pop*, esse negro *fashion*[...]” (2022).

No segundo dia de ensaio, em linhas gerais, com a premissa anteriormente citada esclarecida entre os atuantes, Márcio lançou a provocação no sentido de pensarem um personagem que cada um deles gostaria de fazer e que contemplasse a estética da revista: “Em *Cabaré da Rrrrrraça*, como tinha essa coisa do negro como objeto de consumo e consumidor ao mesmo tempo. Aí começamos logo no início dizendo que personagem você gostaria de fazer e que coubesse nas páginas da revista Raça” (Meirelles, 2021).

A influência da revista Raça enquanto premissa para a gestação e, por sua vez os procedimentos adotados no processo a tiveram como inspiração, diretriz a exemplo das já mencionadas “perguntas” sobre as quais Meirelles registra: “a revista Raça, a gente usou muito material dela até para formular as perguntas, mas foi mais como inspiração do que como conteúdo mesmo”. Neste instante gostaria de pensar sobre os personagens – ao partir do pressuposto de ser o ator/atriz, em específico no âmbito desse espetáculo, o elemento central do processo criativo primordialmente pela descentralização do texto de base literária. E com esse propósito, volto a provocação: “personagens que gostaria de fazer que coubesse

nas páginas da revista Raça”. Por consequência, cada um começa a pensar seu personagem concomitantemente com o trabalho sobre esse personagem, sob o recurso da improvisação, “com respiração, com exercícios, com indução até que surgiram alguns personagens, alguns traços dos personagens” Meirelles, 2021). E, daí o esboçamento de alguns personagens com traços evidentes, em um momento inicial, de uma forte influência do universo da Raça:

Para Valdinéia Soriano foi marcante, em seu primeiro contato, especialmente, uma fala de Djavan:

Eu lembro que tinha uma entrevista com Djavan [revista Raça] na qual ele falava assim: “quando você se torna famoso, você se torna incolor”. É daí que Auristela Sá faz a personagem Flávia Karine. Por isso, Auristela [Sá] vem com Flávia Karine que é essa cantora preta que não vê racismo, essa mistura (Soriano, 2022).

Jorge Washington foi , em um primeiro momento, fisgado pelo mundo Fashion somado ao Hip hop.

[...] eu automaticamente incorporei um modelo. Eu não tinha pensado em ser um modelo, mas na hora me veio um insight e (porque a revista Raça também abordava muito esse universo da moda) e na hora me veio à vontade se ser um modelo famoso que desfilava no São Paulo Fashion Week, e eu criei Taíde assim, ele bem famoso. Eu lembro que a gente pesquisou muito na revista Raça, inclusive meu personagem, Taíde, nasce por causa do DJ Thaíde, a dupla Thaíde & DJ Hum<sup>79</sup> e eles apareciam com muita frequência na revista. Terminou que eu adotei o nome do personagem, botei o nome do personagem Taíde inspirado da dupla Thaíde & DJ Hum (Washington, 2022).

A música também se fez presente, dentre outros, na inspiração de Soriano, no caso pagode.

[...] Aí, eu abri a revista e vi duas dançarinas, se eu não me engano, tinha um grupo com duas dançarinas pretas, de pagode, até então tinha umas brancas. Então, eu abri, vi isso e vi também uma matéria de uma menina de São Paulo que era estudante de ensino médio e ela estava querendo criar uma rede uma loja de cabeleireiro dentro da escola. Foram as duas coisas que eu vi e aí eu criei uma estudante do ensino médio, que na época se chamava segundo grau. Ah, vou fazer uma coisa dessa. E, aí comecei a pesquisar (Soriano, 2022).

A revista Raça enquanto referência primeira – ao considerar ter sido um *boom* editorial (1996) – entrelaçado ao *glamour* de suas páginas provocou forte impacto e um certo encantamento ao trazer outras possibilidades de perfis de personagens (em comparação a espetáculos anteriores) perceptível, por exemplo, na seguinte declaração da atriz Rejane Maia:

Então a revista Raça tinha aquelas negras bonitas. Em cima dessa revista fizemos uma pesquisa sobre esses negros chiques de Salvador. [...]. Aí com *Cabaré* viramos essa página, ao mostrar que o negro também pode ser doutor, pode não, é. Porque

<sup>79</sup> De acordo com o pesquisador, escritor e editor Jeff Ferreira: “dupla pioneira do hip-hop nacional, no ano de 1996 lança o álbum **Preste Atenção**, o quinto disco de **Thaíde & DJ Hum** (além da coletânea hip-hop Cultura de Rua de 1988 e do single Afrobrasileiro, de 1995). Nesse registro apresentou sucessos como "Malandragem dá um Tempo", "Mó Treta" e "Desabafo de Um Homem Pobre", no entanto o grande hit foi a música "**Sr Tempo Bom**", canção ímpar na história da música brasileira e o maior sucesso da dupla”. Para saber mais, consultar, dentre outros: <https://www.submundodosom.com.br/2019/06/as-referencias-em-senhor-tempo-bom-o.html>

nós somos descendentes de reis e rainhas. [...]. Muita gente conhecida, muito preto famoso. [...] Depois veio: Zezé Motta, Grande Otelo, Chica Xavier, Célia Simões deram entrevista para a gente. Aí, ficou que *Cabaré da Rrrrrraça* ia ser um espetáculo de Revista, pegava todas as coisas bonitas do negro para mostrar na peça (Maia, 2023).

O depoimento da atriz Rejane também nos apresenta um outro referencial: espetáculo de Revista e, não “Teatro de Revista” – e, de acordo com Meirelles (2022), espetáculo cabaré: “não é teatro de cabaré, não sei qual exatamente a origem, francês ou alemão [...]”. O acima narrado torna visível a possibilidade de ter havido uma oscilação entre as ideias de um espetáculo de revista e espetáculo cabaré ou ainda um deslocamento do primeiro para o segundo, ou ainda ambos terem sido tomados como referência; fica então algo a se verificar. De tudo, fica confirmado a mencionada ideia de Meirelles de uso do espaço Cabaré (do Vila Velha) reinaugurado fazendo “um espetáculo de cabaré”: “[...] um cabaré adaptado para nós, a gente fez um cabaré. É um cabaré preto, baiano, brasileiro do nosso jeito, a gente não copiava” (idem).

A atriz Valdinéia ratifica o sentimento de “encantamento” em torno na revista *Raça* ao tempo que acrescenta informações para o refazimento da rede de criação, via registro da repercussão da revista *Raça* na construção dos personagens, especialmente, no primeiro momento uma vez que eles improvisavam “a partir do que lia”:

Eu fiz uma assinatura da revista *Raça*, eu tinha uma pilha da revista *Raça*, primeiro porque era incrível você ter aquela revista, na época a gente ficou encantado de ter e depois pela pesquisa do Cabaré também. [...] Aquela coisa do negro fashion, aquela coisa de algumas entrevistas como a que citei de Djavan e outras que a gente via. E como de costume, a gente não fica com o texto completamente fechado. Tem a estrutura dele, está ali, mas você pode colocar coisinha, e a revista volta e meia trazia coisinha. Então, a gente botava pedacinhos assim, trechinhos pesquisados ainda da revista. [...]. A gente comprava, a gente olhava, lia alguém vinha com trecho. Eu lembro que ‘Lazinho’ [Lázaro Ramos] era arretado para vir com uns trechinhos. Jorge [Washington] também e, aí a gente ia construindo (Soriano, 2022).

É fundamental, ter em consideração o contexto histórico-social em que todo esse processo foi desencadeado, em se pensando em contexto externo e, internamente o momento vivenciado pelo grupo teatral já explicitados e, assim, se poderá ter uma compreensão plausível sobre o impacto e “encantamento” desencadeado pela estética da revista *Raça*.

Eu lembro que na contracapa da revista tinha sempre um jovencinho assim descolado e aí Lázaro ficava imitando os trejeitos deles na sala de ensaio. E tudo isso foi muito forte para gente por um período inicial, depois a gente se enveredou pelo que a gente queria. E aí a gente trouxe pessoas para os ensaios para entrevistar, foi para rua (Idem, *grifo meu*).

Contudo, Valdineia nos traz também, reiterando o já mencionado, a ressalva: “a revista Raça, assim, a gente não ficou os ensaios todos”. Foi logo no começo da construção para fazer pesquisa. Ela foi um material de pesquisa, o primeiro material, depois eles foram para rua: “Depois a gente quer falar disso, disso e disso”. Todo esse encantamento, apreensível pelo exposto nos parágrafos antecedentes, vai deixar/deixa marcas na composição dos personagens, em particular, dos primeiros que vão adquirindo forma, ponto que será trabalhado mais adiante.

Os ensaios vão prosseguindo e com ele o jogo da “pergunta” – agora dirigida aos personagens – em linha com Washington: “no segundo dia vai as improvisações crescendo, aí Marcio, ele criou uma situação que foi a seguinte: ele foi criando perguntas; primeira “você é negro?” E, cria-se bloco com as respostas, cada personagem vai para seu lado com essa resposta” (2022).

Vem a segunda pergunta, de acordo com os relatos: “para o negro ter um bom emprego é necessário interesse ou oportunidade? E assim vai seguindo” (Soriano, 2022). De cada questionamento vai formando grupos, são separados por grupos a partir do qual cada personagem se posiciona, cada personagem destrincha seu ponto de vista. Em um experimentar em que a colaboração, o sentimento e consciência de coletividade é efetivo e evidente, a exemplo do depoimento a seguir:

[...] a gente foi se ajudando, assim, à medida que a gente ia criando e ia sentando para escrever, a gente ia se ajudando, todo mundo ia contribuindo, como sempre foi, mas com a revista Raça foi muito mais forte e, a gente trazia a revista para a sala do ensaio. Sempre alguém comprava e trazia. Então, a revista estava muito presente, isso talvez tenha sido o diferencial de construção de personagens, normalmente a gente improvisa ali, aqui a gente improvisou partindo do que se lia (Soriano, 2022).

Ainda que a referência inicial tenha sido a revista Raça, alguns personagens não tiveram como ponto de partida a provocação inicial (“personagem que gostariam de fazer queoubessem nas páginas da revista Raça”). Foram gestados durante a prática dos jogos de improvisações, da metodologia, da técnica utilizada destacando o traço de respeito a experiência de cada um no que se refere às experiências vivenciadas cotidianamente suas e/ou de seus pares, a partir de material coletado, substancialmente, por meio da pesquisa de campo – comunidade, rua, ônibus, salão de beleza... – e, da provocação e instrução feitas pelo, na época diretor, Marcio Meirelles (tais personagens serão retomados mais à frente). A liberdade criativa entrelaçada a espontaneidade que, por sua vez, dialoga com o proposto por Spolin em seus jogos teatrais cujo suporte é a experiência individual do jogador e a do grupo no momento presente.

Experiência, esta, que no jogo é reelaborada e, através de um processo de simbolização, é revestida de uma expressão artística.

Ao acompanhar os relatos de algumas atrizes/atores sobre seus personagens, a exemplo de: Abará, feito pelo ator Leno Sacramento; doutora Janaína, por Merry Batista; Patrocinado (Pram), por Cristóvão Silva; Marilda Refly, por Cássia Valle e Rose Marie, por Rejane Maia, há de se perceber a variedade de personagens cuja a referência está para além da revista Raça reforçando a ideia de ser a espontaneidade um espaço de liberdade pessoal, respeitada as regras instituídas dentro do próprio jogo.

O atuante Leno Sacramento busca inspiração para seu personagem Abará em sua comunidade:

Eu fazia o Abará, e olha o que é o ator do Bando de Teatro Olodum. Abará é o nome do meu vizinho, lá de Castelo Branco. Os caras diziam: Abará vai hoje para a Baba [Nota: jogo de futebol entre amigos]. Aí, eu, porra cara, Abará. E, aí, quando Márcio disse: qual o seu nome? Eu, Abará. E aí, pega. Essas coisas são captadas na rua, nas comunidades, nossas comunidades são muito ricas a respeito dessas coisas (Sacramento, 2022).

Já Merry Batista tem como fonte primeira a entrevista com uma advogada combinado com ocorrido com o advogado João Jorge: impedido de advogar por causa do “rasta” (*dreadlock*):

Eu, meu caso foi uma advogada ela veio e eu comecei a fazer a entrevista e a gente foi fazendo perguntas e, ao ouvi-la fui traçando algumas falas que eu trouxe para esse meu repertório de narrativa para fazer a defesa desta advogada<sup>80</sup>, deste pensamento. [...]. Mas eu queria mesmo ser uma advogada “rasta” [cabelo rastafári ou *dreadlock*] porque de 95 para 96, João Jorge ficou sem poder advogar por causa do “rasta” [*dreadlock*] ou ele tirava, então, era uma discussão do momento (Batista, 2021).

Cristóvão Silva, por sua vez, se inspira em um adolescente da “CAM- Casa de Acolhimento ao Menor que é da FUNDAC- Fundação da Criança e do adolescente do Governo do Estado”, onde trabalhava:

[...] eu trabalhava com pré-adolescentes e adolescentes que cometeram infrações e que passavam por medidas socioeducativas e eu como técnico agrícola desenvolvi um projeto de jardinagem na CAM- Casa de Acolhimento ao Menor que é da FUNDAC- Fundação da Criança e do adolescente do Governo do Estado, em 1995. E lá eu conheci um adolescente por ter cometido infração, e ele era muito inteligente e ele falava dançando e cantando. [...]. Então, eu conseguia com o trabalho de ator

<sup>80</sup> Em entrevista, uma advogada narra ao Bando uma cena de racismo, de acordo com Merry (doutora Janaína): “[...] indo à Justiça do Trabalho, entrou com dois colegas no elevador destinado aos advogados (estava de calça Jeans e camisa de linho) quando foi abordada por uma ascensorista: “Este elevador é privativo para advogados”. Calada, eu fiquei e, ela com a porta aberta: Minha senhora, desculpe informar, mas o elevador de reclamantes é do outro lado. Eu continuei calada e ela com a porta aberta: “Minha senhora, a senhora vai ter que sair porque tem dois advogados esperando a senhora se retirar”. [...]. Eu não vou sair porque antes de entrar eu já li o que tinha escrito na frente. Estou querendo dizer para você que eu também sou advogada. “Oh, a senhora me desculpe”. “Não, agora nós vamos subir para resolver lá no tribunal (Uzel, 2012).

deixar o Cristóvão [trecho inaudível] e entrar com Igor, o personagem Pram, inclusive, eu botei o nome do personagem ‘Patrocinado’, mas, invés de ficar Patrocinado, ficou Pram em homenagem a ele. (Silva, 2022)<sup>81</sup>

A simbologia dos cabelos negros foi a aposta da atuante Cássia Valle, diante dessa opção ela:

Faz uma cabeleireira, Marilda Refly, proprietária de um salão de beleza para cabelos de estética negra. Então, eu queria um personagem que tratasse de um elemento tão simbólico como é o cabelo. [...]. O momento não era tanto para assumir esse black, era um momento mais de um negócio chamado *soft*, estava em alta Michael Jackson, começavam os cabeleireiros a dizer o que era isso, que forma é essa de dizer o belo. Importante também, tive inspiração em mulheres que eram cabeleireiras pequeninhas e, depois, viraram donas de rede de salões (Valle, 2021).

Enquanto o personagem Wensley de Jesus, feito pelo ator Lázaro Ramos foi fruto de uma reflexão, no decorrer dos jogos improvisacionais, inicialmente, de acordo com declaração de Washington, ele tinha começado a esboçar um personagem “alegre, que não pensava nessa questão de racismo” todavia, ao atentar para os outros perfis, então criados, o fez sentir a necessidade de trazer um contraponto: “aí ele foi deu essa guinada e criou o Wensley que é um personagem radical e isso foi quase na conclusão” (Washington, 2022b). Afirmativa corroborada por Lázaro a seguir:

Durante os dois primeiros dias não criei nada. Eu ficava só observando o que todo mundo... porque um dia eu fiz um improviso que eu queria fazer um menino meio alegre que não estava pensando na questão racial, mas depois eu falei “caramba, não, a minha função vai ser o cara que é o engajado e que ele tem um discurso mais veemente” e aí nascia Wesley. Na verdade, era um conflito para mim porque eu queria ao mesmo tempo me divertir, mas eu entendi que o espetáculo precisava daquela figura (Ramos, 2020).

Enquanto para o ator Lázaro Machado seu personagem Edimilson/Edileusa<sup>82</sup> Foi uma releitura/atualização de um personagem feito em trabalho anterior – a travesti em *Ó Paí, Ó*. Caso em que se poderia pensar em uma associação dramaturgica com máscaras da *commedia dell’arte*, contudo, ao adentrarmos no contexto em que se deu percebemos, primordialmente, uma decisão funcional por parte do diretor – o propósito ao trazer essa observação é grifar que resumir a uma incorporação de um traço da *commedia dell’arte* seria simplificar o processo. A seguir, o posicionamento do ator Lázaro Machado, quando oportunamente também registra ter o personagem “ficado pouco estigmatizado”:

[...] na verdade, foi isso, foi aproveitar. Eu comecei a ensaiar, mas precisei sair porque estava concluindo minha graduação em teatro na Ufba e, houve um choque de horário de uma matéria que eu precisava para a conclusão do curso – que era

<sup>81</sup> Recorte da entrevista. Ver depoimento na íntegra na entrevista, no Apêndice.

<sup>82</sup> Na oportunidade, registro um outro personagem seu Gereba (ator Geremias Mendes, o qual não participou da entrevista para este estudo) vindo de outros espetáculos – *Essa é nossa praia, Ó, Paí, Ó* – comerciante que aqui traz o discurso capitalista, vale lembrar, proposta inicial de abordagem da revista Raça. É importante frisar que há um diferencial na retomada deste personagem em relação ao de Lázaro Machado também pelo fato de com o espetáculo *Cabaré* totalizar sua terceira reaparição.

prática. [...] . Eu precisava de dois dias para concluir a disciplina, mas os ensaios do Bando estavam numa fase intensiva e o Márcio foi irreduzível, então eu tive que sair. Quando terminou a disciplina, voltei e fiquei assistindo os ensaios e em um determinado dia Marcio me convidou a voltar. Foi uma festa, mas, aí ele teve que ficar buscando lugares para me encaixar, mas isso só aconteceu porque ele acreditava em mim [...]. E o meu personagem ficou um pouco estigmatizado por conta do prêmio de *Ó Paí, Ó* que eu fiz um travesti, aí: “ah, faz um gay, agora só que um travesti assim um veadinho tipo aquele de bairro, aquele que faz graça e que às vezes o colega tem vergonha de apresentar a família porque ele fecha, aquele veado assim de fechação”, mas era um travesti. É que ele [Meirelles] fala aquele veadinho de bairro que fecha, que dá baixa, é isso (Machado, 2022).

É notório um conjunto de questões que propiciaram a inserção do ator ao elenco com um “aproveitar” do mencionado personagem, dentre os motivos para o ocorrido ter sido um personagem de “agrado geral” – tendo sido agraciado com prêmio e, conseqüentemente, a proposta de o retomar com uma nova linguagem para discutir o racismo de uma outra forma, no caso, baseado na revista *Raça* e, ainda, lhe foi atribuído uma função em especial, nessa primeira montagem, no atinente ao recurso do riso – será retomado mais à frente.

Retomo a questão previamente anunciada em parágrafos anteriores no atinente ao “encantamento” que a revista *Raça* exerceu, em um primeiro momento, sobre o Bando de atores/atrizes e as marcas deixadas na composição de seus personagens, em particular, dos primeiros personagens que vão adquirindo forma, pois esses atendem por inteiro ao chamado feito pelo diretor (“personagem que coubesse nas páginas da revista *Raça*”). A retomada tem por intento ponderar sobre a tensão (“problema na criação do meu personagem”) ocasionada no decorrer dos ensaios, uma vez que o contraste entre as páginas da *Raça* e o dia-a-dia de cada um deles era inevitável, a exemplo dos dois casos aqui contemplados (o do ator Jorge Washington e seu personagem Taíde e o da atriz Rejane Maia e sua respectiva personagem a Rose Marie). Ambos têm em comum o mal-estar com a alienação de seus personagens: o primeiro assim se posiciona, “meu personagem é muito alienado e eu, Jorge, comecei a me incomodar com essa alienação de Taíde. Como eu vou colocar essas coisas? Comecei a me questionar”. A resolução por ele encontrada:

criei o meu amigo que é ligado ao movimento negro. Aí, esse meu amigo que é ligado ao movimento negro vem dar a ideia que eu queria dá. Esse meu amigo ligado ao movimento negro vem com o discurso de botar: “Taíde, se ligue, cara! Você é um racista inconsciente porque quando você sai com essas brancas você acha que está levando vantagem? Não. Você só está reforçando o mito de que negro só é bom na cama, cara!” Aí meu amigo dá a ideia que eu queria dar (Washington, 2022b).

Quanto a Rejane Maia e a personagem por ela proposta, Rose Meire, é descrita por Meirelles (2021) como: “negra rica de berço, bem-nascida que nunca teve problema de discriminação”. A atriz, em consonância com Meirelles (2021), fez “um primeiro e segundo ensaio e depois

ela travou, não conseguiu improvisar mais nada. “Eu não suporto essa mulher” [risos]. Eu falei, Rejane foi você que resolveu fazer, não fui eu quem te pediu”. Diante do impasse, foi apresenta a seguinte resolução:

E aí, eu comecei a trabalhar e escrevi aquela cena em que ela baixa uma entidade que é a própria atriz que desfaz aquele discurso da personagem fala: eu, Rejane sou negra e etc. Então a partir desse discurso que eu escrevi e dei para ela e ela reeditou, ela conseguiu seguir adiante com o personagem (Meirelles, 2021).

Ao ouvir Rejane sobre o ocorrido/relatado é apresenta a seguinte explicação para seu bloqueio ou como ela denominou: “atrito”; “criou um atrito da atriz com a personagem” e dando continuidade ao seu esclarecimento atesta:

Era uma personagem que não tinha nada a ver comigo, totalmente diferente: metida, unha pintada, maquiada. Eu não sou de usar maquiagem. Eu sou muito pé no chão. A Rose Marie era toda cheia de dedos. Não gritava. Não falava alto. Eu estava acostumada a fazer outros tipos de personagem. Já fiz *Zumbi*, em *Zumbi* eu era aquela mulher arretada, preta que ia correr atrás. Fazia a baiana [*Ó, Pai, Ó*] que eu gostava, a mulher cozinheira que lavava, passava. Essas eram meus personagens (Maia, 2023).

Uma possibilidade de leitura advinda desse fato em específico estaria para uma incompatibilidade entre o fascínio, encantamento inicial com a beleza, o *glamour* das páginas da revista *Raça* e o seu cotidiano, suas experiências e vivências. Entre as capas e páginas dos negros da *Raça* e a realidade da grande maioria dos negros, em especial os das comunidades periféricas, sobretudo no tocante poder aquisitivo. O que faz pensar que a revista estava (está?) para um pequeno grupo em ascensão social. Instintivamente, ao escrever essa reflexão, lancei palavras chave dela no Google e a primeira informação, entre várias, foi o texto da Redação, 25 de novembro de 2022, da *Raça*, assinado por André Menezes com a seguinte manchete – “Um preto no topo, é, sim, motivo para celebrar, mas precisamos lutar por emancipação coletiva” – cujo primeiro parágrafo em especial me pareceu um diálogo emblemático. Não resiste à tentação de, aqui, o incorporar. Eis a sua fala:

Eu tenho muitas referências pretas – consigo encher duas mãos, citando a trajetória de cada uma delas -, e me orgulho muito em dizer que são fonte de inspiração diária para mim. Mas ter pessoas pretas no topo, não significa a ascensão do nosso povo. Dentro da comunidade negra temos a péssima concepção do “preto único”, ao pensarmos que só por determinada pessoa estar no topo significa que vencemos. Não é bem por aí. É importante que pessoas pretas consigam ascensão social, mas a luta por uma emancipação coletiva, infelizmente, ainda caminha a passos lentos (Menezes, 11/2022).

Contudo, toda essa somatória de desejos, buscas, inquietações, reflexões, encruzilhamentos tensionantes e não excludentes é materializada, dentre tantas, na subversão de representação de personagens negros – com relação aos personagens dos espetáculos precedentes (ao trazer uma diversidade representativa na qual também temos personagens

como a advogada negra, o modelo negro que desfila na São Paulo Fashion Week) – e na abordagem explícita ao racismo: “a gente não tinha grana (como sempre), mas a gente conseguiu o figurino. A gente conseguiu tudo, lentes de contato com uma loja que apoiou. Foram muitas coisas, sabe, foi uma guinada, sem contar essa coisa da estética. A gente veio com uma outra estética” [...] (Soriano, 2022). Requisito anunciado concomitantemente a ideia de montagem do espetáculo:

[...] no *Cabaré*, quando veio a ideia de montar a gente falou: a gente também quer um espetáculo agora em que a gente esteja bem vestido, que a gente esteja de sapato, que a gente esteja de cabelo pram... esteja todo mundo bem arrumado no palco. A gente quer agora uma coisa glamourosa, a gente que ir para o palco de uma forma bem arrumada, bem bonita, com uma luz bacana. E aí foi isso que aconteceu porque tudo vem dessa coisa do querer crescer, do querer dar o salto, de querer se mostrar de uma outra forma, de outro lugar (Washington, 2022).

Vale apontar o quão transparente é no Bando como um todo, provavelmente muito disso se deva aos anos de labor com improvisação, o fato de os sentidos serem muito aguçados por terem a percepção estimulada a todo tempo. No decorrer deste estudo, será evidenciado outros acontecimentos ratificadores da assertiva. Por ora, a evocação presentificada pelo integrante Leno Sacramento, vêm ao encontro do apontado:

Aí eu vou fazer esse Abará e eu lembro que na montagem Jarbas Bittencourt, que é o diretor musical da gente no Bando, ele estava passando em frente, eu estava no ponto esperando o ônibus e aí ele voltou e disse assim: “velho, vou chegar em casa agora e fazer sua música”, a música que era o Rap do negro fudido, sacou? (Sacramento, 2022).

O mesmo ocorre com relação a um olhar perspicaz para ações cotidianas ou “uma atitude de esponja para o que estava acontecendo” (Bittencourt, 2022) ou ainda, como dizem muitos deles “o ator/atriz do Bando tem uma anteninha que está sempre ligada”:

Eu fazendo as unhas: ah, mas você é negra (ela é negra assim como você, com o cabelo cacheado) [se referindo a minha pessoa], ela: “não, minha família tem índio, tem alemão, tem italiano. Eu nem me sinto negra, me sinto bem mestiça”. Eu, ah, eu bom, que ótimo, botei no texto. [...]. a gente foi para a rua pesquisar e o diferencial foi criar a partir de matérias da revista. [...] porque a ideia era abri a revista, ler duas ou três matérias ali da revista e pensar o que seria. [...]. Essa pessoa imediata eu não fui buscar na rua, eu busquei ali na revista. (Soriano, 2022).

Como se a mente estivesse em constante estado de conexão com o processo criativo em realização e, por sua vez, nos mantendo (em estado de alerta) atentos para questões corriqueiras do dia-a-dia – no geral, passadas despercebidas e/ou para as experiências diárias revisitadas e transformadas em expressões outras, em um formato artístico, pois “criatividade não é arranjo, é transformação” (Spolin, [1983], 1982, p. 37). De forma que, cada um foi criando a partir de suas vivências, da sua pesquisa de campo – várias cenas de *Cabaré* são

situações reais: “a do salão” (Soriano, 2022); a do “13 de maio” (Washington, 2022); das trocas no coletivo: “Um diz ‘Bote isso’, o outro diz: ‘olha Cássia, bote isso que ouvi da vizinha, bote isso’” (Valle, 2021); das provocações e intervenções do diretor : “Márcio Meirelles, ele entra nesse lugar, nessa condução: por que você vai defender isso? Por que você vai falar isso? E por quê?” (Batista, 2021); das vivências (conhecimento de mundo): “meu personagem Taíde, muita coisa que eu falo que eu trago do meu cotidiano, tem falas que eu peguei a partir de matérias que eu li na revista, vivências com o movimento negro, nos eventos que eu participava do movimento negro, conversando com pessoas do movimento negro” (Washington, 2022); e, também, vivências: “inspirado em pré-adolescente de um projeto de jardinagem na CAM – Casa de Acolhimento ao Menor, que é da FUNDAC-Fundação da Criança e do adolescente do Governo do Estado, em 1995” (Silva, 2022), ou seja, de variadas formas e possibilidades de interações, inter-ações.

À vista disso, como já apontado por Chacra, quando “arte e vida se misturam [...] a única linguagem possível é a improvisação” (Chacra, 1983, p. 35). Faço tal asseveração no propósito de enfatizar o caráter imprescindível do papel da oralidade para a criação cênica “jogada” (oral), dito de outra forma, a compreensão de ser a improvisação intrínseca a uma tradição oral (Madson, 2005) por conseguinte, tem como suporte a experiência: que no caso, tanto pode ser do aqui agora quanto experiência memorialista vivenciada por si e/ou por seus pares, uma vez que “a improvisação não é apenas a ação realizada no presente, mas toda a história que esta ação carrega do passado. No trabalho do ator, poucos segundos podem conter anos de trabalho” (Icle, 2002, p. 81). É imprescindível ter esta percepção para melhor apreender, por exemplo, a declaração da atriz Merry Batista, ao ser interrogada sobre como registrava as informações colhidas na pesquisa de campo:

A gente já traz no corpo, a gente já traz no pensamento. A gente vai lá conversar, extrai e aí na hora de fazer: “bora... Andando. Andando pensa aí no seu personagem”. E aí a gente já vai construindo, deixando se levar pelo sensorial e aí depois já chega ela e eu digo: é! E eu vou trazendo em minha memória o que é bom para ela. E o bacana é que é um jogo (Batista, 2021).

Sendo esta presença da marca da tradição oral é reiterada e ratificada por meio da declaração do ator Cristóvão: “A gente andava, pesquisava na rua aquele personagem, como ele falava, como ele andava, como ele comia, como ele trabalhava. E a gente copiava aquilo, mas copiava na cabeça” (Silva, 2022). Oportunizando o entendimento de não ser um caso isolado. As informações são preservadas na memória e a expressão corporal (corpo-memória) enriquecida para o jogo teatral cujo âmago é a improvisação. O jogo das perguntas favorece o

entendimento das singularidades do grupo e do diretor em relação ao grupo, sendo primordial para o desenvolvimento da temática. Spolin estimula o uso do recurso do “provocar” como forma de levar a “reflexão”. *Cabaré* foi construído tendo como eixo perguntas – jogo das perguntas: “você é negro?” “o que é ser negro para o seu personagem?”, “o que é ser negro no Brasil?” e daí todas as outras. Tendo nas perguntas um elemento de intervenção, condução, provocação, diz Carelli (2021) que “os atores vão construindo personagens e respondendo às perguntas de acordo com os postos de vistas do personagem. Daí opiniões várias e diferentes sobre as questões” e a coordenação dos diversos pontos de vista no fazer teatral: “nesse jogo com o que a gente vai trazendo a gente vai construindo. [...]. E a gente vai fazendo essa teia de comunicação, está tudo interligado, tudo no coletivo mesmo”.

Além da referência inicial – revista *Raça* –, das pesquisas de campo, da parceria: das trocas de figurinhas entre os atuantes, das situações cotidianas suas assim como de seus pares: “[...] a gente traz pessoas também que são referências para aquilo que iria desenvolver através do improviso [...]” (Batista, 2021). Consoante depoimento Washington (2022) foi realizada uma roda de conversa com várias referências do movimento negro soteropolitano: “para a primeira montagem, e, estavam presentes Vilma Reis, Luíza Bairros, o professor Ubiratan Castro, João Jorge, Makota Valdina [Valdina de Oliveira Pinto]. (Makota Valdina sempre teve perto da gente. Quase tudo que a gente fazia convidava ela)”. Para mais, na fase embrionária, quando o foco estava nas páginas da revista *Raça*, de acordo com a atriz Rejane Maia (2023) foram convidadas personalidades negras:

A gente começou pela revista *Raça*. Então, a revista *Raça* tinha aquelas negras bonitas. Em cima dessa revista fizemos uma pesquisa sobre esses negros bonitos, os negros chiques de Salvador. Porque tinha aquela coisa, né, você é bonito, e não pode ser visto. Só via o negro de empregado doméstico [...]. Depois veio Zezé Motta, Grande Otelo, Chica Xavier, Clélia Simões deram entrevista para gente (Maia, 2023).

Rejane salienta a importância dessa pesquisa sobre os negros “chiques de Salvador” bem como a entrevista com a(o)s atrizes/atores negra(o)s que naquele momento já tinham alcançado um grau de visibilidade e, que assim, pudessem ser tomada(o)s como referência.

O jogo da “pergunta”, nesse momento, visando construção dos personagens é complementado com exercícios a exemplo do citado por Merry: “ele [diretor] faz a condução. Tem um jogo que tipo você anda, anda com o seu personagem, explora esse lugar de andar. Como é que ele é, se ele conseguiu? Como é que ele está, se ele não conseguiu? Para onde ele vai? (Batista, 2021). Susceptível da leitura de ter sido uma adaptação/adequação, por parte do

diretor, na qual junta “exercício do onde<sup>83</sup>” e o “jogo da emoção<sup>84</sup>” – inferência realizada com base em Spolin (1982, p.81; 215-222). Um outro artifício, de grande peso, utilizado na construção dos personagens – que nas palavras de Spolin (1982, p. 225) é “uma técnica velha e experimentada e pode às vezes trazer uma dimensão totalmente nova para o papel do ator” – é a “improvisação com animais” – “imagens de animais<sup>85</sup>” (Spolin, p.180 ; 236), no Bando também denominado por alguns como “jogo do bicho” e que conforme descrição de Rejane Maia (2023): “Através do animal também onde você começa a explorar seu corpo e ver onde está essa força desse animal. Então na construção dessa advogada eu sempre via... ela é muito uma girafa, então sempre trouxe a coisa da girafa assim quando ela fala: “tá me entendendo?” Sendo eleito, por ela a girafa:

Eu lembro sempre dessa girafa, eu era uma girafa e tinha uma coisa no meu corpo também, né, que o corpo fala. Eu era bem magrinha, com um bundão [risos], então esse bundão era aquela parte da girafa e aqui, o peito era a cabeça. Então, eu me via [risos], era muito louco [risos] a gente entrava em transe e, eu ficava sempre aqui, advogada é sempre aqui [faz gestual de altivez com o corpo, cabeça erguida]. Então, ela usa muito isso para se comunicar e através do animal a gente extrai, cada um vai extraindo. Tem gente que não pensou no personagem, o personagem emergiu a partir das improvisações, da técnica, da metodologia utilizada (Maia, 2021)

Informação reiterada por Cássia Valle, na seguinte passagem:

[...] improvisação é o nosso grande mote esse é a cara do Bando, mas é uma improvisação que já vem com uma base que é ouvi, ouve, percebe, vai criar esse personagem com todo esse processo de bicho. O que é aquele bicho para aquele personagem tem toda essa mistura, que voz é essa que a gente vai usar a partir desse bicho [...] (Valle, 2021).

O relato de Merry vem revalidar e acrescentar detalhes aos anteriores:

Márcio fazia divisão do grupo e a cada grupo ele dava uma proposta, aí, cada grupo ia desenvolver e dentro do proposto era desenvolvido aquele exercício. Ele trabalhava com bicho. E aquele bicho lhe ajudava a criar o personagem. Em cima daquele bicho que a gente criava, não sei como, mas a gente quase entrava em transe, e, aí descobria o jeito do personagem. [...]. Ele mandava a gente andar, andar, andar. Depois ele dizia: ‘escolha um bicho que não pode ser de quatro patas.’. Assim, tipo rasteiro (Batista, 2023).

Após, individualmente, cada um dos atuantes fazia a escolha do animal que ia retratar. Em sintonia com Spolin (p. 236), “cada ator deve assumir exatamente as qualidades físicas de seu animal e mover-se pelo palco como ele.” E, desse modo, era dada continuidade as instruções:

---

<sup>83</sup> Segundo Spolin, “o exercício do onde”, de forma sucinta, “proporcionará ao aluno-ator a estrutura básica que ele utilizará nos exercícios subsequentes”. É o “campo” no qual ele agirá. É uma forma básica (SPOLIN, 1982, p.81).

<sup>84</sup> E o “jogo da emoção”: [...] é acionado todo um processo que cria sua própria energia (emoção) no aqui/agora. [...] (idem, p. 215-222).

<sup>85</sup> Em conformidade com a nota de rodapé da edição 1982 [1963], p. 236, “o exercício básico é atribuído a Maria Ouspenskaya”.

Dentro dos comandos você ia montando, primeiro o animal, depois dentro do animal, você descobria o personagem: o jeito de andar, o jeito de pisar, o jeito de olhar, o jeito de pegar as coisas, a mão. A mão, não, as asas. A fineza, a leveza tudo que tivesse no animal de bom você ia trazendo para você. E era assim, tudo muito suave, muito delicado. É como se fosse uma argila (Batista, 2023).

As improvisações vão se intensificando, enriquecendo e o processo de construção dos personagens que contou também, “na época, com a ajuda de Chica Carelli” (Machado, 2022), e tem sua continuidade a partir de determinado momento conjuntamente a construção das cenas. Mediante perguntas e respostas, Meirelles vai formando grupos por blocos temáticos, nesses blocos cada personagem se posiciona. De forma que cada bloco tem um questionamento configurando desdobramentos do racismo, e o “próprio Márcio que criava as situações para que os personagens se instalavam dentro dessas situações e, ia construindo o próprio texto, a própria narrativa (cenas improvisadas com narrativas) era construída pelo ator, entendeu, diante da situação problema que era dado” (Machado, 2022).

E, assim, coletivamente ou colaborativamente, o processo vai seguindo sua dinâmica em um movimento caracterizado por um caráter espiralado e por uma via de mão dupla, entre as construções individuais e as coletivas, propiciando o estabelecimento de um jogo cada vez mais elaborado. Entretanto, Washington (2022b) grifa que “foi tudo muito rápido e Márcio tinha essa forma de dirigir, de provocar o ator, de provocar a gente e a gente tinha que dar a resposta como personagem”. Nesse ritmo, o diretor vai de jogos mais simples para os mais complexos, assim, os personagens vão adquirindo formas, seguindo depois para entrelaçamentos dialógicos: “ele começa a fazer jogo: você, vai lá falar com fulano. E aí começa a criar com desafio [...]. Faz aquele jogo e você que tem que se virar naquele momento, e é no improviso” (Batista, 2022). O jogo do semicírculo é mais um dos dispositivos complementares do processo gestacional:

e chegava um determinado momento do ensaio que ele parava, abria o semicírculo, botava um personagem no centro e, aí, o ator não podia falar nada, tinha que sentar lá como personagem e os atores e que iam dizendo: “Taíde, só namora com mulher branca”. O elenco vai atribuindo características ao personagem. E, eu enquanto personagem tinha que adotar as características que o elenco estava dando (Washington, 2022b).

Recurso valioso sobretudo pelo ato de colaboração mútua uma vez que “cada um vai jogando para o personagem”, ademais, oportuniza o descentramento do ego ao exercitar o acolhimento e respeito aos pontos de vista dos outros (dos parceiros) ao tempo que fortalece um ambiente favorável à manutenção do jogo, a consciência de grupo entre os atuantes, desenvolvimento da espontaneidade por meio do desbloqueio criativo para os quais esse ambiente de “família”, de “coletivo” de “trocas” é primordial. A relevância de um ambiente

de respeito e confiança é um dado apontado por estudiosos(a)s a exemplo de Spolin. No que o tempo de convivência de seis a sete anos do grupo marcado substancialmente por uma intensidade e sistematização de ensaios propiciou o estabelecimento de sólidos vínculos profissionais como é plausível no seguinte depoimento de Valle, 2022: “[...] é muito bacana a gente jogar com jogadores que você já conhece pela respiração. É você perceber que minha bola não vai passar em vão, o colega se pegar vai matar no peito. Se fui eu quem joguei, ele vai fazer o gol porque ele sabe na confiança que eu joguei nele e isso vai fazê-lo querer fazer o gol”. E, para mais, vínculos afetivos, como pode ser deduzido nas duas assertivas transladadas a seguir, porém susceptível de serem tomadas como uma representação de uma sensação, fruto de experiências vivenciadas no/pelo grupo: Batista (2021) “[...] tinha ensaios de segunda a sexta. A gente vivia mais no Vila Velha do que em casa, às vezes a gente ficava lá de cinco até dez, às vezes de nove às dezoito, às vezes a gente saía direto do trabalho para e, às vezes a gente ficava de domingo a domingo”. Por conseguinte, a improvisação vai engendrando um processo denso e orgânico.

Meio à todo esse processo, ocorre quase que simultaneamente à composição dos personagens, “blocos temáticos” (montagem das cenas), registro por escrito dos diálogos por partes dos atuantes que é entregue ao diretor – que às vezes faz acréscimos, subtrações, sugestões e “algumas vezes eu escrevia o próprio texto e entregava, às vezes eles escreviam o texto e me entregava, eu reeditava”, em um movimento que ele caracteriza como um “jogo de pingue-pongue”. Ainda em conformidade com Meirelles (2021), “os conteúdos eram mais dos personagens, das discussões nossas. Às vezes, parava a improvisação para ter uma longa discussão sobre determinado assunto”. Então, era a partir dessas perguntas e respostas e, às vezes, discussões entre eles que se foi construindo o texto. Valle (2021) nos traz uma observação oportuna, ao proferir que o “*Cabaré* são grandes monólogos, tem pouquíssimas falas, uma fala, uma bobagem. A gente praticamente não contracena, o que é desafio, se você prestar atenção são pequenos monólogos. [...] O tema e as perguntas estão permeando, mas cada um defende muito o seu[...]”. Sendo a edição por ele apresentada aos atuantes posteriormente (“ao final”). Washington também emite alguns esclarecimentos sobre este tópico:

a gente improvisava, criava a cena (a partir das perguntas), assim, para o dia da semana eu criei uma situação a partir da pergunta chave. Isso é feito agora no ensaio de hoje, no próximo encontro, afinamos a cena: “volta aí aquela cena”. Aí afinamos até a hora que limpa, o outro criou a cena dele. O papel de Márcio era ir juntando (oralmente) e chegava um momento do ensaio que ele dizia: “agora anote o que a gente criou” (isso a gente não tinha noção do que era, né, no que ia se transformar) a

gente sentava e escrevia e passava para ele até o dia em que ele vinha com o texto todo editado (Washington, 2022).

Aflora, no acima enunciado, alguns traços presentes nos jogos improvisacionais que também são descritos na abordagem feita por Spolin e presentes em sua obra *Improvisação para o teatro*, dos quais sublinho: a organização temática (a partir de perguntas chave), o retomar o último ensaio que provoca a manutenção do fio condutor conjuntamente com o seu lapidar considerando um movimento do estado mais espontâneo criativo em direção a uma formalização, isto é, em direção a ações mais elaboradas e formalizadas ganhando contornos estético mais fluido – com base no proposto por Chacra (1983, p. 12) na já referenciada obra *Natureza e sentido da improvisação teatral* em sua proposta de entendimento de teatro e improvisação como “parte de uma mesma matéria [...]. A distância entre os dois polos, improvisado e formal, é que determina a diferença entre si, através de graus, onde a manifestação teatral torna-se mais ou menos formalizada ou mais ou menos improvisada”. Ademais, a “edição”, que passou por um “garimpo do que ficava e do que saia, o que linkava com o quê. Que era a parte de edição e construção do texto ao mesmo tempo” (Machado, 2022), vai ganhando assim contornos mais inteligíveis. Ao que Meirelles (2021), registra: “os textos [...] não eram escritos. Eram falados e memorizados, editados e preservados oralmente”.

Ter a improvisação como base do processo gerativo e, por sua vez os jogos improvisacionais como dispositivo oportuniza aos integrantes do Bando o exercitar o alargamento perceptivo ou, em conformidade com o Bando, a “sagacidade”, fato aqui reiterado a fim de enfatizar o qualificativo atribuído a pessoa de Meirelles enquanto diretor “na sala de ensaio do Bando se você disser: ai! Entra no espetáculo, sabe? Márcio quando está dirigindo ele é muito sagaz nesse sentido, ele fica ligado em todos os movimentos (Washington, 2022b). Contudo, é notório que por ser um trabalho em equipe, respeitando as individualidades, a sagacidade se faz presente em todos. No que a presente afirmativa do diretor musical Jarbas Bittencourt (2022) vem reforçar, “acho que somos nesse aspecto parecidos: Zebrinha, Márcio e eu. Acho que nós trabalhamos muito com o que está acontecendo e a gente não deixa passar. Não que a gente não traga nada de casa, mas o que acontece é que raras vezes a gente deixa passar, sabe”. É o “perguntar e o “saber ouvir” sugerido por Meirelles como possível método – o escutar necessário nas práticas dos jogos improvisacionais.

Veja que o supracitado “trabalhar com o que está acontecendo [...] raras vezes a gente deixa passar”, diz, na verdade, da base improvisacional do trabalho do Bando, diz sobre experiências sensoriais, diz sobre o “escutar” e “perguntar” e, ilumina a presente fala de Jarbas ao registrar sobre a parte que lhe cabe durante nos ensaios: “eu não sou ator, então, na sala, a atuação de quem está na direção aparentemente é mais passiva, né, mais de escuta”. Ao prosseguir, aprofunda suas informações:

A parte musical é feita à medida que a gente ensaia, à medida que a gente entende que ali precisa de uma música, que a gente testa e vê se funciona, se aquilo está de acordo com o momento do espetáculo. Muita coisa é feita na sala de ensaio de improviso, depois vai para o estúdio e volta a apresentar a forma final” (Bittencourt, 2022).

Quando o diretor musical Jarbas faz o registro de ser sua “atuação”, na sala de ensaios, “mais passiva” em decorrência de sua função. É importante atentar que ele também grifa “ser mais de escuta” – o “escutar” e “perguntar” reiteradamente sinalizado por Meirelles como um possível método de trabalho dele – e, diante do exposto, é plausível pensar que por extensão, do grupo. E, é bastante instigante perceber como tudo é tão intrincado (esse jogo interativo: individual e coletivo e vice-versa). É, exatamente esse exercício do “escutar”, comum a todos do Bando, dentro de suas especificidades, que em Jarbas propiciará a fazer parte de uma cadeia de ações que culminará na construção de uma cena – contudo, veremos que a cena só se configurou porque havia outras mentes conectadas por meio de ideias com pontos de contato em comum, questão que logo será abordada.

Agora, vou recuperar a passagem em que ele diz “[...] muita coisa é feita de improviso, depois vai para o estúdio e volta a apresentar a forma final” para lembrar que, como já registrado, temos também o ocorrido com o rap do “Nego Fudido”, que personagem e cena já existiam e a música é apreendida de uma experiência vivenciada por eles no dia-a-dia. Registro feito, volto à fala: “muita coisa é feita no improviso” e retomo a cena do nu masculino: “a gente estava lá ensaiando aí Jarbas. Jarbas também compõe junto com a gente ensaiando e compondo e tal” (Washington, 2022), e Jarbas põe um som de galope<sup>86</sup> (não tinha letra) o personagem do ator Washington responde ao estímulo pulando ao som do galope: “eu estava com uma calça de malha, sem cueca e comecei a balançar o pinto [...]”. O diretor ao perceber segura a espontaneidade criativa e dá a instrução: “tira a roupa” (a improvisação tem relação íntima com a espontaneidade e com a criatividade). Washington prossegue com o

<sup>86</sup> Jarbas Bittencourt toma como referência a música da banda carnavalesca baiana Chiclete com banana “Que força é essa?” que tem um ritmo de galope. Conforme pontua o ator Washington: “Jarbas é chicleteiro, gosta do Chiclete com banana, ele é fã do Chiclete, sai no Cameleão”. Entrevista concedida a autora, em 2022, via plataforma Zoom.

relato: “tirei a roupa e comecei a pular nu e, aí, Cristóvão veio no bolo, aí pronto”. Logo, considerando a relatividade das coisas o acaso pode sim, beneficiar a mente conectada reforçando o caráter não retilíneo de um processo criativo bem como a complexidade de uma composição em suas interações, como no relatado sobre a criação de cena apresentada, em que se faz presente as “sacadas” do diretor enquanto jogo na sua condução do processo em que a espontaneidade é uma tônica.

Assim, fica entendido que estava delineada uma coreografia em que se teria atores nus em cena, a partir do acontecido e narrado por Jarbas e Washington sobre a cadeia de eventos desencadeados naquele dia e momento na sala de ensaio. Ocorre que no referido dia a atriz Valdinéia tinha faltado ao ensaio. No ensaio seguinte, ao tomar conhecimento, “Valdinéia fica indignada, e se recusa a continuar no espetáculo, outras mulheres também se sentem incomodadas” (Soriano, 2022).

Quanto aos homens, enquanto uns “estavam bem tranquilos” como informa a atriz Valdinéia, outros expuseram seu descontentamento, a exemplo do ator Lázaro Ramos que, de acordo com Washington, assim se posicionou: “porra nenhuma, isso é sacanagem..., diretor branco você é escroto, você quer expor a gente...” A versão contada pelo próprio Lázaro Ramos, em live em comemoração ao aniversário do Bando (2021), foi a seguinte: “Márcio, pelo amor de Deus, eu não vou, o meu personagem é engajado, ele não vai ficar tirando a roupa e dançando nu e et cetra”. Diante da situação de tensão, o ensaio é parado para uma conversa em busca de um encaminhamento para o impasse, porém o dia encerra “num clima meio deprê”. O ensaio seguinte começa com Meirelles apresentando a seguinte possibilidade de encaminhamento, a qual registro duas versões que chegaram ao meu conhecimento: “eu acho que o que tem que acontecer e depois que os meninos dançarem Lázaro falar tudo que ele me disse, em cena” e, numa outra versão: “você fala dessa indignação e fala da outra indignação que é um Bando de pretos sendo dirigido por um branco”. A primeira na voz do próprio ator (live) em que ele justifica sua reação: “o meu personagem era um personagem engajado no espetáculo e eu me recusei a fazer a cena” e, a segunda, feita pelo ator Leno Sacramento (entrevista a mim concedida). A atriz Valdinéia assevera que: “Não teve as dançarinas, mas teve o super negão que foi muito pior, para gente foi muito pior: por que tem que ter homens pelados? Por que tem que ter esse corpo preto exposto?” Mas, a quais dançarinas ela se refere? Retorno a esse ponto mais à frente.

Numa cadeia de relações em reações ao anteriormente explanado foi gerando, a partir desse fato real ocorrido no ensaio: a cena em que o personagem do ator Lázaro Ramos faz um

protesto contra a cena do nu ao tempo em que também registra a problemática do “diretor branco” e, uma outra em que a personagem de Valdinéia registra em cena o porquê de ter se mantido a cena coreográfica com nudez: “Isso é porque faltei o ensaio ontem...”. Ademais, a supramencionada cena ainda se defrontou com a recusa do “diretor de movimento” Zebrinha (Jose Carlos Arandiba), de coreografar, pois “tem problema com essa coisa do nu explícito. Problemas com essa questão do nu sem função” e, na visão dele “ali é um nu sem função”. Passado o impacto inicial, ele reelabora a perspectiva com relação ao nu na cena, chegando a afirmar “só que ali tem função” e ao mesmo tempo esclarece que “a grande função que eu vim perceber depois, que eu imagino que eu vim perceber depois [...] era constrangedor porque gente branca nua no palco já se está acostumado a ver, mas gente preta [...]. E a função, a grande função é de constranger as pessoas e também mostrar que o corpo negro pode ser sexy também” (2022).

A participação de Zebrinha no processo de *Cabaré* foi um tanto atípica em comparação aos outros espetáculos<sup>87</sup> em decorrência de viagem. Quando chegou “os blocos [temáticos] já existiam e eu fui coreografando entre os blocos de acordo com as temáticas do bloco anterior ou posterior, mas essa é a grande razão”. E acrescenta “é todo entremeadado, você não sabe quando começa nem quando acaba a cena, o texto e a movimentação” (Idem). Dentro dessa realidade, a marcação se deu por meio de uma “conversa com Jarbas” que, no caso em específico, propôs a música e, continua: “eu coloquei passinhos inspirado nessa realidade dos desfiles de moda”, pois, diferente dos outros espetáculos, em *Cabaré da Rrrrrraça* os blocos já estavam prontos, as músicas estavam prontas, “eu coreografava aí depois a gente vinha ajustando as coisas”. Ao final fica: bloco, coreografia e música ou bloco-coreografia ou bloco-música e no texto cênico, a demarcação entre um bloco e outro é feita com o toque de campainhas residenciais pela personagem Rose Meire, tendo como bloco final o das piadas (cena performada pelos atores), que foi uma proposta trazida pelo diretor.

---

<sup>87</sup> Porém, ele faz a seguinte declaração: “minha experiência com o Bando é que eu normalmente levo poucas informações, não é como o Cabaré. Eu em outros, como *meteor geste*, o cara que coloca os gestos lá eu levo poucas informações. Eu consigo muito mais garimpar dos atores do que informar, aí, eu me sinto meio arquiteto. Porque eles são geniais, eu só vou juntando, simplificando, juntando as peças. Coloco esse gesto no lugar ideal, coloco no lugar da ação. Mas, eu garimpo muito, muito, muito dos atores e muito pouca informação eu levo para eles. Essa é a metodologia, não cheguei ao final dos estudos, mas a gente está conseguindo elaborar um vocabulário que é baseado na questão da memória do corpo, que é baseado na memória da questão ancestral corporal e baseado, garimpado lá dentro das seitas da religião de candomblé. Se você perceber *Benção* [espetáculo] eu faço uma leitura, na verdade uma homenagem as quatro importantes etnias que ali eu faço uma leitura. Eu aglutino tudo em um mesmo lugar: o povo Jejê, o povo Ioruba e o povo Fon. Boto tudo naquele pacote e isso a gente vai descobrindo juntos. Eu acho, se alguém quiser continuar isso, a gente vai descobrir um vocabulário da corporeidade, como você falou, lindo, né, [risada] preta para o teatro” (SANTOS, 2022). Entrevista concedida para elaboração deste estudo, via Zoom.

Segundo Meirelles, nesse primeiro momento “só tinha trilha sonora gravada e no final entrava tambores para homenagem a Zumbi e a homenagem ao Ilê Aiyê no final com a música ‘Separatismo não’ de Caj Carlão (Ilê Aiyê), ao fim da música, todos fazem o gesto de levantar o braço com o punho erguido”<sup>88</sup>.

“Sagacidade”, atitude racional, olhar pragmático ou outros, no entanto, o importante é que ao olhar – com alto índice de probabilidade de ter sido um olhar pautado na racionalidade – o diretor, em segurar a resposta corporal de Washington ao estímulo do som de galope, possivelmente se deu por também vislumbrar nela uma substituta para outra cena que também, por ter causado polêmica, foi descartada. Ambas em torno da cena da personagem Flávia Karine (cantora de axé) feita pela atriz Auristela Sá, a primeira teria um grupo de dançarinas sendo uma delas feita por Valdinéia e tais dançarinas tinham:

que mexer bunda<sup>89</sup>, mexer para lá, mexer para cá e era uma coisa que a gente criticava muito. A gente não concordava com aquilo. Aquele corpo preto, feminino exposto a todo tempo, mas Márcio queria botar isso para que a reflexão ficasse mais forte. Eu era uma das dançarinas de Flávia Karine, a gente brigou, discuti e acabou não tendo. Não teve as dançarinas, mas teve o super negão que foi muito pior, para gente foi muito pior: “por que tem que ter homem pelado?” (Soriano, 2022).

Contudo, Valdinéia faz a seguinte ressalva: “Márcio depois vai explicando que tipo de reflexão seria feita com aquela cena em especial”. A referida personagem feita por Auristela Sá rende outra curiosidade, ainda que bem mais amena, no atinente ao descompasso entre a sua concepção do perfil da personagem e a do diretor, conforme expõe Valdinéia:

Tinha uma outra coisa também que era bem engraçada: a Auristela fazia essa cantora de axé e ela considerava que sua personagem, Flávia Karine, era uma cantora de axé assim já bombando e Márcio via de outra forma, para Márcio era uma cantora pequena, começando. Então, ela não fazia show na Alemanha, ela fazia show em Feira de Santana, mas Auristela, não, ela: “eu fui fazer um show em Berlim”, aí, Márcio: “não tem show em Berlim, o show é em Feira de Santana”. Foi aí que Auristela começou a pegar nome de cidades do interior da Bahia tipo: “fui fazer um show em Xique-Xique”, mas ainda assim no interior da Bahia ela se via com uma plateia imensa. A gente se divertia muito com o fato de ela achar que a cantora já tinha essa carreira assim de sucesso (Soriano, 2022).

<sup>88</sup> De acordo com o sociólogo e sambista Tadeu Kaçula, o referenciado gesto (também conhecido como punho cerrado) era utilizado por Nelson Mandela, um dos principais nomes na luta mundial contra o racismo. Ele lutou contra o Apartheid e a segregação racial na África do Sul. É também um símbolo de solidariedade e apoio a causas relacionadas a conflitos sociais como racismo, xenofobia, sexismo entre outras mazelas que fragilizam as relações humanas Disponível em: <https://jornalempoderado.com.br/punho-negro-e-a-raiz-da-liberdade>. Também é utilizado como uma saudação para expressar unidade, força, desafio ou orgulho de pertencer a um grupo social politicamente minorizado. A saudação remonta a antiga Assíria como um símbolo de resistência em face da violência.

<sup>89</sup> Segundo Rejane Maia, em entrevista para esta pesquisa concedida via Zoom em 22/06/2023, “a gente não queria tirar a roupa. A gente brigou por causa disso e Val [Valdinéia] tomou a frente”.

Sobre o uso do som de ‘galope’, Jarbas (2022) declara uma intencionalidade<sup>90</sup>, “eu tendo a ideia maluca de falar sobre a hipersexualização ali do homem negro. E aí, aquilo sai dali, vira, vou para casa trabalhar na letra, no que seria isso naquele contexto”. A supracitada cena deu origem a música intitulada “Super negão”, e, em cena a atriz Auristela Sá – cantora de *axé music* – canta interagindo ao ritmo de galope com seus bailarinos (interpretados pelos atores Jorge Washington, Cristóvão da Silva, Leno Sacramento e Luiz Fernando Araújo) completamente nus em cena dançando uma coreografia de dançarinos de show de axé, ao som da música cuja letra ironiza a ideia mitificada da imagem do “preto-biológico-sexual-sensual-e-genital<sup>91</sup>” que embasa a canção conforme se pode averiguar em sua letra<sup>92</sup>: “É o cavalo? É o tição? / Não, é o super negão / É o super negão, é o super negão, olha aí. / Olha o tamanho do seu cacete / quando ele aparece, a galera repete / Ele é mais sexy, sexy, sexy / Ele é mais quente, quente, quente / Ele é mais sexy, sexy, sexy / Ele é mais potente, tente, tente / Ou é bom de bola ou é bom de samba / ou é pai-de-santo ou é dez na cama”. Bitencourt (2022) é enfático ao grifar ser imprescindível o contexto de origem: “essa música foi feita para ser lida dentro do contexto daquele espetáculo com aquela coreografia, com aquela dramaturgia”.

Há também, por parte dele, o cuidado em situar a cena e conseqüentemente a canção em seu ambiente macro, contexto mediato (sociocultural, político e ideológico) no qual foi gerada para um possível estabelecimento de sentido:

o galope sempre foi no carnaval de Salvador ao mesmo tempo um momento de explosão de energia, de alegria profunda quando os trios elétricos tocavam, mas também aos sons dos galopes aconteciam e acontece os momentos de maior violência que tem como alvo preferencial o corpo masculino negro em Salvador. Então, essa combinação é importante, ser o galope, ser esse homem mais vulnerável do que nunca, hipersexualizado com aquelas frases exageradas [da canção] performando aquele contexto desconcertante (Bittencourt, 2022).

Mediante o exposto e, dando continuidade aos argumentos do diretor musical, agora, em uma passagem metafórica sobre o traço situacional que tal canção traz consigo: “essa música que nasce das engrenagens de um espetáculo teatral, está ali como graxa para fazer as engrenagens rodarem ali. Em sua maioria, claro que tem canções, coisas que dá para sair e ter

---

<sup>90</sup> “Pô, tem uma coisa que preciso dizer que é: tinha 25 a 26 anos e, por aí, e tinha vontade de dizer as coisas, sabe, tinha vontade de enfrentamento de determinadas coisas”. Declaração feita em entrevista concedida a autora em março de 2022.

<sup>91</sup> In: FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008, p.169.

<sup>92</sup> Fonte: Edição do espetáculo, concedida a minha pessoa pelo Bando, via e-mail, em 28 de março de 2018.

uma sobrevida independente, mas no *Cabaré da Rrrrrraça* acho que é das que está muito encaixado ali dentro” (Bittencourt, 2022).

Em consonância com Spolin, recorro as “três essências dos jogos teatrais” os quais ela considera ser os principais procedimentos dos jogos teatrais: foco (concentração), instrução e avaliação – mais especificamente, ao por ela apontado como o terceiro elemento – a avaliação, tomo, aqui, como gancho para o que na prática do Bando se materializa na configuração de “Roda de conversa”, podendo ocorrer após cada ensaio para acertos, reflexões, análises; quando o material editado pelo diretor era apresentado ao grupo; ou ainda no caso da cena das piadas racistas em que os atuentes avaliaram que “só a piada não dá, precisamos dizer alguma coisa”, ocorre que alguém verbaliza: “é o caralho!” e fica como remate (após ser dita cada piada racista, o bando de atores remata com: “é o caralho!”).

A “Roda de conversa” pareceu ter um peso maior nos momentos de impasse, conflitos, oposições tensivas, embates como as desencadeadas pela cena de nudez masculina. Momento em que parou tudo e foram debater sobre, em busca de direcionamentos. E, especificamente naquele dia, não tendo chegado a um acordo, no dia seguinte ao apresentar uma solução, já citada, e, ou ser aceita é estabelecido a seguinte regra do jogo: a máxima “O que der polêmica, deixa”, que passou a vigorar a partir daquele momento. Em suma, as reflexões aqui desencadeadas possibilitam apreender, dentre tantas outras, a complexidade de uma composição em seu movimento marcado por “interferências, modificações, restrições e compensações”, ao passo em que estabelece diálogos com Salles ([2017], 2021, p. 160), “[...] nos processos em grupo falamos em afinidade com, cooperação com, contagiar alguém, adesão de alguém, ou seja, termos de natureza transitiva direta ou indireta, convivendo uns com os outros, pois grupos são formados por indivíduos”.

Por fim, mas não menos importante, registrar que os referidos conflitos, tensões, antes, expressa prudência na abordagem em decorrência da idiosincrasia e encruzilhamentos, inerente da utilização, na discussão do racismo no contexto sócio-político-ideológico brasileiro e a mediação do recurso do riso no espetáculo teatral *Cabaré da Rrrrrraça*. Este, inserido tanto na linguagem verbal quanto na não-verbal (linguagem corporal) dos atuentes. Daí a importância de, simultaneamente, estabelecer um contraponto aos discursos e/ou linguagens corporais, em seu conjunto, na dinâmica dos jogos improvisacionais.

Assim pondera a assistente de direção Chica Carelli (2021): “é difícil essa coisa do processo cômico. O que faz uma coisa ser cômica eu acho que é isso, é a coisa crítica em cima daquele personagem, daquele pensamento errado, mas ser tratado não de uma maneira

agressiva, mas de uma maneira cômica [...]”. Instante em que sinto a necessidade de voltar a registrar, reiterar que a reflexão aqui proposta se fundamenta no estudo do processo gestatório do já anunciado espetáculo no qual o recurso estético do riso na abordagem do racismo/antirracismo é utilizado como recurso estratégico (meio, caminho) para alcançar o seu objetivo maior, ser: espaço propício a reflexão crítica, educativa em sua proposta: “didática, panfletária e interativa”.

Em decorrência do acima registrado, se faz pertinente a ressalva de que o sublinhar o recurso do riso se justifica por sua ambiguidade, por ser desestabilizador, por parecer antagônico, e, esse antagônico problemático no contexto brasileiro, em uma leitura desavisada. Contudo, não caracteriza o estabelecimento de uma hierarquia entre o processo da peça e o do recurso do riso. O que, por sua vez, estabeleceria uma percepção estanque: processo do espetáculo e recurso do riso. Cabe destacar que a relevância está para o conjunto do espetáculo como um todo, isto é, o riso faz parte de um todo e o todo está para o riso. Posto isto, dando continuidade ao presente estudo, passaremos estrategicamente ao “Bloco Temático IV” o qual tem como intuito sublinhar tal recurso.

**6 Bloco Temático IV:****CABARÉ DA RRRRRAÇA E O RISO DE A “OUTRA NÊGA FULÔ<sup>93</sup>”**

Fotografia 23 – Série/Postais # 23 anos de *Cabaré da Rrrrraça*, 7/30, ano 2020.



Fonte: Acervo da autora.

<sup>93</sup> SILVEIRA, Oliveira. Outra Nega Fulô. In: RIBEIRO, Esmeralda et al. (Org.). *Cadernos Negros: os melhores poemas*. São Paulo: Ministério da Cultura, 1998. (Grifo meu).

## 6.1 Reajustando a lupa

“As definições pertenciam aos definidores – não aos definidos” (Morrison, Toni)<sup>94</sup>

“[...] luta pelo direito à subjetividade e interpretação de nossas histórias” (Bando Teatro Olodum).

Antes de adentrar na temática a ser desenvolvida, abro um parêntese explicativo, por considerar prudente, sobre o título do presente Bloco: para além de um uso retórico do título do poema de Oliveira Silveira (poeta negro-brasileiro, séc. XX, em sua paródia do poema “Essa negra Fulô”, do poeta modernista Jorge de Lima), o que se propõe é sobretudo ressaltar a convergência do riso em *Cabaré da Rrrrrraça* com a performance da “Nêga Fulô” de Oliveira, no referido poema. Fecho a parêntese e retomo, a seguir, a temática aqui objeto de reflexão.

Ao dar continuidade ao estudo do processo criativo do espetáculo, como já anunciado, aqui será dada primazia ao recurso do riso. É pertinente reiterar, já foi pontuado anteriormente, não caracterizar uma segmentação da ideia de processo criativo da obra cênica. Antes, configura a busca por uma abordagem com mais vagar por se tratar de um tema um tanto espinhoso. É, de certo, um processo de escrita difícil, fundamentalmente pelo fato de ainda vivenciarmos socioculturalmente e, assim, também academicamente em um estágio preliminar de um processo de desprendimento da ideia de epistemologia unívoca, de valores dicotômicos excludentes, pois são também questões históricas.

O quão árduo é encontrar um caminho que a mim traga certo conforto no discorrer sobre o aqui proposto ao buscar experienciar a escrita me posicionando em uma perspectiva em que me situo a partir do seguinte ponto de vista: vou falar de riso e racismo, ou, o espetáculo rima racismo com riso. E ao me permitir dar vazão à essa linha de raciocínio, ecoam vozes, a exemplo da do ator Cristóvão (2022), que em entrevista pontuou: “[...] e quando a gente começou a conversar sobre a montagem, eu entendia que era um assunto que não devia ser colocado de gracejo ou de humor [...] porque eu sofria isso no dia a dia, no ônibus [...]”; ao dar continuidade a sua fala ele reitera: “[...] foi muito difícil a construção desse personagem [...] falar de uma coisa triste, porém usando a alegria, o humor” – voltaremos a essa questão mais adiante, contudo, já registrando a percepção da expressão de sentimentos antagônicos convergentes próprio da situação experienciada, não constituindo, necessariamente, a manifestação de uma dicotomia excludente. Em verdade, ouço eco dos

---

<sup>94</sup> In: MORRISON, Toni. **Amada**. Trad. Evelyn Kay Massaro. São Paulo: Editora Best Seller, 1989., p. 233.

danos ocasionados a nós, população negra, em consequência das dores históricas da diáspora, escravização e discriminação racial comum a todos os atuantes – para ficar no âmbito do *Bando/Cabaré da Rrrrrraça*.

Contudo, cada um significa e/ou ressignifica a experiência vivenciada de maneira ímpar. De modo que o ator Leno Sacramento (2022), traz um outro viés de percepção: “[...] eu não acho que seja uma graça de forma pejorativa que venha acabar com todo o nosso pensamento de conscientização, mas está ali, está na gente”. Falas que sinalizam a vivência e con-vivência de sentimentos paradoxais, conflituosos imbricados no espaço-tempo dos ensaios, porém não chega a constituir um problema para o fluir do processo criativo por ser inerente ao jogo que se joga entre o individual e o coletivo, o coletivo e o individual, materializando um espaço de dualidades, em que a convergência está para a divergência, isto é, a integralidade resulta desse aspecto dual.

Todo esse imbricamento de percepções, sensações, crenças sinalizam a confluência de sistemas epistêmicos diversos, de um olhar transdisciplinar, no caso em específico, é primordial ser marcado pelo afrocentrismo. E, em simultâneo, sou reportada a Morin (2000, p. 48), ao afirmar que “só podemos tentar entrar na problemática da complexidade se entrar na da simplicidade, porque a simplicidade não é assim tão simples quanto parece”. A simplicidade está para a complexidade e o inverso é também verdadeiro, possibilitando tecer um paralelo com o fenômeno da então reflexão: o processo da criação do espetáculo ressaltando a funcionalidade do uso do riso na abordagem do racismo/antirracismo. “Aí está uma ideia tipicamente complexa – os princípios da inteligibilidade complexa”. Percepções, sensações, crenças, modos de pensar/fazer habitados por experiências sensíveis negro-brasileira, reportando a uma pluralidade, somada ao diálogo com o não-negro. Estando assim interligado “o todo e as partes, as partes e o todo, as partes entre si e as relações das partes entre si com o todo”, ou, dito de outra forma, a criação ocorre em meio a uma diversidade de interações.

Trata de ter em consideração as diversas dimensões do fenômeno estudado, pois não se deve desconsiderar o fato de que sendo o racismo social, isto é, estando presente na estrutura social, sendo, portanto, uma estrutura com múltiplos componentes, é, simultaneamente, histórico, cultural, econômico, psicológico, dentre outros. Dado ao caráter da multidimensionalidade aponta para a incompletude e incerteza. E, a ação de abordar o racismo via uso do riso, já sabemos, é uma estratégia e, por sua vez, se torna palco da complexidade, já que ela pode trazer o acaso, o imprevisto, decisões e consequências transformadoras.

Como também já foi registrado em passagem de um dos tópicos iniciais – esta é uma escrita que suscita e/ou insurge em um movimento espiralado contrariando uma perspectiva cartesiana. Daí essa necessidade de para avançar, mover em direção ao ascendente – o espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça*, no histórico do Bando, não é o primeiro nem o único a fazer uso do humor<sup>95</sup> para tratar temas “sérios”. O riso constitui traço forte do Coletivo, especialmente nos primeiros trabalhos – dado que será validado ao fazer uma retrospectiva cronológica linear dos trabalhos realizados pelo Bando de Teatro Olodum. O mesmo procede no tocante a técnica de improvisação. Entretanto, ao que tudo indica, é o primeiro a fazer o uso do humor para debater explicitamente racismo<sup>96</sup> à brasileira, (1996 para 1997). A contextualização faz toda a diferença, pois, historicamente foi um momento em que discussões nessa esfera ainda eram incipientes, especificamente em Salvador, e a presença de um ativismo antirracista (Teatro) com o uso do humor como mecanismo de enfrentamento é um tópico a se verificar. Não seria o caso de também cogitar ter ocorrido premeditação para tal, pois o depoimento a seguir iria de encontro: “Eu acho que é cultural a gente fazer graça de tudo, é cultural, então eu não sei se teve um propósito. Se a gente chegou e falou assim: vamos fazer graça aqui para a gente fazer essa conscientização ali” (Sacramento, 2022).

Para além de validar a proposição pregressa, o depoimento do ator Leno apontou outro aspecto do humor: “ser cultural” e para tanto ele se pauta em um humor cotidiano, no rir de si mesmo, no “levar a vida na esportiva” e, assim, como verificável na presente narrativa:

eu fui baleado pela polícia civil e, quando eu fui baleado foi muito trágico, foi muito ruim isso, mas hoje a gente entra numa roda de conversa e meus amigos que tiveram muito medo de minha morte riem do ocorrido porque começam: “ah! Eu estava tomando banho e sai nu na rua”, e vira graça. A gente cuida muito de nossa higiene mental com essas graças (Idem).

Ainda na esfera do cotidiano, ele traz mais um registro do exercício diário de rir de si mesmo. E, concomitantemente, de um rir como resposta ao racismo estrutural que soa como – ter, também, consciência de como ele afeta a saúde mental – e, por isso, a adoção de práticas estratégicas de autocuidado.

Ah, gente, com certeza, eu não vou ser hipócrita. A gente ri das piadas de preto, mas a gente tem consciência do que a gente está vendo, do que a gente está rindo,

<sup>95</sup> Ver espetáculos que compõem a *Trilogia do Pelô – Essa é nossa praia, Ó Pai, Ó e Bai Bai, Pelô* –, por exemplo. Contudo, todos os espetáculos do Bando terão em maior ou menor grau o recurso do humor no tratamento de seus temas, de acordo com depoimentos dos integrantes do Bando.

<sup>96</sup> “A gente tinha falado disso [racismo] com *Zumbi* [1995]. E *Zumbi* foi muito mal-entendido porque a gente era bem panfletário, mas com *Cabaré da Rrrrrraça* a gente veio quebrar logo tudo isso: “esse é um espetáculo panfletário, didático e interativo, receba” (Valle, 2021).

entendeu? Tinha um amigo meu de São Paulo aqui e a gente estava indo para praia no ônibus. Todos pretos menos o motorista que era branco, eu dizia: “ah! Agora você é nosso chofer, está trabalhando para a gente”. Ai depois a gente começou a perceber, se tiver uma blitz aqui, a blitz ia dizer: venha cá, você está sendo sequestrado por esses pretos aí? E a gente começa a rir. Mas isso é tão sério que se a gente parar para perceber o quanto isso é sério, e o quanto acaba com a gente. A gente morre, porque não consegue ter essa higiene, essa limpeza em nosso cérebro, em nossa vida. Eu acho que tem que ter graça, não é proposital, mas está em nosso corpo (Idem).

Em uma outra narrativa ele traz um registro no âmbito coletivo, isto é, sua e dos seus pares, sobre uma especificidade de sua comunidade,

Tem uma coisa que é muito louca e que a gente só vai perceber depois, a gente vai para um enterro e vai todo mundo em um ônibus da comunidade e a gente vai super triste falando daquela pessoa, e, quando a gente volta é praticamente fazendo um samba dentro do ônibus. É uma coisa louca? É, mas é uma coisa engraçada ver essa galera que foi para o enterro voltar sorrindo. Então, acho que isso está muito dentro da gente e a gente só levou para o palco. [...] está no nosso corpo (Idem).

É perceptível nos relatos traços que saltam aos olhos, por meio de expressões que denotam ausência de pares opositivos: “enterro”/“samba”, “triste”/“sorrindo” e, também, pela sentença [o humor] “está no nosso corpo” – na oportunidade saliento se tratar de um corpo negro-brasileiro morador de comunidade, como são e/ou eram, no geral, os atuantes do espetáculo – como também dialoga com Meirelles (2021) na seguinte afirmativa: “[...] sempre foi nessa chave do humor. Tudo que a gente fez com o Bando sempre tinha muito isso do humor, do jogo, da brincadeira, da interação com o público.” Dado passível de ser lido como um traço diferencial daquele grupo inicial que constituiria o Bando de Teatro Olodum, cuja assertiva abaixo vem de alguma forma explicitar:

E começo exatamente com isso, o desnudamento de minha história. [...]. Quando a gente fez a primeira audição foram quase cem pessoas [...]. A gente selecionou trinta. Esses trinta vinham de grupos de periferia, grupos de movimento negro, de igreja, gente que nunca tinham feito teatro, mas tinham uma forma de representar o mundo, as emoções, as relações peculiares, porque não eram pautadas no teatro eurocêntrico ou estadunidense. Os formatos, os métodos de construção dos personagens psicológicos, etc. vinham de outros lugares, vinham exatamente da raça, exatamente da periferia, exatamente de uma vida periférica, ainda que não da periferia, mas uma vida invisibilizada, eram gritos (Meirelles, 2021).

Essa fala de Meirelles denota um perceber de que aqueles corpos negros assumiram, organicamente, o lugar de sujeito do/no narrar experiências vivenciadas suas e/ou de seus pares suscitando um ponto de vista afrocentrado que nesta reflexão é concebida sob o viés da ancestralidade. Esta, nas palavras de Leda Maria Martins é definida como “modo estruturante da cosmopercepção negro-africana, dispersa pelas suas inúmeras e diversas culturas” (Martins, 2021, p. 58). Vale ressaltar que, como assegura Eduardo Oliveira (2006):

A ancestralidade, por sua vez, não é a afirmação do eu heroico, narcisista: na ancestralidade o que conta é a história de um povo, o arsenal simbólico adquirido por este durante o percurso do tempo. Quem conta a história do eu é sua tradição. A história do eu está vinculada à história de seus ancestrais. O eu faz parte de um todo e é importante justamente na medida em que compõe esse todo, e não o contrário. É por isso que podemos dizer que sem ancestralidade não há identidade. A identidade é encontrada na tradição e não no olhar narcisista (Oliveira, 2006, p. 120).

O estudioso ressalta o caráter integrativo e coletivo próprio dessa percepção de mundo, ainda que sendo uma construção cultural e, por isso, sofrer modificações no decorrer da história. Também, reafirma sua relevância ao pontuar que a “cosmovisão africana encontra no princípio da ancestralidade sua concatenação interna e a força externa, manifesta na tradição dos afrodescendentes” (p.121). Contudo, a cosmovisão negro-africana ao privilegiar o tempo passado não o fossiliza, ele é dinâmico, em um movimento espiralado possibilitando a constante atualização da memória ancestral. De forma que a memória coletiva se faz presente nos corpos dos descendentes negros africanos em diáspora, isto é, está corporificada. E por isso, não existe disjunção entre as dimensões espiritual, física, matéria. Ante o exposto, reafirmo que esses corpos negros aqui estão sendo concebidos tendo como base a concepção de “corporeidades”: compreensão dos sujeitos atuantes em sua dimensão – sócio-histórico-social, emocional-afetivo, mental-espiritual-corporal – por meio de suas vivências experiências, as quais constituem a base para seu processo de criação artística.

Mais um, dentre outros, pontos valiosos para as reflexões desencadeadas é pontuar: o teor político, assim como social e cultural da adoção da noção de cosmovisão africana em solo brasileiro – quer datada em 1997 (estreia do espetáculo) quer nos dias atuais – uma vez que atravessada das experiências de escravidão e discriminação racial, logo configura também uma ação política. Uma cosmovisão de mundo forjada em África permeada do sagrado e aqui ressignificada, como o foi em outros espaços geográficos nos quais os negros africanos foram forçosamente trazidos na diáspora. O sagrado tem como fonte a ancestralidade sendo essa preservada e atualizada ritualisticamente por meio do culto aos ancestrais – ritual coletivo. De acordo com Oliveira (2006, p. 52): “O passado é privilegiado, pois esse é o tempo dos antepassados. [...]. O tempo africano, tal como o universo africano está prenhe de ancestralidade. A mesma ancestralidade que permeia todos os seres do planeta (universo africano) habita o tempo mitológico e atual”. Entretanto, na atualidade (tempo presente), os atores são os descendentes, todavia, a atualização deve ser respaldada na memória dos ancestrais, dito de outra forma, com base na sabedoria dos ancestrais: “ouvindo, cultuando e abrindo caminhos para um novo tempo”. As religiões dos povos africanos são dotadas de

singularidades como: permeia todas as esferas da vida comunitária nas sociedades africanas, são pragmáticas, tem relação intrínseca com a política, abrigam a noção de dualidade (ex: sagrado e profano), não toma como linha de raciocínio valores absolutos: “Não existe o essencialmente mau e o essencialmente bom. As energias estão espalhadas pelo universo. Dependendo da maneira pela qual elas são manipuladas e para que fins sirvam, elas podem ser tanto construtivas quanto destrutivas” (Oliveira, 2006, p. 70).

Ao contemplar a concepção de improvisação que sob o olhar dos historiadores das manifestações dramáticas ocidentais é suscetível de ser tomado como referência os rituais de celebração à Dionísio – sagrados e religiosos – visto que tais ritos celebrativos eram compostos de uma estrutura ritual mais expressões mimo-dramáticas improvisadas. A estudiosa Chacra ao expressar sua apreciação sobre, reitera o supradito:

A improvisação é a raiz, não somente da tragédia como também da comédia. Da procissão dionisíaca, como uma celebração geral, destacou-se um grupo que deu origem à tragédia, enquanto que outro, por processo idêntico, o “Cosmos”, se separou da parte profana das festas a Dionísio, engendrando a comédia. O “Cosmos” eram festas rurais, bastantes populares, que, com seu cortejo de dançarinos, cantadores e mascarados, seminus e embriagados, conduziam o emblema fállico, símbolo da fertilidade e dos prazeres sexuais. Os temas destas manifestações eram improvisados e quase sempre relacionados ao sexo, havendo também referências à situação da *polis* no momento (Chacra1991, p. 25).

A vinculação da origem da improvisação aos ritos religiosos da Antiguidade nesse contexto pode estar atrelada a carência de registros históricos proveniente, entre outras, de sua informalidade e espontaneidade e, também se pode pensar na relevância e farta fortuna crítica – em quantidade e qualidade – sobre as celebrações dionisíacas. Essas, somadas a evolução desses ritos – encenação da vida e feitos de deuses e heróis, sob a condução de cantos e danças – resultando no estabelecimento de uma estrutura, pois, em conformidade com Chacra (p. 24): “nas procissões dionisíacas, o coro entoava um ditirambo em honra ao deus, de início improvisado”. No decorrer do tempo o ditirambo é convertido da oralidade para um texto em verso e o improvisador substituído por um “autêntico ator”. Mudanças e adequações outras continuaram seu movimento em um percurso histórico, resultando no que veio a ser a tragédia. Ao que Chacra em diálogo complementar com Léon Moussinac (p. 46), faz a seguinte proposição de caráter conclusivo:

Desde modo, a improvisação é concebida como a gênese da arte dramática, evoluindo das expressões mais momentâneas e espontâneas, a partir do rito, até a formulação de uma linguagem teatral de “caráter perfeitamente definido, próprio

para atingir, por processos plásticos, ópticos e acústicos adequados, a sensibilidade e o espírito de um auditório”<sup>97</sup> (Chacra, 1991, p. 25).

O ator Cristóvão ao se posicionar sobre a adoção por parte de Meirelles da ferramenta da improvisação faz a seguinte declaração: “O que já é da gente [improvisação] de nós que temos poucos recursos [...] a gente, por saber lidar com dificuldade do dia a dia através do imprevisto [...]. Então, as improvisações fazem parte da vida da gente [...]”, ou seja, a necessidade faz estar sempre improvisando, no sentido de lançar mão dos recursos que dispõe para resolver demandas do dia a dia. Ao trazer essa fala, o faço para: registrar o caráter multifacetário da improvisação – podendo ser pensada tanto na vida artística quanto na vida cotidiana; segundo por viabilizar um gancho para estabelecer um paralelo de sua presença no teatro tradicional dos povos africanos. Conforme Bakary Traoré (1972), na obra *The black african Theatre and its sociais functions* esse teatro em sua origem exerceu relevante função social no sentido de congregar os indivíduos, promovendo intensa coesão social e se tornando reflexo de costumes, hábitos e condutas. Um teatro de base oral improvisado fortemente ligado a vida cotidiana de sua comunidade e a seus antepassados (culto aos ancestrais). Também é marcado por um viés cômico para debater questões sociais de natureza educativa; podendo conviver tranquilamente tragédia e comédia, humano e divino, vida e morte, bem como o entrelaçamento de discurso, música, movimento e dança.

Se no teatro grego dionisíaco ocorreu a separação entre drama e a religiosidade presentes nos rituais/espetáculos; no teatro tradicional dos povos africanos foram mantidas e, esse saber atravessou o atlântico no corpo-memória dos afrodiáspóricos mantendo-se vivas, dentre outros, em solo brasileiro ecoando via atualização, nas várias vertentes do teatro negro aqui produzido a exemplo da confluência entre as várias linguagens artísticas, a abordagem de questões cotidianas relevantes para a comunidade negra assim como o recurso do humor.

Ademais, os artistas populares, as festas populares, o teatro popular – arte que se dirige e/ou proveniente das camadas populares – e o riso sempre caminharam de mãos dadas<sup>98</sup>.

<sup>97</sup> MOUSSINAC, Léon. **História do Teatro**. Portugal, Bertrand, 1957.

<sup>98</sup> Atualmente, artistas negras oriundas das diversas vertentes das Artes da Cena enveredaram no campo de pesquisa e/ou criação sobre a comicidade negra numa perspectiva a partir de uma herança afrodiáspórica em um movimento constante de reelaborações e ressignificações. Porém, é imperativo registrar exemplos de ícones que os precederam nesse fazer:

O palhaço Xamego – considerada a primeira palhaça negra do Brasil. Maria Eliza Alves dos Reis. Palhaço, atriz, cantora. Em uma época em que mulheres não atuavam como palhaço no universo circense brasileiro, ela traça uma trajetória de coragem e resistência desafiando estereótipos e se tornando uma referência para artistas negros que buscavam oportunidades no mundo do entretenimento. “Filha de João Alves e da uruguaia Brígida Echeverria, Xamego pertence à segunda geração e tornou-se "palhaço" por acaso, ao se vestir de homem em uma época em que as mulheres não desempenhavam este papel no picadeiro. Costumava participar das entradas e

Momento oportuno para o registro no sentido de desmistificar esse olhar ainda presente na formação eurocêntrica e elitista das Escolas de Belas Artes de que o teatro nasceu na Grécia – o Teatro grego nasceu na Grécia – , uma vez que historicamente, numa linha diacrônica, o Teatro grego é posterior aos ritos funerários do Egito Antigo – os egípcios tiveram muitos dos primeiros relatos de festividade da humanidade – e também ulterior a outras expressões de teatro da própria África<sup>99</sup>.

Dito isto, vale sublinhar, também, os bufões feudais, figuras cômicas e populares, e assim sendo, indo de encontro a cultura oficial do período medieval (séc. V ao séc. XV) no tocante ao seu caráter de seriedade e religiosidade. Fatos estes que situa a arte da bufonaria as margens dos preceitos do medievo (da igreja e/ou do estado), oferecendo um outro viés das relações humanas, as situando em um espaço-tempo do dentro e do fora, da desordem e da ordem, do controle e do descontrole emocional constituindo um espaço propício ao rir das próprias misérias em lugar de reprimir. Em outras palavras, um espaço-tempo que borra os limites estabelecidos por concepções binárias, e, por sua vez, a situa entre a arte e a vida.

Inclusive a figura do bufão – no Brasil, mais conhecido como bobo da corte – tida como arquétipo do cômico vinculada as manifestações populares e folclóricas do medievo e do Renascimento, ou seja, da cultura cômica popular é tema de pesquisa da “pesquisatriz” Brondani sob um viés bastante instigante ao que se propõe o presente estudo: Joice Aglae Brondani (2017) – atriz, professora e pesquisadora – tem pesquisa sobre a máscara do bufão sob um olhar mítico propondo diálogo com Dionísio, Exu e Sátiro. Como afirma:

---

comédias em dupla com o pai, executando os números de forma errada e assim provocando risadas na plateia”. PALHAÇO Xamego. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa642273/palhaco-xamego>. Acesso em: 05 de abril de 2024. Verbete da Enciclopédia

O palhaço Benjamim de Oliveira – primeiro palhaço negro: autor, adaptador, parodista e diretor de textos e músicas de diversos espetáculos: pantomimas, peças de costumes, revistas, operetas, farsas dentre outros (a partir de 1900, frente ao Circo Spinelli). Seus feitos o destacaram como importante figura na consolidação da teatralidade-circense- circo-teatro (diversidade de expressões artísticas presentes na composição do espetáculo circense – século XX, sendo um dos traços principais a multiplicidade de gêneros teatrais, musicais e da dança). Gênero que se fortaleceu entre segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX democratizando, por seu caráter andarilho, o acesso ao teatro popular (Nunomura, 2021).

Xisto Bahia (Xisto de Paula Bahia), comediante – grupo Regeneração Dramática –, ator, autor e cantor baiano. A partir de sua atuação, 1975, na companhia de Vicente Pinto de Oliveira no Teatro Ginásio, Rio de Janeiro, recebeu vários convites para atuar em outras comédias simultaneamente com a carreira de intérprete e compositor de lundu e modinhas. Possuidor de uma linguagem chistosa caracterizada (gíria e a linguagem popular de sentido dúbio) presente em seus versos satíricos e maliciosos que caiu no agrado do público tendo sucesso garantido. Foi, em 1887, diretor do Teatro Lucinda, Rio de Janeiro, onde realizou a montagem de uma média de cinco revistas e mágicas (CARDOSO, 2020).

<sup>99</sup> Para saber mais ver: BRANCAGLION JR, A. Os mistérios e o teatro no Antigo Egito. **Clássica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, [S. l.], v. 9, n. 9/10, p. 11–18, 1997. DOI: 10.24277/clássica.v9i9/10.508. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/508>.

Na linha na qual procuro desenvolver minhas experiências cênicas e reflexivas, tenta-se compreender como a máscara tomada por um profissional pode trazer consigo uma forte emanção energética festiva ritualística. Tal compreensão se dá a partir das conexões com o universo imaginal, numinoso, sensorial, energético e espiritual, ou seja, através das subjetividades (Brondani, 2017, p. 16).

Ao trazer esse registro não se tem a pretensão adentrar o assunto uma vez que implicaria em uma divagação com possível prejuízo a linha de raciocínio aqui enveredada. Contudo, especialmente, o diálogo entre bufão e Exu por sua marca ancestral e, por ela considerar que um ator, ao conectar o arquétipo do bufão também convoca preceitos orientadores das divindades, dentre outras, de Exu:

[...] o bufão representa e incorpora elementos sensíveis deste orixá tão dual e complexo que é Exu. Por meio de conexões, o bufão se torna um Xamã e comove nele uma ancestralidade afro-brasileira que é o Exu, tão mítico e controverso quanto Dionísio – mas essa complexidade polêmica é própria da natureza de ambos os deuses (Idem, p. 27).

foi propriamente o que provocou a atenção por esse estudo, ou ainda, a similaridade no tocante ao aspecto ritualístico e de festividade tendo o corpo do ator como espaço-tempo espiralado, ou, “o ator bufão corpo-máscara”, guardadas as devidas proporções, visto que a pesquisa de Brondani se pauta na ideia de “Fundo comum dos sonhos e DNA imaginal”, salvo engano.

Importante ressaltar que essas conexões ocorrem por transcurso subterrâneos. O bufão não é a incorporação de Exu ou de Dionísio, mas comporta e incorpora os princípios regentes desses deuses; ele é herdeiro desses deuses, herança vindoura por meio de um DNA imaginal. O ator bufão corpo-máscara deve buscar comover e afetar através de subjetividades advindas dessa ancestralidade festiva. (Brondani, 2017, p. 29).

O antigo teatro grego na época de Dioniso guarda uma analogia (ritualística) com o teatro tradicional dos povos africanos, de modo que o diálogo entre Exu, Dioniso e bufão, em conformidade com Bakary Traoré (1972), está para a base ritual na construção do discurso cênico, pois vincula o ritual e o drama em uma simbiose formal comum ao teatro dos povos africanos e ao teatro grego dionisiaco. Sendo o bufão uma atualização dessa ancestralidade cômica. Ainda, são ambos pertencentes, digamos assim, a ala popular.

Outro registro pertinente – para este estudo – que a pesquisadora apresenta é que “o bufão utiliza o riso em todas as suas vertentes” (p. 26). A essa informação acrescento uma outra, não pelo ineditismo ou algo parecido, mas, sobretudo, por ser significativa para as reflexões aqui em curso: a de que o jogo do bufão é sempre marcado pela ambiguidade. Esta é também, dentre outras, marca de Exu e Dioniso.

Volto a passagem do texto que versa sobre as percepções e sentimentos dos atuantes Leno Sacramento e Cristóvão da Silva em torno do uso do humor por considerar, dentro da leitura proposta, poderem ser lidas como dois lados de uma mesma moeda, dito de uma outra forma, que ambos pontos de vista pertencem à mesma situação. Ao mesmo tempo, possibilita trazer aqui para a reflexão a provocação de que atrelar a junção do riso ao racismo como só sendo possível na estrutura: humor racista, isto é, humor como veículo de reiteração do racismo, lugar comum em nosso contexto sociocultural e histórico – o que inevitavelmente gera o cerceamento de práticas ressignificantes, pois está para um sentido único.

A mudança de filtro, isto é, o deslocamento do olhar para uma base afrocêntrica ressignifica o entendimento sobre o tópico em questão, promovendo abertura para sua percepção enquanto estratégia de resistência. E, que ao pensar na atualização de práticas de resistência dos povos negros diaspóricos é preciso recuar à experiência histórica da diáspora atentando para o fato de que os africanos em diáspora se uniram não apenas pelo sofrimento comum vivenciado pelas populações afrodescendentes, mas, também em prol de “respostas criativas”, a exemplo da base material da cultura política africana que foi traduzida “numa multiplicidade de invenções sociais que permitiram manter algum nível de coesão entre negro-africanos e seus descendentes e, também, uma fidelidade possível às tradições”(Oliveira, p.86). Ainda, de acordo com Oliveira,

a diáspora ao mesmo tempo em que significou uma ruptura violenta com os valores civilizatórios africanos, serviu para que esses valores se espalhassem mundo afora, não por proselitismo dos negros, mas pela imposição artificial de viverem em terras estrangeiras. De qualquer maneira, seja alimentando dores historicamente contraídas, seja constatando a multiplicidade de respostas criativas que deram, a diáspora negra segue sendo um ponto comum no entrecruzamento complexo dos caminhos trilhados pelos africanos nos recantos do planeta. [...] O candomblé, com efeito, é uma constelação de etnias, nações, línguas, culturas, ideologias e divindades. É um microcosmo brasileiro que reflete o macrocosmo africano. É uma síntese reelaborada pelos afro-brasileiros das sociedades negro-africanas (Oliveira, 2006, p.87).

Isto só é possível porque, como já dito reiteradamente, a cosmovisão africana é profundamente marcada pela religiosidade e, está, integralmente dependente dos ritos e mitos criados pelas tradições dos povos africanos, pois: “Marcada pela cultura oral, a sociedade africana criou centenas de milhares de mitos para preservar e transmitir seu conhecimento ancestral” (Oliveira, p. 87). A religiosidade se faz presente em todos os âmbitos do cotidiano: “a vida é sacralizada na cosmovisão africana” (idem).

Assim, pelos motivos, aqui explicitados assim como pelos implicitamente ditos, esta pesquisa toma a experiência vivenciada pelos sujeitos criadores – tendo seus corpos/corporeidade como espaço-tempo do vivenciar e do significar/ressignificar/subverter.

## 6.2 Improvisação – base da gestação: palmilhando as redes de relações II

“É isso, eu acho que já é [o humor] uma característica do trabalho de improvisação do Bando, eles sempre tendem para isso. Já é uma característica desses atores (Carelli, 2021)”<sup>100</sup>.

Chica Carelli levanta a hipótese, com a devida justificativa, de ser a presença do humor nos trabalhos do Bando reflexo de característica pessoal dos atores. E nos remota ao já afirmado pelo ator Leno ao sublinhar “ser cultural”, que o riso “está no nosso corpo”, ou ainda, quanto grifou determinada particularidade comportamental de sua “comunidade em um ritual funerário (velório)”. Argumentos que evocam, em mim, a memória de uma declaração feita por Meirelles, datada de 2004<sup>101</sup>: “Essas classes populares riem muito e de tudo. Contam suas desgraças com muito humor e foi isso que vimos nas oficinas e os próprios atores trouxeram para a montagem”<sup>102</sup>. Percepção que implica o social sobreposto ao cultural – sociocultural – evidenciando a noção de classe social ou grupo social (“popular”). Outrossim, enfatiza não ter sido o uso do recurso o riso algo planejado, ou seja, precedente a formação do Bando. Os depoimentos até então elencados convergem para um entendimento de ser um traço inerente as comunidades e emergido durante a realização das oficinas do processo seletivo em 1990. Considerações em consonância com a seguinte assertiva feita por Cássia:

O humor é uma marca do Bando e *Cabaré* pega essa... é construído, né, em cada espetáculo mais uma vez essa marca que você criou e está dando certo, né? Como

<sup>100</sup> Em entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha para a elaboração de sua tese de doutorado. Salvador, 2022. Zoom.

<sup>101</sup> Depoimento em entrevista concedida a André Luís Santana, em 04/11/2004, no Teatro Vila Velha, durante o ensaio geral de mais uma reestrela de: *Essa é nossa praia*.

<sup>102</sup> A propósito, vale o registro de que dentre os projetos de espetáculo para estreia do Bando (1991) – conforme Uzel (2003): “Santa Joana dos Matadouros de Bertold Brecht; As bacantes de Eurípedes (era também escolha do diretor José Celso Martinez Corrêa em SP); um auto de Natal: a saga de um Jesus negro, nascido no Pelourinho – ensaiada durante a oficina – não vingou, pois, no projeto ela seria encenada na Catedral Basílica de Salvador”. O que se materializou: *Essa é nossa praia* (inicialmente, sob o título de *Nós do Pelô*), cujo formato era de uma comédia musical. Estreou com previsão de ser uma breve temporada, contudo, diante do acolhimento do público foi prolongada e, não somente, também ocorreram inúmeras outras temporadas e veio a constituir a *Trilogia do Pelô*, pois, a ela foi somada: *O, Paí, Ó* (1992) e *Bai, Bai Pelô* (1994). É pertinente registrar o sentido do título ‘*O, Paí, Ó!*’ por ser uma peculiaridade baiana e tem a intenção de chamar a atenção de determinada coisa ou pessoa. Nivaldo Lariú, autor do Dicionário de baianês, descreve detalhadamente a expressão, dentre as muitas registros o sentido de afirmação de tristeza: “Tá vendo só o que aconteceu? Eu não disse, eu não avisei?” (Uzel, 2003, p 70).

metodologia você tem que experimentar. A metodologia nossa, para a gente dizer agora. *Cabaré* é também um dos espetáculos em que a gente utilizou a metodologia que a gente já se aprofunda (Valle, 2021).

Prosseguir percorrendo os depoimentos dos atuantes é vivenciar um contínuo endossar das assertivas aludidas, como pode ser aferido a seguir: “Então, eu tenho uma veia cômica e aí todos os personagens meus dá vontade de fazer [risos]” (Batista, 2021). Ao que Cássia revalida ao tempo que explicita uma especificidade do uso do humor: “Acho que é a nossa forma de fazer, aí não tem jeito. [...] O humor é uma marca do Bando para falar de coisas duras [...]. O baiano é engraçadíssimo, mas a diferença nossa é que fazemos humor, mas é um humor politizado e engajado, não é para todo mundo acertar fazer” (Valle, 2021). É relevante mencionar que a veia humorística não constitui um traço comum a todos do Bando, e ainda que se deve considerar os estágios diferenciados entre os que o possui.

Em suma, resguardando peculiaridades, tais declarações são passíveis, por meio de dedução, de serem lidas como corroborativas, ratificadoras de uma percepção do humor sob o viés sociocultural em sua expressão de identidade e arte. Chica (2021), apresentou uma reflexão que vem ao encontro do supradito:

Então, eu acho que é sempre um pouco o processo. Os atores do Bando têm muito humor, sempre, uns mais que outros, mas, têm um olhar crítico em cima dos personagens que eles criam e isso faz com que o riso venha. E, eu acho também que é próprio de um espírito dos atores a comédia, o humor. Se você visse o camarim do Bando de Teatro Olodum, é uma risadaria do começo ao fim, [entre risos] chega no limite da desconcentração. (Carelli, 2021).

Chica também registra a relevância da prática dos ensaios centrado na improvisação como ambiente frutífero ao afloramento dessa veia humorística, porém acrescida de “um olhar crítico”.

Os processos criativos coletivos – e, afunilando a reflexão para o Bando Teatro Olodum – cujos alicerces estão visceralmente apoiados na improvisação, isto é, quando a improvisação é utilizada na preparação de espetáculos (no caso do Bando, também é usada durante os mesmos) lhe é conferida o caráter de técnica abrindo fissuras, dentre tantas, para um esfumaçamento entre arte e vida. Assim como, propicia liberdade aos atuantes de estabelecerem relações entre sentimentos vivenciados (per si e/ou por seus pares) – “memória emotiva” – e o personagem em formação.

A escrita cênica de trabalhos teatrais sem texto prévio, em função do desejo e /ou necessidade de abordagem de temas não encontrados na dramaturgia tradicional, demanda um tipo de ator que lhe dê sustentação. Dentro desse quadro, o processo criativo de espetáculo do Bando é centrado no ator/atriz – ocorrendo quase que simultaneamente a criação do

personagem, texto espetacular (este, inicialmente oralizado – jogado) e roteiro. A intenção de retomar este dado é, sobretudo, ressaltar que no processo criativo do Bando a improvisação também ocorre enquanto jogo representativo – ator (pessoa) e personagem (ficção). Os atuentes jogam em cena com estes dois princípios, e, os personagens ganham corpo e existência cênica por meio da improvisação, nos ensaios, tendo como referência inicial “as páginas da revista Raça” – 1996. Contudo, em momentos específicos os atuentes também vão se posicionar enquanto ator, a exemplo do que foi mostrado no bloco temático anterior.

Por se tratar de um processo em grupo, logo, de base improvisacional, esse passa a ser um jogo que se joga no grupal por meio de ensaios improvisados sob a condução do encenador. O que interessa evidenciar é que o traço do humor, do cômico, do irônico ainda que não seja, necessariamente, por parte de todos os atuentes ou que o seja em menor ou maior grau, temos como pressuposto um jogo implicando que para que se realize como um todo é necessário que as partes aceitem jogar o jogo e/ou que estejam predispostas para encarar o gol, dito de outra forma, que o individual entenda e aceite que o evidenciado será tido como resultado do coletivo. Nas palavras de Merry,

[...] engraçado que ainda que alguns não tenham [traço cômico, humorístico] mas no composto fica. No jogo fica, porque, como eu sempre falo assim quando eu dou aula: é o jogo que traz. Se eu digo “hein” e o outro diz “ah!” até o seu “hein” que não tinha graça somado ao “ah!” cria aquela situação engraçada. Teatro é um jogo e você deve estar aberto para isso (Batista, 2021).

O estar aberto, predisposto a jogar é fundamental para o fruir do jogo, como também não perder de vista que o jogo deve estar para as partes sem suprimir a liberdade de cada um dos jogadores, isto é, “desde que obedeça às regras do jogo” (Spolin, 1982, p. 4). Sendo o objetivo norteador “no qual o jogador deve constantemente concentrar (‘focar’)<sup>103</sup> e para o qual toda ação deve ser dirigida que provoca espontaneidade. Nessa espontaneidade, a liberdade pessoal é liberada, e a pessoa como um todo é física, intelectual e intuitivamente despertada” (Idem, p. 5). Isto é, experienciar – adentrar no ambiente em envolvimento total e orgânico. O intuitivo aflora em um instante de espontaneidade e, esse estado de espontaneidade tem nos jogos improvisacionais – atividades/exercícios – sua viabilização. Desde que ocorra em um ambiente propício a realização da experiência e, no caso em questão, os atuentes do Bando abertos ao experienciar.

---

<sup>103</sup> Viola Spolin, de acordo com a “Nota da tradução” da edição 1963, [1982] substituiu o termo “Ponto de concentração” por “Foco” no decorrer de seu trabalho. Contudo, essa e outras modificações, solicitadas por ela, só foram possíveis de serem realizadas na edição brasileira a partir da segunda edição.

Assim, a presentificação do humor via corporeidade dos atuantes no desenvolvimento do processo criativo coletivo e/ou colaborativo de base improvisacional, durante o período dos ensaios é também forjado mediante uma junção de: técnica, treinamento, lapidação. Para tanto, o intuitivo (conhecimento intuitivo) é enriquecido com material colhido em pesquisas *in loco*, entrevistas, trocas de informações entre os atuantes, para citar alguns, dentre tantos outros que certamente existiram.

No presente relato Cássia Valle nos conta uma situação ocorrida no ambiente de um salão de beleza durante conversa entre duas atendentes em meio aos atendimentos de um dia normal e característico de um salão: “Eu lembro que Valdinéia tem um texto que é muito engraçado e a gente estava juntas fazendo a pesquisa. Ela estava no salão e eu queria falar com os cabeleireiros, e ela estava ouvindo as meninas atendentes. “A menina falou assim”:

[...] “no dia 13 de maio eu acendo uma vela para a princesa Isabel”. Ela [Valdinéia] olhou para mim, eu olhei para Val [Valdinéia]. Piada. Esse texto é engraçado, como é que pode? A gente olhou assim... claro estava construído, dei um jeito de encaixar. Isso é piada e chegou na nossa mão (Valle, 2021).

O referido diálogo entre as atendentes possivelmente foi suscitado pela temática da pesquisa que as atrizes foram fazer. E, as atrizes com os sentidos aguçados, atentos ao que passa ao redor – comum aos que têm a prática dos jogos improvisacionais – digo, no sentido de estar atento aos estímulos – , já percebe na fala das atendentes, mediante reflexão crítica a presença de humor. E assim, nos é apresentado uma das fontes de inspiração para presença de situações risíveis. Isso porque como afirma Cássia:

A gente sabe onde vai fazer graça. Sabe exatamente na construção do texto o que é mais engraçadinho, para onde vai cair o riso. Isso é muito claro em nossas construções. Não é assim: “descobri! Ficou engraçado”, não. É como eu disse, a gente ouve, ouviu, conversou, criou. Agora vou partir para o texto, a gente sabe onde no texto pode ser engraçado (Valle, 2021).

Já a atriz Merry Batista é tida para alguns – de acordo com a mesma – como possuidora de um senso de humor: “Eu tenho isso [humor] para algumas pessoas, né”. E lança mão desse traço de sua personalidade na construção do seu personagem:

e aí esse personagem ele cai bem nesse lugar porque essa doutora Janaína, (embora essa advogada que eu entrevistei não seja tanto, mas vou entrevistar outros advogados para eu não ter apenas um único pensamento [...]). Essa advogada em que me inspirei, ela fala e no intervalo de cada fala ela: “você percebe como são as coisas?” “Você está me entendendo?” “Percebe?” Então, ninguém sacou que eu ia trazer isso, mas quando eu fui, a galera: “qua, qua, qua está igual a ela. Merry, tire isso, aí”. Eu: “percebe que eu não vou tirar?” “Tá me entendendo?” Porque eu peguei, qua, qua, qua” (Batista, 2021).

A narrativa feita por Merry também aponta um outro dado do processo de criação por meio do seguinte trecho: “Merry, tira isso!”, ao considerar a existência de um subtexto, por assim dizer, o qual seria – um ensaio (tendo como base a improvisação) em que uma parte do grupo está “jogando” e uma outra assistindo, observando, comentando suas percepções do que está sendo feito, digo, refletindo criticamente. Essa parte sugere a Merry que tire a veia humorística da fala do personagem em construção, contudo Merry traz a seguinte justificativa para o uso do recurso do riso:

Aí eu aproveito que isso é um jeito de trazer essa forma leve, porque a gente traz um discurso, mas a gente traz essa leveza também porque a comédia faz parte desse processo doloroso, mas ela entra ali para dar uma acalmada porque o negócio é babado, é denso. Quando a gente bolina nossa história vai dizer, “Nossa Senhora!” [...]. Você percebe que ela [a advogada] ao falar dessa história, aquele impacto ela vive naquele momento em que ela está lá, e a gente fica com os olhos lacrimejados e a minha saída é contar essa história sem entrar nesse lugar, entende? Mas, você entender, porque eu penso que se você ficar só nesse lugar, só nesse lugar... ah, entendi, vou para frente, porque o riso também te estimula. (Batista, 2021).

Apresentando, assim, um entendimento do riso suscetível de ser lido como impulsionador de um movimento, de devir e sincronicamente insurreição da ordem estabelecida:

Então, a comédia é uma das estratégias de comunicação que a gente utiliza. Eu percebo que para trazer aquele assunto, para trazer aquela história que ela entra no elevador e ela conta mesmo muito chateada. Então, serotonina é o hormônio do riso, eu disse: ah, entendi onde é. Aí, é essa sagacidade que a gente tem (Idem).

Merry sublinha ter “percebido”, diante do contexto da entrevista com a advogada, a necessidade e relevância de contar a sua história “de um outro lugar”, em outros termos, ela ao se sensibilizar com a narrativa fez uso dessa sensibilidade em seu processo de criação recorrendo ao humor<sup>104</sup>. Visto por esse ângulo, este estudo não pode deixar de estabelecer um diálogo com a metodologia spoliniana dos jogos teatrais no concernente a ser está centrada no ato de experienciar. Ela, assim, conceitua experienciar: “penetrar no ambiente, envolver-se total e organicamente e com ele” (1982, p. 3) – talvez esteja reincidindo esta citação, se for o caso, ainda assim acredito ser necessária, pois reforça a importância que o “experienciar” tem no/para o processo criativo bem como para as reflexões críticas sobre ele. Deixando transparecer que o jogo dramático favorece o desenvolvimento do sujeito de forma integral, consequentemente sensibilidade e racional atuam em simultâneo sem dicotomias excludentes

---

<sup>104</sup> É pertinente o registro da receptividade da advogada ao assistir ao espetáculo, de acordo com a atriz Merry Batista: “quando ela conta essa história ela conta todo esse caminho, só que quando eu conto isso eu jogo: “tá me entendendo?” Aí, ah, entrei, não vou entrar, quando eu trago isso e conto a história e ela fica assim muito feliz no final ela: “Meu Deus!”, ela se vê também, e, se vê de um outro lado, que é esse lugar do riso (BATISTA, 2021). Fragmento retirado do depoimento em entrevista a minha pessoa, via Zoom.

ou cisão. Entretanto, enfatiza, como já dito, o intuitivo, em outros termos, do reconhecimento do saber sensível enquanto *episteme*.

Um dos outros caminhos de gestão de situações favorecedoras da presença do humor, da comédia, foi, conforme esclareceu o ator Lázaro Machado: a atualização do personagem Yolanda (a travesti) do espetáculo *Ó Pai, Ó*. O que ocorreu devido ao seguinte direcionamento do encenador Meirelles – nas palavras de Lázaro: “ah, faz um gay, agora. Só que um travesti assim, um veadinho tipo aquele de bairro. Aquele que faz graça e que às vezes o colega tem vergonha de apresentar a família porque ele fecha. Aquele veado assim de fechação”. Todavia, o ator Lázaro Machado faz a seguinte ressalva: “mas era um travesti”. E explica sua observação: “é que ele fala aquele veadinho de bairro que fecha, que dá baixa, e é isso”. A intenção de Meirelles com a retomada do personagem nos é esclarecida também por Lázaro:

[...] dentro da peça as coisas foram feitas de forma muito séria. O personagem que era permitido ficar brincando com o riso era o meu. O personagem com permissão para puxar piadas seria o meu, sempre com essa liberdade para brincar com a plateia, puxar riso, na época, na concepção foi assim. Até que o espetáculo ganhasse um corpo junto com a plateia e os atores se sentissem mais a vontade de contar uma piadinha, relaxar um pouco. Mas, logo nos primeiros espetáculos teve essa informação, esse direcionamento para que os outros não puxassem o riso, não fossem engraçados (Machado, 2022).

Em outros termos, a atualização do personagem tem objetivo bem claro que é ser, no momento inicial,

aquele personagem que brincava com a plateia, fazia piada, promovia a descontração: Era o meu personagem que era o responsável pelo riso. Os outros era para discutir de uma forma séria, de forma que não puxasse o riso que o riso viesse do constrangimento” (Idem, 2022).

Configurando mais um mecanismo do riso e que, nesse caso em específico, é marcado pelo entretenimento, só que com a função de abrir para comunicação e, também pela presença de pares dicotômicos não excludentes.

Outra condução, feita por Meirelles, durante o processo de construção de personagem no sentido de intercalar características potencializadoras do riso foi o acontecido com o personagem Patrocinado (Pram), feito pelo ator Cristóvão Silva. Este, cujo personagem já apresentado no Bloco temático anterior, em conformidade com seu relato: “a construção desse personagem foi assim, levou dois a três, quatro meses construindo esse personagem”. E foi “inspirado em um adolescente que passava por medidas socioeducativas no CAM/FUNDAC”. Em decorrência deste fato, Cristóvão em sua exposição informa que “não queria que fosse gracejo, eu queria que fosse forte, dramático. E, assim justifica:

[...] principalmente porque aquelas pessoas, aqueles alunos que estavam ali eram negros e estavam ali praticamente porque eram negros. Porque as pessoas de pele branca adolescentes que praticavam as mesmas infrações não estavam ali, e, quando estavam, passavam pouco tempo. Então, foi um sofrimento muito grande, apesar de eles serem alegres, era um sofrimento muito grande para eles e para mim” (Silva, 2022).

Dando continuidade à sua linha de raciocínio, descreve seu processo:

Então, eu falei, eu já tenho os textos dele, só que eu vou fazer algo dramático. Aí eu comecei a acrescentar textos – estudei, pesquisei e conversei com ele bastante. Adquiri o andar dele. Adquiri a forma que ele falava, mas eu estudei também alguns livros e conversei com outras pessoas sobre o racismo, fiz o texto (Idem, 2022).

Em determinado momento dos ensaios – segundo o próprio – Meirelles teria dado a seguinte orientação: “faça um personagem engraçado, mas com um texto forte para impactar quem vai assistir” (Silva, 2022). Ao colocar em prática as instruções recebidas, Cristóvão adere “o andar dele com a fala dele [“ele falava dançando e cantando”] aí virou gracejo, pronto”. Resultado almejado, alcançado com êxito: “povo começou a dar risada, dar risada, dar risada”. No entanto, mantém sua ressalva: “eu não queria que dessem risada, não, mas passou a ser gracejo”, e, ao mesmo tempo, também afirma: “mas a mensagem era dada”. Numa narrativa que externaliza e corrobora com a ideia, já disseminada, da con-vivência de sentimentos opostos e conflitantes, contudo, não excludentes.

O momento da edição do material foi igualmente favorável à criação de estratégias de humor, uma vez que a forma como era editado algumas partes do texto, ou seja, o estar atento a sequenciação (“o que vem antes do que”) possibilita o humor, como pode ser conferido na presente declaração de Márcio:

É um processo de pingue-pongue, de vai e vem, de os atores produzirem coisas, eu receber, reeditar, devolver, ver como funciona em cena, editar o que vem depois do que. Porque essa sequência, o que vem depois do que, é que dá essa coisa do humor que você fala, né, é também do choque (Meirelles, 2021).

Ele ressalta como resultado da edição além do humor o efeito “choque” importante para pensar o cômico, o humor do Bando o qual retomaremos mais à frente.

São utilizadas uma variedade de estratégias de edição, podendo ter acréscimos em falas/ textos culminando no riso, sendo os acréscimos realizados a posteriori ou em tempo real, como na situação transcrita, a seguir: “alguém dizia outra coisa e eu sugeria ao outro ou a ele próprio que acrescentasse alguma resposta ou alguma coisa, ou eles próprios acrescentavam, às vezes, eu só mantinha”. Ou, ainda, há casos em que o humor teve como fonte a incorporação de uma “brincadeira”:

[...] às vezes eles faziam de brincadeira. Brincava com aquilo e eu segurava: “não, mantém isso, continua falando isso”. E a gente ia mantendo algumas dessas

brincadeiras aí vem essa coisa do humor. Porque, eu como encenador, como dramaturgo ou dramaturgista, eu incorporo muito o que às vezes é uma falha, um erro, o que às vezes é uma brincadeira, às vezes é uma rebeldia (Meirelles, 2021).

No entanto, ele observa não ser: “para provocar o riso, necessariamente, mas para provocar humor”. E, assim, explica sua assertiva em simultâneo com uma explicação sobre a experiência do riso e os motivos do riso:

Porque a gente está tratando desde sempre com o Bando de assuntos muito pesados, muito difíceis de tratar. Então, se a gente faz de uma forma unicamente agressiva, o que o instinto nos diz para fazer, a gente atinge somente aqueles que concordam com a gente, mas a gente não desperta nos outros que nunca pensaram nisso, nessas questões (Meirelles, 2021).

Outras tantas vezes, o humor é uma decorrência da dinâmica do jogo –, entre os atuantes na sala de ensaios quanto por vezes “a pergunta demandava uma resposta mais séria, aí alguém dizia outra, aí alguém juntava” – dado o caráter improvisacional. Para Spolin a improvisação é, dentre outras acepções que ela apresenta: “jogar um jogo; predispor-se a solucionar um problema sem qualquer preconceito quanto à maneira de solucioná-lo” (Spolin, 1982 [1963], p. 341). Ou ainda, no caso em específico, como bem expôs a atriz Cássia:

[...] é incrível, é muito bacana você jogar com jogadores que você já conhece pela respiração. É você perceber que a minha bola não vai passar em vão, o colega se pegar vai matar no peito, se fui eu quem joguei ele vai fazer o gol porque ele sabe da confiança que eu joguei nele e isso vai fazer ele querer fazer o gol (Valle, 2021).

Essa confiança a qual ela se refere como também o apoio, o treinamento e entrosamento viabiliza cada atuante (jogador) está em sua plenitude no jogo e, assim, a liberdade para jogar visto ser um ambiente que transborda acolhimento. A fala da atriz Cássia também proporciona depreender a existência da técnica aliada a experiência direta. Pois, em concordância com Spolin (p.12), “é através da consciência direta e dinâmica de uma experiência de atuação que a experimentação e as técnicas são espontaneamente unidas [...]”

Um outro fator para a adoção do riso como um dos componentes da técnica de comunicação na abordagem do racismo está relacionado ao vivenciado com o espetáculo *Zumbi*: o Bando, na época, já tinha uma experiência “malsucedida” de investida nesse tema – o espetáculo *Zumbi*<sup>105</sup>, 1995 – que de acordo com Valle (2021), “foi muito mal-entendido

<sup>105</sup> “Esse espetáculo teve dois desdobramentos: a montagem que fizemos em Londres com o grupo de lá, adaptando a realidade urbana e geopolítica da história contemporânea que contavam história de *Zumbi* para a realidade dos pretos britânicos [23/04/1995]. E o *Zumbi está vivo e continua lutando* [15/11/1995], espetáculo que além do palco usou espaço público de Salvador (espaço do Passeio Público seguindo pelo Campo Grande) em cena tinha em torno de 200 pessoas : atores, dançarinos, músicos, estudantes de escolas públicas soteropolitana, entidades que tocavam e cantavam estavam com a gente nessa celebração desses 300 anos de assassinato de Zumbi dos Palmares. Mario Gusmão fazendo Ganga Zumba, foi seu último personagem em teatro e Lázaro Ramos fazendo Zumbi, fazia seu primeiro protagonista no teatro. O único registro do espetáculo é um

porque a gente era bem panfletário.” Declaração validada pelo atuante Washington e explicitada na transcrição a seguir:

[...] nós botamos o dedo na cara. Tinha cenas no espetáculo que a gente ia de bando na cara da plateia: “Não me venha com propostas. / Eu fiz perguntas e quero respostas. / Quem deu essas terras aos pais dos pais dos seus pais? / Quem disse que eu nasci para obedecer e você para mandar?” Isso aos berros na cara da plateia e, a peça não foi bem aceita porque ninguém quer ir ao teatro para se machucar (Washington, 2022).

Asseveração que traz no seu âmago ser a tática também consequências de um processo de maturação do Bando, “Teatro é entretenimento, a gente quer ir lá para se distrair, refletir, e, aí a gente foi aprendendo com o tempo” (Idem). A partir de então, se investiu em uma outra abordagem, que pode ser lida como uma junção consciente do sensível com o racional, ou como expressa Washington:

A gente vai criando e vai percebendo o intuitivo da coisa, mas a gente queria tocar nessa coisa que dói, que machuca que é o racismo. Então, a gente não podia chegar nas pessoas de forma bruta. A gente foi escolhendo de uma área bem-sucedida que é: *Essa é nossa praia* (1991) e *Ó Pai, Ó!*<sup>106</sup> (1992) que são espetáculos de comédia e que a gente está falando de tragédia.

Então, mediante essa tomada de consciência, resultante da reflexão crítica sobre a complexidade implicada na adoção de uma forma de abordagem da temática em questão, são convidados a ponderar:

Quando a gente pensa um espetáculo e a gente pensa em falar de coisas sérias, como é o caso do *Cabaré da Rrrrraça* que é um espetáculo que a gente está falando de situação de racismo no dia a dia, então a gente teve que botar uma carga de humor ali para poder chegar no público” (Washington, 2022).

Instante em que recupero a informação sobre o contexto histórico-social e cultural do processo de gestação do espetáculo, apontado no bloco temático II, no tocante a ter sido um momento soteropolitano dos espetáculos em torno do humor, comédia, do viés “besteirol” em alta para pensar um outro ponto dessa questão que é a existência de um certo mal-estar, por parte de alguns do Bando de reconhecer a presença do humor no espetáculo com uma certa leveza. Recupero também, os seguintes fragmentos dos depoimentos de Cássia Valle, “que bom que a gente quis fazer com o nosso jeito de ser”, ou seja, com o traço do riso, e de Jarbas Bittencourt, “o riso vir da voz e corpo de pessoas pretas”, demarcando a presença da

---

VHS, registro histórico (MEIRELLES, 2020). Disponível em: [https://www.google.com/search?client=firefox-d&q=bando+de+teatro+olodum%3A+espet%C3%A1culo+Zumbi#fpstate=ive&vld=cid:a925b049\\_vid:TYHLYnPWl04\\_st:0](https://www.google.com/search?client=firefox-d&q=bando+de+teatro+olodum%3A+espet%C3%A1culo+Zumbi#fpstate=ive&vld=cid:a925b049_vid:TYHLYnPWl04_st:0). Acesso em: 01/10/2023.

<sup>106</sup> Espetáculo que ganhou versão, bem-sucedida, para o cinema, em 2007, e, em 2022 teve início as gravações de sua sequência: *Ó Pai, Ó 2*, com estreia em novembro de 2023.

corporeidade negra que implica memória ancestral. Visto que estabelece diálogo com Martins (1995) ao reiterar a perseverança no teatro tradicional dos povos africanos do rito como “força terapêutica, lúdica, didática e mobilizadora, que aglutina a comunidade e a ela se dirige” por possibilitar uma percepção afro-orientada em que o riso, o humor são práticas de celebração, mas também de resistência, de denúncia. Não invalidando, entretanto, seu uso como fonte de entretenimento. O *Cabaré da Rrrrraça* atualiza esse traço na contemporaneidade, pois nas palavras de Bittencourt (2022): “[...] o riso era como nitroglicerina, né, algo que balançava e que podia explodir na sua mão te fazendo, te ressignificando coisas a respeito da qual você talvez acabara de soltar um riso”. A referida assertiva contém um entendimento de um riso-entretenimento com potencial de em uma explosão reverter, em um ato de resistência ao riso racista/colonial.

E ao viabilizar remissão ao teatro tradicional dos povos africanos, como traço de sua atualização permite o traçar de um diálogo com a concepção de comédia elaborada pelo dramaturgo nigeriano Wole Soyinka<sup>107</sup> – sendo pertinente ressaltar a proximidade entre cultura Iorubá, de onde provém o escritor, e a cultura brasileira. No texto intitulado *The Lysistrata of Aristophanes* (1988), no qual destaca a obra *Lysistrata* como “modelo de sátira ideal”, concomitantemente, ele nos apresenta sua noção de comédia: diverte e faz pensar, isto é, desperta reflexão crítica no espectador. Logo, a partir da leitura da obra de Aristófanes, se pode inferir que no seu entendimento “as grandes comédias” devem conter “senso de missão”, responder questões sociais. Porém, devem ir além do riso fácil, e, para tanto, deve provocar um certo desconforto favorecedor de fissuras para a reflexão crítica. Tal concepção de comédia é resultado do estabelecimento de um diálogo entre a dramaturgia tradicional dos povos africanos e a ocidental e, em cuja teorização ele aponta como traço fundamental presente na sátira o “aspecto sinistro” aliado ao exagero cômico, pois, de acordo com o dramaturgo, quando este ganha a proporção do ridículo “impõe também uma ameaça”

---

<sup>107</sup> A propósito, registro a *Ópera Wonyosi* (ópera cômica) do escritor, encenada pela primeira vez em 1977. É uma adaptação da Ópera do Mendigo – 1728, de John Gay e da Ópera dos 3 Vinténs – 1928, de Bertold Brecht, pela afinidade com o *Cabaré da Rrrrraça* no concernente ao fato de nessa Ópera Soyinka se valer da palavra, música da dança e do riso, do humor direto em um protesto contra o poder político. A peça é estruturada como um espetáculo musical – se assemelhando a um show de auditório ou Teatro de Revista. As canções são compostas por canções adaptadas das Óperas de Brecht e Gay e, também, por músicas de autores ingleses e nigerianos (GIBIS, 1986, p. 1322-133). Visto que ele traça um diálogo entre a ópera burlesca, de modelo europeu – Gay e Brecht – com as performances populares – Ópera popular Iorubá – (KERR, 1995, p. 120) que correntemente faz uso das tradições da farsa satírica e das narrativas sobre feitos de tricksters tornando as encenações mais próximas das plateias populares.

(Soyinka 1988, p.35): a possibilidade de se tornar realidade levando a uma dimensão além do riso, da crítica corrosiva, do humor visceral.

É interessante a possibilidade de estabelecimento de uma certa correspondência entre a teoria da comédia de Soyinka no que se refere ao fato de que em sua teoria traz como elemento propulsor da reflexão crítica, aliado ao cômico, o que ele chamou de “aspecto sinistro” e a prática de Meirelles junto ao Bando, “[...] como a maioria dos espetáculos do Bando, na construção dramaturgica de Márcio, conclui com uma coisa que reverte e que mostra esse outro lado da moeda que sempre termina com uma força dramática” (Carelli, 2021), tal “força dramática” é, por eles denominada de “impacto final”.

O “impacto final” ao se fazer presente em outros espetáculos<sup>108</sup> evidencia ser esse um recurso recorrente. Agora, pensando especificamente em *Cabaré*, o recurso do “impacto final” assim se configura: os vários blocos temáticos que o compõem vão sendo orquestrados sob o traço do humor, “na brincadeira”, até que, bruscamente, deixa o tom de comicidade, pois, chega a hora de “é o caralho, das piadinhas racistas e as respostas”. Jorge Washington reforça o dito, com a seguinte fala: “Então, a gente ia criando situações, criando brincadeiras, criando uma forma de falar engraçada e no fim do texto sempre termina com uma porrada. O espetáculo termina sério, ninguém dá risada no final. No final todo mundo levanta e sai dali: “Porra, que porra é essa, véi?” (Washington, 2022).

Com a intenção de provocar o “choque”, a sacudida no espectador o “impacto final”, no caso de Bando/Meirelles, e, o “aspecto sinistro”, no caso de Soyinka têm em comum a finalidade: provocar o senso crítico, ir além do riso pelo riso. Recurso, este, no *Cabaré* obtido por meio da ordenação dos blocos temáticos, feito na edição, possibilitando, assim, a geração do impacto dramático: “porque essa sequência, o que vem depois do que, é que dá essa coisa do humor que você fala, né, é também do choque” (Meirelles, 2021).

Processo que tem sua continuidade por meio da interação com a plateia a cada apresentação em suas várias muitas temporadas – quando o questionamento mobilizador

---

<sup>108</sup> **Ó Paí, Ó:** “Então, as pessoas acham que aquilo continua a ser comédia ou uma farsa e de repente a professora diz que os filhos dela morreram. Ela fala: “ó, paí, ó”, e, aí se tem um choque porque entra a música Revolta Olodum e aí tem um impacto (Meirelles, 2021). **Bai, Bai, Pelô:** Todo mundo ria da personagem de Virgínia Rodrigues porque ela não falava a peça inteira, ela só andava com aquele jeito dela mais forçado ainda, acentuando o remar [...] Quando Negoco Torto morreu, ela vinha do mesmo jeito e então a plateia rolava de rir. Ela botava ele no colo e começava a cantar a música da Verônica e, aí, todo mundo começava a chorar imediatamente, porque é o efeito choque, né. Você abria o coração [imitação de risadas], pau, a verdade é essa aqui, irmão. Olha aqui, isso que acontece com a gente (Meirelles, 2021).

(“Você é negro?”, “O que é ser negro?”) é estendido a cada um e a todos os presentes (plateia), até o ano de 2017, de acordo com Meirelles. O que permite considerar a reflexão sobre o riso também na interação com a plateia, pontuando reações desta ao uso do humor.

### 6.3 Cabaré da Rrrrrraça: o riso sob o olhar de seus criadores

É importante também o preto rir, pessoas rirem é higiene mental, mas eu parablenizo ao Bando que consegue fazer as duas coisas: você sai muito contente e muito consciente do *Cabará da Rrrrrraça*”<sup>109</sup>(Sacramento).

[...]um teatro que é proibido rir-se é um teatro do qual devemos rir-nos. As pessoas sem humor são ridículas (Brecht)<sup>110</sup>

“[...]Cabará da Rrrrrraça não tem leveza não, a gente usa o humor que é uma marca do Bando para falar de coisas duras...” (Valle).

No bloco temático I – Identidades na Roda –, tópico 1.1, o qual foi intitulado: “Sobre autoapresentação - quem narra faz toda diferença” cujo intuito foi exposto – sendo um deles a presentificação dos atuantes do Bando. Ao tomar como recurso de escrita iniciar o presente tópico me reportando ao supradito, o faço com o desígnio de explicitação de um movimento espiralado de escrita cuja funcionalidade é, por meio da confluência entre ambos, potencializar as reflexões estabelecidas, em um movimento de ida e volta rumo ao inacabamento, com o propósito de a cada retorno dar mais profundidade as reflexões propostas.

Bem, naquele momento se destacou a presentificação dos sujeitos entrevistados, mediante recuo simbólico para cada um se autoapresentasse. Presentificação aqui entendida como um se fazer presente simbolicamente no espaço acadêmico por meio do relato em primeira pessoa – pois, no discurso de seus relatos (autoapresentação) cada um deles se subjetiva de diversas formas, isto é, o discurso de cada um deles os individualiza de forma que demarca suas identidades. Cada relato (texto)<sup>111</sup> é uma dispersão do sujeito. Afirmativa esta que não invalida o fato de que concomitantemente um texto (discurso) é permeado de várias outras vozes, contudo, ele é significativo ao que se refere exteriorizar a individualidade, em especial quando o sujeito fala de si<sup>112</sup> – sujeito que se mostra a si mesmo, em sua

<sup>109</sup> SACRAMENTO, Leno. **Depoimento**. Entrevista. Salvador. 2022. Zoom.

<sup>110</sup> In: BRECHT, Bertolt. **A Compra do Latão**. Lisboa: Vega, 1999, p. 15.

<sup>111</sup> Texto entendido como produto final da textualidade e, por sua vez, implicando aspectos estruturais e pragmáticos – textualidade – e aspectos ideológicos, como valores morais e culturais, analisados pela discursividade. Ver: KOCH, Grunfeld Villaça. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Cortez, 2003.

<sup>112</sup> Ver: ELIZIO, JOÃO. A construção do ethos na autoapresentação. Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/comun/article/view/310>. Acesso em: 23/09/2023.

totalidade, no seu aparecer. A presentificação<sup>113</sup> também vai sinalizar o movimento de atualização identitária, ao registrar alteração de perspectiva, característica de um devir identitário, como foi sublinhado na primeira pergunta da entrevista: “quem é (fulano), hoje?”.

Um outro propósito de trazer as questões acima diz respeito ao fato de no presente tópico similarmente ao ocorrido no já mencionado, é reiterado a relevância de os sujeitos envolvidos de se pronunciarem, ou melhor dizendo, é fortalecido a importância dos que vivenciaram e experienciaram o processo de criação do riso no espetáculo expressem – renovando assim suas idiossincrasias considerando suas camadas e sobreposições – como cada um deles concebem o recurso do riso, isto é, realçar a dinâmica do poder que alicerça o processo de definição de si, pois como destacou Salles:

Ao discutir os processos em geral, observo a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre o artista e seu projeto artístico de natureza ética e estética, ou mesmo os princípios que direcionam sua ação artística. Projeto e artista estão imbricados de modo vital e estão sempre em mobilidade. São redes permanentes de construção. Daí falarmos de processos de criação também como percursos de constituição de subjetividade (Salles, 2021, p. 45).

É apropriado não perder de vista que o foco, aqui, está para a construção de sentidos sobre o riso que emanam da prática (do processo criativo) que se deu por meio de pesquisas, ensaios, dentre outros em suas significações, ressignificações, buscando chegar a um entendimento – tendo como base os relatos/depoimentos dos entrevistados – da noção de riso pelo Bando, contemplando a diversidade de olhares sobre o mesmo. E, assim, ressaltar a sua função, no referido no espetáculo, na abordagem do racismo/antirracismo. Logo, não se buscou no decorrer de toda a abordagem da criação do riso validação em teóricos do riso. Pois, aqui está em pauta o sentido construído pelo Bando – volto a frisar que no viés de estudo aqui enveredado a entrevista (relatos, depoimentos) são reconhecidos como *episteme*

Um outro ponto que talvez seja necessário grifar é que discorrer sobre processo criativo provoca por vezes inevitável retomada de um “exemplo” para discorrer sobre questões diferentes, exatamente por seu caráter não retilíneo, de simultaneidade. Passemos, então, ao registro de fragmentos das narrativas concernentes a compreensão do recurso do riso, no espetáculo, na voz de seus criadores:

Para Cássia Valle, o traço diferenciativo se configura no “humor politizado e engajado”, além do traço orgânico:

---

<sup>113</sup> Presentificar, difere de representar uma vez que não se dirige para alguém ou algo “substituto” (representante) para, assim, por meio deste se reportar ao intencionado. Presentificar não ocorre via transcrição dos relatos, mas pelo encontro de cada um que os lê, ou seja, pela copresença (na interação de cada depoente com os leitores em potencial pela experiência de leitura).

O riso é muito natural da gente [...] A gente não vai fazer nada sem botar essa pitada aí de humor, então, as piadas são muito naturais na gente, os personagens são carregados disso. [...] Eu diria que está no DNA da gente em decorrência de anos de trabalho, de pesquisa, de treinamento (Valle, 2021).

Enquanto Jorge Washington o concebe como “uma arma”. “Com o humor você tem uma arma na mão”. Aprendizado fruto do vivenciado/experenciado “desde lá de *Ó Pai, Ó*”. E, ao dar continuidade às suas reflexões, enfatiza o sentido da simbologia da “arma”:

Então, a gente ia criando situações, criando uma brincadeira, criando uma forma de falar engraçada e no fim do texto sempre termina com uma porrada. [...] O caso do *Cabaré da Rrrrraça* que é um espetáculo que a gente está falando de situação de racismo no dia a dia, então a gente teve de botar uma carga de humor ali para poder chegar no público. [...] a gente queria tocar nessa coisa que dói, que machuca é o racismo”. (Washington, 2021).

Já para Merry Batista é “uma das estratégias de comunicação” utilizada pelo Grupo, marcada por um caráter não dicotômico, coexistindo e conflitando: o ‘riso’ e o “doloroso”, assim:

O lugar do riso é essa estratégia mesmo de a gente falar coisa séria, mas trazer isso para dar uma leveza e não deixar de trazer as discussões, as questões, os acontecimentos e essa personagem ela vem nesse lugar mesmo. [...] a gente traz um discurso, mas a gente traz essa leveza também porque a comédia faz parte desse processo doloroso, mas ela entra ali para dar uma acalmada porque o negócio é babado, é denso. Quando a gente bolina nossa história, nossa senhora! (BATISTA, 2022).

Em sintonia com Merry Batista, Cristóvão Silva também destaca o “humor” como tática de comunicação: “[...] é nosso desejo de através do humor falar”. Sendo seu olhar sobre também marcado pelos pares opositivos não excludentes – o humor *versus* seriedade –, em uma con-vivência embativa:

Querida, ainda que com humor, falar de coisas sérias, talvez até para aliviar a gente também, porque antes de ser personagem a gente é ator, mas o essencial da gente é humor, é rir. Mas a gente não queria usar só o riso, o riso pelo riso para fazer gracinha com aquele assunto. A gente queria falar e ainda fala com riso para falar de coisa séria até para debulhar melhor e não sofrer” (Silva, 2022).

Chica Carelli também destaca “o humor” como estratégia comunicacional e reforça seu caráter orgânico: “Eu, né, eu acho que o humor foi sempre a marca registrada do Bando de Teatro Olodum. Talvez porque seja uma maneira de se comunicar com o público, né, ganhar o público pelo riso”. Diante do exposto, conclui:

Então, tanto nos outros espetáculos como em *Cabaré* sempre teve isso [...]. No *Cabaré da Rrrrraça*, [...] é menos dramático e mais brechtiano no sentido de que ele é um espetáculo discursivo. É claro que é um discurso construído a partir da crítica. E a crítica, ela pode passar pelo humor, então, isso é um recurso que é muito antigo (Carelli, 2021).

Assim como Merry Batista, Cristóvão Silva e Chica Carelli, Marcio Meirelles (diretor do espetáculo) ressaltava como propriedade o traço orgânico do “humor”, ou seja: o humor como uma marca do Bando presente em todos os espetáculos. Sendo um recurso que proporciona uma abertura para contemplar, na intenção de estimular o senso crítico de parte do público “que não pensa nessas questões” – do racismo (Meirelles, 2022).

De acordo com Valdinéia Soriano, também é concebido como instrumento de comunicação/informação, além de suavizar a abordagem da temática: “É uma característica do Bando ter o humor para informar e também ter uma certa leveza nessa questão que é tão dura que é o racismo. Então:

Trazer o humor, mesclar o humor com essa crítica foi o grande forte da gente, e para mim foi o que funcionou mesmo. Então, eu acho que a gente conseguiu, como é de costume, mesclar essa coisa do humor com a informação, com a crítica e dar, entre aspas, uma leveza” (Soriano, 2022).

O ator Leno Sacramento o concebe pautado em uma sabedoria ancestral, ao estilo “minha avó dizia”:

Uma coisa que eu trago até hoje: quando a gente quer pegar um pinto a gente não diz xô, a gente fala piu e aí ele vem para você. E são as piadas que atraem o público que chama você para rir com a gente e a gente vai explicando, olha essa piada não tem graça, não tem graça isso que estou falando (Sacramento, 2022).

Jarbas Bittencourt (2022), diretor musical, o percebe como uma simbologia do espelho traduzindo a promoção do autoconhecimento: “é algo que é engraçado entre aspas, desperta o riso e a reação de outro personagem sobre o que aconteceu e faz você rir, fazendo você refletir não só sobre o que aconteceu, mas sobre porque você riu”. E conclui sua linha de raciocínio reiterando a ideia da metáfora do espelho: “Eu acho que no Cabaré da Rrrraça o riso é uma ferramenta de fazer com que cada um que está ali se veja enquanto rir” (Bittencourt, 2022).

Zebrinha /José Carlos Arandiba dos Santos (diretor de movimento) o humor é um mecanismo propulsor da reflexão crítica via constrangimento:

Acho que é uma estratégia, essa estratégia não é nova. [...]. Você pega pelo riso. No início que era no Cabaré que era um espaço pequeno, os atores estavam no meio do público era muito constrangedor porque as pessoas riam, em seguida, acho que se perguntavam assim: “estou rindo de quê?” Esse é o sentimento que eu tinha sempre que eu via, percebia nas pessoas depois que assistiam ao espetáculo: “eu ri de quê?” (Santos, 2022).

Assim, a utilização do referido recurso de metodologia de escrita, aqui adotada, proporcionadora de espaço aos sujeitos envolvidos no processo para assim expressarem suas visões sobre o recurso do riso, além de estar implícita na abordagem metodológica dos processos criativos proposto pela pesquisadora Salles, tomou, aqui, ao se posicionar dentro

do viés decolonial e/ou afrocentrado, como fundamento as ideias da teoria social crítica de Patricia Hill Collins<sup>114</sup> no que diz respeito, especificamente, as noções de: autodefinição e autoavaliação. Citando Collins (2000, p. 300), o significado sociológico de autodefinição “é poder nomear a própria realidade”, indo de encontro a opressões internalizadas. Tal ação, em simultâneo, impulsiona o questionar o próprio processo de validação exterior de base hegemônica. A suprarreferida noção ainda é reforçada pela ideia de autoavaliação cujo traço é destacar o conteúdo próprio da autodefinição: substituindo imagens e noções externamente impostas como as “autênticas”, ao passo que instaura outras formas de representação e percepções.

De modo que é plausível traçar um paralelo entre a autoapresentação aqui pensada e a concepção de autodefinição, considerando que para a professora e socióloga a noção de autodefinição evidencia a “dinâmica do poder que fundamenta o próprio processo de definição de si” (Collins, 2016, p. 103), ou seja, a autodefinição compreende o desestruturar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas e a manutenção de noções pautadas na colonialidade. Em consequência do tomar posse do direito de falar de si e de suas comunidades promovendo, assim, a autolegitimação enquanto sujeitos. E, por sua vez, subvertendo o *status quo*, questionando e apresentando outro entendimento.

Nisto reside a importância de, enquanto pesquisadora, atuar como uma facilitadora para que os sujeitos sociais, a exemplo dos aqui em questão, sejam os narradores de suas histórias e consequentemente atribuidores de seus significados. O riso (humor, comicidade, ironia) é extraído dos fatos e do cotidiano da cidade e os atuantes fazem parte desse cotidiano, o riso está antes neles e em seus pares sociais.

Mediante todo o exposto, que as reflexões, aqui, desencadeadas por meio do encruzilhamento de teorias, metodologias e os relatos/depoimentos, supratranscritos, dos envolvidos no processo e entrevistados que o presente estudo considera plausível depreender o recurso estético do riso na abordagem do racismo/antirracismo como um estratagema (meio,

---

<sup>114</sup> Intelectual negra norte-americana, professora, socióloga, teórica do pensamento feminista negro como teoria social e crítica. De acordo com o seu Pensamento Feminista Negro como o conhecimento vem sendo produzido. Toma como noções basilares: self-definition (autodfinição), self-valuation (autoavaliação), lived experience (experiência vivida) e interseccionalidade (interseccionalidade - termo cunhado por Kumberlé Crenshan em 1989) que enquanto recurso analítico considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se reciprocamente. Ao examinar como as experiências particulares e os pontos de vista por elas gerados proporcionam caminhos múltiplos para abordar questões que são universais, tais como justiça e igualdade” (COLLINS, 2020). Contudo, seu pensamento não se restringe a aplicabilidade do feminismo negro visto que versa sobre questões universais: justiça e igualdade.

caminho) para alcançar o objetivo. Ressaltando e reiterando que antes de se constituir um mecanismo elaborado e lapidado durante todo processo criativo em prol de um gol, ele é uma marca pessoal de muitos dos atuantes em que o processo de base improvisacional foi salutar, já no momento inicial de formação do Bando, para sua emersão e autoafirmação – enquanto marca identitária e, por extensão do Bando – sendo fortalecido mediante técnica e treinamentos. A condução do diretor, percebível por meio dos depoimentos, também por seu viés de experimentação, abriu ao espontâneo tornando um espaço propício a liberdade pessoal de cada um e de todos, sendo esta limitada pelo tema. Liberdade também assegurada pelo ambiente de confiança, apoio, parceria e treinamentos construídos pelo convívio de seis a sete anos. O que não impede o surgimento de tensões, conflitos, confluência de sentimentos paradoxais, ambivalentes.

É visível a reiteração de validade do mecanismo do riso por parte dos depoentes. Ao que o ator Jorge Washington usou em sua fala a expressão “arma”: “o humor é uma arma, com o humor você tem uma arma na mão”<sup>115</sup> (*grifo meu*) e a linha de raciocínio que ele desenvolve converge com uma afirmativa do pensador, professor e ativista quilombola Nêgo Bispo<sup>116</sup> (Antônio Bispo dos Santos) sobre o que ele denomina de “contracolonizar – impedi-los de fazer”: “Meu querido, em alguns momentos temos de transformar a arma do inimigo em defesa, para não transformarmos a nossa defesa em arma”<sup>117</sup> (Santos, 2019, p 25). Segundo ele, um tio (Jucazeiro), “um operador de defesas dos quilombolas” o ensinou. Fala que ecoa na de Leno Sacramento na seguinte passagem: “Minha avó dizia uma coisa que eu trago até hoje: quando a gente quer pegar um pinto a gente não diz xô, a gente fala piu e aí ele vem para você”<sup>118</sup> (Sacramento, 2022), também se referindo ao humor como arma, como uma tática. “Porque quem só sabe usar a arma, perde. Para ganhar, tem de saber a defesa” (Santos, 2019, p. 25), fala que também sugere sagacidade, sabedoria ancestral.

Temos, então, o uso da comicidade, do humor crítico, engajado, logo, um outro riso, isto é, o riso concebido por um outro ângulo em contraposição ao riso fundamentado no colonialismo/colonialidade comumente praticado em nossa sociedade como mecanismo de dominação/subordinação via práticas racistas. Em outras palavras, ou melhor, em duas

<sup>115</sup> Washington, Jorge. **Depoimento**. Entrevista, Salvador: 2022. Zoom.

<sup>116</sup> Nêgo Bispo (Antonio Bispo dos Santos), filósofo, professor, poeta, escritor e ativista político. Atuou em movimentos sociais e escreveu livros e artigos sobre a história e luta do povo negro. Faleceu em 03 de dezembro de 2023.

<sup>117</sup> SANTOS, Antônio Bispo dos (Nêgo Bispo). As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In: **Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

<sup>118</sup> SACRAMENTO, Leno. Depoimento. Entrevista. Salvador, 2022. Zoom.

palavras: riso opositivo, mediante olhar oposicional: “Ao termos coragem de olhar, nós desafiadoramente declaramos: ‘Eu não só vou olhar. Quero que meu olhar mude a realidade’” (Hooks, 2017). Olhar ciente de sua potência transformadora, visto ser fruto da experiência vivenciada, por imposição, do não “olhar” (era negado aos negros escravizados o gesto de “olhar”), logo, um olhar desafiador como forma de resistência:

O “olhar” foi e é um lugar de resistência para o povo negro colonizado ao redor do globo. Os subordinados em relações de poder aprendem com a experiência que existe um olhar crítico, que “olha” para documentar, que é opositivo. Na luta pela resistência, o poder do dominado para garantir o agenciamento ao reivindicar e cultivar a “consciência” politiza as relações “do olhar” – aprende-se a olhar de um certo modo para resistir (Hooks, 2017, s/n).

Dito de outra maneira: o riso mediando a abordagem do racismo concebido por outro ângulo, sendo este promovedor de resistência ao instituir um movimento fora do paradigma hegemônico ocidental.

Os envolvidos no processo criativo do espetáculo ao avaliarem o recurso do humor e enfatizarem noções próprias sobre o riso em que o compreendem positivamente desafia noções controladoras externamente definidas e circunscreve o processo de criação como individual e coletivo, pessoal e político bem como uma produção de conhecimento – logo, para além da ação reativa – fora do âmbito acadêmico como possibilidade de autofortalecimento e poder de mobilizar transformações: isso é prática decolonial.

Daí a menção a “*Outra Nêga Fulô*” do poeta, intelectual e militante negro Oliveira Silveira (Oliveira Ferreira da Silveira). O poema é uma paródia de “*Essa negra Fulô*” do poeta modernista Jorge de Lima – na qual Silveira retoma a performance da “mucama” “Fulô” do poema de Jorge de Lima concebida por um viés colonialista, portanto objetificada. Em contraponto, o poema paródia, ao instaurar uma re-leitura, traz uma “Fulô” que institui um ato de insurgência aos desígnios do senhor. Logo, desafia mecanismos de manutenção/disseminação de dominação da população negra, mais especificamente da mulher negra, apresentando uma outra imagem de mulher negra – pelo viés do negro –, ainda que sob o olhar falocêntrico. Em suma, tanto na releitura de Silveira quanto no recurso do humor presente no espetáculo *Cabaré da Rrrrraça* temos uma postura de engajamento político no tocante a situação da negra/negro-brasileiro, em consequência de um outro olhar: olhar opositivo, olhar que se opõe à ordem colonialista dominante. Ademais, a vertente popular é marcada no poema do afrodescendente Silveira ao sincopizar, intencionalmente, a palavra “Negra” elegendo a sua pronúncia coloquial/popular, podendo ser lida como uma ação

política e ideológica que está para o decolonial enquanto prática impactando em construções e representações políticas e sociais.

## 7 CONCLUSÕES

Fotografia 24 – Registro de processo de intervenção artística realizada em São João del Rei/MG, 2020.



Fonte: Acervo da autora.

## 7.1 O processo criativo do *Cabaré da Rrrrrraça* e a construção do riso decolonial

“Eu quero ficar perto  
De tudo que acho certo  
Até o dia em que eu mudar de opinião...”  
(Dudu Falção /Eduardo Motta)

“Nós somos o começo, o meio e o começo. Nossas trajetórias nos movem, nossa ancestralidade nos guia.”  
(Nêgo Bispo – Antônio Bispo dos Santos)

As reflexões, aqui, desencadeadas sobre o processo criativo do espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça*, dando evidência ao fenômeno do riso ao ressaltar sua funcionalidade na abordagem do racismo/antirracismo tiveram, conjuntamente como recurso norteador, a citar: os rastros do processo criativo via imersão nos relatos/depoimentos (entrevista) de seus criadores e um tatear de leitura interpretativa-crítica sob o ângulo do encruzilhamento –, filosofia e *modus operandi*, metáfora de trânsitos enquanto ferramenta decolonial entendida como espaço-tempo de conflitos, , sobreposições, divergências/convergências embates, confronto, intervenções, insurgências em um movimento espiralado – no intento de percorrer as redes de criação em busca de explicações para tal processo. Este, centrado na improvisação que acolhe as marcas de espontaneidade e ritualidade e tem como elemento catalisador a interação com o contexto macro e micro jogo de “pergunta/resposta”. Assim, o estudo adotou uma tessitura de linha de raciocínio sob a qual o evento cênico foi concebido como uma Poética do encruzilhamento que se materializa no corpo dos seus atuantes, ou melhor, no espaço-tempo-corpo-riso corporeidade negra, sendo o riso (como produto final do fazer cômico, humorístico, irônico, satírico) uma ação desse encruzilhamento (perspectiva exusíaca – Exu enquanto sabedoria ancestral) que tais corpos incorporam numa atuação cênica e ritualística.

É também concebível apreender encruzilhamento: na ideia inicialmente proposta por Meirelles e o desejo dos atuantes; nas vivências dos criadores e as experienciadas frutos das pesquisas *in loco* com pessoas de suas comunidades, realizadas pelos atuantes; nos ensaios por meio dos jogos improvisacionais entre os atuantes; entre atuantes e o diretor não negro Marcio Meirelles bem como os diretores de música e de movimento; das “rodas de conversa”; da edição do roteiro final (quando o posicionamento político-ideológico do diretor, de forma mais direta, também é agregado ao roteiro) em um dado contexto histórico-social, político e cultural; de corpos-discursivos – “cada um dos atuantes defende o seu monólogo” (Valle, 2021).

E, ainda, suas sobreposições e atravessamentos, mais adiante, nas interações com as plateias e também o encruzilhamento de ideias implícitas (conscientes ou não) na prática criadora – que por sua vez, está para o projeto poético. Sendo importante o registro da seguinte assertiva de Meirelles (2003): “Não criamos nenhum método novo, mas uma forma própria de fundir informações, teorias, práticas, observações, pensamentos, vivências e estéticas para estarmos no palco representando nosso ponto de vista, o que sempre foi muito vivo e forte”. Facultando o entendimento de que a complexidade do ‘costurar’ é a marca definidora desse projeto, pois não há busca por uniformidade, antes, ‘brinca’ com vários métodos seguindo a imprevisibilidade do movimento. E, ao concluir sua exposição, assevera: “Temos compromisso com e sobre o que fazemos e devemos no palco. Isso é o diferencial, talvez”.

A improvisação ao abarcar as marcas da espontaneidade e da ritualidade resultante do processo criativo tomar como referência a comunidade de seus atuantes e de seus pares, bem como, a ancestralidade (espiritualidade) mediante corporeidade dos atuantes. Uma vez que, como afirma Oliveira (2006, p.62-67): “o culto aos ancestrais é um dos elementos mais constantes na cultura africana. [...]. Essa constante na cultura africana e na cultura negra é a pedra fundamental da cosmovisão africana, pois o culto aos ancestrais sintetiza todos os elementos que a estruturam”. Configurando, desta forma, um contexto do drama ritual, estando para uma totalidade cósmica – cosmovisão africana –, espaço sógnico global envolvendo seres humanos e deuses por meio da corporeidade negra.

A espontaneidade das improvisações no processo gerativo tem um fundo pré-pensado, planejado – a pesquisa *in loco*. Contudo, também uma outra parcela advinda da sabedoria ancestral, memória ancestral presentificada e atualizada via corporeidade negra dos atuantes. Para tanto, o mecanismo da “pergunta” – recurso usado pelo diretor – funda o ponto nevrálgico enquanto instância instauradora de questionamentos, ressignificações, atualizações ao promover as interações, inter-relações com os contextos macro e micro, provocando a autorreflexão crítica em cada um dos integrantes tal como reflexões críticas entre eles, entre cada um deles e o diretor, entre o diretor e cada um deles e com o todo, do diretor consigo mesmo, com cada um deles e com o todo – em função dele também participar do jogo.

O caráter experimental, e conseqüentemente a improvisação, abre espaço para emersão e imersão de vivências, conflitos, tensões resultantes da escravização e discriminação histórico-social e cultural vivenciadas e experienciadas pelos envolvidos no processo –, pois diz respeito tanto a uma problemática concernente ao passado quanto ao presente. Visto que,

como pontua Kilomba (2019, p.29), “o racismo cotidiano incorpora uma cronologia que é atemporal” – e também as experiências vivenciadas no processo criativo propriamente dito.

O que leva a conceber, mediante o acima exposto, o jogo da “pergunta/resposta” como estando para um agir decolonial, ao tomar como suporte o entendimento de Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016, p. 17) ao afirmar que “[...] a decolonialidade consiste também numa prática de oposição e intervenção, que surgiu no momento em que o primeiro sujeito colonial do sistema mundo moderno/colonial reagiu contra os desígnios imperial que se iniciou em 1492”. Sendo possível o reconhecimento, no processo criativo, da presença da ideia que circunda essa prática de decolonialidade como instauradora de uma ação renovadora de padrões estabelecidos, de caráter opositivo, ainda que considerando a possibilidade de ter acontecido de forma inconsciente, por parte dos envolvidos.

Contudo, não se tem aqui, a intenção de, ao registrar a probabilidade de ter sido uma ação intuitiva, caracterizar demérito, em verdade põe em relevo a potência do intuitivo. Ao que peço permissão para retomar, com acréscimo, a seguinte passagem da obra *Improvisação para Teatro*, Spolin: “Experenciar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo. Dos três, o intuitivo, que é o mais vital para a situação de aprendizagem, é negligenciado” (Spolin, 1982, p.4). E, ao continuar sua explanação, sublinha a importância de um trabalho que supere o “plano intelectual” como uma predisposição ao aprendizado:

[...] Quando a resposta a uma experiência se realiza no nível do intuitivo, quando a pessoa trabalha além de um plano intelectual constricto, ela está realmente aberta para aprender. O intuitivo só pode responder no imediato – no aqui e agora. Ele gera suas dádivas no momento de espontaneidade, no momento quando estamos livres para atuar e inter-relacionar, envolvendo-nos com o mundo à nossa volta que está em constante transformação (Spolin, 1982, p. 4).

A decolonialidade pode ser entendida também como um reagir, isto é, uma ação de resistência a algo preestabelecido ou um estado de coisas tida como paradigma. No caso em questão, a resposta dos atuantes ao questionamento teve como fundamento suas experiências individuais com o racismo, assim como, a maneira como cada um significa/ressignifica essas vivências. E, ao considerar que a pergunta “Você é negro?” e/ou “O que é ser negro?” traz, implicitamente, a noção do tripé: colonialidade/raça/racismo, ou seja, traz latente uma ideia de lugar de dominação/colonialidade e, onde há relação de poder, há necessariamente a possibilidade de agenciamento e resistência. Portanto, a pergunta feita, ao instaurar/suscitar resposta(s), essas foram dadas por olhares oposicionais (dos atuantes). (Vale lembrar que a

ideia inicial de Márcio tem como foco o capitalismo que entendida pelo olhar do colonialismo/colonialidade é a lógica da relação colonial).

Bem como, a prática afrocentrada, em razão dos atuantes falarem per si, e, assim, o foco ser as subjetividades (corporeidade) dos atuantes, propiciando o jorrar de uma memória ancestral afrodiaspórica assim como sua atualização. Quase sincronicamente, se tem o jogo representacional: o “eu representativo” de cada um dos atuantes, ou seja, os atuantes com as máscaras de seus personagens também respondendo em um movimento de autorreflexão crítica aos questionamentos supracitados, e, o exercitar o escutar, por parte de cada um dos integrantes do processo (lembrando que a pergunta é feita aos atores e aos seus personagens). É interessante lembrar que o, então, diretor é um não-negro e que historicamente pensando, o ocorrido se deu no ano de 1996 para 1997.

Enveredar por essa linha de raciocínio pressupõe deslocar as lentes tradicionais, isto é, de-colonizar as lentes. O que clama por um olhar afrocentrado, ou melhor, uma improvisação afrocentrada que organicamente, se faz presente nos corpos negros atuantes – corporeidade enquanto local de experiência.

As respostas para as perguntas feitas pelo diretor estão no passado dos atuantes, na herança ancestral – “a presença daqueles que os nossos olhos não veem, que são intangíveis” (Evaristo, 2003<sup>119</sup>) – e são presentificadas e atualizadas por meio de suas corporeidades, bem como o riso que permeia todo processo gerativo. Isto é, juntamente com a pergunta se tem o riso, o recurso estético do riso instaurando o contraponto, a intervenção na encruza com a perspectiva afrocentrada promovendo o encruzilhamento mor – do riso racista colonial *versus* riso antirracista decolonial. Pois, esse espaço-tempo (encruzilhamento) marcado pelo riso colonialidade do poder e, também, local de emersão do riso enquanto perspectiva decolonial. O riso decolonial por estar sob o viés do encruzilhamento está vinculado ao riso colonial, contudo sob o ângulo de corporeidades negras, logo, a partir de experiências e/ou cosmovisão desses sujeitos, cujo compromisso político está para ações contra-hegemônicas ao tempo que configura a atuação cênica um caráter ritualístico abrindo caminhos outros. Assim, o riso decolonial está para a dimensão da cultura expressando outros modos de fazer, pensar e estar, pois, centrado na cosmovisão africana e instaurado por meio da corporeidade negra diaspórica brasileira. Logo, é a partir do riso operador e disseminador do racismo que também se transgride esse regime, por meio de ações decoloniais: riso/colonialismo estando para

---

<sup>119</sup>Na obra Ponciá Vicêncio. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

violência *versus* riso/antirracista/decolonial igual a resiliência, resistência, transgressão operadas via corporeidades negras.

No raciocínio argumentativo acima apresentado está latente, dentre outras, a ideia de que no sistema mundo colonial, corpos negros estão situados a partir da experiência da diferença opositiva excludente. E daí produzem ações e conhecimentos. Entretanto, vale realçar que para que haja tal postura se faz necessário sujeitos éticos minimamente conscientes politicamente, uma vez que o lugar de oprimido não é, necessariamente, equivalente a uma percepção sob esse viés.

O referido processo de criação por partir de demandas específicas dos sujeitos negros atuantes é uma forma de produção de conhecimento e autoconhecimento, amadurecimento político-ideológico no tocante ao recorte racial, por parte dos envolvidos no processo, como depreensível nos relatos apresentados ao longo deste estudo. No estar juntos, no falar de si, nesse se identificar/desidentificar na fala do outro, foi sendo fomentado também uma consciência política. Provavelmente eles já a tinham em seus variados estágios – “teve até atores que terminou, soltou a corda, é, não entendia porque ia falar da questão, dessa questão em foco e teria essa pessoa que encabeçava que seria essa pessoa do branco”(Batista, 2021) –, mas que, no geral, foi ganhando outro corpo dentro do espaço-tempo do processo nos ensaios, e, possivelmente é o que levou, por exemplo, a atriz Cássia Valle à seguinte afirmativa: “eu acho que é uma coisa que é transformação e informação” (Valle, 2021).

Seguindo essas premissas, o presente estudo entende que, se por um lado, a partir dos jogos teatrais se faziam emergir conteúdos também psicológicos (ao ter a “pergunta” como mote do processo criativo), que por sua vez eram incorporados, eram costurados à história, aos diálogos dos personagens; por outro, dentro daquele contexto histórico-social e artístico cada um de seus criadores vão consciente e/ou inconscientemente modificando e sendo modificados psicologicamente e politicamente mediado pelo movimento criativo centrado nas perguntas – enquanto jogo improvisacional marcado pela espontaneidade, e, no como cada um a responde. Além disso, tem a interferência/influência da interação com as outras respostas dadas por aqueles envolvidos no processo (muitas vezes respostas opostas) em ações simultâneas que, para além de tornarem a criação possível, são promotoras de autoconhecimento aos seus partícipes. Momentos, esses, em que havia interferências da direção: “[...] ele dizia: fala isso, fala aquilo, porque ele estava no jogo. E, aí, ele trazia também” (Batista, 2021).

Meio à diversidade dos fragmentos de relatos um traço em comum se faz presente: o racismo cotidiano em suas várias facetas e camadas e como ele é percebido e/ou ressignificado por cada um dos sujeitos. Os relatos trazem também marcas, via repetição, do processo de conscientização e o como a experiência vivenciada no processo criativo interferiu positivamente no olhar lançado sobre essa questão (racial), no sentido de provocar um despertar geral, considerando os diferentes graus e singularidades. O que leva a pensar a construção dos personagens em sua diversidade e gradações de consciência política, pois, ainda que o espetáculo tenha se autointitulado “didático e panfletário” não é constituído, em sua totalidade, por personagens militantes engajados, até porque, “não é ser só militante, a gente não está só nesse lugar de ser só militante” (Batista, 2021).

E, possivelmente, é esse um dos fortes traços da potência estética argumentativa de aproximação com a diversidade de espectadores – negros e não negros – dessa obra cênica, pois potencializa o grau de aproximação/repulsa, identificação/estranhamento, assunção/não assunção promovendo conflitos internos, desvelamentos, ao forçar o cair de máscaras. Estando o humor “didático”, “panfletário”, político-ideológico cumprindo sua função.

Assim sendo, o riso cumpre a função estratégica de provocar fissuras para outras formas de inscrição no mundo. Todavia, em alguns contextos, o recurso do humor utilizado pelo Bando, mais especificamente no *Cabaré da Rrrrrraça*, causava/causa(?) “travamento”. Tal sentimento, possivelmente, ocorre em virtude do nosso traço cultural no quesito racismo: a saber, o povo brasileiro ter o hábito de se divertir com piadas, programas de humor e espetáculos com teor racista, sendo estes protagonizados por não negros e/ou negros, além do racismo não institucionalizado e não assumido. Logo, urge separar o “joio do trigo” sem, contudo, descuidar das armadilhas: sendo uma arma, se faz necessário critério no uso. E o Bando usa o humor que lhe é espontâneo aliado a técnica, ao labor. Os corpos negros em cena materializam, via ação dessas corporeidades – riso que é histórico-cultural –, o riso outro.

O espaço-tempo-corpo-riso-corporeidade-negra no exercício de produção de outras possibilidades de vida, pois, entre o riso e decolonização existe não uma oposição, mas espaço em que os dois coexistem viabilizando o embate/intervenção perspectivas outras via olhar não unívoco. Se o racismo no humor, lugar comum em nosso contexto sociocultural e histórico, é tema impreterível a ser pautado, não menos importante, e, um outro ponto pertinente no que diz respeito ao combate ao racismo estrutural – este entendido enquanto processo – está para o fato de que esse enfrentamento urge passar pelo recurso do humor como forma de resistência, implicando sua ressignificação. O que demanda está situado a partir de um lugar de fala não

eurocêntrico em outras palavras, um humor feito por artistas negra(o)s humoristas ou que, mesmo não sendo necessariamente humoristas, mas que façam uso desse recurso no intuito de promover a decolonização de um imaginário racista ainda vigente.

O riso vai cumprir a função de também amenizar a tensão inerente ao processo criativo, abrindo para a comunicação – podemos pensar, como sendo essa uma das suas funções internas. O que remete a afirmativa da atriz Cássia Valle (2021): “[...] eu acho que nunca ninguém vai poder pensar em Bando de teatro Olodum pensando só no processo da cena, que já é muito [...]”.

Assim, o riso é concebido dentro de uma visão cósmica negro-africana, reinterpretada/atualizada no Brasil e, por isso, em um entendimento dicotômico não excludente. Dessa maneira, se tem a presença do riso colonial e a sua ressignificação via intervenção/enfrentamento/insurgência – decolonial. Nas palavras de Oliveira (2006, p.77), “Todo resgate histórico é uma recriação. Toda recriação é política” (Idem). Logo, temos uma ação política, por meio do riso decolonial, ao operar restituições simbólicas tradicionais em contexto histórico brasileiro contemporâneo, sendo neste estudo entendido como uma ferramenta ideológica fomentadora de ações políticas e sociais de confronto e interposição à lógica colonialismo/colonialidade.

Então, temos um frente a frente do riso colonial (racismo) e o riso decolonial (antirracismo), materializando o enfrentamento à colonialidade do poder, saber, ser introjetada à corporeidade negra pelas representações ideológicas colonizadoras em seus atravessamentos e camadas. O estar em um encruzilhamento – o ato de encruzilhamento do riso colonizador com o decolonial que simbolicamente se chocam – ser um riso que carrega a ameaça da subversividade, e pode estar aí sua potência. De acordo com Eduardo Oliveira (1972), Exu nunca devolve algo do mesmo jeito que engoliu.

Por último, *Cabaré da Rrrrrraça*, ao ser concebido como Poética do encruzilhamento, oportuniza brecha para também pensar um encruzilhamento simbólico entre os deuses Exu e Dionísio – por agregar uma multiplicidade de sentidos, sendo o múltiplo em um e o um no múltiplo – situado no espaço-tempo (em movimento espiralado) do processo de criação. Ao promover a reconexão/atualização do drama e a religiosidade ao teatro dionisíaco, assim como a atualização destes traços do teatro tradicional dos povos africanos. Encruzilhamento fecundado na divergência/convergência/embates, por meio da junção do olhar dionisíaco de Meirelles –, corroborado, por exemplo, na seguinte fala: “o teatro é totalmente desprovido de formalidade. [...] uma coisa dionisíaca [...] tem que ser levado na farra, porque é uma

manifestação de turma, uma forma de conviver (Uzel, 2003, p. 39) – com os olhares das atrizes e dos atores que carregam no corpo-memória os saberes do Teatro Ritual, dentre eles o humor. O que leva a tomar Exu e Dioniso enquanto figuras arquetípicas do riso.

Por se fazer necessário fechar esse ciclo de reflexões, o processo de escrita sobre o processo criativo da obra cênica *Cabaré da Rrrrrraça*, aqui finda, sem, contudo, a pretensão de ter esgotado a temática abordada. Antes, em caráter de devir, uma vez que a corporeidade da investigadora continua mobilizada por questões daí advindas...

## REFERÊNCIAS

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

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: introdução a uma Ideia. **Ensaio Filosófico**, Volume XIV– dezembro/2016. Disponível em: [https://filosofiaafricana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/molefi\\_kete\\_asante\\_\\_afrocentricidade\\_como\\_cr%C3%ADtica\\_do\\_paradigma\\_hegem%C3%B4nico\\_ocidental.\\_introdu%C3%A7%C3%A3o\\_a\\_uma\\_ideia.pdf](https://filosofiaafricana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/molefi_kete_asante__afrocentricidade_como_cr%C3%ADtica_do_paradigma_hegem%C3%B4nico_ocidental._introdu%C3%A7%C3%A3o_a_uma_ideia.pdf). Acesso em: 21 set. 2021.

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade**: a teoria da mudança social. Trad. Ana Monteiro Ferreira. Philadelphia Editora Afrocentricity, 2003.

ASANTE, Molefi Kete. A ideia afrocêntrica na Educação. **Revista Sul-americana de Filosofia e Educação (RESAFE)**, [S, L], N. 31, P. 136-148, 2019. DOI: 10.26512/resafe.vi31.28261. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/28261>. Acesso em: 11 jun. 2023.

AUSTIN, J. **Quando dizer é fazer**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre. Artes Médicas, 1990.

BACHEGA JUNIOR, Vanderlei. **Commedia dell'arte**: estudo. Disponível em: <https://www.todoestudo.com.br/artes/commedia-dellarte>. Acesso em: 21 de abril de 2023.

BALLESTRIN, Luciana. “América Latina e o giro decolonial”. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº11. Brasília, pp. 89-117, 2013.

BOLSANELLO, Débora. **Educação somática**: o corpo enquanto experiência. In: Motriz, Rio Claro, vol. 11, nº2, maio/ago., 2005, p. 99-106.

BARBOSA, Fernanda Júlia (Onisajé). **Entrevista**. Concedida a Gildete Paulo Rocha, via Zoom, em 10 maio 2022.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BATISTA, Eraldo Carlos. MATOS, Luís Alberto Lourenço. NASCIMENTO, Alessandra Bertasi. A entrevista como técnica de investigação na pesquisa qualitativa. **Revista Interdisciplinar Científica Aplicada**, Blumenau, v.11, n.3, p.23-38, TRI III, 2017.

BATISTA, Merry. Merry Batista: **depoimento**. Salvador, 2022. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha, para a elaboração de sua tese de doutorado].

BATTISTELLA, Roseli Maria. **O Jovem Brecht e Karl Valentin**: A cena cômica na República de Weimar. Dissertação (Mestrado em Teatro), Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007.

BELLI, Pita (Patrícia de Borba). Apontamentos sobre a improvisação na formação do ator: dos primórdios a Keith Johnstone. **Revista de PÓS: revista programa de pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**. Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 183 -193, novembro de 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15692/pdf>. Acesso em: 27 abril de 2022.

BHABHA, Homi. **O terceiro espaço**. Entrevista conduzida por Jonathan Rutherford. In: do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional., nº 24, IPHAN, 1996, p. 34-41.

BITTENCOURT, Jarbas; RAMOS, Lázaro. 30 anos do Olodum e 23 anos do Cabaré da Rrrrraça. **LIVE**. Disponível em: [https://www.instagram.com/tv/CDpPYCElt\\_b/?utm\\_medium=share\\_sheet](https://www.instagram.com/tv/CDpPYCElt_b/?utm_medium=share_sheet). Acesso em: 28, mai. 2022.

BITTENCOURT, Jarbas. Jarbas Bittencourt: **depoimento**. Salvador, 2022. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha, para a elaboração de sua tese de doutorado].

BRAGA, Bya. **Máscaras da Alma: a commedia dell'arte com Bya Braga**. YouTube em 24/03/2024. Duração: 1:39:35. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EbSyW5jncIA>. Acesso em: 27 março 2024.

BRANCAGLION JR, A. Os mistérios e o teatro no Antigo Egito. **Clássica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, [S. l.], v. 9, n. 9/10, p. 11–18, 1997. DOI: 10.24277/clássica.v9i9/10.508. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/508>. Acesso em: 8 set. 2023.

BRECHT, Bertolt. **A Compra do Latão**. Lisboa: Vega, 1999.

BRITO, A. X.; LEONARDOS, A. C. A identidade das pesquisas qualitativas: construção de um quadro analítico. **Cadernos de Pesquisa**, Campinas, nº113 – p.7 – 38, jul. 2000.

BRONDANI, Joice Aglae. Bufão: máscara e conexões rituais. In: *Conceição / Concept*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 15-34, jan./jun. 2017. Disponível em: [file:///C:/Users/Windows%2010/Downloads/baruco,+C10\\_03\\_BRONDANI Bufao-Máscaras-e-Conexões-1.pdf](file:///C:/Users/Windows%2010/Downloads/baruco,+C10_03_BRONDANI+Bufao-Máscaras-e-Conexões-1.pdf). Acesso em: 17 out.2023.

BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. 6º ed. Rio de Janeiro: 2010.

BLANCO, Pablo Sotuyo (org.). *Musicologias sem fronteiras: estado de pesquisa no Núcleo de Estudos Musicológicos da UFBA*. Salvador: EDUFBA, 2020.

CARELLI, Chica. Chica Carelli: **depoimento**. Salvador, 2021. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha, para a elaboração da tese de doutorado].

CAROSO, Luciano. **Xisto Bahia, vida e obra musical: um esforço de contextualização**. In:

CARVALHO, A. M. de. A Commedia dell'arte. In: **O teatro através da História**. Carlinda Fragale Patê Nuñez et alii. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 2v, p. 49-67, 1994 1/1.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da Improvisação Teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**. Brasília, Volume 31, Número 1, janeiro/abril de 2016, p. 99-127. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzzsGrvmFTKFqr6GLVMn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 nov. 2023.

COLLINS, Patricia Hill & BILGE, Sirma. **Interseccionalidade** [recurso eletrônico]. Tradução Rane Souza. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2020. (PDF). Disponível em: [http://www.ser.puc-rio.br/2\\_COLLINS.pdf](http://www.ser.puc-rio.br/2_COLLINS.pdf). Acesso em: 28 dez. 2022.

COLLINS, P. H. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e política de empoderamento. Nova Iorque; Londres: Routledge, 2000.

COUTINHO, Denise; SANTOS, Eleonora. Epistemologias não-cartesianas na interface artes-humanidades. In: **Repertório: Teatro & Dança**. Salvador, 2010.

CRENSHAW, Kimberlé. **Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics**. University of Chicago Legal Forum: Vol. 1989: Iss. 1, Article 8. Disponível em: <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>. Acesso em: 29/03/2024.

CRENSHAW, Kimberlé. **A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero**. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5793143/mod\\_resource/content/0/Kimberle-Crenshaw%20-%20Interseccionalidade.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5793143/mod_resource/content/0/Kimberle-Crenshaw%20-%20Interseccionalidade.pdf). Acesso em: 29 abril 2024.

DUARTE, R. **Pesquisa qualitativa**: reflexões sobre trabalho de campo. Cadernos de pesquisa, Campinas, nº 115, p. 139 -154, julho de 2001.

ELIZIO, JOÃO. A construção do ethos na autoapresentação. **Revista Comunicação Universitária**. v. 1 n. 1 (2021): Edição Comemorativa aos 28 Anos da Universidade do Estado do Pará. Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/comun/article/view/310>. Acesso em: 27 ago. 2023.

ESSED, Philomena. **Understanding Everyday racism**: an interdisciplinary Theory. SAGE Publication, 1991. Disponível em: <https://sk.sagepub.com/books/understanding-everyday-racism-an-interdisciplinary-theory>. Acesso em: 13 jul. 2021.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

EVARISTO, Conceição. **A Escrivência e seus subtextos**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidade e performatividade na cena contemporânea**. Repertório, Salvador, nº 16, p.11-23, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/issue/view/564> Acesso em: 28/04/2022.

FERNANDES, Sílvia. Performatividade e gênese da cena. **Revista brasileira de Estudos da Presença**. [S. l.], v. 3, n. 2, p. 395–412, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/38137>. Acesso em: 28 abr. 2022.

FRANTZ, Fanon. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREITAS, Wesley F. S. JABBOUR, Charbel J. **Utilizando o estudo de caso(s) como estratégia de pesquisa qualitativa: boas práticas e sugestões**. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2148238/mod\\_resource/content/1/Protocolo%20de%20estudo%20de%20caso.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2148238/mod_resource/content/1/Protocolo%20de%20estudo%20de%20caso.pdf). Acesso em: 04 mar. 2019.

GOMES, Nilma Lino. A compreensão da tensão regulação/emancipação do corpo e da corporeidade negra na reinvenção da resistência democrática. **Revista Perseu**, Nº 17, Ano 12, 2019 Disponível em: <https://revistaperseu.fpabramo.org.br/index.php/revista-perseu/article/view/301/248>. Acesso em: 30 ago. 2023.

GONZALEZ, Lélia. "Racismo e sexismo na cultura brasileira". In: SILVA, L. A. et al. **Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos**. *Ciências Sociais Hoje*, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1983.

GONZALEZ, Lélia. "A categoria político-cultural da amefricanidade". **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

GONZALES, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In:

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia. **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2009.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003a.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu Silva; Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003b. 102p.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019

HOOKS, Bell. Alisando o nosso cabelo. **Revista Gazeta de Cuba–Unión de Escritores y Artistas de Cuba**, 2005.

HOOKS, Bell. **Intelectuais negras**. Estudos Feministas, v. 3, n. 2, p. 464-469, 1995.

ICLE, Gilberto. **Teatro e construção do conhecimento**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

JOHNSTONE, K. IMPRO, **Improvisación y el Teatro**. (IMPRO, Improvisation and The Theatre. London: Faber & Faber, 1979). Trad. para o espanhol de Elena Olivos e Francisco Huneus. Santiago do Chile: Editorial Cuatro Vientos, 1990. Disponível em: [file:///C:/Users/Windows%2010/Downloads/toaz.info-keith-johnstone-impro-1.pdf-pr\\_6050c5c2ff6c24a1aadaee1f6d6a5df3.pdf](file:///C:/Users/Windows%2010/Downloads/toaz.info-keith-johnstone-impro-1.pdf-pr_6050c5c2ff6c24a1aadaee1f6d6a5df3.pdf). Acesso em: 30 abr. 2023.

JOHNSON, Steven. **De onde vêm as boas ideias: uma história natural da inovação**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2011.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Cortez, 2003.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2006.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, [1984] 2001. Disponível em: <file:///C:/Users/Windows%2010/Downloads/KOUDELA,%20Ingrid%20-%20jogos%20teatrais.pdf>. Acesso em 02 ago. 2023.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Técnicas de Pesquisa**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1996.

LUCENA, Carol. A importância de representar a si mesmo: Camp de Thiaroye. **Revista Verberenas**, vol.1-3, nº 00, 2015-2017. Disponível em: <https://www.verberenas.com/article/o-cinema-de-ousmane-sembene-e-a-importancia-de-representar-a-si-mesmo-camp-de-thiaroye>. Acesso em: 25 ago. 2022.

MACHADO, Lázaro. Lázaro Machado: **depoimento**. Salvador, 2022. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha para a elaboração de sua tese de doutorado].

MADSON, Patricia Ryan. **Improv Wisdom: don't prepare, just show up**. New York: Bell Tower, 2005. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=1YA2sQ7iOREC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=1YA2sQ7iOREC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 23 ago. 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Coleção Encruzilhada, ECA/USP, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995

MAUSS, Marcel. **Les techniques du corps**. Edição eletrônica realizada por Jean-Marie Tremblay. 2002. Disponível em: [http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss\\_marcel/socio\\_et\\_anthropo/6\\_Techniques\\_corps/Techniques\\_corps.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_corps.html). Acesso em: 24 ago. 2023.

MBEMBE, Achille. **Crítica a razão negra**. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MEIRELLES, Márcio. Márcio Meirelles: **depoimento**. Salvador, 2021. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha, para elaboração de sua tese de doutorado].

MEIRELLES, Márcio. **Um artista da província**: parte VII. Disponível em: [https://issuu.com/teatrovilavelha/docs/um\\_artista\\_de\\_provncia\\_ot\\_vii](https://issuu.com/teatrovilavelha/docs/um_artista_de_provncia_ot_vii). Acesso em: 15 jul. 2023.

MEMORIAL - **Teatro Vila Velha**: Acervo Digital. Disponível em: <https://teatrovilavelha.com.br/memoria/acervo>. Acesso em: 23 jul. 2022.

MERLEAU-PONTY, M. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Papirus Editora, 1990.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia e as relações sociais**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979.

MERLEAU-PONTY, M. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Revista Epistemologias do Sul**: Foz do Iguaçu, n. 1, v. 1, p. 12-32, 2017. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/download/772/645/2646>. Acesso em: 20 mar. 2021.

MIGNOLO, W. **Histórias locais/projetos /projetos globais**: colonialidade, saberes, subalternos e pensamento liminar. Tradução Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MIGNOLO, W. **Desobediência epistémica**: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidade y gramática de la descolonialidade. Argentina, Ediciones del signo, 2010.

MINAYO, M. C. de S. (Org.). **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. 14ª ed. Rio de Janeiro: Hucitec, 2014. 408 p.

MIRANDA, H. C. **Deusas que riem**: performance-sagrada e ancestralidade feminina a partir do arquétipo das pombagiras. 2022. 269 f. Tese (Doutorado em Performances Culturais) -

Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022. Disponível em:

<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/12269>. Acesso em 17 jun. 2021.

MORENO, J. L. **Psicodrama**. Tradução de Liana de Marco, São Paulo: Cultrix. Disponível em: [file:///C:/Users/Windows 2010/Downloads/Psicodrama-1.pdf](file:///C:/Users/Windows%202010/Downloads/Psicodrama-1.pdf). Acesso em 18 jun. 2021.

MORIN, Edgar. **A inteligência da complexidade**. São Paulo: Petrópolis, 2000.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a forma, reformar o pensamento**. 22ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

MORIN, Edgar. **Ciência com Consciência**. 16ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 5ª Ed. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2015.

MORIN, Edgar. **Chorar, amar, rir, compreender**. Tradução de Nurimar Folci. São Paulo: Edições SESC, 2012.

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.

NUNOMURA, Eduardo. Benjamin de Oliveira, o 1º palhaço negro do Brasil. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2021/11/26/benjamin-de-oliveira/>. Acesso em 13 out. 2023.

OBENGA, T. Fontes e técnicas específicas da história da África: panorama geral. **História Geral da África: 1 Metodologia e pré-história da África**. São Paulo: Ática [Paris]; UNESCO. 1982.

OGUNBA, O; IREERE; A. Traditional African festival drama. In **Theatre in África**. Nigéria, Ibadan University Press, 1978. Disponível em: [https://siris-libraries.si.edu/ipac20/ipac.jsp?session=J6942J9569R11.17285&profile=liball&uri=full%3D3D100036%7E%21751516%7E%210&booklistformat=html&ri=1&bla\\_send\\_full\\_bib=true&aspect=subtab114&menu=search&view=items&page=0&group=0&term=57937833&index=UTILEXP&uindex=&aspect=subtab114&menu=search&ri=1&postmaster=Smithsonian%20Libraries&subject=Traditional%20African%20festival%20drama.&emailaddress=gildetepaulo73@gmail.com&fullmarc=false](https://siris-libraries.si.edu/ipac20/ipac.jsp?session=J6942J9569R11.17285&profile=liball&uri=full%3D3D100036%7E%21751516%7E%210&booklistformat=html&ri=1&bla_send_full_bib=true&aspect=subtab114&menu=search&view=items&page=0&group=0&term=57937833&index=UTILEXP&uindex=&aspect=subtab114&menu=search&ri=1&postmaster=Smithsonian%20Libraries&subject=Traditional%20African%20festival%20drama.&emailaddress=gildetepaulo73@gmail.com&fullmarc=false). Acesso em: 09 set. 2023.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE)**, [S. l.], n. 18, p. 28–47, 2012. DOI: 10.26512/resafe.v0i18.4456. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/4456>. Acesso em: 4 nov. 2020.

OLESGROVE, T. Técnica e Espontaneidade: uma comparação das obras de Jerzy Grotowski, Viola Spolin e Kristin Linklater. **Revista Aspás**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 141-150, 2012. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v2i1p141-150. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/62885>. Acesso em: 14 ago. 2023.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 16.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.188p.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PICON-VALLIN, Béatrice. O ator poeta: abordagem do ator meyerholdiano. In: PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro. Entre tradição e vanguarda**: Meyerhold e a cena contemporânea. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/358762272/Be-atrice-Picon-Vallin-A-arte-do-teatro-Volume-1#>. Acesso em 24 set. 2022.

POSTIOMA, A. **Filosofia Africana**. Luanda: seminário de Luanda, 1968, p. 29-30.

POUTIGNAT, Philippe. **Teorias da etnicidade**: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. Tradução de Elcio Fernandes. São Paulo: Unesp, 2011.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.) **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americana, p. 227-278. Buenos Aires: Clacso, 2005.

RAMOS, Lázaro. Entrevista. In: **Revista Caros amigos**. Editora Casa Amarela Ltda., ano X, nº118, 2007, p. 31-39.

RAMOS, Lázaro. **Live**: celebração 30 anos do Bando de Teatro Olodum, 2020;

REIS, Eliana Lourenço de Lima Garcia, Érica de Lima. O humor além do riso fácil: as sátiras de Wole Soyinka. **IPOTESI**, Juiz de Fora; v.14, n. 2, p. 53-71, jul./dez, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/25659>. Acesso em: 08/07/2022.

REIS, Luiza Nascimento. O teatro não é brinquedo de idiotas?: Wole Soyinka e a dramatização da história da Nigéria. **XIII Encontro estadual de história/ História e Mídias**: narrativas em disputa. Disponível em: [https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1602691168\\_ARQUIVO\\_db9465b5326221f7a2d7d803fea41f81.pdf](https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1602691168_ARQUIVO_db9465b5326221f7a2d7d803fea41f81.pdf). Acesso em: 09 out. 2023.

RIBEIRO, Djamila. **O que é Lugar de fala?** Belo Horizonte, MG: Letramento, 2017. (Feminismos Plurais).

ROCHA, G. P. CUNHA, P. B. **Bando de Teatro Olodum**: arte como ferramenta no combate ao racismo no contexto sociocultural brasileiro. *Revista Encantar*, v. 2, p. 01-13, 10 jul. 2020.

Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/encantar/article/view/8830>. Acesso em: 21 out. 2022.

ROCHA, Gildete Paulo. CABARÉ DA RRRRRAÇA: apontamentos sobre o uso do recurso da risibilidade na abordagem do racismo/antirracismo sob perspectiva do encruzilhamento. In: **XII SIMPÓSIO REFLEXÕES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS**, n. 8, 2023, Campinas. Anais. Instituto de Artes, LUME – UNICAMP, 2023. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/simposiorfc/article/view/870>. Acesso em: 13 out.2023

ROCHA, Gildete Paulo. **Um estudo do processo criativo do evento cênico Cabaré da Rrrrrraça – Encruzilhamento de saberes**: uma proposta de adaptação da técnica de entrevista narrativa de Fritz Schütze. Anais da XI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - **ABRACE**. Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos. ISBN: 978-65-86283-95-2 / DOI: 10.35170/s.ed.9786586283952. Disponível em: <https://portalabrace.org/novo2022/ebooks/artes-cenicas-na-amazonia-saberes-tradicionais-fazeres-contemporaneos/>. Acesso em: 10 maio 2023.

ROCHA, Winny Silva da. **PERFORMANCE PRETA**: encruzilhada entre arte e política. (Dissertação Mestrado) 2018. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Instituto de Filosofia Arte e Cultura. Área de concentração: Artes Cênicas -Universidade Federal de Ouro Preto.

ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: **Texto e contexto I**. 5ed. São Paulo: perspectiva, 2009.

RUFINO, Luiz. Performances Afro-diaspóricas e decolonialidade: saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. Revista Contemporânea de Antropologia, 1 (40). Disponível em <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41797/23790>. DOI: <https://doi.org/10.22409/antropolitica2016.1i40.a41797>. Acesso em: 14 jan. 2022.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Revisão Maria Gonçalves, editora Morula, 2022b.

SACRAMENTO, Leno. Leno Sacramento: **depoimento**. Salvador, 2022. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha, para elaboração de sua tese de doutorado].

SALLES, Almeida Cecília. **Crítica Genética**: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários. São Paulo: EDUC, 1992.

SALLES, Almeida Cecília. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Almeida Cecília. **Crítica Genética**: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2008<sup>a</sup>.

SALLES, Almeida Cecília. **Redes de Criação**: construção da obra de Arte. São Paulo: Horizonte, 2008b.

SALLES, Almeida Cecília. **Processos de criação em grupo: diálogos**. São Paulo: Estações das Cores, 2017.

SANTANA, André Luis de Oliveira: Negritude e comicidade no Teatro popular. I **ENECULT**, Salvador, outubro de 2004.

SANTOS, Antônio Bispo dos. As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In: **Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SANTOS, José Carlos Arandiba (Zebrinha). Zebrinha: **depoimento**. Salvador, 2022. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha para a elaboração de sua tese de doutorado].

SCHECHNER, Richards. O que é performance? **O Percevejo**: Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano 11, nº12, NEPPA/ Unirio: Rio de Janeiro, 2003.

SCHUTZ, Alfred. **Sobre fenomenologia e relações sociais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

SCHUTZ, Alfred. **A Construção significativa do mundo social**: uma introdução à sociologia compreensiva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

SEVERO, Ricardo Gonçalves. Sociologia do conhecimento é o instrumento qualitativo para análise sociológica método documentário. **Revista de Ciências Sociais**. Fortaleza, v.48, n. 1, p.304-317, jan. /jul., 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/18891/29621>. Acesso: 21 maio 2022.

SILVA, Cristóvão. Cristóvão Silva: **depoimento**. Salvador, 2022. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha para a elaboração de sua tese de doutorado].

SORIANO, Valdinéia. Valdinéia Soriano: **depoimento**. Salvador, 2022. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha para a elaboração de sua tese de doutorado].

SOYINKA, Wole. As Artes na África durante a dominação colonial. In: BOAHEN, A. Adu (Coord.) **História Geral da África: A África sob Dominação Colonial: 1880-1935 Vol. VII**. São Paulo: Ática, Unesco, [1982], p 549-573

SOYINKA, Wole. The Lysistrata of Aristophanes. In: SOYINKA, Wole. **Art, dialogue & outrage: essays on literature and culture**. Ibadan: New Horn Press, 1988. p. 35-41. Disponível em: [https://books-google-com.translate.goog/books/about/Art\\_Dialogue\\_Outrage.html?id=VINbAAAMA AJ&\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=pt&\\_x\\_tr\\_hl=pt-BR&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://books-google-com.translate.goog/books/about/Art_Dialogue_Outrage.html?id=VINbAAAMA AJ&_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt-BR&_x_tr_pto=sc). Acesso em: 02 jul. 2022.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela, Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 1982 [1963].

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SULLIVAN, S.; SPICER, A.; BÖHM, S. Becoming global (un)civil society: counter-hegemonic struggle and the indymedia network. **Globalizations**, v. 8, n. 5, p. 703-717, 2011.

TEDESCO, Silvia Helena; SADE, Christian; VIEIRA, Luciana. **A entrevista na pesquisa cartográfica**: a experiência do dizer. *Fractal, Rev. Psicol.*, v. 25– nº 2, p. 299-322, maio/ago. 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/4944/4786>. Acesso em: 05/05/2022.

TRAORÉ, Bakary. **The black african Theatre and its sociais functions**. Translated and with a preface by Dapo Adelugba. Nigéria: Ibadan University Press, 1972. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3206102?origin=crossref>. Acesso em: 21/08/2023.

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

UZEL, Marcos. ALCÂNTARA, Paulo Henrique (org.). **Poéticas de Márcio Meirelles**. Salvador: EDUFBA, 2020.

VALLE, Cássia. Cássia Valle: **depoimento**. Salvador, 2021. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha para elaboração de sua tese de doutorado].

VIEIRA, Nildes Costa Ribeiro. **Cabaré da RRRRRRaça**: um espetáculo panfletário, didático e interativo. (Dissertação Mestrado). 2009. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, CEAO – UFBA.

WASHINGTON, Jorge. Jorge Washington: **depoimento**. Salvador, 2021. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha para a elaboração de sua tese de doutorado].

WELLER, Wivian et al. **Karl Mannheim e o método documentário de interpretação**: uma forma de análise das sociedades e estado. Brasília, v. 17, n. 2, p. 375-396, jul. /dez. 2002. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/4976>. Acesso em: 18 jun. 2022.

WELLER, W.; OTTE, Janete. Análise de narrativas segundo o método documentário: Exemplificação a partir de um estudo com gestores e instituições públicas. **Civitas- Revista de Ciências sociais**, Porto Alegre, v. 14. n. 2 (2014): Narrativas: teorias e métodos. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/issue/view/832>. Acesso em: 30 mar. 2021.

WELLER, W. **Tradições hermenêuticas e interacionista na pesquisa qualitativa**: a análise da narrativa segundo Fritz Schütze. In: ANAIS DA 32ª Reunião da AMPED, 2009. Caxambu, p. 11-16.

YIN, R. K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. Tradução Ana Thorell; revisão Técnica Cláudio Damascena. – 4. ed.- Porto Alegre: Bookman, 2010.

## APÊNDICE

### APÊNDICE A – Entrevistas

#### Apêndice A.1 – Transcrição da entrevista Márcio Meirelles

(via zoom, 10 dezembro de 2021)

**Pesquisadora:** Você poderia me dizer quem é Márcio Meirelles hoje?

**Participante:** [Risos] é difícil [Risos], é muito difícil. Hoje especialmente porque a gente está num momento de transformação, de transição que a gente não é mais o que era e ainda não é o que será, enfim. É um momento complicado. É, mas na verdade assim, eu como função eu sou um encenador, continuo a ser um encenador, continuo a ser artista buscando caminhos, buscando nesse momento o que a sociedade, o que o público, enfim, gostaria de dialogar através do teatro, ou gostaria de ser informado através do teatro não só através de notícia ou de outros meios, mas através do teatro porque é um discurso coletivo, amplo, emocional também e imagético, enfim, que atinge outros canais que atravessa outros canais da consciência e da inconsciência e produz mais efeitos ou produz outros efeitos que não só a notícia que não só a razão. E especialmente no momento em que o mundo, o Brasil, a gente está vivendo um momento complexo a respeito de representatividade, que são duas coisas diferentes, e de identidade mesmo, né? E de discursos cênicos e de como o teatro está respondendo a isso a todo momento de uma questão geracional complexa de todos esses aspectos assim. Eu nem falo de minha geração, mas eu com 67 anos tenho um caminho, tenho uma história, tenho uma construção de memória também de imaginário que às vezes fica difícil é incorporar certas transformações. E também me colocar no lugar com um certo distanciamento de tempo de não tanta urgência que me faz questionar uma série de coisas desse momento especialmente do teatro como representação do mundo, né? Como representação do outro. Eu acho que o teatro ultimamente tem se representado a si próprio. O artista tem feito muito discurso não sobre o outro, mas, sobre si, é isso, enfim. É uma tendência e um momento. Eu sempre entendo que o teatro representa o outro na minha frente, claro que através de mim, desse filtro profundo, complexo que é o eu [Risos] que a gente nem sabe quem é.

Você me pergunta: quem? Não sei. A gente vai descobrindo a partir do outro, né? A partir da representação do outro a gente começa a se entender e a si descobrir. Então, é tudo isso [Riso].

Eu me entendo como um processo contínuo de transformação, de entendimento, de deixar para trás algumas coisas, de segurar algumas coisas que são muito importantes, são valores que vou levar até o fim, ou pelo menos imagino e pretendo levar até o fim e muitas forças tentam tirar da minha mão, né? De nossas mãos esses valores, dizer não, não é isso não, tal. Mas tem certas coisas, certos princípios que são importantes. Eu estava pensando assim: a gente pode ser árvore ou pode ser fruto. A árvore precisa de raiz, fruto não. Mas o fruto tem uma semente e a árvore dá muitos frutos.

**Pesquisadora:** Falando em processo, você poderia falar um pouco a respeito do Bando de Teatro Olodum nesse seu processo identitário?

**Participante:** É, sim, é de uma importância fundamental. É e aí também tem uma história disso tudo, né. E uma história do momento em que tudo isso aconteceu. Começou em noventa ou em oitenta e sete ou um pouco antes é... antes oitenta e cinco, oitenta e seis é... quando eu questionava o teatro que eu vinha fazendo, apesar de o teatro de uma maneira geral é... o teatro de uma maneira geral na Bahia.

Eu ganhei uma bolsa de aperfeiçoamento profissional, artístico em Nova Iorque com um grupo de teatro de lá. E era uma bolsa de nove meses, em um mês eu voltei porque eu entendi que não era aquilo que assim ia me aperfeiçoar, vamos dizer assim, aquilo podia me dá muitas técnicas, enfim, muitos conhecimentos, muitos saberes, mas já tinha me dado o que tinha que me dá: a clareza e a consciência de que o teatro que eu precisava fazer estava aqui. E precisava ter um sotaque baiano como o teatro deles é grande é importante porque é absolutamente americano. Então, eu precisava fazer e entender um teatro absolutamente baiano. Para que fizesse sentido alguma coisa nesse teatro na minha vida. Então eu voltei e juntei com alguns artistas, outras artistas na verdade: Maria Eugênia, Ângela Andrade, Isa Trigo e criamos um projeto de teatro que era exatamente isso: fazer espetáculos a partir da cultura baiana, da história baiana com todos baianos, enfim. Uma imersão na cultura baiana, e a cultura baiana é negra.

**Pesquisadora:** Avelãz Y Avestruz?

**Participante:** Antes. Avelãz eu cheguei num limite de questionamento, fui indo, fui indo descobri muitas coisas, fiz muitas coisas importantes para mim e acho que para o teatro, mas já tinha chegado a um limite que eu comecei a questionar exatamente isso: para quem eu

estou fazendo isso? Aonde eu estou fazendo isso? E aí foi nesse momento eu estava já para desistir de fazer teatro. E aí eu fui convidado para ir para os Estados Unidos e logo ganhei essa bolsa.

Então, eu falei bem se esses caras estão interessados pelo que eu estou fazendo e porque o que eu estou fazendo tem alguma importância, algum significado. Então eu não vou desistir do teatro. Eu vou entender esse teatro. E aí foi o que eu falei. Fui, voltei e propus esse teatro com sotaque baiano. A gente fez *Gregório de Matos de Guerra* (espetáculo) porque era o início da identidade brasileira, início da poesia brasileira, início da construção da cidade de Salvador. Era muitos inícios e era o início também de um novo caminho para mim, para esses artistas, para muitos artistas e para o teatro baiano, eu acredito. E aí, com esse Projeto Teatro, que era o nome do projeto e com esse *Gregório de Matos de Guerra* eu me aproximei de muita gente, eu conheci um pouco Valdina Pinto porque eu trabalhava na TVE e fazia uns clips poéticos, dirigia uns clips de poesia. Chegou em minhas mãos uma poesia dela que era completamente estranha para mim. Enfim, para eu fazer qualquer coisa eu tinha que entender aquilo, ler bem aquilo. Aí pedi para encontrar com ela, a gente conversou e foi um deslumbramento, foi uma epifania Valdina na minha vida.

E aí, durante esse processo de *Gregório* ela acompanhou muito os ensaios, ela metia a mão nas coisas, e, não é assim é assado porque eu não queria... porque é assim, eu sou um não negro brasileiro, baiano da classe média considerado branco apesar de ser mestiço e de me sentir, me identificar, agora, [risos] com o meu lado negro ou preto, mas eu não tinha essa intimidade, vamos dizer assim, com essa cultura, com esses elementos. Eu não vivenciava isso, eu via isso da porta da rua para fora, né. Eu tinha um distanciamento a respeito disso. E eu não queria fazer com *Gregório*, com essa aproximação com esses elementos e com a cultura negra, eu tinha muito respeito, sempre tive. E eu não queria fazer uma coisa pra inglês ver, para turista. Queria fazer uma coisa que tivesse essência, que tivesse profundidade, que tivesse uma raiz vertical. E como eu não tinha, eu tinha que desenvolver essa raiz e Valdina foi uma dessas pessoas que acolheu e me deu esse leite, me deu esse colo que me deu essas raízes que são minhas também só que eu não conhecia tão de perto. Ela foi me mostrando caminhos, não só ela como mãe Hilda da Ilê Aiyê, Vovô, Arany que já era minha amiga, já trabalhava comigo, Arany Santana, já tinha trabalhado comigo como atriz e como assistente de direção em alguns espetáculos e que era amiga mesmo de ir para casa do outro. Enfim, muitos outros amigos e muita gente foi entrando, participando e foi me educando, construindo. Então, essa construção da minha negritude começa antes do Bando. O Bando

talvez seja consequência disso, dessa consciência. Então eu queria fazer esse teatro e queria ir para além do Projeto do *Gregório* especificamente.

Teve uma ruptura com a prefeitura que era quem patrocinava o Projeto, eu fui ser diretor do Teatro Castro Alves durante quatro anos fiquei nesse cargo administrativo e depois disso em 1990 um certo flerte, assim um namoro com o Olodum, já que o Ilê tinha uma posição radical sobre a participação de não negros no seu quadro, enfim, e eu entendo absolutamente e concordo até, e concordava na época e talvez o Ilê tenha sido o gatilho de tudo isso que eu vi a primeira saída da Ilê na rua, eu estava na rua e de repente eu vi aquela coisa aquele monumento na minha frente e era uma coisa assim inexplicável que aquelas pessoas tivessem ali naquele lugar daquele jeito como nunca vi na minha vida, nunca tinha visto. Algo assim tão próximo como a imagem da música Índio, de Caetano. Era tão óbvio tudo aquilo e eu nunca tinha visto, porquê? Muitas questões vieram nesse momento de ver o Ilê na rua, pela primeira vez, e daí eu me aproximei do Ilê e da mãe Hilda que me acolheu, me botou no colo, me ensinou muitas coisas, me educou muito tempo. Gastou tempo da vida dela me educando um pouco, enfim, tudo isso, mas o Olodum sempre eu encontrava João Jorge porque ele era dessa Fundação Gregório de Matos que era o órgão da Prefeitura que patrocinava o Projeto e aí eu falava: e aí, vamos fazer um grupo de teatro, vamos fazer, vamos fazer, fazer oficina.

Aí um belo dia já no fim no fim de minha gestão, quando eu já estava resolvido que, primeiro, eu não continuava na gestão pública, depois que eu ia trabalhar nesse viés, que eu ia encontrar alguma parceria para construir esse teatro. E aí João Jorge me ligou: aquela ideia tal do grupo, vamos fazer? Vamos. Aí a gente começou esse projeto que tinha uma diretriz: o Olodum nos daria apoio institucional e a gente batalhava os recursos financeiros para desenvolver nossos projetos. A relação com o Olodum não incluía o patrocínio, apesar de ter uma ideia de achar patrocinadores que pudessem nos ajudar, mas isso nunca aconteceu.

Ficamos juntos praticamente quatro anos mais próximos, depois eu vim para o teatro Vila Velha, o Bando veio comigo então a gente já não dependia mais das estruturas físicas do Olodum e aí a gente começou a desenvolver essa coisa até 97 quando a gente fez *Cabaré da Rrrrraça*. E aí houve uma certa ruptura porque a gente propôs meia entrada para negro, foi um escândalo nacional que nós éramos racistas. O procurador do ministério público me ligou dizendo: “Márcio, desista dessa ideia porque eu vou ter que processar você e vai ser meu primeiro processo contra racismo é vai ser contra você e com o Bando de teatro Olodum, não faz sentido.” E aí a gente aproveitou isso e fez um seminário. Ele esteve presente e várias pessoas.

Era um momento em que se estava discutindo as políticas afirmativas, políticas de cota e tal e o espetáculo levantou essa questão mais além do próprio conteúdo da peça por essa coisa de que a gente daria meia entrada pra negro. E aí eu fui acusado de marqueteiro. Era sim, era também. A gente tinha percebido que a nossa plateia de negros, os negros de nossa plateia era parentes, amigos. Não era um público espontâneo, era um público geralmente convidado. Ai a gente descobriu que somente um por cento do público de teatro em Salvador era de negros. Então, a gente fez isso como uma forma de política afirmativa, de provocação e de marketing, de trazer o público negro para o teatro e a gente conseguiu. A partir de *Cabaré da Rrrrrraça*, pelo menos sessenta por cento do público do Bando é de pessoas negras que vêm espontaneamente, que vêm e compram ingresso na bilheteria, não só convidados.

Mas, voltando um pouco, a gente começou a construir o Bando de Teatro Olodum junto com o Grupo Cultural Olodum depois a gente se afastou em 96, ficamos sendo um grupo residente do teatro Vila Velha e eu fiquei na coordenação até 2012, tendo um intervalo de 2007 a 2010 quando eu fui secretário de cultura. Mas fiquei na coordenação esses 22 anos porque mesmo como secretário de cultura eu continuava atento e tendo reuniões com o Bando, afirmei isso sempre publicamente que eu não sairia do Bando para entrar na Secretária, eu continuava do Bando.

Mas em 2012 vem de um longo questionamento anterior, que eu achava, antes de ser secretário, lá para alguma coisa, que o Bando devia ser coordenado pelos próprios atores e não ter um diretor não negro dirigindo e coordenando. E aí em 2012 depois de muitas conversas e crises e avanços, porque cada crise gerava um novo avanço. O próprio *Cabaré* é resultado de uma crise em que a gente ficou seis meses sentados discutindo o grupo e o futuro do grupo e a sustentabilidade do grupo, a razão de ser do grupo e até que Jorge Washington, um dos atores, disse: gente vamos parar de conversar, com dinheiro ou sem dinheiro eu quero é fazer teatro. Com dinheiro ou sem dinheiro eu quero fazer teatro, vamos fazer teatro. Eu tinha a ideia do *Cabaré da Rrrrrraça* porque a gente tinha inaugurado esse Cabaré aqui, onde estou agora. É um café teatro do Teatro Vila Velha e eu queria fazer um espetáculo que fosse um espetáculo de cabaré, um espetáculo de variedades, de teatro Revista para usar o espaço com mesa, cadeira, enfim, como os espetáculos de cabaré. E tinha saído a revista Raça que tinha mostrado que existe no Brasil um público negro consumidor importante, tanto que a revista esgotou em uma semana e eles reimprimiram o primeiro número da primeira edição.

E a gente queria discutir isso porque a própria revista em si guardava uma contradição, uma dialética. Ela mostrava o negro como consumidor, mas também como objeto de consumo. Era uma revista que também vendia produtos para um consumidor negro. Toda essa prática, essa construção, esse sistema capitalista estava ali impresso naquelas páginas, mas, ao mesmo tempo era uma revirada, era uma revolução no sentido pleno da palavra porque dava um giro de 360 graus se voltava para o mesmo lugar que é o capitalismo, que é o consumo. E a gente queria discutir, eu, pelo menos, queria discutir isso. Fiz a proposta ao grupo e eles toparam. Quando falaram vamos fazer, vamos fazer... eu disse, bom eu tenho uma ideia, a ideia é essa. Então falou vamos fazer e começamos a ensaiar.

**Pesquisadora:** Então, Jorge Washington disse chega, vamos produzir e você já tinha uma ideia? E aproveitou o momento e jogou?

**Participante:** Tinha. E aí joguei na mesa [risos] e pegou, colocou. Todo mundo quis fazer. Vamos fazer.

**Pesquisadora:** A gente está falando de processo. Seu desejo de fazer esse modelo de cabaré, você falou de teatro de Revista, mas o cabaré que você fala, digamos assim, é o cabaré francês?

**Participante:** Não é o teatro de cabaré, não sei exatamente qual a origem, francês ou alemã, mas é muito importante pra Brecht para o teatro político alemão também para o teatro francês ou para o movimento dadaísta que tinha o cabaré como referência foi onde aconteceu basicamente a revolução dadaísta. Enfim, tem essa tradição do gênero teatral e que aqui no Brasil teve muita coisa influenciado assim como grande parte dos gêneros teatrais e das artes cênicas vêm de algum lugar. Nós adotamos e incorporamos muito pouco da dramaturgia, vamos dizer, indigna ou mesmo africana.

**Pesquisadora:** Então, não necessariamente vem de Brecht ou de outro?

**Participante:** É assim, por exemplo quando a gente fez Shakespeare, quando a gente fez *Sonho de uma noite de verão* só com o Bando, eu fiz três vezes *Sonho de uma Noite de Verão*: o terceiro era só com o Bando, o segundo era misto e o primeiro foi no Rio com outros atores. A gente transformou o Shakespeare e o *Sonho de uma noite de verão* em uma festa, um sonho brasileiro, negro.

**Pesquisadora:** Eu assisti.

**Participante:** Você assistiu?! Então, é isso. E na estreia Luíza Bairros me pegou para o lado assim e falou: Márcio, vem cá, você já reparou a plateia? [Eu] por quê? [Ela] noventa por cento é negro! Para ver Shakespeare, para ver *Sonho de uma noite de verão* duas horas de

relógio aqui sentado. E tinha tudo a ver porque era completamente nosso, né, completamente baiano. O verão, o meio do verão tem uma relação com a festa que eles tinham na Inglaterra naquela época e tem a ver com o carnaval que acontece também no meio do verão, então, tudo se conectava. Assim como o cabaré foi adaptado para nós, a gente foi um *Cabaré* é um *Cabaré* preto, baiano, brasileiro nosso jeito, a gente não copiava.

Assim, muita gente me perguntava sobre Brecht, sobre Boal em relação ao Bando. Não tem nada... nunca a gente sentou o rabo para estudar Boal ou Brecht. Eu particularmente admiro profundamente Boal, mas tenho pouco conhecimento das técnicas das práticas do teatro do oprimido e coincidentemente a gente faz muitas coisas que remetem às técnicas e as práticas do teatro do oprimido. Assim como Brecht, com o Bando, apesar de a gente ter feito a *Ópera dos três Vinténs*, a gente nunca sentou para estudar a questão do teatro épico. A gente ia fazendo, estava em mim. Eu tinha essa coisa do teatro épico da representação épica. Representação distanciada, política, não emocional, não romântica, não psicológica. Eu não gosto do teatro psicológico, aliás não gosto de fazer, até vejo coisas boas, mas eu próprio não gosto de fazer.

Eu trabalho numa outra dimensão, outra que é a dimensão política do teatro, a dimensão épica, a dimensão do contar história, de fazer narrativa e você colocar em xeque questões, né. Então, o nosso *Cabaré* era nosso Cabaré, não era um cabaré francês ou alemão. E é um cabaré baiano, brasileiro, negro.

**Pesquisadora:** Então, fala mais um pouco a respeito desse seu processo criativo com o *Cabaré*.

**Participante:** Sua pergunta original, eu falei, falei e acabei não respondendo. Então, eu me entendi negro, aonde estava o negro em mim. É a minha revolta, a minha indignação é coisa que vem desde sempre, desde criança e que não era identificável com as injustiças sociais, com o racismo, com tudo isso. Eu nunca... isso sempre me indignou. Mas não da forma tão política e atuante de quando eu comecei a trabalhar com o Bando e comecei a vivenciar tudo isso. Então apesar de não ser diretamente comigo, mas eu entrava, por exemplo quando eu chegava no teatro eu era recebido. Quando ia pedir a pauta quem ia pedir era eu. Então, eu era o Márcio Meirelles que tinha uma história no teatro baiano, brasileiro etc e tal. Então tinha uma certa entrada em alguns lugares. Quando chegava aquele bando de pretos [riso de desconforto] aí pesava, ficava uma saia justa até para os próprios seguranças e técnicos do teatro que na sua maioria eram negros. Até que eles assistiam o espetáculo, aí eles abriam e se identificavam e começavam a ter uma relação eles e os atores e um entendimento, uma

compreensão, uma consciência de que aquilo era algo mais puro e mais fino e que aquele era o melhor teatro que se podia fazer e que aqueles eram grandes atores e atrizes. E que estava ali falando deles, sobre eles e para eles. E assim em hotéis, várias coisas. Esses pequenos detalhes me incomodam muito, me incomodava muito, me indignava muito e se transformaram numa militância, num trabalho que foi o do Bando, a criação de todo esses espetáculos que criei para o Bando.

Em 2012 quando eu resolvi sair é porque de alguma forma eu antecipava um pouco, já antecipava antes, mas a partir daí começou essa política e essa militância do ninguém me representa a menos se você sou eu, ou seja, eu hoje em dia não podia fazer talvez *Cabaré da Rrrrrraça* porque eu não tenho lugar de fala todas essas coisas que foram como uma política posterior.

Hoje em dia, às vezes eu fico assim olhando, há uma tentativa de não citar muito que eu sou o criador do Bando de Teatro Olodum. Então, há subterfúgios para dizer: ah, o Olodum criou. Não foi o Olodum, fui eu, a proposta foi minha, a concepção foi minha, a história começou de uma conversa minha com João Jorge, ele me convidou para executar. O projeto o tempo todo foi desenhado por mim, por Chica (Carelli) e posteriormente pelos atores que iam entendendo a necessidade de se apropriar disso, de estar perto. Que era uma coisa que a gente demandava desde o primeiro momento. Que eu demando dos atores tanto com a criação da Universidade Livre do Vila Velha, depois em 2013, e tudo isso é toda uma formação do ator em que ele é atuante de uma maneira geral, não só no palco, não só decorando um texto ou fazendo um personagem, mas ele tem que atuar para estar na sociedade, ele tem que atuar para estar no palco, ele tem que gerenciar seu próprio trabalho, ele tem que produzir seu próprio trabalho. Ele não pode ficar sentado esperando que tudo aconteça para ele aparecer no meio do palco lindo [riso] como um grande herói. Ele tem que trabalhar para isso. E isso foi o trabalho o tempo todo com o Bando. Então os atores do Bando hoje são gestores, produtores, técnicos, dramaturgistas, dramaturgos e diretores, encenadores porque essa foi a formação. E essa formação parte de, inicialmente, de mim e de Chica, de Maria Eugênia e de Leda Ornelas, depois de Zebrinha de Jarbas, de Cristian Castro, entre outros músicos, coreógrafos e dramaturgos e dramaturgos que passaram pelo Bando. Mas há uma tendência que eu entendo, mas fico assim... de apagar a mancha branca do passado [risos]. Mas, eu entendo, é isso. Então, assim é legal a gente conversar sobre isso porque mais importante de que negar que foi um não negro, porque eu não consigo me entender um branco, antes eu dizia: eu sou negro, mas depois do lugar de fala e tudo mais eu entendo que chega a ser agressivo eu me afirmar

negro. Porque houve um tempo em que era importante por isso que o *Cabaré da Rrrrrraça* gente propôs essa meia entrada para negros porque se chegasse um loiro dos olhos azuis e dissesse sou negro, quero pagar meia entrada, pagaria. Era um pouco forçar esse enegrecimento, esse escurecimento da raça, fazer uma política contrária ao branqueamento que houve, das pessoas assumirem que era negro, nem que seja para pagar meia entrada, só, mas já era uma provocação nesse sentido: sou preto, sou negro porque eu me sinto assim porque eu tenho parte de mim geneticamente negra e posso reivindicar isso para mim, mas hoje em dia já não falo mais.

**Pesquisadora:** É tudo um processo, como a gente estava falando no início.

**Participante:** É porque eu acho que a discussão melhor é porque precisou de um branco ou de um não negro para criar um grupo com essa força? Que Cobrinha uma vez, Hilton Cobra, em um seminário, aos berros como ele fala, virou para mim e falou que o Bando de teatro Olodum só tem, talvez só tenha essa longevidade, ele falou com outras palavras, porque foi criado e dirigido por um branco, com todos os “Rs” que Cobrinha bota em cada coisa. E de fato a gente pode pensar nisso, sim. Evidentemente não é qualquer branco, eu tinha uma história anterior, eu já tinha prêmios, eu já tinha viajado, eu já tinha feito espetáculos fora daqui, enfim. Mas, de qualquer forma é verdade. E eu acho que essa é a grande discussão: por que que tantos grupos dirigidos por negros, iniciados por negros tiveram a vida curta até o Bando? Entre Abdias e o Bando? Milhares. Quando fez 20 anos do Bando eu ainda era secretário, mas eu fiz questão de dirigir o espetáculo que era *Benção* que era sobre antepassados e tudo mais. E no programa eu tentei construir uma linha do tempo do teatro negro baiano acabou sendo soteropolitano porque acabou sendo muito difícil fazer. E a gente vem desde lá de Chocolate do século é... mil novecentos e pouco [séc. XIX, ano 1886]. Começou com ele aí vem Mário Gusmão, Pitanga e os outros grupos. Era um trabalho não acadêmico, era uma provocação mesmo. Inclusive no próprio texto eu digo isso, para os teóricos, as pessoas sérias, nesse sentido fizessem uma pesquisa aprofundada sobre essas origens do teatro negro, pelo menos baiano, pelo menos soteropolitano porque é enorme a quantidade de grupos que aconteceram, de atores e atrizes que começaram e que não foram para frente. E essa é a grande questão. Não que o Bando tenha sido, mas porque precisou ser assim ou porque foi assim?

Mas aí sobre a questão do processo de *Cabaré* e do humor. O humor sempre foi uma marca do Bando, todos os espetáculos que a gente fez, os primeiros espetáculos começaram exatamente com isso, o desnudamento da minha história quando a gente fez a primeira

audição que foram quase cem pessoas: jovens atores e atrizes ou aspirantes a atores e atrizes para fazer a audição...Era tão forte, era tão importante, era tão rica a diversidade de formas de representar que era incrível. E aí a gente selecionou trinta, esses trinta vinha de grupos de periferia, grupos de movimento negro, de igreja ou de grupo nenhum, eram grupos amadores, gente que nunca tinha visto teatro, que nunca tinha feito teatro, mas que tinha uma forma de representar o mundo, as emoções, as relações peculiares porque não eram pautadas no teatro eurocêntrico ou estadunidense.

Os formatos, os métodos de construção dos personagens psicológicos, etc vinham de outros lugares, vinham exatamente da raça, exatamente da periferia, exatamente de uma vida periférica, ainda que não da periferia, mas uma vida invisibilizada, eram gritos. Então os atores do Bando desde as oficinas atuavam sempre num tom lá em cima, começavam no terceiro ato. Não começavam da exposição, começavam da crise. E quando eu vi tudo isso, eu disse bom a gente tem que organizar isso, orquestrar, mas não dizer não, teatro não é isso. Eu não sei como é teatro. É de tantas formas, tinha ali várias formas novas de teatro se apresentando na minha frente e eu tive o privilégio de orquestrar essas formas. E aí, era preciso um texto para essa apresentação. A gente não tinha texto que fosse nesse diapasão. Os textos geralmente vão, mesmo os de Abdias, mesmo os vários textos são de matriz europeia, são de matriz de dramaturgia eurocêntrica, ocidental, generalizando mais. E a gente precisava de uma coisa que falasse mais aqui e agora para gente que está aqui e agora, mas ao mesmo tempo que tivesse essa dimensão teatral essa dimensão trágica ou dramática ou cômica. E aí a gente começou a trabalhar assim, todos os processos do Bando, dos espetáculos que a gente criou juntos o processo era tinha uma ideia, uma vontade, como essa do *Cabaré* que falei, de falar de alguma coisa e aí propunha e aí a gente começava a criar os personagens a partir da vida real, a partir do dia a dia, a partir de um conjunto de pessoas. Então, sempre cito Rejane, a baiana de acarajé, a baiana de *Ó Pai, Ó*. Aquela baiana não é um indivíduo. Ela é um coletivo, um coro de baianas, um coro de mulheres que alimentam os filhos com seu trabalho, que alimentam a sociedade com o seu trabalho e com sua cultura. Então, a baiana de acarajé é basicamente isso em *Ó Pai, Ó*. É uma mulher que alimenta e que tem todo um linguajar, todo um gestual. É de várias baianas de acarajé, não é de uma só. Essa é a nossa pesquisa, é o nosso trabalho. Cada um daqueles personagens é fruto de vivências e convivências com várias pessoas naquela situação ou naquela função na sociedade. E que eles iam para rua e sentavam, ficavam conversando, observando ou trazendo: vi hoje uma pessoa assim, assim e começava a trazer elementos dessa pessoa para os personagens.

**Pesquisadora:** Você agora já está falando do *Cabaré*, não?

**Participante:** Estou falando do processo geral, inclusive do *Cabaré*. *Cabaré* é um processo mais específico que eu conto depois, mas em geral era assim; criávamos os personagens a partir de tudo isso. Aí eu começava a cruzar esses personagens, esse aqui é mãe desse, esse é irmão desse. Ia conduzindo as situações e criando relações, e aí começava a ter improvisações onde ia criando os diálogos e tal. E a gente editava esses diálogos. Eu editava os diálogos, às vezes sozinho, e trazia de volta. Às vezes, durante a própria improvisação, repetia já editando: tira isso, bota aquilo. E aí eu fazia um roteiro. Roteirizava o que vinha antes, o que vinha depois, que cena parava no meio e entrava outra, enfim, fazia a estrutura, enxertava as cenas que não existiam, como por exemplo do policial com o seu Gereba no *Ó Pai, Ó*. Aquela cena, eu escrevi e dei para eles. E foi difícil fazer porque era difícil pra um ator negro fazer aquele policial e falar aquelas coisas, sendo que inicialmente não era um ator negro, era um ator branco que fazia o policial. E tinha um ator branco que atinha passado na audição, depois era ator negro e era difícil fazer sem vilanizar o policial. E não era o que a gente queria. A gente queria mostrar que o policial também é fruto, também é vítima de um sistema que leva ele a matar as crianças. Ele não mata por prazer ou porque ele gosta, mas é porque ele tem que sobreviver, é uma forma de sobreviver. É, então ia-se escrevendo, ia-se editando e ia dando fim.

Indo diretamente para *Cabaré*, até aí fora *Sonho de uma noite de verão* e *Novo Mundo*, *Madeiamaterial* sempre eram personagens também periféricos, também eram personagens e que eram confundidos com os atores com muitas críticas e reportagens, os jornalistas e alguns estudiosos da academia que reproduzem essas coisas sempre falam, enfim. Tratam mais o Bando no seu início mais como um projeto social do que como um projeto artístico. Que eram pessoas que estavam recuperadas, que estavam numa situação quase de rua. E não era nada disso. Isso era retrato do racismo institucional brasileiro. Eles eram atores falando sobre uma realidade que eles conheciam, reconheciam ou criavam a partir de informações como qualquer ator faz, ninguém é rei ou príncipe para fazer o papel de rei, ninguém é fada para fazer o papel de fada, criamos essas representações. E aí eu entendo também, talvez, o fato de eu não ser negro e dirigir o grupo de alguma forma chancelava essa opinião ou essa informação errada de que era um projeto social porque tinha um branco ou um não negro ali conduzindo a recuperação ou a inclusão dessas pessoas. E isso era duro para mim na época, é duro para mim agora por isso eu entendo esse movimento de, (eu falo isso porque eu brinco com eles

também) apagar a mancha branca [riso]. Porque faz todo sentido dentro desse sistema machista brasileiro ou mundial.

Então, aí em *Cabaré da Rrrrraça* como tinha essa coisa do negro como objeto de consumo e consumidor ao mesmo tempo. Aí começamos logo no início dizendo que personagem você gostaria de fazer e coubesse nas páginas da revista Raça. E aí cada um trouxe seu personagem e a gente começou a trabalhar sobre esse personagem da forma que a gente trabalhava os outros: com respiração, com exercícios, com indução até que surgiram alguns personagens, alguns traços dos personagens e eu comecei a fazer perguntas: você é negro? Aí, não mais Leno ou Jorge respondiam, mas os personagens respondiam aquelas respostas e aqueles textos e aí, era a partir dessas perguntas e das respostas e às vezes discussões entre eles que a gente foi construindo o texto. Como disse algumas vezes eu escrevia o próprio texto e entregava, às vezes eles escreviam o texto e me entregava, eu reeditava. A Auristela era uma atriz muito intensa, ela vivia de fato até o fim o personagem. Ela trouxe um texto que tinha quase duas laudas. Eu disse, não, Auristela. Meia lauda está demais. Ela ficou indignada, mas era esse o meu trabalho de edição e tal. Por isso eu assino os textos porque de certa forma ou de toda forma tem uma autoria, ainda que seja fragmentos de uma produção ou verbal ou literária do coletivo, mas eu não posso dizer que é um texto coletivo. Porque o processo de criação coletiva envolve outras circunstâncias, outros rituais. No caso, tem uma assinatura, tem um discurso final que é a tentativa de congregar, de sintetizar todos aqueles discursos de cada ator e de outros atores que não estão nem conosco, mas que a gente traz de algum lugar, alguém lembra, alguém traz um texto e a gente vai incorporando ao texto.

Como eu falei sempre foi nessa clave do humor. Tudo que a gente fez com o Bando sempre tinha muito isso do humor, do jogo, da brincadeira, da interação com o público.

**Pesquisadora:** E, nestes ensaios, como surgiu as falas de humor? No texto que vocês estavam criando, como foi encaixado as falas de humor?

**Participante:** Não, é normal assim. É, às vezes a pergunta demandava uma resposta mais séria. Aí, alguém dizia outra coisa, aí alguém juntava. E a junção dessas outras coisas que eu editava às vezes provocava o riso. Ou alguém dizia outra coisa e eu sugeria ao outro ou a ele próprio que acrescentasse alguma resposta ou alguma coisa ou eles próprios acrescentavam.

**Pesquisadora:** Para provocar o riso?

**Participante:** Não para provocar o riso, necessariamente, mas para ter humor. Porque a gente está tratando desde sempre com o Bando de assuntos muito pesados, muito difíceis de tratar. Então, se a gente faz de uma forma unicamente agressiva, o que o instinto nos diz para fazer.

A gente atinge somente aqueles que concordam com a gente, mas a gente não desperta nos outros que nunca pensaram nisso, essas questões. Eu tive alguns depoimentos que são importantes nesse sentido, um deles é um cara, marido de uma dançarina, que é técnico de luz e veio fazer um espetáculo aqui, só que ele chegou um pouco antes para montar as coisas e *Cabaré* estava em cartaz e ele assistiu. No final, no dia seguinte ele me procurou para me dizer: Márcio, eu quero lhe dizer que seu espetáculo, era branco, branco mesmo paulista branco, eu quero lhe dizer que seu espetáculo foi muito importante para mim, eu descobri que eu sou racista, que minha família é racista, que eu sempre fui racista e nunca me dei conta disso. Então acho que isso é um serviço importante que o teatro faz, apontar a consciência. E quando um branco reconhece que tem sido racista a vida inteira para mim é um triunfo do teatro, não é meu é do teatro o teatro consegue fazer isso. Assim como muitas pessoas que falam que identificam cenas que viram no espetáculo na vida real, pessoas parecidas com aquele ou com comportamentos como aqueles comportamentos racistas dos personagens. E a gente nunca deixou por menos, quando vem um personagem que tem uma fala ou atitude racista vem um outro que rebate ainda que esse racismo seja inconsequente ou inconsciente como a Jaqueline [personagem] de Valdinéia: não, não existe Casa Grande e Senzala, mas ela é criticada o tempo inteiro, não pela atriz, pelo confronto, pela dialética, confronto com outras posições que se chocam, mostram luzes naqueles discursos todos. Aí, por exemplo, Rejane que é a Rose Merry, negra rica de berço, bem-nascida que nunca teve problema de discriminação. Rejane propôs isso, fez um primeiro e segundo ensaio e depois ela travou, não conseguiu improvisar mais nada. Ela: eu não suporto essa mulher [risos]. Eu falei, Rejane foi você que resolveu fazer, não fui eu quem te pediu. E aí, eu comecei a trabalhar e escrevi aquela cena em que ela baixa uma entidade que é a própria atriz que desfaz aquele discurso da personagem, fala: eu, Rejane sou negra e etc. Então a partir desse discurso que eu escrevi e dei para ela e ela reeditou, ela conseguiu seguir adiante com o personagem. Assim como Jorge Washington colocou um amigo dele [do personagem] que é o alter ego dele que era do movimento negro, que é ele próprio, e através do amigo ele fala as opiniões dele próprio. Então são estratégias de teatro mesmo de teatro épico de teatro didático. É isso que identifica com o teatro de Boal ou de Brecht ou de outros encenadores e pensadores do teatro.

**Pesquisadora:** É, a gente faz as coisas e alguém que está de fora, especialmente acadêmicos, críticos já identifica com outro artista conhecido ou outra corrente. Eu vejo diálogo com Boal pelo caráter didático, pela militância...

**Participante:** É, assim, o que nos move são os mesmos princípios, talvez a gente percorra estratégias semelhantes. Mesmo as técnicas de Boal os pensamentos não são algo completamente dele. É uma junção é uma síntese de milhares de outras. Então, eu também conheço essas milhares de outras como devo conhecer algumas dele próprio, apesar de nunca ter estudado a sério, profundamente, apesar também da admiração profunda pelo trabalho dele. Mas é isso, o que nos move é a indignação contra a injustiça e a tentativa de pontuar, despertar a consciência do público.

**Pesquisadora:** Na sua fala sobre a técnica de montagem do espetáculo você falou algo que está para a improvisação. Poderia falar um pouco mais sobre?

**Participante:** Eu sempre trabalhei muito com a improvisação, antes do Bando, no tempo do Avelãz Y Avestruz era todo ele feito em cima da improvisação apesar de Avelãz Y Avestruz ter texto já pronto. Mas mesmo com o Bando quando tinha textos prontos como *Sonho de Uma Noite de Verão*. *Sonho de Uma Noite de Verão* eu não mudo uma linha. Eu cortei algumas coisas só porque a encenação pedia menos texto naquele momento ou a coisa era muito datada de época então não fazia mais sentido. Mas é o texto noventa e nove por cento original traduzido por Barbara Isadora, mas ainda assim é com muita improvisação.

*Ó Pai Ó* que a gente só fez seis ensaios, mas antes dos seis ensaios a gente tinha um ano e meio trabalhando com aqueles personagens em *Essa é nossa praia* que a gente fez milhares de performances na rua, fez milhares de coisas então os personagens estavam consolidados. Então, numa única levada de improvisação eu tinha material suficiente para editar e acrescentar as coisas como o policial, como a existência dos dois filhos que desaparecem. Tudo isso que costura a dramaturgia eu tinha aquele material de cada cena de cada relação ali, mas tinha um trabalho de improvisação imenso anterior, então eu sempre trabalho com muita improvisação.

Agora as técnicas de improvisação variam, às vezes começa do sensorial, de uma música.

**Pesquisadora:** No caso do *Cabaré*, começou do...

**Participante:** Da razão. Você é negro? Aí o ator como já tinha sete anos de trabalho contínuo improvisando, criando personagens já tinha uma expertise na criação de personagens e de reação, de construção de reação de provocações. Então, eu perguntava você é negro? E então, Rose Merry [personagem] responde e não Rejane [Maia, atriz]. Claro que é Rejane, mas ela tem Rose Merry na frente dela, ela manipula a Rose Merry para que esta fale. E, no caso dela, ela diz que não tem esse problema porque o banco [...], depois que ela [atriz] entrou em crise, negou o personagem: não quero essa mulher em minha vida [risos]. Cada ator já tinha

consciência de cada personagem e sabia como levar a diante. Então foi a partir de perguntas. Aí depois de todas as perguntas e de estar organizado tudo eu montei os blocos temáticos, fala-se disso, fala-se daquilo, de educação, de religiosidade, de sexualidade. São blocos, né, e aí Jarbas fez as músicas. A encomenda para Jarbas era de... Era o único espetáculo que tinha trilha gravada. O playback era gravado, todos os outros são ao vivo, porque eu queria aquela ideia de que era um grupo de pagode ou de samba esse ‘midiatismo’, né, dessa produção mediática de ídolos e de revelações todo ano no carnaval da Bahia. A revelação do ano. Isso tudo é produzido, juntou ali quatro ou cinco pessoas, gravou no estúdio, e vai fazer sucesso, bota na rádio jabá toda essa indústria da música.

Depois nas outras versões a gente foi incorporando, junto com a trilha gravada, tinha precursão, tinha ao vivo, tinha voz. Mas inicialmente só tinha a trilha gravada e no final não entrava a trilha entrava tambores para homenagem a Zumbi e aquela homenagem ao Ilê Aiyê no final da peça.

**Pesquisadora:** E a afinação entre música e coreografia, também começou com o *Cabaré*?

**Participante:** Não, sempre desde meu início de carreira todos os meus trabalhos têm muita música, antes de *Cabaré da Rrrrraça* a última peça minha que teve som gravado, música mecânica foi em 77 de 77 para cá *Cabaré da Rrrrraça* talvez uma ou outra. Agora é uma coisa híbrida porque tem o computador, então o cara executa ao vivo não é uma coisa pré-gravada é uma coisa mista, mas sempre tem o músico interagindo com a ação, ainda que seja gravação pré-gravada em computador essas tecnologias contemporâneas.

E Zebrinha é importantíssimo porque Zebrinha começou a trabalhar com a gente em 94 em *Madeiamaterial* porque Leda Ornelas que era nossa coreógrafa e preparadora de corpo foi morar na Alemanha e Zebrinha estava voltando para o Brasil. Aí Zebrinha começou a trabalhar em *Madeiamaterial* que a coreografia também era uma coisa importantíssima. Mas nas outras sempre foram. Nas primeiras nos usávamos de maneira muito brechtiana a gente usava inclusive música de carnaval do Olodum como parte da narrativa musical só que elas ganhavam uma nova significação porque quando você ouvia por exemplo Revolta Olodum: força e pudor/ liberdade ao povo do Pelô, depois dos meninos de dona Joana serem assassinados, tem um outro significado que não você ali na rua quebrando na rua. Mas depois com essa ruptura a gente começou a criar nossas próprias trilhas as músicas as canções do nosso espetáculo que tinha muito esse viés brechtiano de interrupção de narrativa pra ter uma canção pra em *Madeiamaterial* já ser uma quase ópera, além das canções, ambientações sonoras uma dramaturgia sonora que incluía as palavras, o texto e daí seguiu em *Cabaré da*

*Rrrrraça* especialmente ele é todo coreografado toda marcação e... porque é isso, a gente juntou o talk show com desfile de moda, debate enfim tinha um pouco desses meios dessas narrativas midiáticas. Era conduzido nessa coisa do fashion.

**Pesquisadora:** Os debates estavam para a revista Raça?

**Participante:** Mais ou menos. A revista Raça a gente usou muito material dela até para formular as perguntas, mas foi mais como inspiração do que como conteúdo mesmo. Os conteúdos eram mais dos personagens, das improvisações, de discussões nossas, às vezes parava a improvisação para ter uma longa discussão sobre determinado assunto. Dessa longa discussão eu tirava algumas coisas, uns fragmentos que incorporava ou que sugeria que eles recriassem e transformassem em cena. É um processo de pingue-pongue, de vai e vem de os atores produzirem coisas, eu receber, reeditar, devolver, ver como funciona em cena, editar o que vem depois do que. Porque essa sequência, o que vem depois do que, é que dá essa coisa do humor que você fala, né, é também do choque. Por exemplo, *Ó Paí, Ó*, a peça, o filme um pouco, mas a peça você um minuto antes, um segundo antes de tudo virar você está rindo de dona Joana porque ela fica chorando: meus filhos [voz de choro] de uma maneira muito ridícula como ele fez a peça inteira. Então as pessoas acham que aquilo continua a ser comédia ou uma farsa e de repente a professora diz que aos filhos dela morreram, ela fala ó paí, ó e aí tem um choque porque aí entra a música Revolta Olodum e aí tem um impacto. Assim como *Bai Bai, Pelô* todo mundo ria de Virgínia Rodrigues porque ela não falava a peça inteira, ela só andava com aquele jeito dela mais forçado ainda, acentuado um remar, dificuldade por causa do corpo, era lenta. Era um personagem que todo mundo reclamava porque era muito lenta, a comida chegava fria porque ela demorava para trazer. Então quando morria o cara, o Negoco torto e ela vinha para ele, ela vinha do mesmo jeito então a plateia rolava de rir. Ela botava ele no colo e começava a cantar a música da Verônica e aí todo mundo começava a chorar imediatamente, porque é o efeito do choque, né. Você abria o coração [imitação de risadas] pau, a verdade é essa aqui, irmão. Olha aqui, isso que acontece com a gente. Os outros riem da gente, mas o que acontece de verdade é isso aqui. E assim como *Cabaré da Rrrrraça*, vai na brincadeira, na brincadeira até que chega a hora de: é o caralho, das piadinhas racistas e as respostas. E o público, às vezes ria, mas eles foram desenvolvendo estratégia que impedia o público de ri, mas no princípio logo o público ria das piadas racistas, eles ficavam putos e aí eles começavam a ficar agressivos e o público ria mais ainda até que chegava a hora de Zumbi. O discurso final de Zumbi aí via-se que tinha uma seriedade naquilo.

Mas aí os atores foram entendendo como fazer para o público não ri das piadas. Para refletir sobre a razão das piadas e não cair na cilada de dar risadas porque é engraçado dizer que a mulher negra grávida e o carro com o pneu furado estão esperando macaco. Isso não é engraçado.

Se a gente fosse fazer de novo não seria do mesmo jeito. A gente tentou porque a partir de um determinado momento *Cabaré da Rrrrraça* ficou mais uma coisa de entretenimento do que uma peça de confronto, era mais as pessoas irem rir, ver o negão nu. Isso começou a me incomodar muito, quanto mais fazia sucesso e tinha gente rindo e saindo feliz, eu falava tem alguma coisa aí que a gente tem que mexer.

Também o mundo foi mudando inicialmente era Lázaro [Ramos] que fazia o personagem que é estudante, militante e ele falava para plateia: por exemplo, propaganda, você já viu uma propaganda com nego? Ninguém da plateia lembrava, aí ele dizia tem da Cesta do povo. Aí ele falava de dona Benta levava a fama e tia Nastácia que cozinha. Mas aí já tinha muita propaganda com negros aí eu pedi a ele, Lázaro escreve alguma coisa aí sobre esse assunto. Ele escreveu, eu editei e dei pra Sergio. E muitas coisas foi se alterando porque o mundo foi mudando, o texto foi se alterando, às vezes o ator trazia mudanças, às vezes eu propunha.

Num determinado momento eu falei, a gente precisa dá uma sacudida nessa peça, fizemos um seminário, chamamos muita gente para conversar, pra ver a peça de novo, pra rever o texto, improvisamos. A única coisa que conseguimos alterar foi Obama que foi eleito presidente, a gente tinha que incluir isso na história e entrou uma falinha sobre Obama. Mas a estrutura da peça é muito sólida, é muito difícil, não tem muita brecha, não tem como alterar muito sem mexer tudo, é melhor fazer uma nova peça do que mexer naquela. E aquela eu acho que é datada, de um determinado momento.

Como eu falei, não sei se eu teria autorização para fazer um *Cabaré da Rrrrraça*, hoje.

**Pesquisadora:** É bem complexo esse questionamento, mas enquanto você falava eu pensei, coisas do tipo: processo colaborativo, processo coletivo e em você não mais assinar o texto sozinho. Porque não era você que estava dando a palavra final, sabe Meirelles? Me permita falar isso.

**Participante:** Não. Eu acho bom você falar isso, mas porque no caso era. Era porque a edição final era minha. E porque, assim, naquele momento era necessário ter uma edição final, ter um texto ou seria um processo de produção coletiva, não colaborativo só. É um processo de produção colaborativo assumidamente, todos os textos que eu criei par o Bando são colaborativos mais ou menos, em grau maior ou menor. *Bença*, por exemplo eu editei muito

pouco texto, mas de alguma forma alguns textos que aparecem são frutos de improvisações. Mas todo processo do Bando mesmo Shakespeare é colaborativo.

A criação coletiva é diferente, né. Eu comecei a fazer teatro, os primeiros espetáculos que eu fiz eram criações coletivas e isso demorava meses até todo mundo concordar que ia dizer preto e não negro. Um consenso qualquer era uma confusão, mas era assinado por todos. No caso não é porque alguns colaboram mais, alguns colaboram menos. A colaboração de alguns é aproveitada mais do que a de outros. De qualquer jeito, com todas as discussões todos os atores se sentem representados, quando não se sentem autores mesmo, falam isso mesmo este texto a gente que criou. Eu entendo, de fato tem uma verdade aí, mas o texto existe. Quando a gente estava fazendo *Ó, Paí, Ó*, teve uma longa discussão com eles e nos dois últimos ensaios a gente não se falava eu e ele estávamos brigados [riso]. Eu só ensaiava, dirigia eles executavam, a gente não falava porque eles duvidavam que ia dar certo, foi um sucesso.

Um dos atores falou aos berros para mim: Ah! Você diz que o texto é nosso, você mete a mão faz o que quer, escreve, tira o que quer, edita e diz que é nosso o texto. A partir daí eu parei de dizer isso porque eles tinham razão, apesar de ter material produzido por eles o texto final não era deles, mas eles concordavam. Havia uma concordância e um entendimento de que aquilo era uma síntese do processo, de todo o trabalho, mas que tinha minha mão pesada nas decisões e essas decisões é que fazem o texto ser o texto senão são fragmentos.

**Pesquisadora:** Voltando ao *Cabaré da Rrrrraça*, quando você disse que às vezes a forma como era editado algumas partes do texto possibilitava o humor.

**Participante:** Sim, ou eles próprios às vezes, eu só mantinha. Às vezes eles faziam de brincadeira. Brincava com aquilo e eu segurava, não mantém isso, continua falando isso. E a gente ia mantendo algumas dessas brincadeiras aí vem essa coisa do humor. Porque eu como encenador e dramaturgo ou dramaturgista eu incorporo muito o que às vezes é uma falha, um erro, o que às vezes é uma brincadeira, às vezes é uma rebeldia eu incorporo e às vezes quando tinha muita discussão, isso ficou um chavão nosso: deve polêmica, deixa. Quando algum tema, alguma cena, algum texto gerava polêmica, gerou polêmica, deixa é importante exatamente por isso provocar.

Às vezes a gente coloca situações duras no sentido de afirmar certas coisas como as piadas racistas no *Cabaré da Rrrrraça*, quando eu sugeri isso alguns espinharam, mas entenderam. É que quando a gente bota na cara assim o racismo nas suas representações é duro para você fazer, mas é importante porque o público pode refletir sobre isso, sobre seus comportamentos cotidianos.

**Pesquisadora:** E o remate “é o caralho!”, foi ideia de quem?

**Participante:** Minha [riso]. Eu disse, você fala e todo mundo grita. Talvez quem tenha falado..., não sei, não lembro. Pode ter sido até Jorge Washington, por exemplo, ou talvez eu tenha me inspirado nele.

**Pesquisadora:** Voltando à questão do método...

**Participante:** Eu não acredito muito nesse negócio de método, entendeu? Eu acho que se existe um método o meu é de ouvir. Tudo parte de ouvir e tentar responder ou tentar perguntar de volta. *Cabaré da Rrrrraça* é o exagero disso porque ele foi feito a partir de perguntas, mas eu trabalho muito a partir disso perguntas e respostas. Tem uma questão, como a gente responde essa questão. Na verdade, um espetáculo é isso, uma peça de teatro é isso uma tentativa de resposta a uma questão que a sociedade coloca naquele momento, o momento coloca ou uma pergunta sobre essa realidade ou esse momento que a gente está vivendo. Eu não tenho respostas para esse momento, eu só tenho perguntas. Então eu vou buscar alguém ou Shakespeare ou Brecht eu vou criar, criar a partir de perguntas. Foi o caso de *Cabaré*, tinha uma situação a gente não tinha um texto pronto para isso, não existia um texto que desse conta de responder ou de nos ajudar a perguntar naquele momento. A gente tinha que constituir esse texto, e aí o texto foi construído exatamente a partir de perguntas: Você é negro? Primeira pergunta. O que é ser negro no Brasil? Segunda pergunta, e daí todas as outras.

**Pesquisadora:** O interessante é que você usa esse recurso para criar o espetáculo e o espetáculo devolve ou leva essa pergunta para o público e daí continua o processo de construção de reflexão desse questionamento.

**Participante:** É isso, teatro é para isso para fazer o público se mover.

**Pesquisadora:** Como você vê a relação do público negro e não negro nesse modelo interativo com o espetáculo?

**Participante:** Varia muito. Eu acho assim tem uma coisa cultural, tem uma coisa de racial, tem uma coisa pessoal. É o que o próprio espetáculo diz tem muito negro que tem o racismo internalizado e é racista também porque absorve a cultura, a história são séculos de racismo. É o que eu digo nós, todos somos racistas, temos que saber disso para sair disso. Temos que estar o tempo inteiro vigiando até nossos pensamentos. Sentou um negro do meu lado tenho que vigiar meu pensamento, entender que é uma pessoa que sentou do meu lado. Mas não sou só eu, são negros também que se sentem assim porque tem toda uma história.

Eu não dividiria muito assim, eu acho que o importante é quando o público seja ele negro ou não negro, mas ele se vê ali, ele se questiona a partir dali cada um a partir da sua história e claro que os negros têm uma coisa em comum em sua história que é a ancestralidade, a herança da escravidão e o fenótipo que geram uma série de coisas. Conseqüentemente tudo isso faz com que a pessoa negra tenha tudo isso.

Por isso que eu acho que existe uma performance negra, que existe uma forma de atuar do ator e da atriz negra que deve ser construído e perseguido e foi isso que eu fiz com o Bando e é isso que eles continuam fazendo. A oficina de performance negra que eles fazem é basicamente o que a gente fazia nas oficinas, o processo de criação de espéculo ou de uma oficina para fazer seleção. Tem toda uma coisa do corpo, do ritmo, da música que tem a ver com a ancestralidade, com a cultura, com a raça, com a origem. E a partir daí você dá respostas, né? A partir de seu corpo que tem essa história, que tem essas características e isso é diferente de uma loira que por mais que ela se esforce ela nunca será negra. Ela pode representar. E é isso que eu também advogo, eu posso representar o outro como ator. O ator existe para representar para que o outro se veja. E então tem muito isso na distribuição de papéis em peças como, por exemplo, Shakespeare que personagens os atores negros vão fazer e que confronto eu vou ter entre o negro e o branco como personagem.

A gente tem que ver quem é o inimigo, quem são os aliados e ver o que o outro tem de empatia, né? E também ver o esforço que o outro faz. Empatia não é um sentimento automático, é preciso entender o outro para poder sentir o que ele sente para estar do lado dele. Não posso por imposição aceitar, assim como não ao contrário porque o movimento de falta de empatia que está acontecendo é brutal. Então se a gente não alimenta a empatia e acolhe quem está ali no meio do caminho sem saber. Porque a imposição é o que faz a gente estar nesse momento. Então a gente não pode revidar com imposição, tem que revidar com empatia.

Tem uma parte da plateia branca que já se reconhece racista que reflete sobre isso, tem consciência disso e concorda com tudo aquilo e sai alimentado de ouvir uma afirmação artística do que ele pensa e do que ele quer dizer dito ali de uma forma tal. Tem uns que reagem e acham que isso babaquice etc e tal. Mas a plateia negra também é assim tem uns que concordam tem outros que: “porra, é assim? Nunca pensei nisso.” E outros que reagem: “ah! Esses caras não sei o quê.”

## Apêndice A.2 – Transcrição da entrevista de Cássia Valle

(via zoom, 13 dezembro, 2021)

**Pesquisadora:** Quem é Cássia Valle, hoje?

**Participante:** Ah, essa pergunta é ótima porque eu costumo me apresentar exatamente dizendo assim: Cássia Valle é... Cássia é Rita de Cássia até 1991 e vira Cássia Valle a partir de 1991, desde que eu tenho um processo... eu sou um público que virou atriz. Eu assisto o Bando de teatro Olodum em janeiro de 91 ainda como espectadora no conto da... a Bahia em 90, a década de 90 teatro está em alta dança, música, teatro eu vou assistir e me encanto com aquela linguagem, com a proposta de um grupo que era *Essa é nossa praia* onde aquele grupo estava e dizia que era para criar uma nova estética, para criar uma dramaturgia. Eu ouvia música, eu ouvia música, eu ouvia teatro vivo, sai muito encantada com isso. Só que a Cássia, só que a Rita de Cássia estava estudando para ser assistente social, mas entrando na universidade também nem tinha completado 18 anos. E, assisto, me encanto, meses depois o Bando abre a segunda oficina. Aí sim, eu encontro os meus pares, aí sim eu tenho que me torno, passo a me tornar uma mulher negra com pares para conversar, eu sou uma menina que vem de uma escola tradicional de Salvador, venho dos Maristas, eu era um pontinho preto no pátio, então, logo eu não tinha pares para discursar e conversar sobre as minhas próprias dores. E aí quando eu chego nesse lugar onde tem um grupo desse os meus mais velhos, atores que fazem... até aquela menina que nunca pensou em ser atriz, virar a chave da minha própria vida e pensar em entrar no mundo do teatro, eu tenho certeza que fica a Rita de Cássia e ali entra a Cássia Valle. E essa Cássia Valle se transforma numa mulher ativista, numa mulher que depois vai fazer museologia, e, história curso depois do teatro, uma mulher que se torna escritora ganhadora de um prêmio nacional. Cássia Valle é tudo isso porque passou pela faculdade do Bando de teatro Olodum. Para mim o Bando é para além do para além do palco, os ensinamentos do Bando vão para nós integrantes do Bando porque são ensinamentos para nossas próprias vidas. Muitos de nós sempre fomos negros, mas é diferente você ser negro e não ter com quem conversar, você ser um pontinho preto no pátio não dá para você ter essas ideias, só, revolucionárias, então essa Cássia é a mulher que também aprende a ver a força do coletivo. Cássia é uma mulher negra, ativista, historiadora, museóloga, escritora com muito orgulho, escritora com recorte, diretora de teatro, dramaturga, tudo isso graças ao meu encontro de 1990. Então, Cássia eu diria que é uma multimulher, ambas performances só que com muita vontade e muito respeito assim a identidade.

**Pesquisadora:** A segunda pergunta seria, o Bando em sua história de vida, mas você já contemplou...

**Participante:** [risadas]

**Pesquisadora:** E é interessante ver essa junção da Cássia e o Olodum e esse processo ...

**Participante:** De modificação mesmo de transformação, tenho certeza que os colegas tenham falado como eu disse no início o Bando te transforma. Eu não tinha nem completado a maioria, tinha atores maiores, tinha ali os meus ídolos e eu estava ali com eles aprendendo. Então, eu acho que é uma coisa que é transformação e informação, eu acho que nunca ninguém vai poder se pensar em Bando de teatro Olodum pensando só no processo da cena, que já é muito, em 90 a gente estava com vontade de criar, mas hoje a gente sabe que criou uma estética própria, hoje a gente sabe que tem uma dramaturgia singular, hoje a gente olha para trás são 31 anos de uma construção, em 90 o Bando era o anunciador disso. Anunciar já era muito ousado, só em anunciar as pessoas não acreditavam e hoje eu digo assim, anunciar é ousadia mais ousadia é perpetuar essa história, assinar em baixo, olhar para trás e dizer: construímos. E somos exemplo, né, bacana é construir, ser exemplo, temos essa responsabilidade, sabemos disso que isso é muito importante sabemos ser o grupo negro mais longínquo da América Latina e a gente diz isso já com pesquisas próprias afirmando isso e o mais importante para mim é que mais de 70% da galera de nossa plateia, setenta por cento desse Bando de hoje ainda é a galera que o assistia em 90.

**Pesquisadora:** A Merry me falou que vocês entraram juntas em 1990, vocês têm uma ligação muito forte também...

**Participante:** Somos duas das mulheres resistentes.

**Pesquisadora:** Isso. Vamos falar um pouco agora sobre o *Cabaré da Rrrrrraça*? Como foi seu envolvimento no processo criativo?

**Participante:** *Cabaré da Rrrrrraça*, inclusive eu tenho um carinho enorme, todo mundo acha que é *Ó, Paí, Ó*, maravilhoso, sétima arte, televisão, acho ótimo e é um espetáculo lindo porque é de 1990, eu sou do, no fundo no fundo a gente tem que lembrar que ele é de 1992. Atualmente estamos falando ali de mortalidade de crianças pretas, estamos falando das relações de família, da relação de moradia que até hoje no Brasil é uma merda vamos dizer a verdade em 90 a gente já gritava já dizia, ó paí, ó, minha gente: olhem para isso! Mas eu acho que *Cabaré da Rrrrrraça* sofisticado, ele vem num momento que a gente, tudo grupo tem isso, um momento meio de crise: ah, não quero mais, a gente não quer isso, a gente não está aguentando, não tem patrocínio, não tem nada. Aí a gente resolveu numas reuniões de

psicologia, parecia casamento, até que um dia Jorge Washington disse, gente vamos parar de discutir? Vamos para o palco? E aquilo encheu a gente, a gente sabe que é isso que a gente mais gosta. Eu diria que o Bando é palco, o que acontece quando a gente está no palco junto jogando, eu digo que o palco é um jogo. Gosto muito de fazer essa metáfora porque é incrível, é muito bacana você jogar com jogadores que você já conhece pela respiração. É você perceber que a minha bola não vai passar em vão, o colega se pegar vai matar no peito, se foi eu quem joguei ele vai fazer o gol porque ele sabe na confiança que eu joguei nele e isso vai fazer ele querer fazer o gol. Essa metáfora eu acho linda que é a beleza da autoestima, né, do coletivo que é a bola está ali e a gente está junto, estamos jogando junto. O *Cabaré da Rrrrraça* vem nesse momento aí de crise e que a gente diz vamos parar de discutir psicologia, vamos para o palco e nesse momento eram grandes coisas, estava acontecendo essa coisa da revista Raça que colocava esse negro lindo, e lembrar que nossos espetáculos antes era de mulheres do povo uma outra linguagem e a gente queria dar voz e vez àqueles, mas aquele momento da revista Raça era importante para nós povo preto e para gente do Bando que queria se afastar um pouco daqueles personagens por um tempo, né, não por nada e que a gente estava sentindo necessidade de outros mergulhos e aí tinha a inspiração da revista Raça de dizer o negro é lindo e pode também dizer tudo que ele quer de uma outra forma, tinha a vontade desse movimento nosso de querer estar junto e, sim, o assunto de sempre sim por que o Bando já tem uma linha que ele vai querer falar sobre essas coisas, o assunto de sempre sim que seria o racismo. A gente tinha falado disso atrás com *Zumbi* e eu acho o *Cabaré da Rrrrraça* tão... *Zumbi* foi muito mal-entendido porque a gente. Era bem panfletário, mas com *Cabaré da Rrrrraça* a gente veio quebrar logo tudo isso: esse aqui é um espetáculo panfletário, didático e interativo, recebe. A gente... acho que a fórmula do *Cabaré* é ser muito cristalino, mostrar o que ele quer ser. O processo criativo foi incrível, eu estou falando isso porque cada uma representava essas mulheres, as mães, mulheres, não sei o que, então cada uma foi escolhendo o que queria representar. Eu faço uma cabeleireira que o cabelo...eu falo... é o texto meu os principais elementos dos avanços de toda estética negra, sim, então os textos do meu personagem são supermodernos porque a gente sabe como balança esse cabelo para o negro, quão importante essa referência estética que vem da África que é nossa que é hoje que te faz belo, mas que a tempo atrás já te disse que era feio e hoje é maravilhoso eu estar aqui com meu black. Então eu queria um personagem que tratasse de um elemento tão simbólico como é o cabelo. E o processo é o de sempre porque a gente do Bando tem um processo de ir conversar com muitas cabeleireiras, muitos cabeleireiros do momento, o momento não era

tanto assumir esse black era um momento mais de um negócio chamado soft, estava em alta Michael Jackson começavam os cabeleireiros a dizer o que era isso, que forma é essa de dizer o belo. Importante também, tive inspiração em mulheres que eram cabeleireiras pequenininhas e depois viraram donas de uma rede de salões de beleza e o processo criativo de mergulho, a gente sempre mergulha nessas pessoas para aí sim passar para o momento da dramaturgia aí depois de ouvir todas essas mulheres essas conversas, em casa solitário escrever esse texto e ir para o campo com os colegas e improvisar a partir do que você ouviu e já escreveu um certo roteirinho para ir improvisar. Improviso é o nosso grande mote, essa é a cara do Bando, mas é uma improvisação que já vem com uma base que é ouvi, ouve, percebe, vai criar esse personagem com todo esse processo de bicho. O que é aquele bicho para aquele personagem tem toda essa mistura, que voz é essa que a gente vai usar a partir desse bicho, ouve-se esse povo todo partir para a dramaturgia e partir para improvisar com os colegas até chegar no texto final onde Márcio sempre foi o grande roteirista depois que a gente dá a ele todo esse material ele vai encaixando ali as peças nesses textos já feitos e já debatidos em cena.

**Pesquisadora:** Ele chama de editar.

**Participante:** E é isso, eu acho que o diretor é um grande editor mesmo, né, e no processo que o Bando se propõe a fazer onde a gente cria os personagens, cria os textos o que cabe ao diretor depois que já conhece aquele povo todo é ver exatamente... agora como é que começa, começo, meio e fim vamos juntos. Vocês já me deram agora eu vou ver esse mosaico aqui onde é que encaixa as coisas. É sempre muito discutido, a gente sempre teve uma coisa muito de roda, quando ele vem e edita a gente pergunta, por que isso aqui é no começo, por que é no final, por que sim, por que não, nada é muito rápido editor também não é ao gosto não é um processo de discussão mesmo.

**Pesquisadora:** Acontecia de ele trazer alguma proposta a partir do material que vocês entregavam?

**Participante:** É exatamente o que eu falei, se a gente improvisa porque normalmente o jogo é: ouviu, não sei o que, foi improvisou. E nesse *Cabaré da Rrrrraça* a gente queria todo mundo falar sobre isso, Márcio tinha uma brincadeira que era umas perguntas, estava todo mundo na sala: “e para você, o que é ser negro?” Aí a gente falava para Cássia... e esse personagem que você criou aí, para ela o que é? Aí vem isso, tem essa provocação. O espetáculo tem essas perguntas, né.

**Pesquisadora:** E depois ela é levada para a plateia.

**Participante:** [risos] exatamente, depois vamos dividir aí essa provocação [risos], mas eu acho que o *Cabaré* é sofisticado porque você percebe que são grandes monólogos, no fundo no fundo quase... para gente também foi um grande desafio nós somos atores que estamos acostumados a contracenar em muito no *Cabaré* a gente tem pouquíssimas falas, uma fala, uma bobagem a gente praticamente não contracena que também é outro desafio, se você perceber são pequenos monólogos. Cada um defendendo seus pequenos monólogos.

**Pesquisadora:** O espetáculo termina sendo um grande mosaico mesmo que vai se alinhavando...

**Participante:** Exatamente. Os temas e as perguntas estão permeando, mas cada um defende muito o seu e mais uma vez o que eu disse a nossa base quando está contracenando é esse apoio é você me apoia, agora aqui eu apoio era a ideia, o apoio era a história que a gente estava querendo contar, era aquele incômodo que a gente sabia que estava dando e paralelo a isso vinha a estética, o *Cabaré* e já estava falando as mulheres menos... feias, não, mas dona Raimunda não estava botando batom, a ideia não é ser bonita a mulher está ralando. A baiana do acarajé não tem tempo para ficar pensando em batom e *glamour*, então são personagens que a gente está representando todas essas mulheres aí dores e delícias que não têm tempo de batom nem de rímel, sai para a luta, tem a beleza dela, mas é outra coisa. No *Cabaré* a gente queria abusar de tudo isso, de beleza, a gente teve maquiador, fez muito bom para gente a autoestima de todos nós do *Cabaré* em diante tem outra chave virada aí para nossa própria beleza, mas não é que a gente não se achava, mas, sim, o *Cabaré* fez a gente dizer, “eu sou mesmo foda!” Que maravilha, roupas lindas, estilistas lindos. O *Cabaré* teve vários processos, esse primeiro *Cabaré* a gente ainda queria botar esse assunto para chocar de cabelo de black power. Como era um espetáculo que viveu... a gente fez assim com muito tempo, a gente passou assim praticamente uns 15 anos sem ter férias, *Cabaré*... era loucura, era inverno, verão, era março, era abril, loucura, loucura, loucura. Acho que a gente foi aprendendo a ter habilidade com essa coisa do grande público tanto é que quando veio a televisão no meio do *Cabaré*, mas atravessado por várias coisas, a gente já estava acostumada com essa coisa do público porque as pessoas... teve um tempo que o *Cabaré* era lotado de uma maneira que parecia ser muito bom para o público também, o público curtia isso sabe essa coisa da exuberância da beleza de poder falar das coisas duras. Está se falando ali de dureza pura, a gente não está nem um pouquinho leve, acho que *Cabaré* não tem leveza, não, a gente usa o humor que é uma marca do Bando para falar de coisas duras, e é engraçado que as pessoas não gostaram de *Zumbi* que era tão duro quanto o *Cabaré* e curtiu e apaixonado,

esse público ama e é um público branco, preto, azul, amarelo, verde o próprio teatro baiano tem outro olhar com a gente.

O Cabaré faz a gente...poxa aquela galera que parecia que não ia virar ator, tem esse processo aí quando a gente se lançou e aí a galera... o Bando fecha está a gente voltando, está um negócio de louco, *Cabará* deu uma mudada geral para nós mesmo de cabeça de dizer como um espetáculo tinha esse poder.

**Pesquisadora:** Você falou algo que é o ponto chave para mim, você falou, o” o humor é uma marca do Bando”. Abrindo um parêntese agora alguns de vocês estão fazendo stand up comedy...

**Participante:** É, eu Merry, Leno. Que bom que a gente quis fazer com o nosso jeito de ser, um questionamento que a gente acha importante porque, na verdade, sempre tivemos muita trava, né, sobre o besteiro porque estava em alta todos achavam engraçado, porém nunca fomos besteiro. Então a gente tem a trava de dizer que não dá para fazer graça pela graça. Nenhum ator do Bando acha engraçado ser graça pela graça. Eu acho aí eu abro um parêntese a comédia é muito difícil de ser feita, as pessoas pensam que não, mas a comédia é super difícil, e a comédia que o bando se propõe a fazer mais ainda porque é uma comédia ácida então é muito difícil e não é todo mundo que consegue essa tônica que a gente conseguiu, sabe, sem modéstia nenhuma. Eu sei que a gente vem de muitos anos de malhação como eu digo a todo mundo muito teatro, muita malhação você não malha para ficar bacaninha?

A gente malha muito esse processo criativo essa dramaturgia, a gente malha muito para chegar nesse *feeling* somos engraçados, é real, mas a gente não está falando nem um pouquinho de coisa engraçada, não tem, as pessoas até morrem de rir.

É bacana que o *Cabará* faz isso, as pessoas vão rindo, vão rindo, vão rindo aí chega no final com aquelas piadas horrorosas que durante muito tempo as pessoas riam, riam muito, acho que como *Cabará* foi ficando muito tempo em cartaz e *Cabará* tem esse fenômeno quem assiste não assiste só uma vez cansou de famílias irem e voltarem não sei quanta gente vai, vai, vai, acho na segunda vez que assiste, *Cabará* não é para gente rir, não, aí, meu Deus, olha a cara deles. E a direção indicou pra...é era duro para gente ficar com a carinha blazer de paisagem, você diz uma piada que negro correndo é macaco, negro e asfalto é tudo igual é.... preto só é bom quando não sei que lá, são piadas que doem muito na gente e aí a galera ‘ká, ká,ká, ká, ka’ até que em dado momento as pessoas já não riam mais tanto e os que começavam a rir porque eram várias piadas, as pessoas viam que a gente estava ali para falar, oh, pare. Eu acho que alguns riam ainda com vergonha de todo o processo que estava rindo.

Que era engraçado tudo, né, a gente faz isso em *Ó Paí Ó* também é tudo muito engraçado, muito engraçado, muito engraçado, mas a gente está ali falando de morte de crianças até as pessoas se tocarem.

**Pesquisadora:** A questão que você falou do riso no final do espetáculo com as várias piadas racistas das quais as pessoas riem tem também uma deixa que é: “é o caralho” ...

**Participante:** Precisava, ali a gente que insistiu, precisava porque quando Márcio chegou com essa edição, “agora a gente vai jogar aquelas piadas”, cada um foi pesquisar a sua que ia dizer aí, eu lembro que..., mas no seco? No seco a gente não vai conseguir dizer porque tem uma outra coisa, “vai se foder” [risos], “é o caralho”. Esse “é o caralho” foi mais uma válvula de escape nossa que disse: “Márcio, só a piada pura a gente não vai conseguir dizer e ficar feliz, não”.

**Pesquisadora:** Foi alguém que pensou ou que já tinha esse hábito de dizer “é o caralho”?

**Participante:** Não sei, o incômodo foi de todo mundo, a gente falava, não, só a piada não dá precisamos dizer alguma coisa não sei quem foi a pessoa, mas assim, a consciência de todo mundo era que a gente precisava dizer alguma coisa, não dava para dizer a piada e ficar parado. Aí quem disse “é o caralho” não sei se foi Cristóvão Rodrigues foi um dos meninos.

**Pesquisadora:** alguém havia comentado que parecia ser coisa de Jorge Washington...

**Participante:** Mas Jorge e Cristóvão andavam muito juntos essa época, então, estou na dúvida ou se foi um que falou para o outro, mas estou achando que foi coisa de Cristóvão. Cristóvão foi o primeiro Pram [um personagem].

**Pesquisadora:** Fala um pouquinho dessas pitadas de riso que vocês colocaram no *Cabaré*...

**Participante:** Mas o riso é muito natural da gente não dá para fazer nada que a gente não coloque um negocinho, então somos super comediantes todo mundo, então ninguém é travadão, na hora todo mundo põe um pouquinho, todo mundo tem um pouquinho. Eu lembro que Lázaro que fazia o mais sério e ou mesmo tempo é sério e é muito engraçado um menino abrindo: eu sou Wesley de Jesus, isso aqui é um espetáculo interativo... o dele era o mais sério, ele era um diferentinho e engraçado porque ele era mais novo que a gente e quis um personagem como esse, mas o próprio Wesley era o mais chato mas também tem hora que é engraçado porque ele é muito radical, dá um radicalismo e o próprio radicalismo fazia dele engraçado. Acho que é a nossa forma do fazer, não tem jeito, claro que a gente já fez nessa vida, né, *Sonhos*, mas tem momentos, mas tem momentos engraçados também. A gente não tem uma marca de fazer um espetáculo só... acho que *Bença*, até *Bença* tem um momento que tem. A gente não vai fazer nada sem botar essa pitada aí do humor, então, as piadas são muito

naturais da gente, os personagens já são carregados disso. Um tem uma provocação, aliás eu acho que a gente já pensa em texto... precisamos todos de malhação, de treinamento, os textos de uma forma ou de outra já... isso eu vi agora no stand up a gente criou nossos textos em casa em momento de solidão sem essa parte que a gente gosta de ficar perto, mas os textos criados foram carregados de humor, eu diria que já está no DNA da gente em decorrente de anos de trabalho, de pesquisa, de treinamento.

Eu acho que é uma característica dessa metodologia que a gente criou mesmo, acho que é muito própria. O baiano é engraçadíssimo, mas a nossa diferença é que fazemos humor, mas é um humor politizado e engajado, não é para todo mundo acertar e a gente sabe onde vai fazer graça. Sabe exatamente na construção do texto o que é mais engraçadinho para onde vai cair o riso, isso é muito claro em nossas construções. Não é assim, descobri! Ficou engraçado, não. É como eu disse a gente ouve, ouviu, conversou, criou, agora vou partir para o texto, a gente sabe onde no texto pode ser engraçado. Eu me lembro que Valdinéia tem um texto que é muito engraçado e a gente estava junto fazendo essa pesquisa, ela estava no salão e eu queria falar com os cabeleireiros e ela estava ouvindo as meninas atendentes. A menina falou simples para ela: “não, no dia 13 de maio eu acendo uma vela para a princesa Isabel”, ela olhou para mim eu olhei para Val, piada esse texto é engraçado, como é que pode? A gente olhou assim... claro estava construindo, deu um jeito de meter porque isso aí a piada chegou na nossa mão. É triste, na peça as pessoas riam, mas a gente sabe que é triste, ela é uma louca, alienada que falou isso, coitada sabe-se lá porque, mas a gente não vai perder. Um ator que já está acostumado, que faz pesquisa não vai perder. Piada garantida.

Então a gente tem uma anteninha, a gente costuma dizer que tem uma anteninha e com o bloquinho vamos pegando uma frase daqui outra dali e é uma piada, vamos fazer esse gol porque a piada está garantida.

**Pesquisadora:** Hoje, você olhando para o *Cabaré* de 97 você mexia em alguma coisa dessas partes de riso?

**Participante:** Você acredita que eu acho que não. Como a gente fez muito *Cabaré* muito, isso para o ator chega uma hora que a gente acha que não sabe fazer mais nada, então a gente teve um momento que a gente disse, a gente quer parar que nada fazer *Cabaré* não tem mais nem graça, mas está na gente, sabe, aí chegou a fazer os 20 anos. Quando fez os 20 anos e fez o espetáculo e era um público novo e que as pessoas riam e teve alguns depoimentos de quem tinha assistido o primeiro aí foi... a gente não tem que mudar nada. Eu lembro bem antes de fazer geral a gente chamou uma galera que a gente acha e respeita na cidade, ativistas,

sociólogos e eles falaram, gente, não tem que mudar. Vocês podem até querer fazer *Cabaré 02* com outras temáticas esse aí está amarradinho infelizmente o Brasil não andou nada, se andou foi uma caminhadinha aqui outra, a propaganda da margarida que não tinha família preta fazendo e agora a gente sabe que por causa das cotas tem famílias pretas nas propagandas. Olha a mudancinha que a gente consegue, mas no mais vocês... o mundo é esse camaleão miserável quando a gente pensa que ele está com uma cara ele vem para outra. Olha, as histórias são as mesmas, o cabelo a gente está falando aqui, mas ele ainda é um dos principais elementos da estética negra do meu personagem é um dos mais fortes. Mesmo aquele texto que eu mesma como atriz já disse, ah, ninguém aguenta mais ver... esse ainda é um espetáculo extremamente atual. Eu acho que é uma característica nossa do bando, se você olhar o *Ó Pai Ó* é completamente atual porque não houve grandes avanços e o assunto não esgota.

**Pesquisadora:** Permita agora eu fazer uma pergunta mais direta, como foi a relação dos integrantes com o diretor do espetáculo considerando que ele é um não negro, como se deu as articulações, como ele se colocou nessas construções?

**Participante:** Márcio?

**Pesquisadora:** Sim.

**Participante:** Márcio é o dono da história, não podemos negar. Em 1990 Márcio se junta com João Jorge e resolve criar o grupo de teatro negro onde ele, apesar de ser um homem branco, se diz que se sentia incomodado de saber que Márcio vinha exatamente desse lugar, de como ele estava numa história, no lugar de homens pretos, mulheres pretas 90% e realmente a gente não estava nessa história. Então, Márcio tem uma sensibilidade que ninguém vai negar, a história do Bando é uma idealização dele e João Jorge. Ele abre as oficinas, a gente chega lá, então tem uma relação de sensibilidade, tem um olhar também de sensibilidade então era muito claro Márcio e a gente sempre funcionou muito bem, essa sensibilidade é inerente dele para nossas causas. Claro que eu não sou tão 'xiita' assim, só sabe as nossas dores se for preto igual a gente. Não vai sentir, mas o saber, sabe, então, se você já sabe a gente vai poder conversar, não é um alienado que diz que todo mundo é igual, que maravilha, todo mundo é azul. O sentimento é nosso, a gente é que passa, mas se você já sabe a gente pode discutir. E nisso Márcio é um cara muito sensível, ele sabia, sabe quais são as dores e delícias e a partir daí a gente passava a discutir e cada um de nós com as nossas experiências colocar para fora e ele tentar ser esse editor aí dessas histórias todas. A relação interna sempre foi muito tranquila quem não foi tranquilo com ele foi o movimento negro que não entendia, essa galera aí que

não entendia, mas dentro do grupo em si não existia essa neurose e quando tinha alguma coisa ou só sentia e não sabia a gente tinha que fazer todo uma roda para ele entender o que a gente estava falando e ele passava a entender e não sentir, tinha sensibilidade, mas na pele não era igual. A gente tem uma relação muito boa, nós e Márcio construímos histórias muito lindas e quando ele sai em 2015 sai num processo bacana, como ele diz percebeu que “éramos todos já atores e produtores”, já sabemos ligar essa engrenagem que já estava na hora da gente fazer novos experimentos que foi o que aconteceu. Aí chamamos o ..., chamamos a Fernanda Julia, agora no novembro negro eu quem dirigi o Bando, já estamos nesse outro mundo também, nessas outras construções.

**Pesquisadora:** Tem todo um processo...

**Participante:** Que é natural! Acho que foi... que dizer, a gente não vai negar essa história foi construída com ele, solidificada, inclusive acho que tem um feeling com a gente, a forma dele trabalhar com a gente tem... aliás a prova está aí, né? Na verdade, a gente tem aí um patrimônio: 37 espetáculos, 31 anos de vida, 37 espetáculos temos um excedente aí, sendo que desses 37 espetáculos 34 é com ele.

**Pesquisadora:** 37, 34. Uma história longa...

**Participante:** Longa. Ninguém tem uma história dessas se não bate pelo menos uma identificação. E tinha muita, e tem. Agora eu acho assim tanto foi bom para ele como para gente e tem o momento de perceber, vambora, vambora aqui, a gente brinca, né, já recebeu o diploma agora está na hora de formatura total e vão aí construir o resto da história.

**Pesquisadora:** Tem alguma situação específica com o Bando que você lembre, que tenha marcado? Em cena ou fora de cena.

**Participante:** São tantas histórias, sabe. Eu não posso negar que o filme para mim é especial, o espetáculo para mim é *Cabaré da Rrrrraça*, mas você ver o personagem que você criou ir para a tela, não é nem a televisão. Sabe quando você ver aquilo, parecia filme para nós próprios vermos porque é uma peça que se criou em 1992, nunca imaginou que... ter realizado. Acho que... a gente ter viajado para Angola foi maravilhoso com o *Cabaré da Rrrrraça*, ter tido problema com *Cabaré da Rrrrraça*, problema de censura isso também foi... brincando a gente disse, ainda bem que Márcio não veio porque Márcio era de brigar mais. E foi bom porque era mais sensível, soube dá um jeito, muito embora ela cá do Brasil disse não vai faltar a cena não, vamos fazer assim, vamos fazer assado, editou de lá. Estar na África foi mágico e ter acontecido esse processo de censura também. Como imaginar que em dois mil e tantos a gente ia ter um processo de censura [a cena do nu masculino]. Sem falar os

ganhos com amizade, com construção de mulher, ganho em perceber que a gente é exemplo para muita gente. Tem projeto em São Paulo homenageando a gente, a gente tem a Terça preta, descobre que São Paulo tem a Segunda preta que Minas Gerais também tem. Essas coisas a gente vai vendo que nada foi em vão, né. A história está aí sendo construída... agora a gente foi homenageada na Câmara de vereadores, nós mulheres do Bando, um destaque para a gente. Isso são coisas que o Bando vai dando e sem falar nesse ganho maior que é essa construção de mulher, né. E homenagem em vida.

**Pesquisadora:** “em vida” essa observação é importantíssima. E a crítica? Como ela recebeu o uso do riso no *Cabaré*?

**Participante:** Não tem nenhuma crítica falando sobre isso, só falando coisas boas e tem muitos depoimentos de pessoas falando como *Cabaré* mudou a vida. Eu acho que devia ter um documentário sobre esses depoimentos.

**Pesquisadora:** Vocês têm registro disso?

**Participante:** O Cabaré era gravado. Eu não sei... infelizmente artista tem dessa coisa, viu, o guardar é muito complexo. Eu acho que o Vila deve ter lá porque o Vila Velha tinha o exercício de gravar. Então como o espetáculo é interativo as pessoas falaram isso para a gente. No dia do aniversário muita gente pediu para falar.... Eu acho, eu acredito que tenha no Vila.

**Pesquisadora:** Tem mais alguma coisa que eu não tenha perguntado e que você queira registrar?

**Participante:** O riso é do Bando, uma marca do Bando não é o *Cabaré* que pega essa... é construído, né, em cada espetáculo mais uma vez usa essa marca que você criou, está dando certo e indo, né. Como metodologia você tem que experimentar, experimentar e é a metodologia nossa para a gente dizer agora, após trinta anos e 23 de *Cabaré*, *Cabaré* é também um dos espetáculos que a gente utilizou a metodologia que a gente já se aprofunda.

**Pesquisadora:** E nessa metodologia está o riso.

**Participante:** E sempre colocar essa pitada aí do humor. Que é o mais difícil, né, falar do triste com riso, mas ao mesmo tempo não é um riso bobinho, é você falar o triste com riso e deixar uma reflexão.

### **Apêndice A.3 – Transcrição da entrevista de Chica Carelli**

(via zoom, 07 de dezembro 2021)

**Pesquisadora:** [...] minha proposta é percorrer o processo de criação do recurso do riso no espetáculo e não no texto escrito...

**Participante:** Então, eu acho que o humor foi sempre uma marca registrada no trabalho do Bando de Teatro Olodum. Talvez porque justamente seja uma maneira, até, de se comunicar mais com o público, né, ganhar o público pelo riso. Então, tanto nos outros espetáculos como em *Cabaré* sempre teve isso, mesmo em espetáculos mais dramáticos como por exemplo *Relato de uma guerra que não acabou* que era muito terrível que era sobre a greve dos policiais sempre tinha humor, sempre tinha esses personagens que traziam o riso. No *Cabaré da Rrrrrraça* eu tenho para mim que é um espetáculo mais racional no sentido que ele é mais discursivo, é menos dramático e mais brechtiano no sentido que ele é um espetáculo de discurso, né? Não tem conflito, não tem ação, é só discurso. E claro, é um discurso que é construído a partir da crítica. E a crítica pode passar pelo humor, então, isso é um recurso que é muito antigo. A crítica em algumas sociedades passar pelo humor é um recurso que é muito usado em toda dramaturgia ocidental.

Esse espetáculo foi construído como uma avaliação, como uma crítica a muitos preconceitos ou muitas falsas declarações, enfim, questões como o mito de que no Brasil não existe racismo. Então ele foi trazendo essa coisa do humor.

É muito interessante também um recurso que foi usado que eu acho que bem simpático que é, por exemplo a atriz Rejane faz um personagem totalmente alienado e isso para ela era muito difícil, e muitas vezes a gente encontrou isso na trajetória do Bando a gente fazia um personagem que a gente estava criticando um personagem negro então a gente ficava sempre naquele limite, vamos colocar esse personagem ou não? Então Rejane fazia esse personagem a Rose Marie que batia nas portas e se não fosse uma pessoa branca que atendesse ela achava que era uma empregada. Rejane começou a ficar muito mal, mas esse personagem as pessoas riam muito com ele. Rose Marie era sucesso total e talvez seja um dos personagens mais preconceituosos que tinha no espetáculo.

E ela, Rejane é uma pessoa muito militante, sempre foi, né, porque alguns atores foram se tornando militantes à medida que foram trabalhando no teatro, à medida que foi criando os espetáculos refletindo sobre as questões esses atores se tornaram militantes. Mas Rejane antes de entrar no Bando de Teatro Olodum sempre foi militante, pertenceu ao movimento negro unificado assim como Jorge Washington e todo os dois fizeram nesse espetáculo um alter ego. Ela falava como Mary e logo em seguida dizia: mas eu Rejane Maia sempre fui discriminada. Se conhece o espetáculo, né?

**Pesquisadora:** Sim. Especialmente essa fala.

**Participante:** Tanto ela [Rejane Maia] quanto Jorge saem do personagem para mostrar que eles criticam os personagens que estão fazendo porque foi uma necessidade quase de fazer isso. E Jorge fica falando do amigo dele do movimento negro. Então, são esses dois personagens e isso é um recurso bem legal do humor.

**Pesquisadora:** Então, fale mais um pouco sobre a construção do espetáculo.

**Participante:** O espetáculo foi uma provocação porque nós ficamos parados durante um tempo. A gente estava meio cansado de fazer espetáculo com pouco recurso dependendo de uma bilheteria que não era muita também, então, teve um cansaço digamos assim, os atores pediram para dar uma parada e depois de um certo tempo esse espetáculo, foi Jorge Washington que fez a provocação: não, mas a gente quer voltar. Acho que depois de um ano, sei lá. Depois de um tempo, ah, a gente gostaria de voltar a trabalhar, mas aí também vinha essa questão que a gente sempre trabalhava com personagens malvestidos de uma classe de poucos recursos e aí foi quando surgiu a revista Raça e a gente falou: vamos fazer um espetáculo sobre esses personagens que aparecem, esses negros consumidor que está em ascensão dentro da sociedade economicamente que está aparecendo da revista Raça. Então foi em cima da estética da revista Raça que a gente pensou esse espetáculo, que foi a primeira revista assim negra desse negro fashion.

Então o espetáculo a gente fez perguntas: foram propostas perguntas, os atores propuseram perguntas, Márcio propôs perguntas e cada ator foi construindo seus personagens e respondendo a essas perguntas a partir do ponto de vista de cada personagem, então, tem as opiniões mais diferentes do mundo sobre várias questões. E por também está nessa estética da revista Raça foi construído esse espetáculo no formato de um desfile, a coreografia é todo em cima da movimentação de um desfile, as poses são em cima dessa estética de um desfile de moda. E pela primeira vez a gente trouxe em cena esse negro fashion bem vestido, bem arrumado esse negro consumidor em ascensão.

No começo do espetáculo, quando ele foi criado ele sempre foi engraçado, digamos assim, ele sempre teve esse recurso cômico, mas ele era, digamos assim, mais agressivo, ele tinha um quê mais agressivo e aos poucos, a gente ficava pensando muito sobre isso, aos poucos o público vai ganhando assim essa coisa do riso ele foi amaciando. Ele foi se tornando menos contundente, mas evidentemente que ele mesmo assim ele é muito importante dentro da trajetória do Bando porque eu acho que ele tem essa... eu acho que todo homem em determinado momento tenta responder as perguntas que são colocadas no espetáculo. Então é

muito legal isso porque o público, primeiro porque a qualquer momento ele pode ser interrogado ali, então ele se coloca nisso. Ele fica naquela iminência de dizer alguma coisa sobre aquela questão que está sendo dita, questionada.

Então isso é uma coisa que eu acho que a gente sempre levou para o riso, mas sempre houve uma inquietação: você se coloca nas perguntas que são colocadas ali e claro, como a maioria dos espetáculos do Bando, termina, na construção dramaturgica de Márcio, conclui com uma coisa que reverte e que mostra esse outro lado da moeda que é sempre termina com uma força dramática como em *Ó Pai, Ó* quando a mãe se depara com a morte dos filhos, também no final vem aquelas piadas todas racistas em tom totalmente ao revés da piada e conclui com a música bem lírica e dramática.

Então, eu acho que esse é sempre um pouco o processo que os atores do Bando têm com muito humor sempre, tem uns mais que os outros, mas tem um olhar crítico em cima dos personagens que eles criam e isso faz com que o riso venha e eu acho também que é próprio de um espírito dos atores da comédia, do humor. Se você visse o camarim do Bando de Teatro Olodum é uma risadaria do início ao fim, [entre risos] chega no limite da desconcentração.

É difícil essa coisa do processo cômico. O que faz uma coisa ser cômica eu acho que é isso é a coisa crítica em cima daquele personagem, daquele defeito, daquele pensamento errado, mas ser tratado não de uma maneira agressiva, mas de uma maneira cômica que às vezes também, sobretudo na maneira como foi construída dramaturgicamente o espetáculo, mostra o quanto aqueles personagens são equivocados, passa as críticas as críticas que tem que passar.

**Pesquisadora:** Você disse que na construção tinha improvisação, foi isso? Provocação do diretor para os personagens responderem aquilo com atitudes.

**Participante:** Isso, com o pensamento que se vai construindo. Por exemplo Rose Marie é uma gerente de banco, tem uma formação, pertence à classe média, nunca percebeu ter sido discriminada e que a gente vê muitos negros assim que são médicos ou dentistas e já tiveram uma ascensão social, digamos assim, que acreditam que nunca foram discriminados que discriminação não existe. Então o ator vai tentar construir a resposta de seu personagem a partir da visão desse personagem, de como ele pensa do mundo que não iguala ao que o ator pensa como Valdinéia que faz aquela professora que é bem bobinha que acredita que o Brasil é uma raça miscigenada onde não existe discriminação, enfim, não é o pensamento de Valdinéia. Então os atores vão criando personagens e a partir da construção desses personagens eles vão criando respostas que depois Márcio vai editando ou os outros atores

conversam. Tem muita avaliação também, né, o que a gente pensa o que não pensa, tem muitas coisas que são acrescentadas.

**Pesquisadora:** Entendi. Tinha a revista Raça que trazia esse negro classe média consumidor. E a ideia do cabaré, como aconteceu?

**Participante:** Então, porque a gente estreou no Cabaré dos novos, a gente estava passando por uma reforma lá no teatro Vila Velha e aí a primeira parte do teatro que foi inaugurada foi o cabaré que é aquele bar. Então o espetáculo inicialmente foi criado para aquele lugar que a gente chamava de cabaré daí aquela estética do cabaré, né, por isso chama *Cabaré da Rrrrrraça* toda essa junção de circunstâncias levou a essa estrutura do espetáculo: o fato de a gente está estreando em um cabaré, então veio essa estética do Cabaré; as entrevistas da revista Raça então essa coisa de ser todo discursivo como se fosse entrevista e a questão do desfile que vem da moda do negro fashion. Foi a junção desses elementos.

**Pesquisadora:** Salvo engano, no primeiro espetáculo usavam lentes de contato coloridas?

**Participante:** Sim, azul porque estava na moda naquela época, né. Mas foi mudando a cada ano quanto a gente remontava, tentava ver o que estava rolando de moda e naquela época a gente trabalhou com muito pouco recurso e na época foi até Lázaro Ramos que fez a primeira produção. Eu lembro que ele batalhou bastante porque justamente era um figurino melhor, tinha que comprar as lentes, as perucas black power. Cada vez a gente procurava o que estava na moda na época e colocava no espetáculo sempre tentando atualizar.

**Pesquisadora:** E você Chica, qual foi seu envolvimento nessa criação?

**Participante:** Para dizer a verdade eu sempre sou assistente de direção, né, só *Áfricas* que eu dirigi sozinha, mas em geral sou assistente. E esse espetáculo se eu não me engano eu estive ausente durante muito tempo porque eu estava com meu irmão doente e tive que dar uma assistência, então, eu não estive presente nele todo, meu trabalho foi de assistente eu não tive nenhuma interferência criativa

**Pesquisadora:** No processo que você falou, Márcio provocando os atores, e eles trazendo material de laboratório. Você consegue lembrar como se instalou essa veia cômica?

**Participante:** Não. É isso, eu acho que já é uma característica do trabalho de improvisação do Bando, eles sempre tendem para isso. Já é uma característica desses atores.

**Pesquisadora:** A quem você acha que o riso do espetáculo é endereçado?

**Participante:** Eu acho que ele é engraçado para todo mundo, sabe? Eu acho que onde causa um certo desconforto, talvez, seja na hora das entrevistas [personagens entrevistam a plateia], mas riso é endereçado a todos.

Tem momentos que é mais constrangedor, por exemplo quando pergunta para plateia: quem discrimina mais o branco ao negro ou o negro ao negro? Era uma pergunta constrangedora sobretudo aos que se consideravam brancos. O entrevistador [personagem] leva para esse lado cômico, pois a gente tinha que tomar cuidado para não ser muito agressivo. Essa, eu lembro que sempre era uma questão.

Mas no final tinha gente que às vezes não se tocava que aquelas piadas não eram mais para dar risada e às vezes tinha gente que dava risada. Aquelas piadas bem infames que tinha tipo branco correndo é atleta, negro correndo é ladrão. Fora isso, nas partes de humor geral eu acho que atingia a todos em geral. Agora a irreverência, o fato de os meninos estarem nus [cena de nudez] aí era uma coisa que constrangia bastante gente. Os homens constrangiam muito, os homens mais do que as mulheres. Tinha homem que virava o rosto da mulher para ela não ver, a gente viu muitas cenas. Uma vez eu estava lá em cima na luz aí uma grande amiga minha veio com o namorado eram duas pessoas de 50 a 60 anos na época, os dois intelectuais. Aí no meio do espetáculo o cara sai, Rivaldo que era o iluminador falou: Chica, eu acho que ele não gostou do super negão. Eu falei, imagina se um intelectual vai se constranger por causa disso. E realmente, depois eu fiquei sabendo que foi por causa do super negão. O cara saiu e se perdeu pelo teatro, que na época era no cabaré, acharam ele perdido. O cara ficou alucinado.

O depoimento de Zebrinha vai ser importante também, porque ele disse que sempre levava os alunos dele para assistir *Cabaré da Rrrrraça* que ele achava que era uma aula para todos porque é isso a consciência, esse movimento que é agora, sobretudo aqui em Salvador, que é um movimento forte de teatro, de conscientização, de beleza negra enfim de tantos valores que estão sendo mais difundidos, na época que a gente começou a trabalhar com o Bando de Teatro Olodum não era.

**Pesquisadora:** Chica, agora, fala um pouco sobre o Bando na sua história de vida.

**Participante:** Todos os atores do Bando dizem muito isso, né, como nós também. O Bando de Teatro Olodum, o processo de criação e tudo levou para um crescimento de reflexão de todos nós como cidadão, como ser político, ser que pensa a sociedade. Muitos que não tinham consciência nenhuma ou não pensavam sobre isso foram ganhando essa consciência à medida que fomos desenvolvendo os trabalhos e refletindo e criando e a estética de todos [atrizes e atores] mudou muito também.

Desde o início sempre houve um pensamento político, Márcio e o próprio Olodum sempre tiveram uma preocupação, como o próprio Ilê Aiyê, mas Márcio sempre esteve nessa levada

dedicada a um teatro político. Mas os atores e atrizes em sua maioria que ingressaram no Bando também eram atores que tinham interesse de refletir sobre a questão negra, senão não teriam respondido a essa chamada.

Alguns já vieram com essa maturidade de um teatro negro, mas muitos não. Mas isso foi desde o primeiro espetáculo, sempre teve um pensamento sobre todas essas questões do reconhecimento da importância do negro na sociedade, na construção da cultura baiana desde o início, mas evidentemente isso cria uma evolução pessoal e também familiar. Muitos dão esse depoimento, que seus entornos vão modificando.

#### **Apêndice A.4 – Transcrição da entrevista de Leno Sacramento**

(via zoom, 11 de fevereiro, 2022).

**Pesquisadora:** Quem é Leno Sacramento, hoje?

**Participante:** Leno Sacramento hoje, eu nem era Leno Sacramento [riso] é uma pessoa totalmente diferente do Leno antes de entrar no Bando. O Bando me deu tudo que eu tenho hoje referente a arte e quem iniciou isso foi, meu mestre. Então eu com 14 anos entrei na capoeira, o mestre me colocou na capoeira, o mestre Jorge Satélite me colocou, e eu não sei o que eu seria como cidadão no bairro em que eu morava se eu não tivesse entrado na capoeira. Aí eu fui fazer um teste e nessa audição com o Bando eu só sabia jogar capoeira, eu pensei que só sabia jogar capoeira, e aí fiz outras coisas: fiz percussão, fiz interpretação, fiz canto e fui passando em tudo. Aí eu fui convidado, eu e meu irmão, para fazer um espetáculo chamado *Erê* (2015) que falava sobre o massacre da Candelária. Eu passei nesse teste e quando eu passei foi convidado com 18 anos de idade para ir para Londres fazer esse espetáculo no Cacon Dance, é um festival de dança, e eu ainda não tinha ido a Feira de Santana, sabe? Morava em Castelo Branco e pensa o que é na cabeça de um menino de 18 anos não ter ido até Feira de Santana e fazer ponte aérea Rio, São Paulo e Londres. Eu estava comentando do primeiro autógrafo que eu dei que eu nem sabia o que era dar autógrafo, não sabia o que era isso de verdade assim fisicamente e eu fui mudando. Eu entrei completamente negro, no Bando de teatro Olodum (1996), entrei racista, entrei homofóbico, entrei gordofóbico, entre tudo isso aí, entrei moreno no Bando de teatro Olodum, aí, eu fui entrando e eles foram me colocando no lugar me explicando qual era minha religião, qual era minha cor, como eu devia me comportar, talvez essa palavra seja estranha, né, mas... me criou. Eu tenho 24 anos no Bando e eu trato o bando como uma família. Eu tenho minhas brigas com os meus

familiares do Bando de teatro Olodum, eu tenho meus queridos, eu tenho tudo choro, me emociono; a gente começa a dizer que é uma família porque eu comecei a trabalhar com o Bando todos os dias, então eu via o Bando todos os dias, eu via o Bando mais do que eu via minha mãe, entendeu? Então o Bando é a minha família também. Com a ausência de minha mãe nesse plano o Bando passou a ser mais ainda minha família, entendeu? Então é isso, esse é o Leno que não esquece do Leno que era antes de entrar no Bando, mas que vê que a diferença é enorme.

**Pesquisadora:** Quando você fala que não era o Leno está se referindo ao seu nome artístico a sua mudança enquanto pessoa?

**Participante:** Isso, porque Leno Sacramento é um nome artístico, eu também não sabia que isso existia, olha como são as coisas, né. Entre no Bando, meu nome de batismo é Melquesalan e meu irmão é Melquisadeque nomes estranhos, complicados, que comercialmente talvez não dê certo. Então quando eu fui tirar o DRT para ser artista porque só podia subir no palco se tivesse o DRT e aí, o cara que estava lá me atendendo falou assim: como é seu nome? Melquisalan. Aí, ele: mas você não tem um apelido? Tenho, Leno, me chamam de Leno. Aí, ficou conversando comigo, que bom que ele teve esse carinho comigo. Aí era Melquisalan Do Sacramento Santos. Aí ele falou: Por que você não coloca Leno Sacramento? Aí eu falei bota Leno Sacramento, e aí eu virei Leno Sacramento, é o nome do Bando de teatro Olodum. Eu tenho nome e sobrenome, todo lugar que eu chego... como é seu nome? Leno Sacramento. A galera me apresenta: aqui é o Leno Sacramento do bando de teatro Olodum. Pois é, é esse aí mesmo. Então eu comecei a adotar que o Bando de teatro Olodum faz parte do meu nome.

**Pesquisadora:** Sua identidade mesmo. História muito bonita. Interessante que você falou que entrou em 1996, e, é uma outra questão que eu trago porque 1996 é o momento histórico, segundo o acompanhamento que faço, que o Bando entrou numa espécie de crise existencial e você chega bem nesse momento.

**Participante:** Então, foi um turbilhão de emoções. Eu entrei no Bando de teatro Olodum, fui para Rio, São Paulo e Londres. Aí, quando eu voltei que iam fazer a peça a *Ópera dos três Mirréis* e eles disseram que eu podia ficar, meu diretor enfartou, Márcio Meirelles enfartou e aí eu disse caramba! Que carreira rápida que eu tive, assim tipo, em três meses eu fui para Londres e depois... não sabia o que fazer. Márcio infartou, mas está bem até hoje só foi para me dar um susto, dar um susto na galera. Então, eu continuei no Bando de teatro Olodum e aí quando chega 97, acho que foi 97, o Bando entrou em crise.

Por que o Bando entra em crise? Porque a cultura é como é, né, a gente trabalha para fazer teatro, infelizmente, a gente paga para fazer teatro. E a gente estava ensaiando todos os dias e fazendo espetáculo e não tinha pessoas para assistir espetáculo, a comunicação para preto é muito complicada e a comunicação está na mão dos brancos, infelizmente. Estamos mudando isso? Estamos, mas ainda continua e a gente sabe disso. E aí, a gente parou no camarim para resolver muitas coisas: quem quer ficar, quem não quer ficar, quem pode ficar, quem não pode ficar. Então sempre batia no financeiro, eu me lembro que, acho Cristóvão, que era um ator incrível disse: ah, não estou pagando para fazer teatro: eu não quero mais ficar. E era uma das pessoas que eu mais me espelhava, mais me espelho como ator e eu fiquei assim: Aí, meu Deus, se esse cara sai, o que eu faço da minha vida?

Aí, Jorge Washington disse: vamos fazer alguma coisa, só é visto quem está em cena. Então vamos para cena. E Márcio, pá! Esperto para caramba, mestre dos magos, viu que era época da revista Raça aí fez o link com isso e de repente estavam lá dezoito pretos de olho azul e perucas black lotando o teatro. O teatro que no início era no Cabaré [bar do Vila Velha] e era lindo porque a gente ficava realmente em contato com as pessoas, era aquelas noites de cabaré e as pessoas estavam ali nas cadeiras com mesa, bebendo ali enquanto esperava começar. Olha como a gente estava receoso de fazer, nós fizemos o espetáculo e colocamos no Cabaré onde só cabia 90 pessoas. Automaticamente, imediatamente teve que passar para o palco principal porque, eu acho que foi o *boom* da história, o divisor de águas, o *Cabaré da Rrrrrraça* vindo de uma crise, fruto de uma crise. Era muito bonito e a gente até tentou transportar esse cabaré para lá para o palco principal, mas não havia condição porque era muita gente todos os dias. Aí, a gente começou a entender que era a gente que tinha que fazer a comunicação, que era a gente que tinha que fazer a produção e o Bando vira um grupo independente vivo até hoje, o único vivo até hoje, de pretos, sem patrocínios.

**Pesquisadora:** Outro ponto é a crise citada na qual entre as discussões em pauta estava a questão do “diretor branco”. Como isso foi trabalhado entre vocês, isso?

**Participante:** Entendi. É, a gente não pode negar, só porque Márcio é branco, que ele foi o idealizador desse grupo. Eu não posso negar que eu não poderia não estar bem hoje, se não fosse Márcio Meirelles. Vamos ser bem cruel, Márcio Meirelles, apesar de ser branco é muito humano, ele é muito querido. Eu tenho Márcio duas vezes em minha vida, Márcio como amigo e Márcio como diretor. Ele como diretor e amigo, foi muito bom para mim. Claro que o que eu passo ele não passa nem 10%, mas às vezes a gente precisa dessas pessoas aliadas a gente. Porque o problema não é a gente, o problema é deles, é uma reparação o que eles estão

fazendo não é um favor. Eles têm que colocar a gente e os brancos, por serem espertos, colocam a gente mesmo porque agora a gente é isso. O próprio *Cabaré da Rrrrrraça* fala que negro não é moda porque moda passa, é uma frase de Wensley, mas eles estão pegando a crista da onda. E Márcio pegou a crista da onda, talvez ele não precisasse, mas ele pegou, então, essa é a parte humana de Meirelles, o carinho dele observar onde está o artista, o respeito de observar onde está o artista. Eu não sei como explicar dessa forma, eu acho sinto que eu sinto mais do que eu saiba explicar, mas o Bando eu não sei o que seria se não fosse Márcio Meirelles e é uma frase muito estranha de se dizer e Márcio Meirelles talvez não fosse quem é se não fosse o Bando de teatro Olodum, foi um casamento perfeito porque foi a mistura de um bom diretor com bons artistas. Artistas que produziam, artistas que traziam seus próprios textos, traziam o seu próprio legado nesse decorrer, então, eu digo que é um casamento perfeito.

Aí chegou o momento que a gente se permite querer trabalhar com outras pessoas e ele também trabalhar com outras pessoas, né. Então o Bando é tão independente que até um diretor a gente pode ter outros e Márcio é tão independente que ele pode ter outros grupos. Então eu acho que está tudo certo.

Tem uma cena é...há 25 anos atrás tem uma cena em que o personagem de Lázaro Ramos se irrita com o nu do espetáculo, Márcio foi e deu a tirada dele: você fala dessa indignação e fala da outra indignação que é um Bando de pretos sendo dirigido por um branco. Márcio disse isso há 25 anos atrás, isso já existia na cabeça de Márcio, isso já existia na cabeça das pessoas e ele lançou isso. E eu não vejo coisa mais forte do que está falando das coisas verdadeiras no palco, é muito forte isso. Então ele falava isso e Márcio ficava assistindo e vendo a reação das pessoas saber disso. Pensando bem, bem, bem ele alertava aos pretos que a gente pode trabalhar com preto também, era um toque também: porra! O Bando está falando disso e o branco está ali ouvindo isso. Então, eu posso também fazer isso. Então a gente vira referência de várias formas.

Eu lembro que *Cabaré da Rrrrrraça* virou um espetáculo que parecia um baile a fantasia, parecia uma noite de gala. Os pretos se vestiam bem porque tinha pretos lá dentro interpretando que estavam bem vestidos, então você chega em casa e diz: eu tenho essa roupa, a sociedade é que que eu vista, então, eles começam a vestir e ir para o teatro, então era um desfile de modas. O *Cabaré* Sexta, sábado e domingo era lindo. Os pretos reis e rainhas lá brocando, eu costumava dizer que era a noite de Ilê, o cortejo afro que era, que era beleza

negra, então é isso. Márcio teve uma boa sacada quando ele descobriu que ele era um branco dirigindo um grupo de negros e isso era um problema.

**Pesquisadora:** Você tocou em um ponto que eu gostaria de ouvir mais um pouco sobre o uso das lentes de contato azul.

**Participante:** É, tinha muitas ideias uma era para chocar. É chocante ver preto de olho azul, se ele não nascesse de olho azul ele não poderia usar lentes de olho azul. Aí a gente começou a mostrar para as pessoas que elas podiam usar sim olho azul, amarelo, vermelho o que elas pudessem comprar. E o black é um símbolo, né, é uma coroa, é um manifesto, é uma revolução e eu falo isso porque eu morava em Castelo Branco na época e meu cabelo na segunda temporada era loiro, era cortado baixinho e loiro e às vezes eu voltava com um pouco da maquiagem que eu não conseguia tirar todo porque eu tinha que voltar para casa, eu morava longe, então eu andava com uma página de jornal dentro de minha carteira por conta das blitz [policial] porque eu tinha medo de ser o loiro pivete que ia morrer na blitz. Então eu já ficava preparado porque quando eles me pedissem a carteira eu dizia: eu sou artista, olha aqui. E é contraditório eu sair na capa do jornal e pegar um buzu e ir para comunidade e ser parado em uma blitz, né. Infelizmente a cultura pede que ser artista é morar no centro, ter um carro, enfim.

Mas voltando, os olhos azuis eram chocantes, o black power era chocante, as roupas vermelhas eram chocantes, as roupas rosas eram chocantes na pele preta. Aí você chega bota olhos azuis, cabelo black power e roupa vermelha, aí você vai para casa dizendo: “porra, ‘véi’, eu posso, né”. E a maioria das roupas que a gente usava no palco a gente começou a ter coragem de usar nas ruas, porque antes a gente não usava aquelas roupas na rua era chocante também. Eu lembro que eu usava saia, kilts, e eu lembro que em minha comunidade as pessoas levantavam minha saia: está com calcinha aí por baixo? A gente do Bando de teatro somos agentes multiplicadores em nossas comunidades, então esse exemplo dessa saia eu guardo como esse agente multiplicador. Eu comecei a andar de saia e ir para os pagodes na minha comunidade, a galera de primeira repreendeu, né. Depois veio um amigo meu: poxa, Leno, onde foi que você comprou essa saia? Posso comprar igual? Aí, teve um momento que as pessoas estavam querendo essas saias e eu comecei a vender, fabricar e vender. É um trabalho de formiguinha mesmo esse processo de conscientização.

**Pesquisadora:** Você falou, lá no início, que você entrou no Bando machista, homofóbico e tem a ver com o que está falando agora. Você poderia falar um pouco mais sobre isso?

**Participante:** Eu tenho uma frase que eu uso hoje e digo porque eu entrei machista, homofóbico que eu adorava quando minha mãe me chamava de moreno, eu amava quando eu ia na Baixa dos sapateiros e que as pessoas diziam: entra aí, moreno. Aí você começa a perceber que ser chamado de moreno com a cor da pele que eu tenho tem alguma coisa errada e estava impregnado em mim essa questão. Então chega um momento que eu já estava começando a repreender as pessoas que me chamavam de moreno: não, moreno não. Sou preto... então é isso que me faz imaginar o quando eu devo ter sido perverso com os veados, com os gordos, então, tudo isso é um processo de preconceitos, né. E como isso mata muita gente. E aí é como eu entendo que eu mudei e como eu entendo que mudei minhas comunidades. Quando eu falo comunidades no plural é porque em todo lugar que eu entro eu sinto uma mudança. Tipo tem um amigo que está conversado e diz assim: você está denegrindo minha imagem, e aí, ele diz: “pera aí, gente, se Leno tivesse aqui ele ia dizer que denegrir e tornar-se negro e não tem nada problema nenhum em torna-se negro, então as galeras vão começando a entender essas questões”. Eu acho que essa é uma mudança que é necessária e que está tendo, ainda é pouca, mas está tendo.

**Pesquisadora:** Ainda se pensando mais especificamente no *Cabaré*, vamos pensar na questão do riso para falar do racismo, porque se expõe o racismo para lutar contra. Como você percebeu isso naquela época?

**Participante:** Não, eu não pensava em racismo, eu devo ter dito muito que eu não era racista, eu devo ter feito muita gente sofrer, devo ter colocado muitas meninas, companheiras em situação de solidão da mulher preta porque talvez eu não gostasse de ficar com mulheres pretas, talvez eu não escolhesse outras mulheres, chegasse mais próximo de mulheres brancas, então eu não pensava. Infelizmente o Bando muda poucas cabeças. Digo infelizmente porque o Bando deveria ter patrocínio para ter outros Bandos de teatro Olodum para estar fazendo essa revolução, para estar conscientizando essa galera, por exemplo eu vou para minha comunidade e vejo o quanto ela ainda é racista então para mim é um choque, mas eu tenho que ter paciência para ir vendo acontecer essas mudanças porque o Bando teve paciência comigo.

**Pesquisadora:** Fale mais um pouco sobre isso...

**Participante:** É como eu disse, eu fui ficando mais inquieto depois. Depois eu fui começando a entender o que eu estava fazendo. Então quando eu via Rejane Maia fazendo uma personagem que falava mal de preto e que ela travava por que a personagem dela estava fazendo isso e tinha uma hora que ela travava. Aí Márcio, com a sensibilidade dele de artista,

colocou uma personagem que dava um barravento e virava Rejane para dar toda resposta, era lindo demais, e aí quando Rejane dava o barravento vinha com uma potência, com uma força incrível era de arrepiar porque ela vinha com a potência de Rejane Maia para responder aquela personagem dela. Aí eu fui percebendo porque Rejane passava mal em falar mal de preto, porque a gente está falando disso. Aí, eu comecei a entender e comecei a ver a reação do público, olha só que trabalho que o Bando de teatro fez comigo com *o Cabaré da Rrrrrraça*. O *Cabaré da Rrrrrraça* foi muito especial em minha vida, eu começava a ver a reação das pessoas em uma cena do *Cabaré* que fala das piadas, comecei a ver o Bando fazendo essas piadas querendo dar um grito. Aí Márcio diz: não dá um grito e aí Jorge Washington disse: é o caralho, e aí virou esse é o caralho e a gente começou a ver plateia finalizando e dizendo é o caralho com a gente e eu, particularmente, comecei a ver plateia chorando com as piadas. Eu comecei a ver a plateia rindo, no início, se tocando no meio e chorando no fim.

Tem uma cena em São Paulo que foi muito foda que a gente estava contando piada e tinha um casal na frente e o casal ria horrores se divertindo aí tinha uma piada que falava; a semelhança estre um carro com o pneu furado e uma negra grávida é ambos estão esperando um macaco. Esse casal, a mulher dele estava grávida, aí ela parou, ele parou de rir e abraçou a barriga da mulher dele, sacou? Aí ele começou a chorar abraçando a barriga da mulher e depois ela começou a falar baixinho: é o caralho, é o caralho. Então eu vendo aquelas coisas eu comecei a perceber que ou eu entro naquilo ali para resolver o meu problema e o problema dos outros, é até contraditório falar problema porque esse não é um problema nosso, mas eu não podia ficar alienado, entrei totalmente alienado e o *Cabaré* me deu essa virada.

**Pesquisadora:** Ok. Quando você fala “o meu problema” não ficou claro para mim...

**Participante:** É que às vezes quando a gente fala que esse problema é nosso é um auto boicote porque a gente tira a culpa de quem fez esse problema realmente acontecer. Então, eu não quero dizer que esse problema é meu, não é meu. Essa é uma culpa que eu não quero carregar, a gente não tem culpa de aprender a vida inteira que Jesus Cristo era branco, se me deram como veículo de comunicação e a televisão mostrou um cristo branco, se onde eu estudei disseram que Cristo era branco, eu não tenho culpa de achar que o Cristo era branco, então vão desconstruindo isso e a gente vai desconstruindo isso nas pessoas. Então não é um problema meu, é um problema de quem sabia que quem descobriu o Brasil não foi por acaso e quem ensinou isso a gente. E a gente precisa falar sobre isso nas comunidades principalmente porque elas precisam entender isso.

Minha avó dizia uma coisa que eu trago até hoje: “quando a gente quer pegar um pinto a gente não diz xô, a gente fala ‘piu’ e aí ele vem para você”. E são essas piadas que atraí o público que chama você para rir com a gente e a gente vai explicando, olha essa piada não tem graça, não tem graça isso que estou falando.

Então quando a gente atraí você para ver os “paus” dos homens do *Cabaré* a gente, entrelinhas, do que a gente quer falar que é o mito sobre a sexualidade negra, de que nem todos os pretos têm o pau grande. Se a gente entrar de voadora a galera recua, vai embora: não vou lá não, o cara fica falando pinto o tempo todo, com uma velocidade muito agressiva. Essa é uma técnica que é do Bando que eu vou nomear, agora, o Bando não tem isso registrado que é fazer graça para falar de coisas sérias.

**Pesquisadora:** Interessante, ao pensar na questão do cômico no espetáculo é provável o estabelecimento de relação ao fato de que especialmente naquela época em Salvador tinha espetáculos como *A bofetada* fazendo grande sucesso de público...

**Participante:** Essa galera fazia esse trabalho e era muito bem feito e eles não tinham obrigação nenhuma de estar dizendo, olha, estou fazendo, mas também quero conscientizar. E é importante também o preto rir, pessoas rirem é uma higiene mental, mas eu parabeno ao Bando que consegue fazer as duas coisas, você sai muito contente e muito consciente do *Cabaré da Rrrrrraça*.

*Cabaré da Rrrrrraça* tem 25 anos e quando a gente faz espetáculo hoje... teve um dia que eu estava fazendo *Cabaré da Rrrrrraça* a menina veio, me abraçou e disse: olha eu assisti *Cabaré*, falou a data, e eu descobri que eu podia ser universitária. E ela assistiu o *Cabaré* entrar na universidade e ela estava formada. Então o *Cabaré* teve essa participação na vida dela. Eu disse: agora você vai lá no camarim falar com as pessoas para a gente entender a importância que a gente tem para a comunidade preta, né.

**Pesquisadora:** Voltando mais uma vez ao riso no espetáculo, fale mais um pouco sobre.

**Participante:** Eu acho que é cultural a gente fazer graça de tudo, é cultural, então eu não sei se teve um propósito, se a gente chegou e falou assim, vamos fazer graça aqui para a gente fazer essa conscientização ali. A gente não fez isso, mas é muito comum e a gente vai começar, você vai começar a prestar atenção nisso, que a gente está sempre brincando de coisas que aconteceram. Eu fui baleado pela polícia civil e quando eu fui baleado foi muito trágico, foi muito ruim isso, mas hoje a gente entra numa roda de conversa e meus amigos que tiveram muito medo da minha morte riem do ocorrido. Porque começam: ah! Eu estava tomando banho e saí nu na rua e vira uma graça isso. A gente cuida muito da nossa higiene

mental com essas graças, com essas coisas. Eu estava pensando agora aqui, não tem graça de uma blitz, de uma abordagem policial com preto, não tem graça, mas Jordan que está estouradíssimo que é um amigo nosso, ele fala disso e você consegue achar graça ali por mais que seja trágico, por mais que seja ridículo você acha graça. Então eu não acho que seja uma graça que seja de forma pejorativa que venha acabar com todo o nosso pensamento de conscientização, mas está ali, está na gente. Tem uma coisa que é muito louca e que a gente só vai perceber depois, a gente vai para um enterro vai todo mundo em um ônibus da comunidade e a gente vai super triste falando daquela pessoa e quando a gente volta é praticamente fazendo um samba dentro do ônibus. É uma coisa louca? É, mas é uma coisa engraçada ver a mesma galera que foi para o enterro voltar sorrindo. Então, acho que isso está muito dentro da gente e a gente só levou para o palco.

A gente com certeza, eu não vou ser hipócrita, a gente ri das piadas de preto, mas a gente tem consciência do que a gente está vendo, do que a gente está rindo, entendeu? Tinha um amigo meu de São Paulo aqui e a gente estava indo para praia no ônibus todos pretos menos o motorista que era branco, eu dizia: “ah! Agora você é nosso chofer, está trabalhando para a gente”. Aí depois a gente começou a perceber, se tiver uma blitz aqui a blitz ia dizer, venha cá, você está sendo sequestrado por esses pretos aí e a gente começa a rir, mas isso é tão sério que se a gente parar para perceber o quando isso é sério e o quando acaba com a gente, a gente morre porque não consegue ter essa higiene, essa limpeza em nosso cérebro, em nossa vida. Eu acho que tem quer ter graça não é proposital, mas está em nosso corpo.

**Pesquisadora:** Então em relação ao processo de criação do recurso do riso foi mais por esse caminho aí, ser uma coisa de cada um de vocês e naturalmente, digamos assim foi sendo agregado, acontecendo nas falas, enfim...

**Participante:** É se a gente fosse hoje dizer quem fez os espetáculos do Bando, íamos dizer todos, mas por uma questão burocrática tem que ter um diretor, tem que ter um diretor de imagem, de som e o artista que é o ator e a atriz fica só no palco fazendo a cena.

O Bando de teatro Olodum tem um processo de criação rico. A gente vai para casa e volta com o personagem para mostrar, então Márcio Meirelles era um bom DJ, ele pegava todas as nossas informações e mixava aquilo. Eu não sei se eu tenho essa capacidade de fazer esse mix, mas ele tinha e vinha bons produtos para ele. Não é só montar ele montava os produtos porque não vinha só produtos bons, ele descartava alguns. Então a gente era tudo ali, a gente dirigia, a gente trazia passos de dança, a gente trazia imagem de som, trazia ideias e Márcio como mestre dos magos, como eu o chamo, mixava tudo e virava grandes espetáculos. Não

desmerecendo de forma nenhuma, mas o Bando tem assim tipo 50% de tudo da criação, Márcio 50%, o melhor casamento que eu já vi assim, sabe.

**Pesquisadora:** Fale um pouco sobre a caminhada de vocês sem o diretor.

**Participante:** A gente teve independência ele teve independência porque quando a gente descobriu que poderíamos trabalhar separados tanto ele como a gente, a gente voou, né, é a lógica dos pássaros. Eles são criados e ganham asas eles voam. Não ficam, meu Deus, não pode. Claro que pode, as pessoas precisam voar e é fato que a gente não está separado. A gente está junto o tempo todo porque todas as vezes que a gente faz um espetáculo como *Cabaré* a gente precisa de Márcio para ver, *Ó Paí, Ó* a gente precisa de Márcio para ver e se tiver algumas mudanças ele fica sabendo. Então a gente ainda é muito vinculado, os relacionamentos, eles acabam para a sociedade, mas fica com a gente para sempre. Márcio me chama para fazer oficina com ele com a Livre [Escola de Teatro] e chama outras pessoas do Bando, eu chamo Márcio para ver algumas coisas, então a gente está sempre juntos.

**Pesquisadora:** Como você percebe, hoje, o recurso do riso?

**Participante:** A gente tem que ter técnicas, tem que arranjar técnicas para atrair público, para conscientizar público eu não sei se é o riso, se é o choro, se é o drama não sei o que é de fato, mas a gente tem que arranjar técnicas e essas são técnicas de sobrevivências. Então agora a gente está em um momento em que a gente só pode fazer teatro on-line, então a gente tem que entender o que é um teatro on-line para passar para as pessoas, para atrair as pessoas, então eu acho que o riso é importante, o riso consciente é importante. O riso e a consciência são importantes e é uma qualidade que a gente tem e se é uma qualidade que a gente tem a gente pode usar ela que é de fazer rir, fazer chorar e isso é o que a gente sabe fazer muito bem ator e atriz. Mas o riso está na frente de tudo e eu me dei bem com Bando porque o Bando tem o riso e a consciência.

**Pesquisadora:** Você iniciou fazendo o Abará...

**Participante:** Isso, olha aí!

**Pesquisadora:** Depois você fez a Edileusa, Edmilson/Edileusa. Tipo assim, abarcou duas vertentes do riso, um mais discreto e um mais escrachado, então no tocante ao riso você foi bem mais além. E você trabalhou com mais uma questão que você já havia dito que é a homofobia...

**Participante:** Então, eu acho que isso aí responde muito à questão de como eu entrei no Bando de teatro Olodum. Eu fazia o Abará, e olha o que é o ator do Bando de teatro Olodum. Abará é o nome do meu vizinho de lá de Castelo Branco. Os caras diziam: Abará vai hoje

para o baba [jogo final semana com amigos]. Aí, eu, porra cara, Abará e, aí quando Márcio disse: “qual o seu nome?” Eu, Abará. E aí, pega. Essas coisas são captadas na rua, nas comunidades, nossas comunidades são muito ricas a respeito dessas coisas.

Aí eu vou fazer esse Abará e eu lembro que na montagem Jarbas Bittencourt, que é o diretor musical da gente no Bando, ele estava passando na frente, eu estava no ponto esperando o ônibus e aí ele voltou e disse assim: velho, vou chegar em casa agora e fazer sua música, a música que era o Rap do negro fudido, sacou? Que tem uma cena que fala assim: Ó vagabundo, o que você está fazendo aqui uma hora dessas? / Calma aí, meu senhor, eu explico que sou artista, trabalho numa peça, eu canto danço e faço percussão sou do Bando de Teatro Olodum. / Tô aqui parado esperando o pernoitão para Cajazeiras 2001. E aí, ele fala desse pernoitão que sempre tinha blitz, então, era todo de mim e como era difícil falar de mim mesmo. Eu fui entrevistado e a mulher falou, mas é fácil. Não, não é fácil se todas as vezes que eu cantava essa música eu imaginava que daqui a pouco tudo aquilo poderia estar acontecendo comigo de verdade quando eu voltasse para casa.

Lázaro Machado precisou se ausentar do Bando e aí Márcio mandou essa para mim: velho, você vai fazer Edileusa. Não. Eu estava muito bem como negro fudido e a Edileusa que o Lázaro Machado era incrível, era outro espetáculo dentro do espetáculo. E eu não ia fazer essa loucura de largar o certo pelo duvidoso, de jeito nenhum. Mas aí Márcio falou: cara, impressionante como você não quer fazer um personagem tão bonito, tão forte, quem como artista não quer isso?

E aí como eu disse, o mago dos magos me convence a fazer esse personagem. Como eu tenho muitos, mais muitos amigos gays, muitos amigos veados todos a maioria, então eu fui catando tudo, eu pesquisava ele, via os jeitos, trejeitos, todas as maneiras e formas que eles usavam. Aí disse, vai lá assistir o *Cabaré* agora, aí eu começava a fazer eles, não é imitar eles, era fazer eles. A minha personagem fazendo eles. Então, eles diziam: porra, ali é Aldinho, ali é Moisés, ali é Saulo. Os caras vinham se divertir assistindo isso, eu estava consciente, é claro. Já era o momento em que eu estava mudando a chave. Então eu comecei a fazer um gay em cena, eu estava em colo de homens que eu não conhecia e alguns me empurravam, dizia: pera aí, pera aí, não, não, e alguns me chamavam mais para dentro. Eu lembro que eu estava correndo no Dique [Dique do Tororó] e ouvir: Edileusa, Edileusa e eu estava assim tão viajando que eu não sabia quem era mais Edileusa. Aí ele disse: cara, você sentou no meu colo. Como assim? No espetáculo. Olha de onde eu fui e para onde eu vim.

**Pesquisadora:** E nesse personagem você tinha abordagem de gênero e etnia...

**Participante:** E tem uma frase que resume isso que diz assim: “será que nem veado, negão pode ser? Já que vocês dizem que ser veado é tão ruim, será que nem veado, negão pode ser?”

### **Apêndice A.5 - Transcrição da entrevista de Merry Batista**

(via zoom, 07 de dezembro 2021)

**Pesquisadora:** Quem é Merry Batista, hoje?

**Participante:** Merry hoje, hoje exatamente sou melhor do que ontem [os olhos brilharam], me sinto mais madura, mais consciente, entendendo meus pares. Eu sou Merry hoje que durante esse processo da pandemia também me veio alguns gatilhos que me fizeram fazer uma reflexão melhor dessa busca desse eu mesmo, quem é realmente? Quem é essa mulher? Eu fiz isso mesmo, essa pergunta para mim não é lugar confortável, mas foi coisa que já me indaguei, quem é você? E aí eu sou essa mulher amorosa, parceira, capricorniana, irmã, mulher negra, mulher menina, fortalecida pelos meus familiares por ser em sua grande maioria mulheres que me fortalecem. Cada uma tem uma personalidade que são diferentes, mas eu pego de cada uma um galinho para fazer essa árvore, então sou essa árvore tão bonita, como diz Edson Gomes. E eu balanço, e eu balanço e vou me erguendo cada vez mais e me alimentando com coisas que possam me fazer crescer que faça com que eu cresça e vá puxando uma outra.

E isso tudo eu estou falando porque o Bando entrou também em minha vida (1991), aí menina, mas ávida com vontade de fazer arte, senti que isso me pulsava e aí encontro no Bando esse alicerce, portal onde eu me conheço, onde eu vejo os meus, consigo enxergar os outros, me enxergar nos outros e o Bando me deu essa régua e compasso. De fato, ele engatinhou em minha vida muitas coisas, foi aí que eu comecei a sentir vontade de entrar na Escola de teatro, quer dizer eu já estava muito tempo no Bando de teatro Olodum. Então, ele veio para me erguer e me fortalecer do que fazia sentido dentro de mim porque eu já tinha algo, já fazia alguma coisa, mas o Bando veio construir essa mulher a partir do que a gente produzia na coletividade. (Moradora do Garcia, mas já morou em Boa vista de São Caetano)

**Pesquisadora:** Você faz um trabalho comunitário com pessoas em situação de rua...

**Participante:** O projeto *Corra pro Abraço* é financiado pelo estado através da Secretaria Justiça, Direitos Humanos e Desenvolvimento Social, a priori ele é voltado para a arte do teatro, fazer teatro na rua, depois se percebe que é preciso outras linguagens, então eu entro como arte educadora e tem uma equipe multi com músicos, dançarinos, artes plásticas e aí

também psicólogo, assistente social, educador jurídico, a gente chama de educador jurídico porque a gente não trabalha com o advogado, a gente trabalha com a educação de entender seus direitos ainda que eles achem: ah, eu roubei, eu fiz isso, eu fiz aquilo, mas deve saber que ele é um ser de direito. E é importante dizer que a maioria deles não deve nada à justiça ou nunca deveu, mas há um medo. Eu sempre falo, essa pele a gente se auto condena, só por ter essa pele porque a polícia sempre está atrás. Então ele diz: se a polícia está atrás é porque eu devo, não procurar nem ver. Então, a educação jurídica está neste lugar. A psicologia jurídica também está nesse lugar, entendeu? O que é que te trava? O que é que te incomoda? Tua fala, seu conhecimento, seu pensamento, depois que eles entendem quem são eles, eles dão o pulo. A assistente social está ali também, a arte e educação, a minha está ali para desenvolver o senso de autonomia através do jogo, da ludicidade ele vai entendendo quem é ele, as potencialidades, habilidades e também suas complexidades porque quando a gente permite que ele fale de você, escrever sobre si, eu sempre falo: olha, se eu não escrevo sobre mim quem escreve é outra pessoa e com outro jeito, então, escreva do seu jeito.

**Pesquisadora:** Vamos falar agora um pouco sobre o Bando. De 96 para 97 vocês passaram por um processo de questionamentos e concluíram que queriam continuar fazendo teatro. O espetáculo criado foi o *Cabaré da Rrrrraça* cuja temática é o racismo. Poderia falar um pouco sobre como foi para vocês isso para vocês?

**Participante:** Então, foi um grande divisor de águas, sim, eu falo que o *Cabaré da Rrrrraça* para todo o grupo foi um momento caótico, complexo mesmo que a gente estava passando, a gente não sabia mais o que ia fazer. Tinha essa questão aí do Márcio que as pessoas falaram, mas elas falaram depois, isso vem depois porque a gente estava falando da questão racial e quem dirige é o diretor branco.

**Pesquisadora:** Falaram depois de quê? Depois da peça?

**Participante:** É...o que teve mais força foi depois da peça que é quando Márcio coloca que só entraria quando ele coloca a meia entrada para negros

**Pesquisadora:** Entendi, essa polêmica se deu a partir da estreia, mas eu digo na construção da peça mesmo ou mesmo antes de se pensar a peça nas discussões de vocês não teve...

**Participante:** Ah, tá! Sim, sim teve até atores que terminou, soltou a corda é não entendia porque ele ia falar da questão dessa questão em foco e teria essa pessoa que encabeçava que seria essa pessoa do branco. Eu vou lhe confessar uma coisa que para mim Merry, em 96 eu não tinha consciência que eu tenho agora, né, para mim as coisas era entendível que eu tinha uma admiração, era admiração por aquele homem que conseguia fazer uma dramaturgia, claro

que a dramaturgia ela era coletiva, hoje a gente entende que a gente interpretava, a gente escrevia, a gente criava a dramaturgia. Existia uma pessoa que assinava e era justamente a caneta do branco, mas existia também ali uma admiração porque ele conseguia erguer um espetáculo em um mês com toda essa potência que aconteceu com *Ó, Paí, Ó* que foi espetáculo com pouco tempo e a gente disse: não, não, a gente não via conseguir. E a admiração era nesse sentido que ele dizia: não, eu acredito em vocês e quem estava dizendo isso era aquela figura e eu precisava que alguém acreditasse em mim. E aí, para mim a questão dessas decisões de que outras pessoas estavam mais pensando assim, né, nessa questão em que seria, eu já não via tanto conflito, eu enquanto Merry lá [em 97], hoje eu vejo e vejo que tem outros diretores também, por isso que está nós por nós sabendo que a gente pode sim, como a gente continuou fazendo nossos trabalhos, mas foi um sentimento que confessando para você eu era uma admiração, no momento eu não era tão politizada, a minha consciência política nesse momento ela estava em transição. Foi através do *Cabaré da Rrrrraça* onde a gente via através dos debates, eu tinha questões que aconteceu comigo e às vezes eu não me dava conta de tantas coisas que aconteciam comigo e eu estava naquele lugar, então o *Cabaré* também foi um grande momento de aprendizagem para todo mundo, foi um exercício constante. Eu fui discriminada dentro da Escola de teatro porque o *Cabaré* é de 96 e eu entro na Escola de teatro em 97, já tinha feito pedagogia e entrei na Escola de teatro porque também queria ver outros referenciais teóricos. E lá também eu não encontro outros referenciais teóricos negros, claro que eles existem só não estavam naquela biblioteca, mas eles existem. Então eu comecei, como é isso? E aí começou a vir questionamentos e essa pulsação ela veio. Então só confessando que eu venho entender isso num caminho, eu não sou daquelas pessoas que naquele momento, algumas sim, algumas começaram a dizer: como é isso? Como é que pode? As pessoas estão questionando, a gente está falando sobre questão racial, trazendo mesmo em pauta: sim, mas quem é o diretor? A mim ninguém perguntou, mas se fosse perguntar eu diria: ele é maravilhoso [riso], ele é encantador porque era esse encanto que eu tinha. Mas foi um processo de criação bem doloroso, foi um processo que a gente estava desgastado. A gente achava que não ia acontecer mais nada, foi um momento que pensamos que o Bando estava realmente prestes a se acabar porque a gente não conseguia levantar espetáculo e a gente também já estava não tinha mais vontade de ir e aí eu acho aí é que está...

**Pesquisadora:** Você diz ir para os ensaios?

**Participante:** Sim, porque tinha ensaios de segunda à sexta, a gente vivia mais no Vila Velha do que em casa, às vezes a gente ficava lá de cinco até às dez, às vezes das nove até às dezoito, às vezes a gente saía do trabalho para lá e às vezes a gente ficava de domingo a domingo.

**Pesquisadora:** Isso aconteceu antes do *Cabaré* ou depois?

**Participante:** Antes, antes do *Cabaré* isso acontece e depois dá uma parada, nessa parada que a galera não quer ir mais para o ensaio, não tem mais motivação.

**Pesquisadora:** Essa parada foi por causa de patrocínio, colaboradores...

**Participante:** Sempre foi. Porque até então a gente não tinha, a gente nunca teve um patrocínio, a gente teve alguns financiamentos e a Petrobras que financiou durante um processo de trabalho, mas a gente não teve um patrocínio a gente tem mais apoio.

Sim, aí com essa crise que a gente faz essa reunião, eu me lembro, e aí Jorge Washington quem tem essa ideia de: e aí, gente, vamos fazer alguma coisa? E Márcio fez a reunião, a gente só estava mais fazendo reunião de avaliação: o que é o Bando para vocês? Essa pergunta, né, porque ou a gente parava e o Bando acabava ou a gente trazia resposta que pudesse voltar e aí é nesse momento que acontece. Daí, então depois de *Cabaré* a gente não pára mais a gente fica um bom tempo pauleira sábado e domingo direto.

**Pesquisadora:** Você disse que nessa reunião Márcio perguntou o que era o Bando para vocês, mas tem o Jorge que convida a partir para a prática, mais ou menos isso...

**Participante:** É. Jorge quem tem essa ideia porque tem um momento que a gente já estava cansado de fazer a trilogia também, né, *Essa é nossa praia, Ó Paí, Ó e Bai Bai, Pelô!* Então esse momento é um momento também que a gente estava sem, não sei se a palavra era inspiração, mas em uma dessas reuniões Jorge: a gente precisa falar porque a gente é um grupo de negros e poderia falar desse lugar de várias vertentes de pensamento e de peles e de conduta e a gente poderia falar e a gente compra a ideia e começa a pensar sobre quem é o personagem que você vai defender, quem é esse personagem.

**Pesquisadora:** Quem faz essas perguntas para vocês?

**Participante:** É o Márcio. [Ele] constrói essa avaliação para entender, até porque o Vila Velha estava fazendo com alguns grupos no momento porque o Vila precisava de criar essa residência, então essa avaliação também fazia parte de um processo.

**Pesquisadora:** O Vila estava fazendo essa avaliação e só veio a calhar para vocês. Aí, Jorge Washington disse: gente, vamos fazer esse trabalho e vamos falar desse lugar do negro e tal, tal. Qual a reação do Márcio?

**Participante:** Márcio compra a ideia e começa a pensar sobre a minha memória, eu tenho uma memória muito gostosa, viu? [Risos] para não dizer ao contrário), ele topa e a gente começa a se encontrar para pensar sobre esses personagens e a gente traz pessoas também que são referências para aquilo que você iria desenvolver através de seu improviso: eu queria falar sobre policial negro, então traria aquele policial e fazia entrevista com aquele policial.

Eu, meu caso foi uma advogada, ela veio e eu comecei a fazer a entrevista e a gente foi fazendo perguntas e ao ouvi-la fui traçando algumas falas que eu trouxe para esse meu repertório de narrativa para fazer a defesa desta advogada, deste pensamento.

**Pesquisadora:** Ela veio para a reunião de vocês?

**Participante:** Veio. Outros trouxeram – porque a gente sempre trabalha com laboratório – falem de mim, mas não falem de mim sem mim [risos]. Se ela não vem, é bacana que venha porque os outros também começam a fazer perguntas e é legal, né, para amadurecer o meu acervo, mas também se não dá para vir a gente que vai lá e faz esse laboratório que é bem bacana.

**Pesquisadora:** Vai lá, conversa com a pessoa e tal e depois você traz a informação para o grupo, mas gravada ou....

**Participante:** A gente já traz no corpo, a gente já traz no pensamento, a gente vai lá conversa, extrai e aí na hora de fazer: bora.... Andando. Andando pensa aí no seu personagem e aí a gente já vai construindo, deixando levar o sensorial e aí depois já chega ela e eu digo, eh! E eu vou trazendo em minha memória o que é bom para ela e o bacana é que é um jogo. No jogo se você me pergunta algo e eu tento responder a você dentro com aquela concepção com aquela atitude, onde que está essa força, está na cabeça está no ombro, está no pé, onde está? Nesse jogo, com o que a gente vai trazendo, a gente vai construindo. Um diz bote isso, o outro diz: olha Cássia, bote isso que ouvi da vizinha, bote isso. E a gente vai fazendo essa teia de comunicação, está tudo interligado, tudo no coletivo mesmo.

**Pesquisadora:** E onde o Márcio entra aí, nesse momento em que vocês estão fazendo essa dinâmica?

**Participante:** Ele faz a condução. Tem um jogo que tipo você anda, anda com o seu personagem, explora esse lugar de andar, como é que ele é se ele conseguiu, como é que ele está se ele não conseguiu, para onde ele vai. Ele dá toda essa orientação mesmo, essa orientação de criação cênica. Depois ele começa a fazer jogo: você, Gildete, vai lá falar com fulano. E aí começa a criar com desafio, por exemplo, eu sou advogada: vai ali falar com policial ou policial, vai ali falar com a prostituta. Faz aquele jogo e você que tem que se virar

naquele momento, é no improviso. Depois você transcreve aquilo, o que ficou e o outro também transcreve qual foi o diálogo que rolou, o que projetou legal então a gente vai fazendo isso nesse jogo, nesse caminhar, nessa dinâmica aí que ela é bem bacana. Isso aí a gente costuma usar enquanto metodologia. Através do animal também onde você começa a explorar seu corpo e ver onde está essa força desse animal, então na construção dessa advogada eu sempre via, ela é muito uma girafa então sempre trouxe a coisa da girafa assim quando ela fala: “tá me atentando”? Que ela usa o pescoço e faz isso [gesto com o corpo] eu lembro sempre dessa girafa, eu era a girafa e tinha uma coisa no meu corpo também, né, que o corpo fala, eu era uma magrinha, bem magra com um bundão [risos] então esse bundão era aquela parte da girafa e aqui o peito era a cabeça, então eu me via [risos] era muito louco [risos] a gente entrava em transe e eu ficava sempre aqui, olha, advogada é sempre aqui [faz gestual de altivez, cabeça erguida] então, ela usa muito isso para se comunicar e através do animal a gente extrai, cada um vai extraindo. Tem gente que nem pensou em personagens, o personagem emergiu a partir das improvisações, da técnica, da metodologia utilizada. Márcio Meirelles, ele entra nesse lugar, nessa condução: por que você vai defender isso? Por que você vai falar isso? E por quê? Faz revelar suas complexidades enquanto seres humanos (você não é só isso) bem como perceber e respeitar o estágio de consciência de cada um.

E no *Cabaré da Rrrrrraça* a gente traz personagem tanto personagem que é o jogo do diálogo mesmo, tanto personagem quanto, muitas vezes meu personagem que está na inércia, você que é a militante, as provocações que você que é a militante me faz, faz com que outras pessoas percebam que eu também sou elas, que a gente tem mil possibilidades de ser, não é ser só militante a gente não está só nesse lugar ser só militante. Todos são militantes? Não. Tem outros que ainda estão na ignorância, nesse lugar de não entendimento, cada um tem seu tempo de aprendizado, de maturar as coisas e isso é muito respeitado.

**Pesquisadora:** O que você vê de diferente nesses personagens de *Cabaré da Rrrrrraça* para os dos trabalhos anteriores?

**Participante:** Como falei para você um pouco antes, essa doutora Janaina... esses personagens são negros de um grupo negro e os outros personagens eram negros porque eram negros. São pessoas que estão ali no Pelourinho, são negros. Eu fiz uma professora que falava com os meninos, mas eu não falava sobre questão racial, a gente não discutia por que aquela sala de aula, por que aquela condição, eram todas crianças, né, negras oriundas de famílias negras que estavam naquela condição, mas só essa a narrativa, eram crianças. Quando chega em *Zumbi* em 95 eu já trago uma prostituta, eu quero falar desta mulher prostituta eu não falo

dessa mulher prostituta negra. A prostituta já estava já no calabouço era prostituta negra porque as brancas não estavam ali naquela condição de desqualificação da profissão estava em outro lugar. Ser mulher, prostituta e negra esse pensamento meu lá era surreal. Em *Cabaré da Rrrrraça*, sim eu vou falar da questão racial, eu vou falar dessa problemática que me acompanha e que me acompanhou atrás também e eu nem sabia, eu caminhei, mas eu não sabia, as pessoas me viam, mas não era meu discurso, eu não estava ali defendendo a questão racial estava defendendo a questão social, a disparidade, né, a desumanidade com pessoas, mas aí a doutora Janaína vem neste lugar porque isso acontece com essa quantidade de pessoas: porque eu não posso entrar se eu estou que graduei igual a você, eu estou no mesmo patamar porque eu também continuo porque né, porque meu copo está no meio e o seu está cheio? Eu também não sou uma mulher? A doutora Janaína, de todas as mulheres que eu construo vem dizer isso, vem afirmar: e aí, vocês disseram que eu não sei, agora sei. Vocês disseram que eu não “tô” agora “tô”. E agora? Ela faz esse diferencial, como eu digo no início, ela é quem dá o gatilho, ela é o divisor mesmo. *Cabaré da Rrrrraça* é o divisor de água para muita gente do Bando.

**Pesquisadora:** E aí, na construção desses personagens nesses ensaios como se instaura as brincadeiras, o riso?

**Participante:** É... então, eu tenho uma veia cômica e aí todos os personagens meus dá vontade de fazer [riso], agora eu fiz novembro negro e no novembro negro meu personagem era rainha afrofuturista e mesmo sendo, um amigo meu falou: Ah, Merry, quando você apareceu me deu vontade de rir [risos]. Ele dá tanta risada comigo, ele é louco por mim. Eu tenho isso para algumas pessoas, né, e aí esse personagem ele cai bem nesse lugar porque essa doutora Janaína, embora essa advogada que eu entrevistei não seja tanto, mas vou entrevistar outros advogados para eu não ter apenas um único pensamento, mas fortalecer com outros pensamentos de outras advogadas. Mas eu queria mesmo ser uma advogada “Rasta” [Rastafári] porque em 96, 95 para 96, João Jorge, ele ficou sem advogar por causa do “rasta” ou ele tirava... então isso era uma discussão do momento. Então a questão capilar de você se assumir enquanto negro estava sendo um entrave para sua profissão. Aí, eu quis fazer essa advogada de cabelo dread e aí visto, ela se veste como ela quer, não precisa estar entretelada para ser aceita. Essa advogada em que me inspirei, ela fala e no intervalo de cada fala ela: “você percebe como são as coisas”? Você está me entendendo? Percebe? Então, ninguém sacou que eu ia trazer isso, mas quando eu fui, a galera: qua- qua- qua, está igual a ela. Merry, tire isso. Aí, eu: percebe que eu não vou tirar? “Tá” me entendendo? Porque eu peguei,

qua-qua-qua-qua. Aí eu aproveito que isso é um jeito de trazer essa forma leve, porque a gente traz um discurso, mas a gente traz essa leveza também porque a comédia faz parte desse processo doloroso, mas ela entra ali para dar uma acalmada porque o negócio é babado, é denso. Quando a gente abolina nossa história vai dizer, Nossa Senhora. Então, a comédia é uma das estratégias de comunicação que a gente utiliza, aí, eu percebo que para trazer aquele assunto, para trazer aquela história que ela entra no elevador e ela conta mesmo e ela fica muito chateada. Você percebe que ao falar dessa história, aquele impacto ela vive naquele momento em que ela está lá, e a gente fica com os olhos lacrimejados e a minha saída e contar essa história sem entrar nesse lugar, entende? Mas, vou entender ela porque eu penso que se você ficar só nesse lugar, só nesse lugar... ah, entendi, vou para frente, porque o riso também te estimula. Então, serotonina é o hormônio do riso, eu disse: ah, entendi onde é. Aí, é essa sagacidade que a gente tem. E ela, quando ela conta essa história, ela conta todo esse caminho, só que aí quando eu conto isso eu jogo: “tá me entendendo?” Aí, ah, entrei, não vou entrar, quando eu trago isso e conto a história e ela fica assim muito feliz no final ela: “Meu Deus”, ela se vê também e se vê de um outro lado e esse lugar do riso, eu não sei se eu te respondo, mas o lugar do riso é essa estratégia mesmo de a gente falar coisa séria, mas trazer isso para dar uma leveza e não deixar de trazer as discussões, as questões, os acontecimentos a gente traz e essa personagem ela vem nesse lugar mesmo. Esse meu personagem ele só é sério, embora as pessoas queiram dar risadas, mas não conseguem, é quando eu vou falar do dia 13 de maio. Ali naquele momento quando ela fala dia 13 de maio eles começam a dar risadas porque eu vou aparecendo, vou aparecendo, quando eu apareço eles querem rir, aí eu falo: a gente está falando de coisa séria o tempo todo e para nós nada, percebe? Não tem o riso.

**Pesquisadora:** Você lembra de alguma situação assim, em especial por parte da plateia, alguma coisa que te marcou?

**Participante:** O que sempre acontecia é que no final vinha dois, três advogados conversar comigo, era quase surreal, dizia que queria falar comigo. E aí contava sua história, o que aconteceu, se eu fosse fazer só um stand up da doutora Janaína com as histórias.... São histórias assim maravilhosas de contar na época, hoje não lembro nem tive esse feeling, mas depois pensando, né, quando eu estava fazendo stand up, o pessoal falando, poxa, a gente podia pegar personagens... e doutora Janaína era uma delas porque as pessoas riam no final e falavam. Em outra situação, eu morava na residência universitária e uma situação da panela de pressão. Era um mercado próximo lá da residência universitária e quando ele chegou lá

chorando, esse rapaz que foi abordado no Bompreço, da época no Vale do Canela, ele veio chorando e aí, eu fico sabendo só no espetáculo, ele vai assistir ao espetáculo, ele faz essa denúncia no espetáculo. E quando eu vejo Mário eu penso que bom que ele veio assistir o espetáculo. E quando ele pede a fala, ele era tímido. Ele falou, parecia um homem grande falando da situação dele, eu me emocionei ali, fiquei sabendo igual a todo mundo. Por conta de uma panela de pressão, ele comprou a panela de pressão porque pegava umas disciplinas longe e terminava que ele chegava depois do horário que a gente se alimentava, que a gente morava no Vale do Canela na Araújo Pinho e tinha que ir jantar no Corredor da Vitória então depois de um determinado horário se você chegasse lá depois das 18 horas ficava sem. Foi aí que fez a lei que cada um podia pegar o alimento de fulano e guardar. Ele resolveu comprar essa panela de pressão e aí foi abordado porque disse que tinha aberto a panela e colocado coisa dentro e foi abordado e falou: o que você tem dentro da panela de pressão? E aí levaram ele lá para cima e lá abriram a panela e não encontraram nada e disseram: “então você jogou fora”. A panela estava em promoção e é por isso que eu falo assim: o caso da panela de pressão. Aí tem uma simbologia a panela, a pressão que ele sofreu e ter que entrar naquela panela de injustiça que foi entrar ao redor de três seguranças. Essas duas situações, que eu lembro agora, foram marcantes para mim.

**Pesquisadora:** Cabaré tem modelo interativo, como era estabelecida a interação com o público negro e o não negro?

**Participante:** Embora existia muita gente naquela época na plateia que quando a gente perguntava: você é negro? Não, sou moreno. Já passou alguma situação? Deus é mais, nunca passei. Aí, que a gente tinha aquele jogo: mais vai passar. Se não passou, vai passar e já está passando. Dá aquele entendimento, aquele jogo da interatividade. Mas o jogo da interatividade que a gente fazia também tinha questões elaboradas para o branco. Elaboradas também quando a gente mostrava aquele negro que era o “Pram” gostava de mulher branca... e o bacana que chegou um tempo que não tinha mulher branca na plateia. A plateia estava totalmente negra e a gente fazia aquilo: “Pram, tô procurando branco, cadê?” A galera, [emissão vocal de gargalhada] “gente, vou ficar sem fazer porque não tem branco na plateia.” E a gente até brincava quando tinha algum funcionário.

Mas os brancos também vinham porque queriam ver e gostavam porque tinha aquele lado dos homens nus, aquele comportamento machista mesmo de homens e de mulheres, quero ver a negona, quero ver os negões. As mulheres que eram machistas diziam querer pegar um homem negro e vice-versa, os homens também.

Então, tinha a diferenciação porque a gente trazia questões indagadoras para o branco, a gente fazia perguntas para preto e para o preto militante porque a gente precisava trazer esse contraponto. Tinha que fazer esse jogo para ter várias visões da coisa, né.

**Pesquisadora:** Com relação a crítica, fora a polêmica da meia entrada para negros, houve questionamento sobre o recurso do riso no espetáculo?

**Participante:** Em relação ao *Cabaré* essa coisa do riso pesou mais, ficou pensando durante muito tempo. Mas esta questão do riso ela veio mais com os militantes que se incomodavam dessas pessoas [as pessoas brancas] que vão rir dessa realidade. Mas ao mesmo tempo era também um espaço de formação. A gente ouviu muita gente dizer que desde que começou a assistir *Cabaré da Rrrrraça* ao meio de *Cabaré* ela não conseguiu mais rir, ela não achava graça de nada, então, era um **processo** mesmo. Essa questão do riso afetava mais entre os militantes porque a gente que estava ali trazendo várias visões de personagens justamente para você ver com quem você se identifica, desde Wensley a Flavia Karine que utilizada o negro para dizer: “aí, ó todos são negros” e o personagem de Val [Valdinéia] Jaqueline igual a menina ado sorvete: “Eu!”. Desde a personagem da militante da advogada a aquelas que não estavam nem aí.

A gente também se incomodava com brancos na plateia rindo, aquela parte ali de “é o caralho” eu ficava agoniada: “é o caralho” [voz indicando irritação], pô, mas a galera está dando muita risada. Mas é a forma como está dizendo. A agente tem que dizer sério! E a gente buscava, chegou o tempo que a gente estava “é o caralho” [tom de voz tentando a suavidade]. Quando a gente falava essas piadas bem preconceituosas, bem racistas mesmo e no final a gente afirmava “é o caralho”, não é isso, não. E as pessoas ficavam mais presas na piada do que o que a gente falava no final, “não é isso, não”, “acorda” [tom de berros] e a gente queria porque queria catequizar as pessoas naquele momento e era difícil, né?

**Pesquisadora:** Então, para você a quem o riso de *Cabaré* é endereçado?

**Participante:** Ele tem a veia da comédia por conta das questões que ele traz, da dureza das questões que ele traz que já é uma forma estratégica do nosso trabalho o recurso do riso, mas a gente é multifacetada porque a gente não traz só a questão do riso, a gente traz a questão social, política, econômica racial, mas a gente traz também a interpretação corporal, a música, a própria ambiência, né, é um conjunto de coisas que faz com que exista essa qualidade de espetáculo. O riso tem falas que você não vai conseguir rir, as dos personagem Wensley você não vai conseguir rir, mas também o riso vem neste lugar de dizer assim: “mas, rapaz, o que é isso?” E aí esse riso você diz, eu também pensava assim, então ele não vem no lugar do

besteiro e sai vazio. Ele vem no lugar dessa consciência daí você ri, como eu falei esse lugar da serotonina esse hormônio que é liberado, você acorda: “meu, Deus, eu fiz essa besteira” ele vem nesse lugar dessa compreensão.

Eu não digo exatamente para qual, eu digo para todo mundo. A utilização desse riso através da interpretação... [parou para lancha e ao voltar esquecemos de retomar para fechar o pensamento].

**Pesquisadora:** Nos ensaios, na composição desse bloco, quando vocês pensaram essas piadas foi pensado também alguma para o branco?

**Participante:** Não. Não exatamente para o branco porque não existia piada das que a gente faz ali no final para branco, em 96 não existia isso. Talvez hoje se a gente fizesse *Cabaré 02* a gente pensasse em algo assim. A gente almejou falar em muitas coisas e muitas ficaram sem falar, mas como o espetáculo era interativo poderia emergir da plateia ao trazer suas questões, mas a gente pensou em situações, por exemplo a parte de tocar os interfonos e perguntar “a sua patroa está?” que é feita pelo personagem de Rejane. Então, pensamos em situações em que ela em si é a detentora daquele argumento, daquela conduta.

**Pesquisadora:** Márcio fazia alguma interferência nesse momento?

**Participante:** Fazia. Fazia, ele dizia: “fala isso, fala aquilo”. Porque ele estava no jogo. E aí ele trazia também. Nesse momento, Márcio, relevando algum esquecimento, não coibiu em nenhum momento que a gente pudesse trazer coisas em nenhum momento, até porque ele não se sentia branco como hoje ele também não se sente. A concepção dele era que ele podia ter uma melanina não acentuada, mas o pensamento dele e o que ele sabia de verdade que tanto as condições, a cor e toda história não dava para ele ser igual, mas até então pensava-se assim, não sei o que pensa hoje.

No geral, nesse processo do *Cabaré*, ele foi muito atento e empático, contribuiu bastante, ainda que tenha essa diferença de ele ser branco, mas na medida isso não era velado assim, era velado, né, mas depois não era tão velado então a gente acaba que na ação da construção que a gente não se deu tanto conta. Algumas pessoas sim, outras não. Márcio, ele enquanto diretor é muito parceiro, isso eu não posso tirar, enquanto diretor nessa costura do seu personagem, ele tem esse *insight*, essa sabedoria, essa sagacidade de dizer, “traz isso”, “ó, legal” enquanto diretor ele é um bom orientador e a gente já vem fazendo isso desde de 91 para cá, então ele já percebe essa potência, esse lugar que ele pode mesmo. Existe aquele material e o condutor daquele material então o produto flui., eu digo assim

**Pesquisadora:** Como você encara essa marca do riso?

**Participante:** É, já vem muita gente assim, engraçado que ainda que alguns não tenham, mas no composto fica, no jogo fica porque eu sempre falo assim quando eu dou aula é o jogo que traz, se eu digo “hein” e o outro diz “ah! ” até o seu “hein” que não tinha graça mais o “ah!” cria aquela situação. Teatro é jogo e você tem que estar aberto para isso.

#### **Apêndice A.6 – Transcrição da primeira entrevista de Jorge Washington**

(via zoom, 14 de dezembro de 2021)

**Pesquisadora:** Quem é Jorge Washington, hoje?

**Participante:** Eu sou um cidadão soteropolitano, porém do mundo. Não sou artista não, sou peão da arte. O Jorge Washington é essa pessoa inquieta, eu sou inquieto, sou o artista em movimento, fazendo muitas coisas, inventando coisas, sabe? Eu me considero o peão da arte. As pessoas falam assim: não, mas você tem moral porque você é artista. Eu sou peão da arte, que mané artista? O ser artista para mim é estar num lugar de militância, através da arte eu exercito a militância. Eu sou uma pessoa que acredita no poder da arte. A arte mexe com cabeças, a arte informa, a arte provoca reflexões principalmente a arte engajada que é onde estou que é o Bando de Teatro Olodum que a gente vai para o palco para provocar.

**Pesquisadora:** Poderia falar um pouco sobre o do Bando de Teatro Olodum em sua história de vida?

**Participante:** O cidadão que eu sou hoje eu não seria se eu não tivesse no Bando de Teatro Olodum há 30 anos, né, porque o Bando é uma escola.

Quando a gente vai para o palco propor uma transformação não é só para quem está nos assistindo, a transformação começa dentro da gente, começa no nosso modo de ver, do nosso modo de se comportar, do nosso modo de respeitar o outro, de como enxergar o outro e respeitar o limite do outro e isso a gente vai aprendendo na convivência ao longo dos anos nunca foi só flores. A gente bate cabeça também, apesar de ter 30 anos a gente bate cabeça ali ainda. Então estar no Bando de teatro Olodum me fez um militante melhor, o militante que enxergasse melhor as coisas. Então o Bando tem uma importância muito grande em minha vida, no meu modo de pensar, no meu modo de agir tanto quando estou na sala de ensaio quanto na brincadeira, no lazer com os meus colegas de Bando, quando estou no palco e a energia que a gente troca com a plateia. A gente aprende a ter vários olhares e jogos de cintura, quase capoeira [risos], sabe, a gente tem que jogar o tempo inteiro porque a gente não sabe o que vem de lá. E aí a gente tem que estar o tempo inteiro na maciota. E isso eu trago

para a vida quando eu encontro alguns embates na vida eu estou preparado porque o trabalho em grupo me dá essa preparação.

**Pesquisadora:** Você falou do gingado da capoeira, e, é interessante pois tem algumas leituras que relacionam o riso ao brincar da capoeira de Angola, porque na capoeira de Angola eles brincam, mas é um brincar que tem a intenção de vencer o oponente não no sentido de derrubar...

**Participante:** Exatamente porque você fala desse brincar na capoeira o que a gente chama de mandinga, né, a mandinga é isso e você dá, dá e espera o momento certo para você dá o golpe. E a mesma coisa no teatro, a mesma coisa quando a gente pensa um espetáculo e a gente pensa em falar de coisas sérias como é o caso do *Cabaré da Rrrrraça* que é um espetáculo que a gente está falando de situação de racismo no dia a dia, então a gente teve que botar uma carga de humor ali para poder chegar no público. Porque quando você vai lá e bota o dedo na cara, em *Zumbi* (1995) [*Zumbi está vivo e continua lutando*] nós botamos o dedo na cara e tinha cenas no espetáculo que a gente ia de bando na cara da plateia: não me venha com propostas, eu fiz perguntas e quero respostas. Quem deu essas terras aos pais dos pais de seus pais? Quem disse que eu nasci para obedecer e você para mandar? Isso aos berros na cara da plateia e a peça não foi bem aceita porque ninguém queria ir ao teatro para se machucar. Teatro é entretenimento, a gente quer ir lá para se distrair, refletir e aí a gente foi aprendendo com o tempo. Aí a gente monta em 95 *Zumbi* que a gente bota o dedo na cara aí vem *Cabaré da Rrrrraça* a gente não, vamos usar essa linguagem pop que está aí tão em voga Revista Raça mostrando o negro de uma forma bonita, potente, outras áreas de poder. E a gente foi já, que mundo é esse? E aí a gente começa a se questionar e às vezes não e nem questionamento, às vezes é muito intuitivo a gente vai criando e vai percebendo o intuito da coisa, mas a gente queria tocar nessa coisa que dói, que machuca que é o racismo então a gente não podia chegar nas pessoas de forma bruta, a gente foi escolhendo de uma área bem sucedida que é *Ó Pai, Ó* e *Essa é nossa praia* que são espetáculos de comédia e que a gente está falando de tragédia, *Ó Pai, Ó* é uma tragédia porque está lá aquelas famílias, aquele povo brigando por moradia, brigando por dignidade, brigando contra o tráfico de drogas, brigando contra a violência policial, brigando contra a especulação imobiliária. E está ali todo mundo dando risada, todo mundo achando engraçado é no final o policial vem e mata os meninos e você é tomado pelo impacto: Ah, que porra é essa?! É a realidade. Aí o sorriso estanca, vá para casa e se resolva na sua cabeça.

A mesma coisa é o *Cabaré da Rrrrrraça*, a gente dá várias porradas ali – hahahahaha – pau. Aliviou, pau, aliviou, pau e termina cantando Zumbi e aí vai para casa, né, e o espetáculo não acaba já cansei de sair do espetáculo e entrar no Quintal [bar] e está lotado de gente que veio do *Cabaré da Rrrrrraça* e as mesas discutindo o espetáculo e o cara vai para casa e continua discutindo até hoje eu encontro pessoas que questionam. Semana passada eu fui a um bar no Pelourinho e a dona do bar é uma alemã, eu acho, e ela falou: eu te conheço. Eu assisti *Cabaré da Rrrrrraça*, lembro que você conversou comigo no palco porque eu saí dali sem entender nada. Eu era a única branca na plateia e eu não entendia muita coisa e você trocou uma ideia comigo e até hoje eu não entendo. Eu lá querendo tomar minha cerveja, querendo relaxar, eu pensei que esse espetáculo tem um poder.

Tem uns 10 anos que a mulher assistiu ao espetáculo e ainda está na cabeça querendo questionar. O *Cabaré* tem isso até hoje. Eu fui participar de um podcast falando de racismo e o doutor Fernando que é um advogado negro num dado momento falou como *Cabaré da Rrrrrraça* modificou a visão dele, o pensamento e boa parte foi falando do *Cabaré da Rrrrrraça*. Este espetáculo, a gente não faz ele há mais de cinco anos e as pessoas ainda lembram do que viram, do que causou na vida delas esse espetáculo. Não estou falando isso de achismo, não. Estou falando a partir das abordagens que eu recebo, do que as pessoas me falam na rua, sacou?

**Pesquisadora:** Gostaria de retomar sua fala quando você diz que o espetáculo termina com a música. Isso varia de uma apresentação para outra?

**Participante:** Não. O espetáculo acaba quando acaba a música Zumbi que a gente joga a mão. Antes tem o texto: Me diz que sou ridículo/ nos teus olhos sou mal visto dizem até que tenho má índole/mas no fundo tu me achas bonito, lindo! Todo mundo é negro de verdade/é tão escuro que percebo à menor claridade. E se eu tiver barreiras? / Pulo não me iludo, não. Com essa de classe do mundo. Sou um filho do mundo. /Um ser vivo de luz. Aí entra a música Zumbi e quando acaba a gente levanta a mão em punho, símbolo do poder negro. E então entra o bônus, um cantor convidado.

**Pesquisadora:** Eu gostaria de voltar um pouquinho. Há no *Cabaré da Rrrrrraça* com relação aos trabalhos anteriores um diferencial nos personagens, são personagens fashion. Como foi para vocês essa mudança na construção de personagens, na percepção do personagem?

**Participante:** Então, a gente começa lá em 1990 criando situações a partir do dia a dia do pelourinho e vai ganhando experiência e a gente vai querer mais e mais. O ator tem uma vaidade e a nossa vaidade é de querer mais de querer aprender mais de querer se sair melhor

no personagem. Chegou uma hora antes de *Cabaré* que a gente questionou ele porque até então a gente só fazia espetáculos improvisados e a gente falou que a gente queria montar um espetáculo a partir de um texto pronto e aí nós montamos a *Ópera de Três Mirréis* de Brecht e aí a gente revisitou mais uma vez, depois a gente montou *Woyzeck* de Jorge Büchner, então a gente foi visitando esse teatro, no *Cabaré* quando veio a ideia de montar a gente falou: a gente também quer um espetáculo agora em que a gente esteja bem vestido, que a gente esteja de sapato, que a gente esteja de cabelo pram... esteja todo mundo bem arrumado no palco. Porque até então a gente só vivia de figurinos reciclados, figurinos recriados e no *Cabaré* não, a gente falou: a gente quer agora uma coisa glamourosa, a gente que ir para o palco de uma forma bem arrumada, bem bonita, com uma luz bacana. E aí foi isso que aconteceu porque tudo vem dessa coisa do querer crescer, do querer dar o salto, de querer se mostrar de uma outra forma, de outro lugar.

**Pesquisadora:** Muito forte o que está falando. Estava com vontade de se mostrar de uma forma...

**Participante:** E como nesse exato momento a gente ia trabalhar com uma coisa muito delicada que é o racismo nós iríamos apossar de vários personagens a gente disse: a gente precisa ter aqui, até então nas outras peças a gente tinha traficantes, prostitutas, policial, vendedor. No *Cabaré* a gente disse não, a gente quer agora fazer as outras profissões, por isso que tem advogada, tem modelo, meu personagem é um modelo que vai para São Paulo Fashion Week, desfila nas melhores passarelas do mundo. Tem Rejane, o personagem de Rejane que é uma mulher podre de rica, então a gente foi trazer esses personagens de outros lugares também, de ter outros status na sociedade. Chega de a gente mostrar o mendigo, agora a gente vai mostrar o patrão. A gente quer ser o patrão, a gente quer ser o gerente do banco, sacou?

**Pesquisadora:** E o processo de construção de personagens, como se deu?

**Participante:** Se deu como os outros, através de muita pesquisa: é pegar a revista *Raça* e debulhar a revista *Raça*, é vendo essa nova discussão, a questão de cotas que era uma coisa muito incipiente ainda a gente tinha uma discussão aqui, uma discussão ali, mas não tinha nada posto ainda. Tinha Fernando Conceição que estava lá na USP e criou aquele movimento lá na USP e botou uma galera na cruz no dia 20 de novembro ou 13 de maio, fez aquele movimento que foi injetado no mastro de Plaza e mandou botar a conta na conta da reparação. Então a gente tinha alguns movimentos um aqui, outro ali.

Tanto que quando a gente colocou a nossa ideia de cobrar meia entrada para negros o Ministério Público, na pessoa do então promotor da igualdade racial na época nos ameaçou de prisão. Ele falou: a iniciativa de vocês é louvável, a gente entende vocês querem fazer uma política afirmativa, mas a constituição não permite e se vocês permanecerem com essa promoção eu vou ter que vir com a polícia e prender vocês, eu não quero fazer isso. Ele falou dessa forma para gente, sacou? E a partir dali gerou uma discussão em relação a essa questão das cotas, eu lembro que depois da estreia, nós convidamos o movimento negro Luiza Bairro, João Jorge, convidamos várias cabeças do movimento negro de várias vertentes, de várias entidades para ir lá debater com a gente. Eu lembro que Luiza Bairros falou: você não deveria ter desistido, eu queria ver a polícia ter coragem de vir aqui e prender vocês por uma ação afirmativa. E eu lembro que depois desse movimento, o movimento foi crescendo e ganhando corpo.

Então, os personagens vêm dessa busca: ler bastante, pesquisar questões no judiciário. Nós convidamos Dra. Andreza [advogada negra] que foi lá ..., o personagem de Merry, a doutora Janaína nasce do desse bate papo de Andreza com a gente. A situação do elevador aconteceu com a Dra. Andreza no Fórum, é uma situação real. A doutora contou a situação a Merry, como muitos faziam, se apossou da história e contou do jeito dela. Várias coisas que tem ali no *Cabaré* são situações reais, coisas que a gente ouvia. Aquela história que eu falo lá: dia 13 de maio, minha irmã, eu chegava no trabalho e um colega falava assim, e aí Taíde, já acendeu uma vela para a princesa Isabel? Hoje é seu dia, né? Isso era um colega de trabalho sergipano, sarará que não era branco e tinha a pele clara se achava branco, dizia para mim e eu não tinha argumento para contradizer na época, mas isso de alguma forma me machucava que ficou comigo guardado e no dia que a gente improvisou o treze de maio eu lembrei da forma como ele falava e falei exatamente como ele falava. Todo 13 de maio ele vinha com essa piadinha para o meu lado. Então várias coisas ali a gente viveu no nosso cotidiano, de forma real e aí no palco a gente aproveitou a situação, colocou lá e aí o público dá risada. Quando eu falo isso o público hahahahaha. O racismo de acender vela para a princesa Isabel no 13 de maio é engraçado, né. E qual a graça disso, depois, lá na frente. Onde está a graça? Sacou?

E a gente usava mesmo a entonação do riso, não sei se você já quer chegar lá, mas quando você falou das piadas racistas no final, ali a entonação já é outra. Se você reparar, ninguém dá risada, a gente fala olhando para a plateia e diz: qual a diferença entre uma mulher grávida e um carro com o pneu furado? É que ambos estão esperando um macaco. Aí, imediatamente: é

o caralho! Duro, tanto que começa a primeira, branco correndo é atleta, preto correndo é ladrão, a plateia – hahahahaha – aí vem outro – hahah – haha – ha, h, some as risadas.

Em algumas edições em alguns momentos a plateia repetia é o caralho! A plateia vinha em coro com a gente, Em São Paulo aconteceu muito isso. A galera paulista imediatamente pegou a porra e aí quando a gente falava a galera gritava de lá: é o caralho! É o caralho!

**Pesquisadora:** É interessante porque eu imaginei que logo na primeira vez as pessoas riram bastante e que vocês se sentiram incomodados e esse “é o caralho” saia de uma forma mais potente...

**Participante:** Isso, isso. Era bem assim.

**Pesquisadora:** E acho que alguém tinha comentado isso comigo também. Acho que foi a Chica quem comentou que no início o público ria bastante e vocês ficavam bem incomodados e falavam com mais...

**Participante:** É, aí teve um dado momento que Márcio foi lá e dirigiu, falou: não, não, quando riem a gente continua falando “é o caralho”. Não precisa botar muita ênfase, não precisa gritar. Faça no tom, “é o caralho!” Duro, sem gritar. Porque ele com o saque dele de direção, sacou. Porque senão vira um enfrentamento. Se você grita o outro ri mais e aí vai, vai e quando você fala duro aqui, oh! Olhando na cara, sem gritar, ele reage de outra forma.

**Pesquisadora:** Aí você tem o controle, bastante instigante. O equilíbrio entre emoção e razão...

**Participante:** Uma coisa que a gente tinha lá era que o ator não podia tomar partido. Se o cara falasse uma aberração eu, Jorge não posso passar na frente, tem que reagir como personagem e debater como personagem.

O equilíbrio, né, porque teve momentos assim de acontecer coisas loucas no *Cabaré* teve momentos de... em Brasília quase sai na mão uma mulher branca e uma mulher negra porque fez aquela pergunta para a mulher branca: quem discrimina mais o branco ao negro ou o negro ao negro? Aí a mulher branca disse o negro ao negro. Aí o personagem Patrocinado perguntou porquê? A direção era essa, porque? Complicar. Ah, porque vocês não se aceitam porque vocês, porque vocês. A mulher levantou de lá da outra extremidade: vocês uma porra! Vocês brancos porque estamos num país... e foram em direção a outra mulher, eu acho que ela ia meter a mão. Ela veio atravessando as poltronas, pedindo licença a um e a outro. Aí, foi Brás, ele que era o Patrocinado. Aí Brás, sabiamente, fez uma fala lá e tirou a situação e seguiu o espetáculo. A outra saiu de lá esbravejando: vocês brancos são escrotos e tal, e tal. Então já teve situação nesse nível. Já teve situação lá no Vila do cara agredir a mulher porque

ela o levou para assistir à peça e tinha nudez masculino e aí quando terminou o espetáculo o cara agrediu a mulher e as mulheres deram porrada nele. Várias mulheres foram para cima dele e quebraram ele no pau. Foi logo no início de *Cabaré*. Rolou isso.

**Pesquisadora:** Uma curiosidade, eu lembro que eu perguntei para alguém sobre esse “é o caralho!” De quem foi essa ideia?

**Participante:** Foi de Márcio. No espetáculo, foi ele quem deu essa direção: no final, nesse momento aqui a gente vai falar as piadas racistas e em seguida falar é o caralho. Foi uma concepção dele, ele criou essa cena. As piadas algumas ele trouxe outras a gente foi lembrando. Porque tem momentos que a gente senta, abre a roda e na roda a gente vai discutindo e criando ali e quem veio com essa ideia foi ele.

**Pesquisadora:** Fiz essa pergunta também ao Márcio e ele respondeu rindo: eu acho que peguei isso de Jorge Washington.

**Participante:** É, eu tenho o hábito de falar porra, caralho.

**Pesquisadora:** Achei interessante porque você tinha tido que no processo de construção vocês traziam a história de alguém para o palco. E o diretor fez isso, também pegou uma fala do Jorge Washington e usou no espetáculo.

**Participante:** aquela cena que ele diz assim: existe dois tipos de negros e que eu entro nu e mostro a bunda. Aquilo ali eu fazia no camarim.

**Pesquisadora:** [entre risos] no camarim, no ônibus, isso está no espetáculo, só não fazia no avião...

**Participante:** Tanto que o personagem de Valdinéia fala: quando a gente viaja e tem qualquer putaria no ônibus que eu falava: vai para a porra e tirava as calças e mostrava a bunda. Aí Márcio botou no espetáculo, aproveitou e botou no espetáculo.

**Pesquisadora:** Aproveitando esse espaço, vamos falar sobre a composição daquela cena de nudez. Como ela surgiu mesmo?

**Participante:** É que o espetáculo foi sendo estruturado por blocos. Cada bloco tem um questionamento, você é negro? Negro que é negro é de candomblé? E aí a cada pergunta dessa tem um bloco em que cada personagem vai destrinchando seu ponto de vista e aí surgiu essa da superioridade do homem negro, de que o homem negro é o potente sexualmente que é mais um mito, que é mais uma vertente do racismo, né, nada mais do que isso. Então surgiu essa de discutir o mito da sexualidade do homem negro...

Ah! Agora lembrei, lembrei agora porque surgiu. A gente estava lá ensaiando aí Jarbas, Jarbas também compõe junto com a gente ensaiando e compondo e tal. Aí ele veio e mostrou um

galope, Jarbas é chicleteiro, gosta do Chiclete com banana, ele é fã do Chiclete, sai no Camaleão. E aí Jarbas botou um galope, não tinha letra. Quando ele botou esse galope eu lembro que eu estava ensaiando sem cueca, eu estava com uma calça de malha sem cueca e comecei a balançar o pinto e aí Márcio falou: tira roupa. Tirei a roupa e comecei a pular nu e aí Cristóvão veio no bolo e aí pronto. Aí Jarbas criou a música: É um cavalo? / É um tição? / Não. É o super negão [risos].

É aquilo, né, na sala de ensaio do Bando se você disser: ai! Entra no espetáculo, sabe? Márcio quando está dirigindo ele é muito sagaz nesse sentido, ele fica ligado em todos os movimentos.

Veio a ideia de montar o espetáculo aí eu falei: vamos para o palco, vamos para o palco, vamos compor. Falamos com Márcio, marcou ensaio: então, segunda-feira às sete horas [da noite] na sala de ensaio. Chegamos, aí estava eu, Cristóvão, Fernando, Lázaro os homens estavam num canto assim da sala..., a revista Raça falava muito de hip-hop, tanto que o meu personagem Taíde é inspirado da dupla Thaíde e Dj Hum, aí a gente começou a brincar a fazer freestyle, começou a rimar: Eu sou negro sim/ Você é negro mesmo? / Você é negro nada. [Sons de garganta] aí, um metia outro metia, Márcio entra na sala, a gente estava brincando, e faz a pergunta: Você é negro? E aí, eu passava aquilo... eu tinha uma tia vai, vai, vai e começa os improvisos. Começou a partir daí. E a partir daí foi desencadeando coisas.

Aí quando a gente tira a roupa que começa a fazer a coreografia nu, Valdinéia fica indignada, diz que não vai fazer o espetáculo. A maioria das mulheres ficaram putas porque achou que era uma exposição desnecessária. Aquela cena de Lázaro saindo e xingando Márcio foi real. Lázaro falou: porra nenhuma, isso e sacanagem... diretor branco você é escroto, você quer expor a gente.... Para tudo vai conversar [risos]. A primeira situação foi uma indignação de Lázaro depois veio para o personagem, veio para o texto, veio para o espetáculo. Depois disso aí a gente criou um mote: deu polêmica, deixa. Isso nas cenas mais fortes do espetáculo. São cenas em que a gente abriu a discussão entre nós mesmos.

**Pesquisadora:** Lázaro não estava no momento que o grupo masculino estava brincando e que Márcio chegou e pegou a ideia?

**Participante:** Estava. A gente ia começar a ensaio, eram sete horas. Aquela coisa, a gente sempre fica resenhando antes de começar o ensaio, né, às vezes a gente fica no camarim cantando samba, sambando, dançando...

**Pesquisadora:** Ele só não aderiu no momento em que você tirou a roupa?

**Participante:** Não, aí já é lá bem para frente quando já está sendo criado. Porque são vários ensaios, a coisa foi crescendo, crescendo, ganhando corpo até que chegou no dia do se o negro é bom de cama. A cena surge na hora que Jarbas coloca o galope. Quando Jarbas colocou o galope eu comecei a dançar e balançar o pinto dentro da calça, aí Márcio fala: tire a roupa. Aí Zebrinha não queria coreografar [risos] foi uma putaria para fazer essa cena acontecer.

**Pesquisadora:** Gostaria de retomar uma coisa que você trouxe sobre o espetáculo ser construído em blocos.

**Participante:** Isso, isso.

**Pesquisadora:** E os blocos eram a partir de perguntas que o Márcio fazia?

**Participante:** Márcio a gente, o trabalho do Bando é muito dinâmico, sacou? Então a primeira pergunta que o Márcio fez foi, você é negro? Tanto que o espetáculo começa assim. Começa com o personagem Wensley falando: Boa noite, resistência. Boa noite, brancos. Isso aqui é um espetáculo didático, panfletário e interativo. Meu nome é Wensley de Jesus, E a questão que se coloca é: você é negro? Mas, afinal o que é ser negro? Aí vai, vai, vem outra coreografia quando vem a coreografia já parte para outro bloco, já é outra situação, né, aí Jaqueline vai lá e pergunta: para o negro ter um bom emprego é necessário interesse ou oportunidade? Aí se discute se é interesse ou oportunidade, depois vem: você já foi discriminado por ser negro no seu local de trabalho, na vida como um todo? Aí vai na plateia discutir se já foi discriminado, se não foi, começa com a plateia e depois vai para os personagens. Aí vai rodando, vai rodando e chega no momento que pergunta: negro é bom de cama? Negro que é negro é de candomblé? Aí chega no 13 de maio, o mito do 13 de maio.:

Cada questionamento vai criando um bloco, nesse bloco cada personagem se posiciona: o meu personagem que é um modelo alienado que não tem nenhuma consciência de ser negro vai lá e dá o depoimento dele, a fala dele, doutora Janaina é uma mulher politizada. Ela vai dá o posicionamento dela. O personagem de Rejane que é uma mulher rica doutora, Rose Marie vai lá e dá o depoimento dela é alienada vai lá e buzina na porta. Geralmente a o estalo da pergunta sai daquela buzina de porta e aí ela pergunta; a patroa está? E sua patroa lhe liberou hoje?

**Pesquisadora:** Vou voltar um pouco à relação que a gente tinha falado do riso com a capoeira. Esse riso, como ele surgiu no andamento dessas questões todas?

**Participante:** Nós aprendemos desde lá de *Ó Pai, Ó* que o humor é uma arma, com o humor você tem uma arma na mão. Você prepara o sujeito para depois você dar a porrada. Então, no *Cabaré da Rrrrraça* não foi diferente. Então, a gente ia criando situações, criando uma

brincadeira, criando uma forma de falar engraçada e no fim do texto sempre termina com uma porrada. O espetáculo termina sério, ninguém dá risada no final. No final todo mundo levanta e sai dali: porra que porra é essa, ‘véi’ [velho]? São estratégias que a gente foi criando para falar de coisas que a gente acha que não está certo. Aí se você pergunta: Como é que foi construído isso? Não sei, a gente foi usando várias estratégias, vários momentos vão surgindo, a gente vai metendo.

**Pesquisadora:** Ele vai se construindo ali junto com os movimentos e as falas de vocês, e vocês vão se apropriando disso e trabalhando cada vez mais...

**Participante:** Então é assim, como eu lhe falei. A gente está lá criando, aí aparece uma situação como essa do nude, aí parte do elenco diz que não quer, aí vem outro. Eu tive problema na criação do meu personagem. Meu personagem é muito alienado e eu Jorge comecei a me incomodar com essa alienação de Taíde. Como eu não colocar essas coisas? Comecei a me questionar, aí num dado momento criei o meu amigo que é ligado ao movimento negro. Aí, esse meu amigo que é ligado ao movimento negro vem dar a ideia que eu queria dá. Esse meu amigo ligado ao movimento negro vem com o discurso de botar: Taíde, se ligue, cara. Você é um racista inconsciente porque quando você sai com essas brancas você acha que está levando vantagem? Não. Você só está reforçando o mito de que negro só é bom na cama, cara! Aí meu amigo dá a ideia que eu queria dar. A mesma coisa Rejane, ela também passou por essa dificuldade, o personagem dela era muito alienado.

**Pesquisadora:** Tem alguma coisa que eu não tenha abordado e que você acha importante registrar?

**Participante:** Penso que eu já falei tudo que tinha para falar. É isso, Cabaré da Rrrrraça não acaba quando acaba e as pessoas falam: eu já assisti 15 vezes, as pessoas contam a transformação que foi feita na vida dele, depoimento de professores que mudou a forma de agir em sala de aula a partir de *Cabará da Rrrrraça*. Vários depoimentos, então eu vejo. Eu, até hoje em todo lugar que eu vou sempre comentam sobre *Cabará da Rrrrraça* em festa, em evento, onde eu chego tem essa discussão.

Quase todos os espetáculos do Bando terminam com uma porrada que e para você seguir com sua reflexão. Agora a partir daí você reflita, veja o que você aproveita para sua vida se não aproveita nada descarte, mas a gente dá a ideia. Essa é a função do teatro militante.

## **Apêndice A.7 – Transcrição da segunda entrevista com Jorge Washington**

(via zoom, 12 julho de 2022)

**Pesquisadora:** Pensando no processo de construção do espetáculo, de acordo com live com Lázaro Ramos em 2021, o *Cabaré* teria sido feito em 08 dias...

**Participante:** Eu acho que não foram 08 dias, eu estou te falando essa coisa, mas eu estou te falando que eu não tenho certeza. A minha memória para esse período aí não está muito segura. Eu não sei precisar se foi oito dias, quinze dias, trinta dias ou quarenta, eu só sei que foi um processo rápido. Agora, eu acho oito dias pouco para a quantidade de trabalho que a gente teve. O Teatro estava em obras, o Teatro Vila Velha estava em reforma, nós estreamos no primeiro espaço que ficou pronto que foi o cabaré, o nome do espaço é cabaré do Vila que é um espaço menor, onde também são feitas as apresentações. Inclusive o nome do espetáculo ficou *Cabaré Rrrrraça* até por conta do espaço. E eu lembro que a gente pesquisou muito na revista Raça, inclusive meu personagem, Taíde, nasce por causa do DJ Thaíde, a dupla Thaíde & DJ Hum e eles apareciam com muita frequência na revista terminou que eu adotei o nome do personagem, botei o nome do personagem Taíde.

**Pesquisadora:** Com relação a revista Raça e o processo de *Cabaré*, pelo que já ouvi parece que o Márcio tinha a proposta de trabalhar uma dialética capitalista presente na revista que era o negro como sujeito e objeto do consumo e vocês traziam a questão do racismo cotidiano...

**Participante:** Tem isso, mas tem também um acúmulo de sentimentos e percepções de como o racismo é cruel, nos nossos espetáculos anteriores ao *Cabaré da Rrrrraça*, a gente sempre tinha uma pitada, sempre batia no racismo, sempre puxava essa questão para dentro do espetáculo, até quando ela não estava dita como quando a gente monta (eu acho que *Sonho de Uma noite de Verão* é antes, a primeira montagem é antes de *Cabaré*). E quando Arlete Dias que é uma atriz de um metro e sessenta e pouco de altura, baixinha, gorda e peituda e a gente bota ela como a rainha Hérnia já é o enfrentamento. Nesse espetáculo que foi dividido com a Companhia dos Novos que em sua grande maioria eram atores e atrizes brancos e a gente brigou par protagonizar, então Oberon era Tiago Melo que era um ator negro, a rainha Hérnia era Arlete Dias que era uma atriz negra do Bando, a rainha Hipólita era uma atriz branca da Companhia dos Novos, então, teve esse jogo. E isso foi criando na gente uma necessidade de pegar um espetáculo para falar desses temas. E quando nós ficamos parados naquela crise lá dos sete anos e a gente ficou sem trabalhar um tempo, quando a gente volta a trabalhar que é com o *Cabaré da Rrrrraça* e, aí, Márcio vem com a ideia de fazer o espetáculo com esse ponto de vista dele a gente também já estava nessa necessidade de falar explicitamente sobre essa questão racial. Então foram dois desejos que se cruzaram, o desejo dele e o nosso desejo.

**Pesquisadora:** Então, vocês resolvem que vão fazer o espetáculo e é marcado o primeiro encontro na sala de ensaios, você lembra o que aconteceu nesse dia?

**Participante:** Isso aí está na minha memória, que passava em minha porta. Depois outro e outro, as improvisações começam aí. eu lembro bem que ele marcou o ensaio, nós fomos chegando e como todos estavam lendo muito a revista Raça e a revista falava muito do hip-hop, muitas matérias do hip-hop, então, isso estava na flor da pele. Quando nós chegamos, Márcio não tinha chegado ainda, aí eu lembro que eu, Leno, Cristóvão, Lazinho, as meninas. A gente começou a brincar de fazer freestyle; “tom, tom, você é negro e eu sou branco/ quando eu passo a polícia me chama...” começou a brincar nessa onda aí de fazer freestyle rimando, um jogava uma rima outro jogava outra. Aí, Márcio entra na sala, vê a brincadeira e mete a pergunta: “você é negro?” Aí cada um assume um personagem: “bom, eu tinha uma amiga

**Pesquisadora:** E esses personagens vão crescendo ou depois vocês criam outros?

**Participante:** Engraçado que nesse momento eu não tinha pensado no personagem porque a gente não sabia o que era. Ele só disse que queria trabalhar a partir da revista Raça e trabalhar esse negro pop, esse negro fashion e quando ele chega e fala isso aí, eu automaticamente incorporei um modelo, eu não tinha pensado em ser um modelo, mas na hora me veio um insight e (porque a revista Raça também abordava muito esse universo da moda) e na hora me veio à vontade se ser um modelo famoso que desfilava no São Paulo Fashion Week e eu criei Taíde assim ele bem famoso. E aí cada um foi criando, eu me lembro bem de Rejane, ela numa pose assim, ela criou Rose Marie uma mulher fina, fina, quem atendia ela era o gerente do banco e Cristóvão, também lembro bem dele, ele trabalhava nessa época (Cristóvão é o que criou o Patrocinado) com população de rua e ele convivia muito com esse ‘linguajar’ desses meninos da rua de roupa de marca e tal e aí, na mesma hora, ele incorporou ‘um desses moleques em situação de rua’ os trejeitos dos meninos e incorporou essa cara e criou Luciano Patrocinado que é um personagem incrível no espetáculo (Cristóvão fazia brilhantemente) e assim cada um foi criando a partir de suas vivências, da sua pesquisa, do que estava no campo da mente. A gente não teve muito tempo para pensar no personagem. Era uma época em que a gente estava muito afinado, qualquer brincadeira virava cena, porque, como você viu aí em 92 a gente fazia dois três espetáculos no ano. Então a gente improvisa muito, criava muito a vibe estava muito viva e no momento que a gente cria esse espetáculo tudo foi muito rápido e Márcio tinha essa forma de dirigir: de provocar o ator, de provocar a gente e a gente tinha que dar a resposta como personagem e chegava um determinado momento do ensaio que ele

parava, abria o semicírculo, botava um personagem no centro e, aí, o ator não podia falar nada, tinha que sentar lá como personagem e os atores e que iam dizendo: “Taíde, só namora com mulher branca e ,eu, enquanto ator/personagem tinha que adotar as características que o elenco estava dando. Isso é uma forma de um ir ajudando o outro. Esse é um método bem interessante porque cada um vai jogando para o personagem.

Então, nesse primeiro dia a gente levantou muito material para o personagem. Já no segundo dia vai as improvisações crescendo, aí Márcio, ele criou uma situação que foi a seguinte: ele foi criando perguntas, primeira, “você é negro?” E aí cria-se o bloco com as respostas, cada personagem vai para o seu lado com essa resposta. Aí vem a segunda pergunta, “para o negro ter um bom emprego é necessário interesse ou oportunidade?” E assim vai seguindo. Mas existe uma liberdade que até hoje a gente joga coisa nova no espetáculo. Esse ano a gente vai comemorar vinte e cinco anos, a gente vai retomar o processo para comemorar vinte e cinco anos, então, a gente deve estar em cartaz em novembro. Com certeza, com esse turbilhão de coisas que vem acontecendo, com certeza a gente vai incorporar elementos novos.

O processo do semicírculo onde os outros do elenco vai atribuindo características aos personagens acontece em quase todas as criações do Bando, até quando o espetáculo já vem pronto e a gente está criando o personagem, até nesse sentido a gente recebe informação para criar o subtexto do personagem.

**Pesquisadora:** Voltando mais um pouquinho ao processo de criação...

**Participante:** Continua o processo das perguntas, o espetáculo foi criado todo em cima das perguntas. A pergunta que vinha ela virava um bloco.

**Pesquisadora:** Em que momento entrou nas pesquisas de campo?

**Participante:** Então, a pesquisa de campo funciona como pesquisa para formação do personagem. Quanto ao meu personagem Taíde, muitas coisas que eu falo. Tem falas trago do meu cotidiano, tem falas que eu peguei a partir de matérias que eu li na revista, vivências com o movimento negro, nos eventos que eu participava do movimento negro, conversando com pessoas do movimento negro. Nós fizemos uma roda de diálogos com várias referências nossas do movimento negro aqui de Salvador. Para a primeira montagem estavam presentes Vilma Reis, Luíza Bairros, o professor Ubiratan Castro, João Jorge, Makota Valdina (Makota Valdina sempre teve perto da gente. Quase tudo que a gente fazia convidava ela).

**Pesquisadora:** Teria registro desse momento?

**Participante:** Eu acho que não. Se tiver, é no acervo do Vila. É possível que tenha porque quando tinha esses encontros assim sempre filmava.

**Pesquisadora:** Tentei pegar esse material com o Márcio, mas ele disse que ainda não estava todo organizado...

**Participante:** Não está, não está, teve uma infiltração no espaço, então teve que tirar tudo e o Teatro está numa crise financeira, a gente não está conseguindo ensaiar lá porque não tem segurança, não tem bilheteiro, não tem pessoal de limpeza. Você acha que vai ter alguém para cuidar do acervo?

**Pesquisadora:** Vocês trabalhavam muito oralmente porque tinha a questão do improviso. Tinha algum momento em que vocês escreveram alguma coisa?

**Participante:** Tinha um momento em que Márcio pedia para gente escrever a cena, cada um escrevia e ele levava para casa e editava. Ele construía o texto todo assim.

**Pesquisadora:** Tinha um momento em que ele trazia alguma coisa, tipo a cena final. Ele trazia isso oralmente ou por escrito. Como funcionava isso?

**Participante:** Eu me lembro, era assim: a gente improvisava, criava a cena (a partir das perguntas), assim, para o dia da semana eu criei uma situação a partir da pergunta chave. Isso é feito agora no ensaio de hoje, no próximo encontro, afinamos a cena: “volta aí aquela cena” aí afinamos até a hora que limpa, o outro criou a cena dele. O papel de Márcio era ir juntando (oralmente) e chegava um momento do ensaio que ele dizia: “agora anote o que a gente criou” (isso a gente não tinha noção do que era, né, no que ia se transformar) a gente sentava e escrevia e passava para ele até o dia em que ele vinha com o texto todo editado e aí assina a autoria [risos].

**Pesquisadora:** No cartaz de 97, da estreia, está registrado “texto: Márcio Meirelles e Bando de teatro Olodum” ....

**Participante:** a gente criava e ele assinava sozinho. Aí ele diz que é uma forma de criação que a legislação reconhece, mas não é. É apropriação, a gente sabe disso a gente demorou de entender, a gente demorou para perceber. E isso começou a virar um incômodo, inicialmente a gente não ligava. Teve um ator no primeiro livro da Trilogia do Pelô, quando veio assim: “Trilogia do Pelô, de Márcio Meirelles”, Orlando Martins questionou: “como você assina o livro só você e tal”, aí saiu do grupo, no primeiro registro.

Se você pegar os primeiros trabalhos do Bando saia assim: Márcio Meirelles, Chica Carelli, Hebe Alves e Bando de Teatro Olodum. Aí um dia fui eu questionei ele: “por que você bota Bando de Teatro Olodum? Por que não bota o nome de cada um? Daqui a cinquenta anos quem vai saber quem era Bando de Teatro Olodum?” Foi aí que a partir da *Ópera de três mirreis* passou a sair o nome do elenco todo na ficha técnica.

**Pesquisadora:** E o roteiro, é esse texto final da edição?

**Participante:** É.

**Pesquisadora:** Vocês continuam usando nos ensaios ou trabalhando via memória?

**Participante:** Com a memória porque esse texto escrito aí só aparece no final, é a edição.

**Pesquisadora:** E quando foi havendo as modificações ou porque havia substituição no elenco ou porque tinha que incorporar mudanças sócias e/ou históricas ocorridas, como era feito?

**Participante:** Oralmente nos ensaios. E depois editado e registrado no roteiro. Tanto que a gente volta hoje para fazer *Cabaré*, um exemplo, tem uma música que é uma vinheta de um pagode do momento, aí sempre que a gente volta em cartaz substitui por uma que esteja fazendo sucesso agora. No estúdio do Vila tem muitas versões do *Cabaré*. Quem deve ter essa informação é o Fábio. No Vila Velha tem o espaço deles e o nosso.

**Pesquisadora:** Na live de 2021 por ocasião da comemoração aniversário do Bando, o Lázaro Ramos diz (meu interesse pelo personagem dele é por ser da primeira montagem) que inicialmente o personagem dele era um menino meio alegre e que depois vendo os outros personagens sentiu a necessidade de mudar o personagem dele criando o Wensley de Jesus. Você consegue lembrar um pouco do Lázaro nos ensaios?

**Participante:** Era isso, o personagem dele inicialmente era meio piadista mesmo e chegou uma hora lá que..., não só ele, vários atores tiveram problemas com os personagens, eu tive, Rejane teve, vários atores tiveram problema com o tom que estavam dando para os personagens. Aí ele deu essa guinada e criou o Wensley que é um personagem radical e isso foi quase na conclusão do espetáculo.

## **Apêndice A.8 – Transcrição da entrevista de Zebrinha**

(via zoom, 24 de março de 2022)

**Pesquisadora:** Quem é Zebrinha, hoje?

**Participante:** Zebrinha é José Carlos Arandiba Santos, um simples professor de dança.

**Pesquisadora:** Poderia falar um pouco sobre a importância do Bando em sua história de vida?

**Participante:** Acho que o Bando é... importante em minha vida? Eu acho que eu sou mais importante ao Bando que o Bando importante para mim [risos]. Eu levo muito mais material ao Bando que o Bando me fornece porque eu não sou uma pessoa que foi formada pelo Bando de Teatro Olodum. Quando eu cheguei no Bando de Teatro Olodum eu já era um profissional vamos dizer já até renomado, chego no Bando de Teatro Olodum com uma consciência sobre

negritude, chego no Bando de Teatro Olodum com a consciência de que não era um cidadão de segunda classe e chego no Bando de Teatro Olodum com a consciência de que eu deveria passar meus conhecimentos não somente técnicos, mas meus conhecimentos políticos e sociais para aqueles jovens e essa foi minha grande função. Fora que eu acho que eu, a pessoa Zebrinha está no Bando de Teatro para várias pessoas passarem por ali, e não é nem a questão da representatividade e a questão da presença naquele lugar.

**Pesquisadora:** Zebrinha, nas minhas pesquisas você entrou no Bando em 1994 com a saída da então coreógrafa, quando coreografou *Medeamaterial*...

**Participante:** Foi uma entrada inusitada como tudo que acontece em minha vida, não foi a saída da coreógrafa que me levou para lá, mas sim um convite para dar uma oficina para o espetáculo [*Medeamaterial*]. Fui fazer essa oficina e em seguida foi muito engraçado porque eu passei uns exercícios e dia seguinte eu chego no ensaio e Márcio estava usando esses exercícios como movimentação para o espetáculo e aí a gente começou uma parceria, e de repente eu me descobri coordenador e coreógrafo do Bando, tão simples assim [riso], eu não fui convidado para esse cargo.

**Pesquisadora:** Aconteceu [risos].

**Participante:** É.

**Pesquisadora:** Em *Madeamaterial* a coreografia era também de grande peso para o espetáculo...

**Participante:** É, não só em '*Madea*', mas acho que, o que acredito e o que sempre comparo comigo é de normalmente onde a palavra não consegue entrar o movimento entra; uma outra coisa é de colocar ação, acho que minha maior função é de colocar ação dentro do espetáculo. Não só ação divertimento, mas ação de faltou palavras ou não só porque faltou palavras, mas por uma vontade de imprimir movimento. Eu sempre digo que tento legendar o espetáculo com movimento, isso no Bando eu conseguir fazer, legendar todos os espetáculos com os movimentos. Tanto que eu nem chamo de coreografia, normalmente muitos espetáculos eu chamo muito mais isso a colocação do *gestus* nos espaços necessários [*“Metteur em geste”*] (diretor do gesto, movimento) é uma expressão dele.

**Pesquisadora:** Em relação ao *Cabaré*, você participou ativamente de todo processo de construção da primeira montagem?

**Participante:** Na realidade [risos], não. Porque o que aconteceu, eu viajei como sempre, quando começou a montagem eu não estava, quando eu cheguei o espetáculo já estava em progresso. Eu fiquei até assustado, certo?, com algumas colocações, alguns personagens que

foram criadas, eu fiquei assustado mesmo com o perfil e o discurso desses personagens, e, depois eu fui vendo, descobrindo a necessidade e o caminho que Márcio estava querendo para chegar a verdadeira discussão sobre o racismo: a partir do pensamento alienado de certos personagens a gente chegar onde a gente queria discutir, certo?, o mal do racismo, a doença do racismo, inclusive as diferentes maneiras que o racismo age sobre a gente e como às vezes reproduz, nos pretos, somos porta vozes da branquitude com relação ao racismo. Aí eu fui entender isso à medida que estava entrando no espetáculo.

**Pesquisadora:** Na constituição desses personagens e/ou na abordagem temática o que você percebeu de diferente em relação aos outros espetáculos?

**Participante:** Eu tenho a impressão, né, eu acho no meu pensamento que a função do Bando sempre foi política racial, sempre foi, a questão social é porque você produz independentemente de ser uma comédia ou um drama você traz para dentro a questão do social, quer dizer, principalmente quando você se propõe discutir a vida de pessoas dentro desse contexto. São pessoas negras que estão sendo submetidas a aquela situação por serem negras, a questão de estar lá no Pelourinho é só a continuação do que foi a escravidão, então essa questão racial, ela vem desde sempre.

O que acontece no *Cabaré* é que a gente abre uma discussão político racial, e só, porque quando você ver por exemplo em *Ó, Pai, Ó*, quando a baiana fala assim: eu não sou negra, olhe minha gengiva ela está falando inclusive já de colorismo, certo? De acordo? Tem outro personagem que ele diz assim: ah, nós somos negros lindos, que é Lord Black que defende que ele já é um militante, já é um militante nesse sentido, a discussão Michael Jackson também, ele vem com essa pegada também do eu não sou negro. Essa questão sempre permeou todo espetáculo do Bando na realidade, agora quando a gente chega no *Cabaré da Rrrrraça* a discussão vira essa, quer dizer, a problemática vira exatamente a questão racial, a alienação, a origem do racismo, pensamento brasileiro racista. A gente ataca, não, mas explicita muito bem a questão do branco racista simpático como a gente toca muito no negro dócil, no preto dócil. É como você ver um leque enorme de paradigmas e situações em que o preto está inserido e essa é a discussão do *Cabaré da Rrrrraça*, você vai desde o militante ao preto completamente alienado, ou preto que só quer namorar com loira, ao cara que é militante como é o papel de Wensley que ele diz que quer estudar e ele diz, por exemplo, que não tem quer ser igual, tem quer ser melhor que o branco e por isso que ele faz doutorado, mas tem o personagem que diz que a única coisa que ela quer é o pagode porque preto é ‘miserê’, aí o outro discute que preto é bom de cama não interessa o que os outros pensam,

mas ele quer se dar bem, entendeu? A gente tem todos esses nuances de alienação e defesa desses personagens pretos e o pensamento de muitos pretos em relação ao racismo.

**Pesquisadora:** Uma outra questão assim, e pensando aí a marca do riso, das cenas que provocam o riso. O que você pensa sobre isso? Como você pensou na época, o que você pensa hoje.

**Participante:** Eu acho que é uma estratégia, essa estratégia não é nova. Acho que os americanos já usavam essa estratégia há muito tempo, ok? Você pega pelo riso e, inclusive, era... depois não, depois o espetáculo foi ficando mais *light*, mais palatável, mas, no início, ainda mais que era no cabaré que era um espaço pequeno, não era na sala grande, então, os atores estavam no meio do público era muito constrangedor que as pessoas riam, em seguida acho que se perguntavam assim, “estou rindo de que?” Esse é o sentimento que eu tinha sempre que eu via, percebia nas pessoas depois que eu via nas pessoas depois que assistiam ao espetáculo, “eu ri de quê?” Certo? É como se fosse uma peça que ficasse muito claro que é *Bai, Bai Pelô* tinha a personagem de Virginia Rodrigues....

**Participante:** Você assistiu essa peça?

**Pesquisadora:** Humm, humm...

**Participante:** você vê que ela é um personagem que provoca o riso aos desavisados a vida toda, uma vez que Negoco Torto morre, que ela vem se arrastando, senta e começa a cantar aquela música todo mundo se pergunta, “eu ri, durante esse tempo todo, de quê?” Certo? Você se coloca no lugar de uma pessoa ridícula, insensível e que não tem empatia, que não pensa no outro. Acho que é essa a estratégia que o Bando usa sempre para levar o espectador aonde ele quer, certo, aonde quer que ele chegue.

**Pesquisadora:** Falou de uma coisa aí instigante que é esse recurso usado há muito tempo pelos americanos e tem uma outra coisa também que eu fico pensando que é essa....

**Participante:** Mas tem uma coisa, deixa só eu dizer uma coisa a você, mas eu acho que os americanos, eles tiveram, acho, eles começam a fazer, eles começam a rir da própria miséria para levar a reflexão, acho, desde os anos 50 e até hoje eu ainda acho muito perigoso a gente usar dessa estratégia quando ela não é muito bem-feita ,certo?, porque existem personagens na televisão, por exemplo, que nos faz rir, somente leva a ridicularização e diminuição do ser preto e a maioria das tentativas no Brasil de fazer isso nos leva a esse lugar, (certo?) Não acho que seja positivo.

**Pesquisadora:** Você está falando da questão do *black face* que inicialmente era usado pelos negros....

**Participante:** Não, não estou falando do *black*, só, não...

**Pesquisadora:** ... antes era um recurso usado pelos negros...

**Participante:** Exato.

**Pesquisadora:** Antes era um recurso usado pelos negros, passado o tempo o branco se apropriou disso e aí entrou essa problemática, o branco usava o *black face* para menosprezar o negro...

**Participante:** Mas mesmo o *black face* usado pelos negros tinha a mesma intenção, essa ideia de deformar, de fazer uma cara que branco risse, certo? Sempre. Esta estratégia você vê por exemplo as figuras pretas, essas bonecas pretas que todo mundo acha linda, né, que vende no Pelourinho, gente, eu nunca vi ninguém preto assim com bocão vermelho não sei o que, não-sei -que, não-sei-que, nunca vi e isso é uma estratégia que até os pretos desavisados usavam. Eu não sei se você viu aquele filme *Born of Nation*. (É isso?) [*The Birth of a Nation*, filme estadunidense, 1915]

**Pesquisadora:** Quem é o diretor?

**Participante:** Não, um filme antigo. Sei, não. Um filme que foi produzido nos anos 50 ou até antes, nos Estados Unidos para colocar o...

**Pesquisadora:** É do Spike Lee? Não.

**Participante:** Não, não, não [estalos de dedos sugerindo muito tempo atrás], é um filme muito antigo, em preto e branco, não, não, não. É a base (certo?), eles fizeram esse filme para justificar a lei Jim Crow (só estou falando isso para você ver como é) e onde eles desenharam a figura do preto do jeito que eles quiseram e que o preto é visto até hoje. Esse filme é incrível, é horroroso tem uma cena que tem uma mulher loira sentada no penhasco olhando o pôr do sol, sei lá, não me lembro... uma cena linda, né, a mulher loira, cabelos esvoaçantes e o que acontece atrás dela aparece um cara preto, do jeito que eles gostam, e a intenção, gera a intenção de que ele vai estuprá-la e a única saída dela é o quê? Se jogar do penhasco. Entendeu?

Aí eu acho que eles fizeram isso a vida toda, eles fabricaram isso e a partir daí vieram o *black face* e a partir daí a gente começou a rir dos pretos e depois o que acontece é que os pretos tomam poder disso sabendo, sabe o poder que isso tem e começam a fazer isso, só que eles tiveram evolução política... a classe média americana cresceu tanto que a classe média branca até a riso dos pretos, então hoje em dia eles têm condição de fazer rir da sua própria miséria, atrás disso vem tem o Chris Brown tem várias pessoas, tem um monte de gente, certo, que

vem com essa história do riso, mas de uma maneira que o Brasil não é capaz de fazer ainda de botar o branco no lugar dele e ser aplaudido por branco.

**Pesquisadora:** Você já assistiu o do Spike Lee que no Brasil é traduzido como *A hora do show*?

**Participante:** Vi, vi, claro, vi tudo.

**Pesquisadora:** Hum, porque quando penso nesse filme fico lembrando do *Cabaré da Rrrrrraça* pela questão do riso.... Fico pensando que o momento histórico político era do negro consumidor, lá, e no caso do *Cabaré da Rrrrrraça* aqui que foi retratado na revista *Raça*....

**Participante:** Exato, essa questão do negro consumidor, por exemplo, o negro no Brasil não é reconhecido como consumidor, nos Estados Unidos ele é reconhecido como consumidor há muito tempo. Certo? Há muito tempo. De acordo? A gente é muito novo ainda, acho que *Cabaré da Rrrrrraça* foi uma..., a gente é muito novo, não, a gente é preguiçoso e submisso. A gente não tem coragem de bater de frente com o sistema, poucos têm coragem de fazer isso, mas... aí o *Cabaré da Rrrrrraça* veio tocar nesse assunto também, da questão de a possibilidade do preto consumir porque quem mais consome no Brasil é preto [riso] porque a grande população é preta e o preto tem fogão, geladeira, toma leite, come pão, mas isso sempre foi invisibilizada. E aí, pela primeira vez, acho, coloca-se no espetáculo essa temática com Brasil mostra sua cara que mostra o quanto o preto consome e nunca é considerado assim.

**Pesquisadora:** A ideia de pensar esse negro consumidor a partir, digamos assim inspirado na revista *Raça* que trazia aquele negro, especialmente no mundo da moda, dos cosméticos...

**Participante:** Deixa eu falar uma coisa contigo, *Cabaré da Rrrrrraça* foi um processo meio diferente do que eu estava acostumado. Eu estava viajando quando aconteceu tudo isso, eu não estava aqui, eu não estava presente. Essa história de Jorge Washington eu vi falar, mas eu não estava presente. É... Eu..., duas coisas, eu não fiquei surpreso com a ideia porque eu, você já viu essa revista *Ebony*? Porque eu sou muito americanizado na minha cabeça, certo, se eu for conversar, outro dia eu estava conversando com um aluno meu: “ó, meu filho, eu não tenho história nenhuma para contar de Cajazeiras, Castelo Branco, Boca da Mata, não tenho, só tenho coisa para contar de *New York* [risos], Itália, França [risos]”, eu brinco com isso. Então, quando surge o *Cabaré da Rrrrrraça*, inspirado na revista *Raça* eu já tinha lido *Ebony*: oh! [Estalidos de dedo sugerindo que há muito tempo antes]. Conhece essa revista? A *Ebony*?

**Pesquisadora:** Não. Vou pesquisar. Obrigada.

**Participante:** Pesquisa. Então eu já tinha essa revista, já tinha essas imagens na minha cabeça, já tinha essa imagem de que preto podia ser, (certo?). A revista é feita por pretos e para pretos e cem por cento preto. Então, é isso, quando eu chego aqui eu não fiquei surpreso com a ideia, já eu fiquei surpreso foi com essa... essa, o caminho que tomou os personagens. Não sei se você percebe, e que é uma sacada muito legal e que eu não entendi no início que aqueles personagens são em grande parte muito alienados. Só tem um personagem que realmente me surpreendeu dentro disso tudo que foi criado por Lázaro Ramos que é o Wensley. Outro dia falei com ele: velho, me surpreendi porque você devia ter dezesseis anos e você em frente a todas aquelas pessoas que você admirava, que eram seus ídolos, que eram seus professores, certo, você vai, bate de frente com todo mundo mesmo que seja no processo teatral. Você bate de frente com todo mundo quando você cria aquele personagem, né. Então, como eu não estava presente, acho, não sei quanto tempo, quando cheguei o espetáculo já estava sendo formatado. Então, existia os blocos, você tem razão. Se você ver o espetáculo, ele é assim: tem o bloco tal, coreografia; bloco tal, coreografia. Fica diferente de todos os outros espetáculos que eu já fiz. É tudo entremeado, você não sabe quando começa nem quando acaba a cena, o texto e a movimentação. Então, quando eu cheguei, você tinha razão, existia os blocos e eu fui coreografando entre os blocos de acordo com as temáticas do bloco anterior ou posterior (certo?), mas essa é a grande razão. E vou indicar outra coisa para você que você está falando disso um filme ver um filme *Ain't Misbehavin* [comédia musical - 1955] que é foi concebido nos anos 70, nos anos 70, não, 45 exatamente foi um filme pós-guerra e você não vai acreditar que é um filme dirigido por pretos, produzido por preto e só com preto no elenco é um musical, ele é baseado nas músicas de Fats Waller que é o título do filme é o título da música. Então você vai ver como preto faz rir a preto com seus próprios, certo. Ali foi a primeira experiência que eu tive, é uma comédia românticazinha, mas que tem uns personagens hilários e não tem ninguém *light skin*, todo preto, beirão, narigão, certo, eu acho que é uma experiência... heim?

**Pesquisadora:** Aborda o racismo...

**Participante:** Completamente, você não pode falar de outra coisa, certo. A massa é preta, a discussão é sobre preto.

**Pesquisadora:** Você tem um conhecimento de cinema muito legal. É, tem um outro filme do Spike, por que desses americanos o que eu curto mesmo é o Spike Lee mesmo, que é: *Faça a coisa certa*. Você já assistiu?

**Participante:** Assisti tudo.

**Pesquisadora:** Nooosa! Também aquele filme me intriga pra caramba....

**Participante:** *Febre na selva*, assistiu?

**Pesquisadora:** Não, esse não.

**Participante:** *Irmãos de sangue*, aliás, tudo de Spike Lee eu já assisti. Tudininho, tudinho, tudinho e vou dizer a você [ha, ha, há, há] deixa eu tirar onda com você agora. Você sabe que eu estava em Nova Iorque uma vez, aí não tenho nada para contar daqui, [risos], estava em Nova Iorque em Times Square com meus alunos, passeando na verdade, ia comprar ingresso para assistir espetáculo e quando eu vejo do outro lado da rua quem passa, Spike Lee....

**Pesquisadora:** Uau...

**Participante:** Não, uau! Aí eu fiquei todo me tremendo, porque ele tinha me entrevistado aqui, em Salvador, ele fez uma entrevista com o Bando....

**Pesquisadora:** Foi?

**Participante:** Foi. Ele entrevistou...

**Pesquisadora:** Onde eu acho? Onde eu acho essa entrevista?

**Participante:** Não tem. Não sei, não, porque era um projeto do governo Dilma que era para Copa e finalmente não saiu. E me entrevistou, certo, e nesse momento, Times Square é assim milhares de pessoas naquele lugar, certo. Aí, a gente cruza o olhar, ele atravessa a rua e vem falar comigo. Eu todo me tremendo, aí, ele fala assim: “If you’re white it’s all right, if you’re dark skinned go though, now if you’re black go to the end of the line.” Eu fiquei assim... “essa foi a frase que eu terminei a entrevista com ele”.

**Pesquisadora:** Nooosa!

**Participante:** Você fala inglês? Porque a frase é a seguinte: “Se você é branco está tudo certo, se você é moreninho vai passando, agora se você for preto vá lá para o final da fila.”, essa foi a frase que eu terminei a entrevista com ele e disse exatamente [risos]. Bom, e voltando a nós, se não vou ficar aqui contando causos.

**Pesquisadora:** Mas é o que eu disse, você tem muita coisa para contar, uma riqueza imensa e se fazendo de modesto.

**Participante:** Eu sou um velho, gente... não... aí, pronto, esse é o motivo das coreografias serem assim no *Cabaré da Rrrrrraça*. O que que você ia falar? Você tinha outra coisa.

**Pesquisadora:** Então, voltando... o riso você falou dos personagens que são alienados, você disse que entendeu finalmente porque Márcio Meirelles estava propondo isso ou porque os personagens surgiram...

**Participante:** Exato.

**Pesquisadora:** Você pode falar mais um pouquinho sobre isso?

**Participante:** Não, já falei, né, acho que a sacada dele através dos discursos dessas personagens é a gente se via no espelho, a gente estava se olhando no espelho, e se via no espelho. E via até o que os pretos reproduziam com a experiência racista e não se percebia, entendeu?

**Pesquisadora:** Então, voltando a coreografia, a marcação, eu estava dizendo que o espetáculo por ter sido inspirado na revista *Raça* tinha essa ideia do negro *fashion* da passarela, do desfile, do *talk show* televisivo e tal. Isso foi de alguma forma materializado na coreografia, como você mesmo disse, mas quando você foi coreografar já se tinha essa proposta, Márcio disse a ideia....

**Participante:** Não. Acho que, eu tenho a impressão que essa proposta foi minha. Já que era

**Pesquisadora:** E você fez toda marcação.... Como é o seu processo de marcação? Nesse caso em específico você já encontrou os blocos. O que você fez?

**Participante:** Ah, não. Isso aí acho que não tem muito segredo, não. Eu conversei com Jarbas, nesse caso inclusive, ele propõe a música aí eu coloquei passinhos inspirado nessa realidade dos desfiles de moda. Não é como os outros processos que a gente faz juntos nota por nota, movimento por movimento sempre junto com Jarbas, mas *Cabaré da Rrrrraça* os blocos estavam prontos, as músicas estavam prontas eu coreografava aí depois a gente vinha ajustando as coisas.

**Pesquisadora:** E como foi, uma coisa curiosa que não posso deixar de perguntar, a cena de nudez masculina que me disseram que Zebrinha não queria coreografar...

**Participante:** Exatamente, porque eu tinha um pensamento... a mesma coisa, é que eu tinha um pensamento.... Essa coisa do nu explícito para mim, eu tenho problema com isso. Problemas com essa questão do nu sem função e ali ele é um nu sem função, só que ele tem uma função. E a grande função que eu vim perceber depois, que eu imagino que eu vim perceber depois e isso chocava é porque no Brasil até então sempre você não... o homem preto não era considerado sexy, então, homem preto não saía em fotos nuas, você não via isso. E até se você prestar atenção hoje em dia, não sei naquela época, que eu não sou muito..., mas nem os filmes pornô tinha preto, suava como aberração. E realmente era uma paródia aquele número e quando ele foi para o teatro, para sala grande ele ficou mais diluído, mas o que era bacana era que ele era na sala pequena e os atores estavam no meio do público e era constrangedor porque gente branca nua no palco já se está acostumada a ver, mas gente preta no palco. Inclusive tinha, acho que era, tinha um espetáculo aí que ficou famoso de um monte

de homem nu no palco e que era sucesso, sei lá. Tinha um espetáculo aí, mas que não chocava ninguém, agora quando você chega nos pretos ali no *Cabaré* era constrangedor. E a função acho, a grande função de constranger as pessoas e também mostrar que o corpo preto pode ser sexy também.

**Pesquisadora:** Uma outra coisa que você falou que eu achei bem interessante, você falou lá no início, que você não chamava de coreografia, mas de movimento, gestus....

**Participante:** É, não especialmente no *Cabaré da Rrrrrraça*. O *Cabaré da Rrrrrraça* parte de um princípio coreográfico porque tem toda estética coreográfica, mas falo isso dos outros espetáculos.

**Pesquisadora:** Quando você fala isso está falando da corporeidade negra? Essa gestualidade própria do corpo negro?

**Participante:** Já vem você com esses “negocos” bonitos, gente! Eu não sei falar assim esse negoco...

**Pesquisadora:** Tá bem. Desculpa [risos]. Então, vamos diluir....

**Participante:** Mas deixa, eu, responder. Eu sei o que você quer falar. Deixa, eu, falar, eu sou mestre, viu [risos] eu tenho mestrado em educação. Presta atenção, presta atenção, presta atenção, eu, minha experiência com o bando é que eu normalmente levo poucas informações, não é como o *Cabaré* eu em outros espetáculos eu como *metteur em gest*, o cara que coloca o gestus lá eu levo poucas informações, eu consigo muito mais garimpar dos atores que de informar, aí eu me sinto meio arquiteto que eles são geniais, eu sou vou juntando, simplificando, juntando as peças, coloco esse gestus no lugar ideal, coloco esse gestus no lugar da ação. Mas eu garimpo muito, muito, muito dos atores e muito pouca informação eu levo para eles. Essa é a metodologia não cheguei ao final dos estudos, mas a gente está conseguindo elaborar um vocabulário que é baseado na questão da memória do corpo, que é baseado da memória da questão ancestral corporal e baseado, garimpado lá dentro das seitas da religião de candomblé, garimpo mesmo em todas se você perceber em *Bênçãos* em faço uma leitura, na verdade uma homenagem às quatro importantes etnias que ali eu faço uma leitura, eu aglutino tudo em mesmo lugar: o povo Jeje, o povo Iorubá e o povo Fon, certo, boto tudo ali naquele pacote e isso a gente vai descobrindo juntos. Eu acho, sei lá, se alguém quiser continuar isso a gente vai descobrir um vocabulário da corporeidade, como você falou lindo, né, [risada] preta do teatro.

**Pesquisadora:** Porque você falou na verdade, você usou essa expressão quando você falou. Você falou...

**Participante:** Brincadeira, brincadeira, Gildete você tem o nome de minha mãe, gente, pare.

**Pesquisadora:** Então você tira tudo do corpo negro dos atores e o corpo negro dos atores tem toda uma memória ...

**Participante:** É como se a gente estivesse descobrindo isso agora. Certo?

**Pesquisadora:** É um ponto interessante de se tocar, Zebrinha, com esses estudos atuais parece que tudo isso só passou a existir a partir de agora...

**Participante:** Exato, exato. Tudo da gente, né, a história da gente começou com a escravidão, aí todos estudos parecem que é a partir de agora. Você olha o branco não fala nem no assunto porque eles são isso, eles não têm porque falar desse assunto. Eles se reconhecem em todo, né, eles se reconhecem na comida, se reconhecem nos gestos, se reconhecem em tudo, tem a árvore genealógica completa, sabe exatamente de onde vem. E a gente, eu tenho muito cuidado com isso porque parece que nós estamos surgindo agora nessas teses acadêmicas...

**Pesquisadora:** É assim, Zebrinha, uma coisa é muito importante porque a partir do momento entra na academia, entra nesses espaços que são espaços de poder e que só tinha uma voz lá falando, e, essa voz branca falava da gente da maneira deles, do ponto de vista deles. A partir do momento que a gente entra lá, a gente está se colocando nesse espaço de poder e registrando a partir do ponto de vista da gente. E isso é importante...

**Participante:** Colega! Colega, pera aí. Eu sou um desses. Eu entendo tudo isso, eu não estou negando. Deixa eu explicar para você. Eu sou mais velho! Eu sou mais velho. Deixa eu explicar para você. O que eu falo, não é você que tem essa compreensão, mas os mais novos que vão te ouvir e que..., eu não porque eu tenho outra metodologia, certo, eu explico logo: “sua história é tão importante quanto a de qualquer pessoa branca seja lá qual for” é a minha primeira conversa na sala de aula quanto eu conheço um aluno. Mas o que estou dizendo a você é que nós somos tão negados que quando a gente lê sua tese, um jovem desavisado, ele se descobre aí e a história dele começa aí, o desavisado, entendeu? A história dele começa aí enquanto um branco não tem nenhum problema com isso, eu tenho vários amigos brancos, muito poucos por sinal, mas as histórias deles eles trazem sempre para as mesas, para as conversas, certo, eles trazem tudo, os franceses têm o *livret de famille* que é um livro de família. Quando você casa todo mundo tem esse livrinho e que tem a árvore genealógica todo aí, só vai aumentando quando você casa aumenta lá põe mais um filho. Eu citei isso na mão, certo, e a gente ainda está dependendo de você de se descobrir, descobrir esse caminho. Era isso que eu queria dizer mesmo? Acho que sim.

**Pesquisadora:** Eu acho que sim.

**Participante:** [Risada enlarguecida]. Não, acho muito válido, tem que ser. Certo. A gente tem que estar lá, você tem que estar lá, inclusive tem que ocupar os oitenta e dois por cento que nós somos.

**Pesquisadora:** É... é em relação ainda ao riso, houve um momento que os militantes em Salvador questionavam muito que o *Cabaré* estava usando o riso para falar do racismo. Como você encarou na época e/ou como encara agora?

**Participante:** Para mim é muito simples. Nada do que a gente faz presta, gente. Nada do que a gente faz tem verdade....

**Pesquisadora:** Os militantes em questão eram negros, não?

**Participante:** Eu também acho. Mas como expliquei isso para você no início é muito novo para a gente ri das nossas próprias mazelas, certo, os americanos já ... Quer ver uma coisa também os judeus, eles não riem das mazelas deles porque é uma coisa que muito nova, o genocídio. Acho que um ou outro, mas se houver alguma comédia judia. É muito novo, é muito novo, por exemplo, nesses 30 anos já mudou muito as mentalidades dos militantes brasileiros em relação ao *Cabaré da Rrrrraça*.

**Pesquisadora:** Ainda voltando a falar da questão do “diretor branco” que era uma questão que estava lá na crise de 96/97 e se reforçou com o *Cabaré*. Contudo, toda fala de Márcio ele se considera um não branco e tem toda uma identificação com o Bando....

**Participante:** [tom de voz incisivo]. Não. Branco é branco e preto é preto. Não justifica não. Branco é branco, preto é preto, para mim, eu acho que tem uma confusão com Márcio porque eu nunca o vi como branco eu vi com comportamento de branco, mas Márcio ser branco está difícil. Ele tem comportamento de branco porque ele é burguês, se ele fosse criado em outro ambiente ele não seria tão branco assim. Para mim, minha experiência, eu vivi muito tempo fora do Brasil, então eu ainda acredito no, “falta a quarta cota, né”, até sua quarta geração se você teve um preto na família você é preto, acabou. Agora eu sou muito simpatizante de gente que luta contra injustiça. Eu vou me associar a gente que luta contra injustiça, se um sueco aparecer e ele é antirracista de verdade e luta contra o racismo eu vou me associar a ele sem problema algum. E essa é minha impressão com Márcio, eu chego e vejo esse cara, sei lá se branco ou preto, eu vejo esse cara abrindo a boca contra o racismo, acho que na realidade foi que foi o primeiro antirracista que eu vi aqui na Bahia branco ou não preto, uma pessoa mais clara. Foi o primeiro cara antirracista que eu conheci, porque as outras impressões que eu tinha a respeito de pessoas brancas e não brancas é a conversa de não é bem assim, isso eu vi sempre.

**Pesquisadora:** Nas entrevistas ele fala com uma paixão do Bando, de ter saído do Bando, ainda que hoje já reconheça que talvez não fizesse mais sentido dirigir o Bando, fazer *Cabaré da Rrrrrraça* porque segundo ele hoje já existe o lugar de fala...

**Participante:** Quer eu diga uma coisa a você para a gente terminar essa conversa aqui? Um exemplo só. A mulher do príncipe Harry lá da Inglaterra [Meghan Markle] é branca? Ela não é mais branca que Márcio. É gente? Aquela mulher é branca. Alguma vez você se perguntou se ela era preta, porque ela não era preta? E tem várias outras pessoas assim, certo, várias pessoas assim no mundo. Tem ela é tem também outra pessoa assim, uma Jennifer Lopez podia passar por branca em qualquer lugar, tem várias pessoas no mundo assim notáveis que se assumem preto. Camila Pitanga, ela é igual a Márcio. Ela ainda é mais clara que Márcio.

**Pesquisadora:** Camila Pitanga já fez tratamento capilar fora do Brasil para conseguir um liso natural...

**Participante:** Mas isso pode, eu não tiro isso de ninguém, não.

**Pesquisadora:** Esse é também um ponto pertinente de discussão...

**Participante:** Mas ela sempre se assumiu negra. O que você faz com seu cabelo é problema seu. Agora se ela fizesse esse tratamento no cabelo para se assumir branca, para esconder a pretitude dela é uma coisa. Agora se ela faz isso e ela é preta, eu a amo. Beyoncé só anda com o cabelo dela liso, alguém questiona a pretitude dela? Essa questão de ser preta ou não ser preta, aqui no Brasil a gente fica se escondendo atrás de um fake: eu sou descendente de índio, meu avô era suíço para justificar a vergonha que tem de ter sangue africano. Eu acho que se resume nisso. A questão de que aqui tem uma graduação muito grande de tons de pele favorece.

Venha cá, você é preta?

**Pesquisadora:** Eu sou preta.

**Participante:** Qual a diferença de você para Márcio? Só que ele não toma sol. Ele não toma sol, se ele tomar ele fica igual a você. Não, mas estou dizendo a você que a questão de pessoas como Márcio é que se ele toma sol ele seria igual a você. Ele parece muito mais indiano que branco. Indiano não se considera branco.

**Pesquisadora:** Bom, quando eu morava em Salvador – eu nasci em Salvador, morei aí, vim para o interior e voltei para estudar – eu era chamada de morena nas ruas.

**Participante:** E vai ser ainda. É sua postura que define quem você é.

**Pesquisadora:** Exatamente, exatamente. Hoje eu sei que eu não sou morena coisa nenhuma porque nos momentos “certos” tentam me colocar “no meu lugar”, tentam me colocar no lugar que eles acham que é o meu...

**Participante:** A mim, me chamam de moreno, eu digo “não me chamem de moreno, não. Onde você está vendo moreno aqui? Ah, é que eu não gosto de chamar ninguém de preto nem de negro, não [risos bem descontraídos]. Vambora, minha filha, que o tempo urge...

**Pesquisadora:** Para fechar, assim o que você considera importante registrar sobre *Cabaré da Rrrrraça*, sobre o humor para discutir o racismo ou qualquer outro aspecto do espetáculo que eu não tenha abordado e você queira fechar sua fala com isso?

**Participante:** O que eu digo é que esse espetáculo sendo criado no século XX, a necessidade de criar espetáculo no século XX para discutir racismo no Brasil é vergonhoso. Eu acho vergonhoso que nós estejamos ainda discutindo, não só no Brasil, não, no mundo, mas discutindo dessa maneira ainda dessa maneira velada. Certo? Você não pode ser agressivo, certo? Se você falar sobre o assunto você é considerado preto raivoso, certo? O que passa é que você tem que ser preto dócil. Eu tenho todos os problemas do mundo porque não sou um preto dócil. E não vou ser nunca, nem os meus. Eu estou criando uma geração de pessoas que não são pretos dóceis. Eu acho que esse é o grande lance do *Cabaré da Rrrrraça*. Eu acho uma outra coisa sobre o *Cabaré da Rrrrraça* é que é um espetáculo que deveria ser considerado de utilidade pública porque fora de ser um entretenimento é uma grande aula sobre cidadania é racismo. Então, acho que aquele espetáculo nem só deveria ser encenado pelo Bando deveria ser encenado por outros grupos Brasil afora.

**Pesquisadora:** Acho que foi a Chica que me disse que você levava seus alunos para assistirem esse espetáculo que você considerava uma grande aula.

**Participante:** Exatamente, exatamente. Eu tenho o exemplo de meus alunos. Uma pessoa que assiste esse espetáculo, ele sai dali mudado. Agora o que mais me impressionou foi uma senhora que era mãe de minha assistente, mãe de Nildinha Fonseca, dona Petrolina, ela foi assistir esse espetáculo, ela estava com 75 anos, mudou o ponto de vista dela completamente, ela falou, tipo: “É assim, é?” E ela com 75 anos ainda não tinha percebido, percebeu ali no *Cabaré da Rrrrraça*.

**Pesquisadora:** Zebrinha, infelizmente a gente tem que terminar, foi um prazer enorme falar com você, meu muito obrigada.

**Participante:** Enfim, espero que eu tenha contribuído para o seu trabalho.

**Pesquisadora:** Você contribuiu bastante mais tempo tivesse, a contribuição seria maior ainda.

**Participante:** Então, assista esses filmes que te indiquei, viu? “Tá” bom, minha fia. E qualquer coisa que você precisar, me avisa que a gente vai negociando, negociando até achar um tempo [risos].

### **Apêndice A.9 – Transcrição da entrevista com Jarbas Bittencourt**

(via zoom, 28 de março de 2022)

**Pesquisadora:** Quem é Jarbas Bittencourt, hoje?

**Participante:** Nossa! Que pergunta, hein? Nossa! Fico pensando se alguém consegue responder isso rápido [risos]. É, acho que hoje eu sou um alguém que tem feito o exercício de não saber tão bem sobre mim mesmo, sabe? É eu acho que, tenho começado de um tempo para cá a entender que falar sobre a gente mesmo revela muito menos às vezes do que revela, sabe, e mais do que isso fecha minha consciência e minha percepção do mundo e da vida, então, acho que meu silêncio foi: "nossa! Meu exercício todo tem sido desaprender a falar de mim mesmo" [risos]. Mas para o mundo, no palco do mundo, no palco do dia a dia, no palco do cotidiano, da vida prática eu sou um compositor de música, um criador de música, canções, de música para cena e sou pai.

**Pesquisadora:** Pai?

**Participante:** Só pai, ser pai é uma coisa importante para mim, assim.

**Pesquisadora:** Poderia falar um pouco do Bando de teatro Olodum em sua vida?

**Participante:** O Bando, eu conheço o Bando em 96, eu tinha uns 25 anos de idade, minha perspectiva de trabalho, minha vocação artística toda estava ligada à música, a criar composição e ao canto e o Bando, a partir de um convite de Márcio Meirelles foi minha porta de entrada para a criação de música para teatro, né. Eu estreei no Bando em 1996 com um espetáculo chamado *Erê pra toda vida*, um espetáculo que a gente viria fazer de uma outra forma no aniversário de 25 anos do Bando. Era um momento em que o teatro baiano havia dado ali um grito, né, com o surgimento de companhias que estavam levando o público para o teatro. Pelo que eu entendo o teatro estava sendo naquele começo da década de 90 alguma coisa evidentemente popular, em Salvador pelo menos, então você tinha a Companhia baiana de patifaria fazendo humor, uma companhia chamada Los Catedrásticos fazendo também um trabalho muito forte de humor, outras Companhias nascendo e outros elencos fazendo em torno do teatro, em torno do riso. E riso de naturezas e ferramentas para o riso diferentes cada uma entre si. Uma palavra que a gente estava ouvindo muito naquele momento era o besteiro,

então, já vou voltar para o Bando, mas a gente tem ali esse teatro acontecendo, levado as pessoas para o teatro aos montes, movimentando o teatro enquanto mercado possível através da comédia basicamente é claro que isso dava espaço para outros espetáculos, outras coisas. A gente tem que lembrar que é momentos destarte grandioso em termos comerciais do axé music. Isso tudo lançava sobre Salvador para mim como compositor e para muitos colegas e muitos colegas uma imagem muito forte de identidade entre "avenida" e de identidade cultural soteropolitana, de baianidade. A palavra baianidade era algo que estava muito em voga naquele momento nessas culturas, nesses contextos de espetáculos que estou falando. E aí, eu e alguns amigos montamos uma Banda chamada Confraria da Bazófia. Era uma Banda que as pessoas todas associavam imediatamente a esse tipo de universo teatral mais do que da música porque a gente estava, com as ferramentas que a gente disponha, com o amadurecimento intelectual que a gente tinha na época. A gente estava tentando fazer uma reflexão a respeito dessa realidade que o axé por um lado e esses outros espetáculos por outro apresentavam como retrato de Salvador. E foi através dessa Confraria que eu conheci o teatro Vila Velha, conheci Márcio e que foi convidado para atuar num grupo que era um grupo que naquele momento também estava se inserindo nesse grupo de artistas que estavam levando pessoas ao teatro só que era um grupo formado por pessoas pretas e era assim nunca tinha visto algo, no ensaio, já tinha visto em cena, no ensaio você olhar para o palco e ver aqueles e aquelas artistas negras e negros todas ali trabalhando, aquilo por se só já era uma informação cultural importantíssima porque aquilo de certa forma, pelo menos a mim, inaugurava algo no meu olhar. E ao inaugurar algo no meu olhar inaugurou também reflexões e pensamentos a respeito daquilo, então o Bando, o Bando também vinha através do riso em muitas situações, mas trazia, e nisso era muito mais próximo do que já estava fazendo naquela época com a minha banda do que aqueles outros grupos de teatro porque aquilo que o Bando fazia poderia ser confundido por alguns com besteiro, claro poderia, mas não era. Tinha algo no fazer rir do Bando que não era gratuito e que além de não ser gratuito estava vindo na voz e nos corpos de pessoas pretas que moravam em Salvador. E começando com a trilogia, não sei se você sabe disso, mas essa cidade rapidamente tentou estereotipar os atores e atrizes do Bando com os personagens que eles faziam. Então, o Bando para mim dentro desse contexto do começo da década de 90, dentro dessa vida teatral que tinha um dos seus pontos mais forte na época o riso era como nitroglicerina, né, algo que você balançava e que podia explodir na sua mão te trazendo, te ressignificando coisas a respeito da qual você talvez acabara de soltar um riso. É isso. Falei como que, né?

**Pesquisadora:** Não, está ótimo. Você trouxe uma informação bastante interessante porque o que tinha lido até então e ouvido nas entrevistas me fez ter a ideia de que de 96 para 97 o grupo tinha meio que dado uma parada, considerada aquele momento de crise existencial do grupo e que culminou com o *Cabaré da Rrrrrraça*.

**Participante:** É. 96 a gente vai para, porque tudo é muito rápido, de vez em quando eu confundo as datas, mas em 96, em junho de 96 a gente estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, aliás minha estreia como diretor musical foi essa [riso], no teatro Municipal do Rio de Janeiro com o espetáculo chamado *Erê pra toda vida* que foi apresentado dentro de um festival grande que existia chamado Carlton Dance e a gente fez Rio, São Paulo e o Bando viaja para Londres para fazer esse mesmo espetáculo em Londres. Eu como era novinho no grupo não fui, voltei para Salvador, só fiz São Paulo e Rio.

*Erê* é um espetáculo que é o espetáculo que inaugura minha parceria com Zebrinha que é um espetáculo coreógrafo musical, ele tem pouquíssimos textos, ele é um espetáculo que fala o assassinato daquelas crianças na Candelária, né. Aí a gente faz esse espetáculo, era uma série de canções e coreografias que eram feitas como preces e orações e pedidos a diversos orixás por aquelas crianças e apresentava a identidade daquelas crianças com nome, idade, as informações de que se dispunha para o público, né, não era só os meninos de rua que morreu. Os meninos tinham nome, tinham uma história, tinham uma vida. Então a gente faz isso, em junho de 96 eles viajam a gente aí tem, na volta, se eu não me engano, que Márcio enfarta aí a gente leva um tempo sem se reunir e quando a gente volta tinha um pouco essa, essa, tinha um pouco, não. Tinha bastante crise ali, tinha um tempo de ver para onde ia até surgir o *Cabaré*. Agora minha dúvida, uma coisa que estava super em dúvida aqui era sobre um espetáculo chamado *A ópera de três vinténs*, de Bertold Brecht que eu não me lembro em que ano foi, você já passou por ele?

**Pesquisadora:** Passei, mas não vou conseguir lembrar agora...

**Participante:** Deixa-me só ver uma coisa aqui, estou dando uma olhadinha só para lembrar. Isso me ajuda a pensar um pouquinho. É isso, em 96 também. Nossa, a gente fez muita coisa aqui, em 96 a gente faz, agora essa de 96, deixa só eu ver uma coisa aqui, é exatamente, em 96 a gente não somente faz *Erê*, mas a gente faz também *A ópera*, “uau”.

**Pesquisadora:** Então foi um ano bem intenso, na verdade...

**Participante:** É, é.

**Pesquisadora:** Então você pega essas duas seguindo para o *Cabaré da Rrrrrraça*. No *Cabaré da Rrrrrraça* você participou ativamente do processo de montagem...

**Participante:** Participei.

**Pesquisadora:** É, eu já tenho informação de que o espetáculo foi montado em blocos...

**Participante:** É, como a revista, né. Muito boa essa observação sua. Antes disso teve um processo de improvisação onde os atores eram provocados por Márcio

**Pesquisadora:** Poderia falar um pouco sobre o seu processo de criação dessa parte do musical dentro do espetáculo?

**Participante:** Trazer histórias que a gente escutou pelas nas ruas, de outras pessoas também.

**Pesquisadora:** Quando começa a montar os blocos você já está participando nesse momento?

**Participante:** No *Cabaré* especificamente já estava participando não de todos os ensaios que na época a Banda, que na época a Confraria eu estava trabalhando, mas sim estava participando desse tipo de provocação. Eu não sou ator, então, na sala, ali na sala muitas vezes a gente, a minha atuação, a atuação de quem está na direção aparentemente é mais passiva, né, é mais de escuta, mas não somente nas discussões, mas fora dali naquilo que a gente vê, que a gente olha na rua e leva em conta: “oh, aconteceu isso aqui.” Por exemplo tem uma piada no *Cabaré*, e claro que a gente vai contar histórias diferentes porque as memórias se confundem muito na cabeça da gente, né, mas eu me lembro que teve uma história que a gente, eu não sei se eu estava sozinho porque alguns de nós morava no mesmo bairro eu, “Lazão” (Lázaro Machado), Valdineia Soriano, a gente morava no mesmo bairro, e eu me lembro de no ônibus um dia tinha um cara ali na rua e o cara era, se apresentava evidentemente como homossexual, como gay e um cara grita pela janela tipo é “qual é negão, até você envergonhando a raça” e aí o rapaz responde: “êta menino, nem veado negão pode ser mais?” Essa história a gente viu acontecer na rua.

Nesse questionamento feito dentro daquela sala tem um outro questionamento, o questionamento que é feito na verdade é qual, como é que essas personas: advogados, professor, bailarino é, em suas diferentes manifestações de humanidades dentro dessa sociedade se essas pessoas são pretas, como é que elas são colocadas na sociedade? Acho que a pergunta era essa. O que nos leva imediatamente a trazer pessoas para conversar com a gente, trazer advogados, trazer essas histórias. O que estava se questionando, o que se estava dizendo ali e tentando cavar era a radicalização, a radicalização dos seres humanos de pele preta no nosso país vai até que ponto, até que ponto elas interferem como as pessoas são lidas e se leem e são tratadas, né? É isso.

**Pesquisadora:** Então, você ia compondo as canções de acordo com os personagens ou de acordo blocos...

**Participante:** De acordo com os blocos porque o projeto, Márcio tem uma forma de encenação e de criação de dramaturgia, de estrutura de dramaturgia muito poderosa no sentido muito clara que é desde sempre a gente já sabia, e..., que eram blocos divididos por temas e que o que separava um bloco e outro era uma canção, era uma música, um número coreógrafo, uma música que se parece muito com o processo de Bertold Brecht, para mim na época a grande referência era a *Ópera* [*Ópera dos três mirreis*], mas o teatro de Revista me parece funcionava assim, parece um formato musical, uma música que delimita blocos de um espetáculo e que ao delimitar ela faz uma reflexão a respeito daquilo, um comentário a respeito daquilo de forma geral. Esse modelo a gente identificou rápido que seria assim, então, meu foco era criando as músicas para esses blocos, para esses temas.

**Pesquisadora:** Como é seu processo de criação?

**Participante:** Oh! [Risos] o teatro, antes disso só quero fechar um raciocínio que é, eu não vou esquecer essa pergunta não, é, eu falei Márcio é, é muito claro e muito bom, excelente na verdade na questão da estrutura de dramaturgia, né. Por que eu me preocupei em falar da estrutura de dramaturgia?

Porque no caso do bando de teatro Olodum eu acho um equívoco atribuir a dramaturgia dos textos em absoluto a Márcio porque os textos são criados, boa parte deles, parte significativa dos textos foram criados por esses atores e atrizes e algumas cenas na base do improviso. Isso é dramaturgia, não é somente a organização disso que se dá o nome de dramaturgia. Então é por isso que falo: Márcio é realmente fera nessa coisa da estrutura, mas a dramaturgia do Bando de teatro Olodum, ela foi sempre lastreada e baseada nessa qualidade de ator e atriz que o Bando sempre teve que ao improvisar criar uma linha narrativa, cria história, cria enredo, cria a identidade do personagem. Bom, fechei o parêntese, deixei isso registrado, vou para frente, meu processo de criação. Como compositor de canções eu estou o tempo todo trabalhando, pensando em formas, pensando naquele verso que me atrai, aquilo de linguagem que é interessante para mim, é, o que musicalmente desperta meu ouvido, desperta uma pulsação em mim, mas como compositor de teatro, e eu fiz muito isso, porque só com o Bando de 96 para cá quanto tempo, tem um monte de ano [riso]. Será que eu estou errando o ano de entrada no Bando? É 96? É 96 mesmo, 20 anos fez em 2016 mais 6, é, eu tenho 25 anos de Bando, então. Então, só com o Bando foram mais de 37 espetáculos, 30, sei lá. E fora do Bando juntando todos os espetáculos de música, de teatro, de dança que eu já fiz, trilha beira aí uns 200 espetáculos. Então, o trabalho com teatro, o trabalho de fazer música para teatro, ele escapa um pouquinho do que é compor algo de forma romântica, quero dizer,

falando somente da minha inspiração, do que me interessa, daquilo que é autocentrado, né. O trabalho para teatro, ele parte de estruturas tipo bem definidas. A sua pergunta, o que é trabalhar por encomenda? Trabalhar por encomenda, no caso do teatro é se deixar levar pelos assuntos, pela linguagem, pela forma que alguma coisa precisa ter até terminar isso tudo e em acordo com coreógrafo, diretor e atores e atrizes fazer a música acontecer, Então, dentro do espectro, dentro desse recorte de composição para teatro e ainda mais para teatro dentro do Bando de teatro Olodum, as coisas vão sendo compostas à medida que a gente ensaia, à medida que a gente entende que ali precisa ter uma música, que a gente testar e ver se aquilo funciona, se aquilo está de acordo com o momento do espetáculo. Muita coisa é feita na sala de ensaio, às vezes, de improviso depois vai para o estúdio e volta a apresentar a forma final, né, muita coisa ao vivo também. *Cabaré da Rrrrraça* tem tanto tempo de existência que já fiz e refiz a trilha várias vezes, já mexi várias vezes na trilha do *Cabaré* ...

**Pesquisadora:** No início tinha umas músicas que eram da atriz...

**Participante:** É, da Nildes

**Pesquisadora:** Você falou algo interessante: “muita coisa acontece na sala de ensaio”, e aí eu tenho duas informações curiosas sobre isso acontecer as coisas na sala de ensaio...

**Participante:** Ai, meu Deus!

**Pesquisadora:** [Risos] uma é a cena de nudez masculina...

**Participante:** Sim.

**Pesquisadora:** Que segundo Jorge Washington você coloca uma música de galope e ele começa a pular, pular e ...

**Participante.** Ah, sim [risos]. Foi meio que uma cadeia, né. Eu estava brincando ali com o galope, não me lembro qual a situação, eu me lembro que teve essa brincadeira de pular e ao mesmo tempo o olhar de Márcio sobre isso, eu tendo a ideia maluca de falar sobre a hipersexualização ali do homem negro, no caso, e aí aquilo sai dali, vira, vou para casa trabalhar na letra, no que seria isso naquele contexto. Pô, tem uma coisa que preciso dizer é que tinha 25 a 26 anos e, por aí, e tinha vontade de dizer as coisas, sabe, tinha vontade de enfrentamento de determinadas coisas. E novamente voltando ao tipo de humor, né, ao tipo de humor que estava colocado ali. Essa cena deu origem a uma música chamada “O super negão” para você perceber o descompasso que foi durante muitos anos o tipo de humor que a gente estava colocando e o tipo de humor que muita gente na cidade achava bacana enquanto humor, enquanto produto comercial, não foi somente uma, nem duas, nem três, nem quatro vezes que alguns artistas da cidade se interessavam em saber se poderia gravar essa música.

Mas essa música não foi feita para ser cantada em cima de um trio elétrico. Essa música fora do contexto dela, essa música foi feita para ser lida dentro do contexto daquele espetáculo com aquela coreografia, com aquela dramaturgia. Descontextualizada disso essa música é criminosa, o que eu escrevi ali em termo de frase usando o exagero e a ironia, se você tira dali vira uma coisa absurda, vira uma coisa, meu Deus, não. Então é isso, essa música que nasce das engrenagens de um espetáculo teatral, elas estão ali com graxa para fazer as engrenagens rodarem ali, em sua maioria, claro que tem canções, coisas que dá para sair é ter uma sobrevida independente, né, mas o *Cabaré da Rrrrrraça* acho que é das que está muito encaixado ali dentro.

**Pesquisadora:** Poderia falar um pouco como você entendeu aquela cena?

**Participante:** Eu já tinha trazido mesmo o galope

**Pesquisadora:** Ela foi uma provocação para que acontecesse aquilo...

**Participante:** É. Até onde eu lembro, sim. Eu já trouxe, não foi, tipo assim, a escrita dela, o que está na letra, o que está colocado ali, porque, é, já foi completamente intencional assim, sabe? Já era sabendo que era para soar como uma crítica. E por que o galope? O galope naquele momento, o galope sempre foi no carnaval de Salvador ao mesmo tempo um momento de explosão de energia, de alegria profunda quando os trios elétricos tocavam, mas também aos sons dos galopes aconteciam e acontece os momentos de maior violência que tem como alvo preferencial o corpo masculino negro em Salvador. Então, é, essa combinação é importante, ser o galope, ser esse homem mais vulnerável do que nunca, hipersexualizado com aquelas frases exageradas e criando aquele contexto desconcertante assim. Acho que o projeto era todo esse.

**Pesquisadora:** Então, teve o galope depois aquele processo todo de Márcio e depois você escreveu a letra da música...

**Participante:** Hum rum.

**Pesquisadora:** Foi muito importante essa leitura que você fez desse processo que é bem diferenciada de outras que já ouvi.

Como você trabalha, no caso, com Zebrinha que é da coreografia, ele quando viu essa cena não quis, a princípio, coreografar...

**Participante:** É. Inicialmente foi isso.

**Pesquisadora:** Como foi trabalhado isso? Hoje ele vê de outra forma, mas naquele momento ele estranhou.

**Participante:** Foi, foi bem difícil. Eu acho que a gente resolve enquanto artistas que estão presentes e mesmo na posição de direção, como Zebrinha esta, direção coreográfica, né, eu direção musical, a gente vai resolver enquanto trabalha, sobretudo com o Bando ali naquele contexto, nos contextos que a gente já trabalhou com o Bando, a gente vai resolvendo coisas em nós mesmos também. Assim, eu acho que a grande diferença de estar fazendo um espetáculo ou espetáculos ou trabalhando com a linguagem relacionada a nossa subjetividade, nossa existência, assim com esse desejo de compromisso com o que a gente está vivendo de fato faz com que a gente seja ali também um artista e um ser humano em transformação, né, transformação intelectual, transformação emocional. Acho que desse choque nasceram muitas coisas. A gente não pode esquecer que esse espetáculo aconteceu justamente do atrito entre nossas subjetividades, ele nasce de uma crise, então, ele não seria diferente.

**Pesquisadora:** Ainda com relação a criação das músicas, tem uma outra história que é a do Leno, você lembra?

**Participante:** “Esse é o rap do negro fudido” [cantado] [risos]. Ele contou como? Deixa, eu, saber.

**Pesquisadora:** Ele estava no ponto de ônibus, de madrugada, esperando o ônibus. Você passa, olha ele no ponto, volta e fala assim: “eu já sei a música de seu personagem” ...

**Participante:** Exatamente. [Risos] exatamente, a gente tinha a ideia de fazer esse rap, é, o rap era naquele momento uma, uma, o rap, o funk carioca, era aquele momento que estava ali uma explosão e tinha uma conquista de espaço, mas ao mesmo tempo, em alguns casos tinha uma ingenuidade também no canto e essa cena que a gente estava entrando, esse personagem tinha nascido e tinha essa cena que era a diferença, essa diferenciação entre o negro bem sucedido e o negro fudido, né, e a nossa rotina é uma rotina de muitos e muitos de nós ali era acabar os ensaios e a gente ia para o ponto de ônibus e se perdesse um, às vezes, quantas vezes Valdineia e eu para a gente chegar em nossas casas, quebrava o ônibus a gente estava lascado tinha que arranjar um taxi para levar a gente e aí cadê o dinheiro para o taxi? A maioria de nós brincava com isso, essa hora de ir embora era um problema e nos ônibus a gente tomava blitz. Então, assim, aquela nossa situação ali e Leno era o que morava mais longe e aqui em Salvador, não sei se você conhece bem Salvador, mas tem Cajazeiras 1, 2, 3, 4 e aí em inventei que ele morava em Cajazeiras 2001 [risos] era o mais distante possível das Cajazeiras, né, e ao mesmo tempo 2001, a gente estava em 97, 2001 décadas atrás era, 2001 era o número do futuro, né, 2001 odisseia do espaço, seria quando a humanidade estaria viajando de astronave e a gente não, estava ainda tentando pegar um ônibus para a periferia

de Salvador para fazer teatro. Mas é isso, de fato essa, essa, essa, atitude de abertura de esponja para o que estava acontecendo assim é uma característica, acho que é uma característica bem forte do trabalho musical que a gente foi desenvolvendo ao longo dos anos com o Bando e como compositor também.

**Pesquisadora:** Aí tem esse processo que você falou de estar atento a todos os detalhes que é meio parecido com os insights do Meirelles o que acontece com você...

**Participante:** Acho que nós somos nesse aspecto, tanto, nesse aspecto nós três somos parecidos: Zebrinha, Márcio e eu. Acho que os três trabalhamos muito com o que está acontecendo e a gente não deixa passar. Não que a gente não traga nada de casa, não, mas o que acontece é que raras vezes a gente deixa passar, sabe.

**Pesquisadora:** Agora, com relação ao humor, vamos pensar um pouco sobre o Cabaré?

**Participante:** Ainda em relação a essa coisa da criação, quando a gente começou a refazer as músicas tem outro aspecto disso que é você cantar sendo voz de um personagem. Então, uma das músicas de Nildes que a gente substituiu é o rap da discriminação, tinha outro nome rap do 13 de maio, acho. Tem dois rap: rap da discriminação e o 13 de maio e um deles eu compus para personagem que ela fazia com Telma que era outra atriz, era, como é, meu Deus, estou falando dela porque era o exercício de escrever no feminino, que era, meu Deus, esqueci a música. Vou botar aqui para eu mesmo lembrar a letra, como eu sempre tenho as coisas aqui, mas às vezes já está no HD. Ah, não. Vou ter que procurar isso aqui...

**Pesquisadora:** Rap da discriminação?

**Participante:** Você achou, foi?!

**Pesquisadora:** Sim. “Você me olha e não se vê...”

**Participante:** Pronto, é isso. “Você me olha e não se vê. / E não se vendo em mim, me discrimina. / Discriminando, você mata- Pode ser; mas cuidado que eu disparo a minha rima. / Você não sabe quem eu sou, mas se você quiser saber no meu sangue, no meu “soul” quem sabe sou igual a você? / Sou negra, sou mulher, tô “rapiando” esse soneto só pra te mostrar qual é/ De peito aberto, tenha fê: Sei que pertenço ao povo preto, E, você, sabe quem é?” É legal também isso de você fazer o exercício de escrever no feminino como se fosse o personagem, era um exercício de tentativa de escuta e licença para adentrar esse lugar. Assim, não é uma das músicas mais ligadas ao riso, à comédia. Enfim, lembrei dela, falei agora não sei mais porque falei.

**Pesquisadora:** Você falou porque era sua experiência de falar no feminino

**Participante:** É, que o espetáculo de teatro também proporciona isso, né.

**Pesquisadora:** Não só está falando no feminino como também está se colocando no lugar da personagem.

**Participante:** Exatamente.

**Pesquisadora:** É uma experiência bastante enriquecedora. O teatro é uma lição de vida, A gente só cresce, aprende com tantas experiências.

Jarbas, me fala um pouco da sua percepção da estratégia do humor no espetáculo.

**Participante:** [silêncio] eu acho que no *Cabaré da Rrrrrraça*, no *Cabaré da Rrrrrraça* o riso é uma ferramenta, é uma ferramenta de fazer com que cada um que está ali se veja enquanto rir. É, a sensação que eu sempre tive e que eu vi as pessoas tendo ao longo dessas décadas apresentando o espetáculo é que, engraçado isso para mim nunca pareceu tão concreto assim falando quanto agora, mas tem algo que é, quando alguma coisa acontece e faz você ter uma reação eu acho que imediatamente você, a depender de seu estado de consciência do que acontece com você, você reflete sobre a reação que você teve. Eu acho que a estrutura do *Cabaré* é feita de um jeito que acontece algo e é algo que é engraçado entre aspas, desperta o riso e a reação de outro personagem sobre o que aconteceu e fez você rir faz você refletir não só sobre o que aconteceu, mas sobre porque você riu. Eu acho, esse é o jogo do *Cabaré* o tempo inteiro até quando você apresenta personagens que retratam pessoas negras e esses personagens, eles em si têm diferentes relações com sua negritude, é, você já cria um ambiente muito dinâmico no que diz respeito à leitura e reflexão. Porque você não chega e encontra de imediato um grupo de 20, 15 negros e negras conscientes te dando uma aula sobre nada, você encontra pessoas que estão em diferentes estágios de consciência com relação a questão racial. Então, a gente vem para a vida e diz “não somos iguais, podemos passar por coisas semelhantes, mas não somos iguais, né, nossas experiências nos distinguem, nossos tons de pele nos distinguem, nosso gênero nos distingue. No *Cabaré* é impressionante como o que acontece com o personagem faz você dobrar de rir e a reação do personagem ao lado na próxima fala faz você pensar “porra, e agora?” Então, acho que o tempo inteiro você é convocado, através do riso, através sobretudo a ter um posicionamento, a reler a, ou pelo menos sair com uma pulga atrás da orelha daquele teatro. O ponto alto disso para mim, o emblema mais poderoso do papel do riso no *Cabaré* é quando você está chegando ao final do espetáculo e você tem um bloco de piadas. A reação que mais nos vimos acontecer e que aconteceu, possivelmente com a gente mesmo já nos ensaios e com as plateias é que a primeira as pessoas riem, a segunda as pessoas riem, a terceira e o riso da maioria das plateias o riso vai morrendo porque ao enumerar na boca de pessoas pretas, de atores pretos e ali não

são nem mais os personagens. Ali já são os atores dizendo, a interpretação que eles dão as piadas não é mais dos personagens era eles, esses atores essas atrizes enumerando as piadas que foram naturalizadas durante décadas em nosso país assim, piadas que até hoje algumas são reivindicadas pela branquitude que queixa do politicamente correto por ser impedido de continuar sendo alegres, felizes, divertidos. Não era incomum a gente chegar ali naquela parte do espetáculo que logo depois vem com duas sequências de músicas coreográficas e as pessoas saírem do riso para o choro. Porque através daquela contação de piadas, através dos risos desavisados. Através da transformação desses risos em risos nervosos, através dos risos nervosos em silêncios a gente conseguia fazer ali o arco do riso às lágrimas, sabe? Para muita gente foi assim.

**Pesquisadora:** E no início que era no Cabaré que o espaço é pequeno isso era bem impactante. Depois vocês foram para o palco grande, mas ouvi na voz de Meirelles e alguns dos meninos o registro de que houve um tempo que o *Cabará* ficou menos impactante que ficou mais para entretenimento que para reflexão...

**Participante:** Eu nunca senti desse jeito, não. Eu acho que trabalhar com comédia, com o riso, você não pode tirar a *Cabará*, *Cabará* é entretenimento. Ele é um espetáculo teatral e teatro existe como uma forma de entretenimento, é claro que às vezes, talvez de dentro a gente tenha uma, como ator ali na cena e você vê como funciona, você vê como a plateia reage, às vezes é claro que se a gente não estiver muito atento a gente às vezes aposta mais na piada do que deveria, mas o que levou, e leva sempre que o *Cabará* entra em cartaz, uma quantidade gigante de pessoas ao teatro é o combo: é uma forma de entretenimento onde a pessoa preta se vê representado, ela se vê em cena, ela vê as suas questões ali discutidas. Eu enxergo isso que eles falaram muito mais como uma reflexão que a gente ficou tendo para não perder o controle disso do que como um fato assim. Claro, em algum momento, me parece, eu não tenho esses números, mas tem gente que tem, já tem trabalho da academia que tem registro que o *Cabará*, o Cabaré e o Bando, a quantidade de pessoas pretas que passam a ir ao teatro, em Salvador naquele momento. E acho que isso responde pelo sucesso dele como espetáculo de entretenimento com reflexão, com engajamento político, com responsabilidade, sabe? Mas não acho que ele tenha, pô, a gente está falando de um espetáculo que tem mais de 20 anos e que ficou por muito tempo em cartaz. A gente teve que reprocessar muita coisa porque a gente está falando de um momento em que a publicidade, por exemplo, não tinha pessoas pretas assim em propaganda, se a gente for fazer a piada do, é, eu lembro que o personagem de Lázaro falava sobre margarina: “preto não consome margarina? Não compra

manteiga? Porque não tem propaganda de manteiga, não existe essa família”, não existia. A publicidade toda girou, as coisas das quais a gente falava ali, eu me lembro que eu saí um dia do teatro Jorge Amado, na Pituba até o Vila Velha e eu fui contando em outdoor quantos outdoor tinham com pessoas pretas. Eu encontrei duas de Izabel Fillardis na época, só, sendo Salvador... Isso aí começo dos anos 2000, é, então eu acho, para mim o *Cabaré*, fiquei até curioso, se eu fosse reler o texto do *Cabaré* agora, como seria relê-lo agora porque a representação do negro na mídia, todo isso nos últimos 25 anos mudou muito, né. Em algumas coisas, pelo menos no tipo de discussão, no tipo de representação simbólica. Mas não acho que ele se diluiu no riso e na comédia, não. Talvez uma sensação dessa nasça se casa muito cheia, as pessoas disputando assistir aquele espetáculo e nitidamente algumas, muitas dessas pessoas estarem ali movidas pelo desejo de rir. Mas mesmo quando isso aconteceu era tenso porque até a plateia se atritava em relação a isso. Então, o que estou dizendo, o que eu acho é que nunca deixou de ser, de haver tensão nesse riso provocado pelo *Cabaré da Rrrrraça* até destoa da plateia mesmo de alguém gritar de lá inclusive com desaforo para outra. Então ou ia cair a ficha ou ia brotar pelo menos um desconforto

#### **Apêndice A.10 – Transcrição da entrevista com Lázaro Machado**

(via zoom, 19 de julho de 2022)

**Pesquisadora:** Quem é Lázaro Machado, hoje?

**Participante:** O Lázaro Machado, hoje? [Risos] Hoje, professor, mas naquela época já dava aula, desde a época do *Cabaré* eu já dava aula. Eu estava num processo de conclusão, na verdade, do curso. E hoje, o Lázaro de hoje é fazer reflexão de coisas que a gente já discutia há muito tempo, há mais de 20 anos e as questões e a temática ainda continuam atual, pertinente. Esse Lázaro de hoje é, com relação ao *Cabaré* com vinte e poucos anos de história de uma coisa que foi construída lá (nunca mais eu fiz *Cabaré*, a gente estava fazendo *O Pai, Ó* parou por causa da pandemia). Esse Lázaro de hoje tem um olhar mais apurado, mais aguçado e dentro da área de educação como professor montando esses espetáculos com os alunos dentre dessa temática e tenho sempre como inspiração os espetáculos do Bando e o Balé Folclórico da Bahia na discussão dessas questões: de negritude, de intolerância religiosa e quem sou eu? Quem é o homem/mulher negra? O ser humano negro?

**Pesquisadora:** Você poderia falar um pouco sobre o Bando de Teatro Olodum em sua história de vida?

**Participante:** Ah! O Bando de Teatro Olodum, eu sempre falo que ele me deu régua e compasso, me instrumentalizou, na verdade, para eu fazer o que faço hoje. Eu agradeço muito, muito mesmo. Deu uma formação dentro da família também dentro das questões raciais porque eu lembro muito do meu pai, meu pai falava: “você é preto, você é negro, você não deve ficar se misturando com (é meio preconceituoso) branco porque branco não tem nada para dá a ninguém”.

Aí desde criança eu ouvia isso, ele sempre orientando a gente a andar no caminho certo para evitar ter problemas futuros: polícia esse tipo de coisa somente pelo fato de ser negro. Aí, depois, um amigo meu Bira Freitas, na verdade começou a passar a oficina do Bando na televisão, acho que foi no canal 02, no primeiro processo seletivo do Bando para a montagem de *Essa é nossa Praia*, eu tentava assistir, mas o sinal da televisão estava muito ruim, final dos anos 90 e eu ficava meio desesperado. Depois, eu já fazendo o curso Livre de Teatro da UFBA, acho que 92, que foi por indicação também do Bira (porque eu era escoteiro) e dentro do grupo de escoteiro se fazia apresentações e uma das propostas do grupo era montar uma peça de Teatro, foi um grande desafio, mas conseguimos montar o espetáculo e ficamos em cartaz por 02 meses no Teatro Nazaré em Salvador. Daí começou essa história de palco mesmo e o Bira, porque ele trabalhava na UFBA, falou da abertura de inscrições para o curso de Teatro Livre da UFBA, vai que você consegue e eu muito tímido porque o que eu fazia era muito embrionária, amador porque era feito de coração, contudo eu fiz e passei. Fiquei muito emocionado, me faltou terra na hora. Rapaz! Quando eu vi o meu nome naquela lista foi de uma felicidade e tanta. Então eu fiz o Curso Livre e em seguida a professora Hebe Alves escolheu alguns atores para ficar no Grupo porque era um Núcleo permanente para o exercício do ator. Na verdade, não era uma escolha, ela perguntou quem queria ficar. Eu fiquei porque ela era muito carinhosa comigo, e ela me chamava de “meu negão”, me acolheu, sabe? E eu me senti gente. É isso, aquela coisa de se sentir gente, próximo dela. E ela já fazia parte do Bando onde dava aula de técnica vocal e eu não sabia. Depois o bando abriu uma oficina para montagem do espetáculo *Bai, Bai, Pelô*, terceiro espetáculo da trilogia e ela falou para eu fazer a audição e já estava encerrando o Núcleo também. Eu disse que não porque eu já estava querendo trabalhar, então ela insistiu e disse: “se você não for, eu vou lhe escrever”, aí eu sair do trabalho no final da tarde e fui me inscrever, foi o último a me escrever e foi uma outra surpresa eu ter passado. Aí, eu disse “é, eu acho que estou no caminho. Eu acho que é por aí que eu tenho que seguir”.

Então o Bando veio trazer muita coisa para mim, me instrumentalizar mesmo. Assim, a minha família sempre foi envolvida com questões de Santo de Candomblé mesmo, mas eles escondiam essas coisas, desde criança minha falava muito de minha bisavó que era filha de Santo, mas era muito velado para evitar problemas do tipo ser discriminado por ser de Candomblé, aí, esse discurso do Candomblé era sempre de negar; “eu não faço parte disso”. E com o Bando eu venho entender o quanto minha família [silêncio, emoção, choro], porque essas coisas ainda mexem muito comigo, eu fui perceber a minha família sempre tentando esconder coisas por questão mesmo de preconceito, o quanto isso prejudica a gente. Eu não tinha muito noção dessa coisa e, aí, dentro do Bando eu vou me reconectar com o Candomblé e também entender que eu não estava fazendo nada de errado, entender que era minha vida aquelas coisas todas que eu vivia. Meu pai cantava umas coisas de Santo, mas não dizia para a gente que era coisa de Santo, os vizinhos também cantavam, meu pai não bebia, tinha um terreiro grande lá em casa, um quintal, aí ele botava a gente, na época quatro filhos, aí botava a gente mais um sobrinho, uns primos, um pessoal e a gente ficava dançando e ele cantava coisa de Candomblé, a gente sambando, dançando essas coisas, então, aquilo fazia parte de minha vida. E eu nem sabia que aquilo era coisa de Candomblé porque isso não era dito para a gente e de repente quando eu chego no Bando e vou ouvindo, eu digo: “Oxente! Isso é coisa da minha infância! Eu ouvia isso, eu dançava isso”. Então, para mim foi um reencontro, foi um achado, assim de dançar porque aquilo já estava em mim, adormecido por preconceito, por questões do racismo, da ignorância, da não aceitação, às vezes a gente tinha até um medo para eu não sofrer, entendeu, de certa forma é uma certa proteção física do corpo e da alma, entendeu? É isso. Aí, no Bando vem esse encontro comigo mesmo, com minha ancestralidade, com minha família, com tudo e, aí, eu começo a me compreender melhor porque até então, eu juro, eu já adulto com 20 anos, eu não me achava gente. Que eu era uma outra coisa, entendeu, que assim, que as pessoas tinham mais direito do que eu. Eu com vinte anos tenho esse pensamento ainda de ter a família construída de ser uma família muito pobrezinha. E minha história é uma história muito bonita, depois que eu para pensar na riqueza da minha vida e essas coisas eu não conseguia enxergar. Eu fui conseguir enxergar o quanto minha vida era uma vida boa dentro do Bando. O Bando que foi me fazer enxergar isso. Toda vez que eu conto essas coisas eu fico emocionado porque eu vejo o quanto essas coisas destroem. Assim, eu consegui encontrar um grupo, me reconectar, me entender: “é isso que eu sou”, tem muita gente que se perde e nunca mais se encontra e são pessoas boas. É isso, o quanto de material humano bom a gente tem e que se perde por conta da ignorância,

por conta do preconceito, por conta da discriminação, por conta de todas formas. É isso [risos entremeados de soluços de choro].

**Pesquisadora:** Você entrou no Bando em que ano?

**Entrevistado:** Menina, eu não me recordo assim, não, acho que foi 94, 95, uma coisa assim. Eu entrei junto com Auristela e Lázaro Ramos e Roni Cássio (um que estava fazendo *Comida dos Astros* em São Paulo). Eu entrei para fazer *Bai, Bai, Pelô* [1994]. Aí, nesse processo de fazer *Bai, Bai, Pelô* a gente remonta *Ó Paí, Ó* porque sempre o Bando estava remontando espetáculos, revisitando repertório, montava um novo espetáculo e voltava para um espetáculo anterior, no caso, *Essa é nossa Praia* ou *Ó Paí, Ó*. Teve uma remontagem de *Ó Paí, Ó* que foi igual e depois, em 2000, foi feita uma nova montagem de *Ó Paí, Ó* e eu fiz Iolanda e ganhei o prêmio Braskem, então chamado de Troféu Bahia como ator coadjuvante, já tinha sido indicado outros atores do Bando ao prêmio, mas eu fui o primeiro a ganhar. Foi com Zebrinha coreografando, porque até então as coreografias eram de Leda Ornelas.

**Pesquisadora:** Em *Cabaré da Rrrrraça*, o que teve de diferente na construção dos personagens em relação às montagens anteriores, para você?

**Participante:** Na verdade, o *Cabaré da Rrrrraça* foi um pouco eu já ter feito travesti em *Ó Paí, Ó* e foi uma coisa que acabou agradando tanto aos colegas, o pessoal do grupo todo ficava brincando. E fazer diferente, assim, com uma linguagem para discutir o racismo de uma outra forma que foi baseado na revista *Raça* que estava no auge, na época, na verdade foi isso, foi aproveitar. E eu comecei a ensaiar, mas precisei sair porque eu estava concluindo minha graduação em Licenciatura em Teatro/UFBA e houve um choque de horário de uma matéria que eu precisava para conclusão do curso, que era prática – direção, então estava dirigindo uma peça e o horário chocou com o do ensaio do Bando, então precisava de uns dois dias para concluir a disciplina, mas os ensaios do bando estavam numa fase intensiva e o Márcio foi irredutível, então tive que sair. Quando terminou a disciplina voltei e fiquei assistindo os ensaios e em um determinado dia o Márcio me convidou a voltar. Foi uma festa, mas, aí, acabou que meu texto ficou meio, ele teve que ficar buscando lugares para me encaixar, mas isso só aconteceu porque ele acreditava em mim. Porque se não prestasse ele não mandava eu entrar para fazer o espetáculo.

Hoje, dirigindo, eu entendo a aflição do diretor tendo que entregar um espetáculo e uma pessoa pede mais um tempo, mais uma semana, vai detonar o trabalho, mas acabou que foi bom para ele e foi bom para mim também. Eu voltar e ele empurrar: “bora, veado, entra logo

para fazer esse espetáculo! Que porra, você saiu. Ah, não discute, não, vamos trabalhar.” E eu fui muito bem recebido pelos meus amigos do Bando.

**Pesquisadora:** O que você lembra dos ensaios antes de você sair?

**Participante:** Menina, era um processo feito com Chica Carelli na época, ela que ajudava na construção dos personagens e o próprio Márcio que criava as situações e os personagens se instalavam dentro dessas situações e ia construindo o próprio texto, a própria narrativa era construída pelo ator, entendeu, diante da situação problema que era dado. E dali fazia-se uma garimpada do que ficava e do que saía, o que linkava com o quê (que era uma parte de construção e de edição tudo ao mesmo tempo) porque fazia, a gente ficava no laboratório montava uma coisa, assim, dava um tema, porque tinha que discutir e separava um grupo que ia discutir e montar a cena, depois Márcio juntava o que dava um caldo bom e o que dava um caldo bom ficava, o que não dava desconstruía.

E o meu personagem ficou até um pouco estigmatizado por conta do prêmio do *Ó Pai, Ó* que eu fiz um travesti, aí: “ah, faz um gay agora só que um travesti assim um veadinho tipo aquele de bairro, aquele que faz graça e que às vezes o colega tem vergonha de apresentar a família porque ele fecha, aquele veado assim de fecheção, mas era um travesti. É que ele fala aquele veadinho de bairro que fecha, que dá baixa, é isso.

**Pesquisadora:** Como foi o recurso do riso para discutir racismo/antirracismo?

**Participante:** É isso, a forma... e tinha essa preocupação esse tempo todo. Inclusive dentro da peça as coisas foram feitas de forma muito séria, o personagem que era permitido ficar brincando com o riso era o meu. Era o meu personagem que era o responsável pelo riso, os outros era para discutir de uma forma séria para não ficar..., inclusive o personagem de Jorge que era completamente alienado, o Taíde, o modelo que achava que não estava sendo discriminado fazia aquilo de forma o mais verdadeiro possível (que é completamente o oposto do pensamento dele que é militante), de forma que não puxasse o riso, que o riso viesse do constrangimento, na verdade, é que o personagem com permissão para puxar piadas seria o meu, sempre com essa liberdade para brincar com a plateia, puxar riso, na época, na concepção foi assim. Até que o espetáculo ganhasse um corpo junto com a plateia e os atores se sentissem mais a vontade de contar uma piadinha, relaxar um pouco, mas logo nos primeiros espetáculos teve essa informação, esse direcionamento para que não puxasse o riso, não fosse engraçado. O meu personagem estava ali para discutir o assunto sem ser chato para que não ficasse preto fazendo piada de si mesmo.

**Pesquisadora:** E no final quando conta as piadas, no início a plateia ria?

**Participante:** É isso, justamente naquele momento final das piadas é que é todo mundo completamente sério, contando as piadas completamente sério, sisudo mostrando o quanto essas piadas ofende a gente, tira a nossa autoestima, acaba com nossa vida, tira a nossa dignidade, desconstrói a gente, na verdade, destrói, desconstrói, não, destrói. E a gente não se dá conta, porque foi isso que aconteceu na minha infância e adolescência e no início de minha fase adulta. O Bando, na verdade, me resgatou como pessoa negra, no tocante a religiosidade. Com uma certa idade eu já tinha uma certa consciência dessas questões, mas com o Bando é que veio esse sentimento de pertencimento, essa aceitação, de estar em um grupo onde você é aceito do jeito que você é, na sua religiosidade, na sua sexualidade. Foi isso, essa coisa da aceitação deu um outro norte em minha vida. O Bando faz um espetáculo que diz “o negro é lindo!”, e uma outra visão. Por isso que me emociona, porque mexeu com essa coisa que estava destruída dentro de mim, eu renasci dentro do Bando, eu renasci.

**Pesquisadora:** Com relação às interações com a plateia, você lembra de algo em especial?

**Participante:** Tiveram vários momentos, mas um muito marcante, que já foi com Érico Brás fazendo o personagem Pram que antes era feito por Cristóvão, Brás era envolvido com a paróquia de igreja Católica e ele falou: “Ah, Edileusa, dê sua ideia aí, se manifeste” (que era ele passando a bola para mim), “e respeite, modere sua língua que você está falando com um vigário”. Ele tinha levado o padre da paróquia para assistir ao espetáculo [risos] e, aí, antes de começar a falar, eu abri o texto cantando: “seu vigário, eu não comunguei” [risos] porque tinha uma música de São João de duplo sentido [risada] “sou casado e comungado, mas não comunguei ” [Risos] O teatro veio abaixo [risos]. E outros insights também, assim sem querer puxar brasa para minha sardinha, é que eu sempre fui uma pessoa muito viva no teatro, eu via tudo que estava acontecendo e isso facilitava o meu repertório de improviso e sempre improvisava na peça. Eu improvisava muito e sempre voltava para o meu texto. O *Cabaré* tinha muita essa liberdade, o que acontecia com a plateia, eu inventava um monte de coisas e depois eu passava a bola para o outro. E isso era uma qualidade minha de improviso mesmo, eu ouvia tudo, eu estava vivo em cena, eu sempre tive essa qualidade.

Eu sempre me divertia muito, era uma alegria, a gente não ganhava nada, uma alegria, um prazer, era a vida, me renovava.

**Pesquisadora:** Tem alguma coisa que não foi contemplada e que você gostaria de registrar?

**Participante:** A construção, na verdade, o que me marca hoje nessa trajetória é assim ver o que era o Bando, as coisas que aconteceram, como as pessoas entraram no Bando (por isso também que é bom as pessoas envelhecerem), você conhece todos, sabe da história, é como se

tornar um pouco o guardião dessa história do Bando. Fazer parte e ao mesmo tempo guardar essa memória: essas histórias do teatro, essas histórias do Bando, das pessoas, de como elas chegaram, como elas estão nesse momento. Isso é algo que para mim, eu fico pensando “gente, o que é a vida”. E o Bando para mim é isso, foi a grande escola de teatro, uma grande escola na vida, escola de ancestralidade, escola de cura, que me fez entender que eu sou negro mesmo e preciso gostar dessas coisas. O Bando foi isso, um farol e com a ajuda também muito impactante de Zebrinha me ajudando e me apadrinhou, inclusive quando eu fiz Santo Zebrinha foi meu pai pequeno. Assim, me apadrinhou dentro do Bando, fez essa reconexão comigo e aí criou mesmo um laço de família, é o meu pai Zebra, a gente tem uma outra relação.

Uma outra coisa que me marcou muito dentro do Bando era que eu era o único ator que fazia aula com o Balé Folclórico. Eu tinha minhas aulas com o Bando e as minhas aulas com o Balé Folclórico, ele dizia: “não, você vai dançar, preparar o corpo para fazer o espetáculo”, isso era maravilhoso. E às vezes as pessoas me confundiam achando que eu era bailarino e que não era ator por causa dessa linha tão tênue com o Balé Folclórico, fazendo aula com o Balé Folclórico. Foi um momento mágico da minha vida. E, é o que tento passar para os meus alunos e até que eu não converso muito de minha trajetória, que eu faço teatro, às vezes eles ficam sabendo de uma entrevista, aí eu digo: “era eu”, mas eu não me apresento como ator para eles, às vezes eles vêem *Ó Pai, Ó*, o filme. Então, eles vêm falar comigo, mas eu não falo essas coisas para me impor diante deles. Eu não falo, “de boa” tranquilo passando no anonimato [riso].

#### **Apêndice A.11 – Transcrição da entrevista de Valdinéia Soriano**

(via zoom, 14 de julho de 2022)

**Pesquisadora:** Quem é Valdinéia Soriano, hoje?

**Participante:** Aí, meu Deus [risos] Eu sou, Valdinéia Soriano, eu sou atriz, eu sou produtora do Bando do Bando de Teatro Olodum, trabalho dentro da produção, sou coordenadora de produção do Bando hoje, faço parte do Colegiado Gestor do Bando. O Bando hoje é gerido por um colegiado de 04 atores/atrizes, eu sou uma delas. Eu sou também preparadora de elenco para TV e cinema. Eu sou mãe! [Risos]. Meu nenê tem 22 anos.

Eu busco o tempo todo dentro desse aprendizado dentro da arte. Eu realmente me considero uma ativista. O Bando me trouxe esta questão do ativismo, da militância questão racial veio para mim muito através do Bando de Teatro Olodum. Então, eu acho que é isso: atriz,

produtora, mãe, preparadora de elenco, atriz de cinema, atriz de TV, coordenadora de produção. Aquela que faz de tudo para estar bem na cena.

**Entrevistadora:** Poderia falar um pouco sobre o Bando de Teatro na sua história de vida?

**Entrevistada:** Menina! O Bando é... minha vida é toda misturada com o Bando. Minha vida pessoal e artística. Eu entrei no Bando em 1990, eu tenho 52 anos, então eu era super jovem e estava assim naquele fervor do teatro. Estava saindo de um teatro mais aprendiz, mais amador do SENAC. Já entrei para o Bando assim atrás de Márcio e de Leda Ornelas que na época era uma mulher preta que tinha uma Companhia de dança. E tudo foi se misturado porque já são 32 anos de Bando. Toda minha militância, todo meu aprendizado quanto artista e quanto mulher preta veio com o Bando de Teatro Olodum. Você falou de Jorge, Jorge é um cara, sempre foi um militante. Quando eu entrei para o Bando o Jorge também entrou na minha Oficina e foi esse cara que também me norteou, assim como Rejane Maia, que era pessoas assim completamente militantes dentro do Teatro preto, então eu fui aprendendo com eles. Assim, uma mulher preta, de periferia, mas que não essa... era uma outra realidade. Toda minha vida é muito misturada com o Bando, eu fiquei 6 anos no SENAC que era uma coisa aprendiz, depois eu já vim para o Bando e, de lá para cá tudo que eu aprendi de produção, de estar no palco, de cena, de luz, tudo! Então, é muito grande. Até minha família, meu filho foi ali dentro do Bando de Teatro Olodum. Jarbas Bittencourt é meu ex-companheiro, um pai maravilhoso, enfim, a gente foi casado por muito tempo. Então, a minha vida é muito misturada, meus amigos, as pessoas que eu respeito, admiro, os atores que eu sempre admirei, atores e atrizes, estão ali dentro do Bando. Então, foi, e, é minha régua e meu compasso tanto como mulher preta como atriz, como artista. Sempre que alguém me chama para falar de mim acaba que cai também no Bando. Eu não posso sair disso, minha raiz está toda no Bando de Teatro Olodum realmente, é minha raiz, meu grande e eterno aprendizado. Enfim, eu já milhares de coisas, já foi, já voltei, mas o Bando está aqui muito forte para mim, realmente, é minha raiz, meu eterno aprendizado.

**Pesquisadora:** Agora, pensando um pouco no *Cabaré da Rrrrrraça* é na conhecida e nos questionamentos todos dos sete anos...

**Participante:** Foi, Gildete, a crise dos sete anos, eu sempre digo: a crise dos sete anos porque estava tudo muito perto: a gente era muito jovem, tinha já tinha viajado, a gente já tinha circulado, a trilogia teve um sucesso incrível fora de Salvador, em Salvador, sim, mas fora de Salvador. A gente estava ali com Caetano que foi ver, Betânia que foi ver, Grande Otelo! Que foi ver e aplaudiu de pé. A gente estava nessa fora de Salvador, mas em Salvador era pequeno.

E claro, você viver, já tinha sete anos juntos... tinha um momento que dava uma: “ai, meu Deus, e agora?” E agora? E parecia que ia engajar e não engajava. Eu acho que foi a junção de tudo que deu essa crise que resultou no *Cabaré*, sabe? Foi muito incrível, não sei se já foi dito, mas a gente fez terapia de grupo. Márcio sugeriu, Márcio ou foi Chica sugeriu para a gente parar e entender o que estava acontecendo. A gente fez uma terapia de grupo e no meio disso Jorge sugeriu:” vamos fazer um espetáculo para sair disso!”, “Vamos fazer um espetáculo!” E, aí vem o *Cabaré*, então, o *Cabaré* foi aquilo que puxou a gente, sabe? De verdade, que puxou em todos os sentidos: artisticamente falando, enquanto atriz, a gente vinha de uma *Trilogia* agora dava uma virada, eu, por exemplo fazendo um personagem... a gente fez a *Trilogia do Pelô*, mas a gente fez também *O novo mundo*. A gente já tinha feito muita coisa, mas a *Trilogia* era muito forte, a gente dá uma virada fazendo o *fashion*. A Revista Raça era o que havia naquele momento. Uma Revista de preto, você abria só via preto, então era *fashion*, artisticamente incrível. *A gente estreou o Cabaré* usando lentes de contato azul. Sem contar assim, nessa parte artística, na produção também, a gente enveredou assim numa produção artística, não tinha grana (como sempre), mas a gente conseguiu o figurino. A gente conseguiu tudo, lentes de contato com uma loja que apoiou. Foram muitas coisas, sabe, foi uma guinada, sem contar essa coisa da estética. A gente veio com uma outra estética. Saiu de tudo aquilo que o público nosso estava vendo e veio... e assim, muito direto também, o texto completamente direto que alfinetava o público, sabe. E o público, o preto se vendo ali nas nossas questões, nas nossas interações. Então, foi... a gente não esperava, a verdade é essa, que o *Cabaré* fosse o que é. Por isso, essa celebração agora em novembro, de 25 anos. A gente passou esses anos todos fazendo. A gente fez em 2019, se eu não me engano, a gente fez em 2019 com um figurino novo. Artisticamente foi incrível, agora como cidadã preta, você fala desde 97 até agora a gente fala da mesma coisa, a questão racial quase não mudou, mas artisticamente a gente levou *Cabaré* para Angola, para Portugal. A gente não esperava que *Cabaré* trilhasse esse caminho. Então, foi um momento, realmente, de transição artística, de produção, de a gente amadurecendo enquanto grupo também, se entendendo enquanto grupo, foi incrível mesmo.

A gente começou no *Cabaré dos Novos* que é um espaço bem pequeno e a gente desceu para o palco... negócio surreal, a fila, como a gente brincava, fazia caracóis, era uma coisa doida. Teve momento de ter cambistas vendendo ingresso na frente do Vila Velha. Então, foi realmente surpreendente.

**Pesquisadora:** Com relação a criação dos personagens, o que você lembra de diferente dos outros?

**Participante:** Para mim [risos], foi muito engraçado, eu criei uma pagodeira e nem de pagode eu gostava. Não sabia nada de pagode, mas eu queria fazer uma coisa muito diferente do que eu estava fazendo. Talvez o diferente tenha sido primeiro abrir uma revista, porque a ideia era abrir a revista, ler duas ou três matérias ali da revista e pensar o que seria. Aí, eu abri a revista e vi duas dançarinas, se eu não me engano, tinha um grupo com duas dançarinas pretas de pagode, até então tinha umas brancas. Então, eu abri, vi isso e vi também uma matéria de uma menina de São Paulo que era estudante de ensino médio e ela estava querendo criar uma rede uma loja de cabeleireiro dentro da escola. Foram as duas coisas que eu vi e aí eu criei uma estudante do ensino médio, que na época se chamava segundo grau. Ah, vou fazer uma coisa dessa e aí comecei a pesquisar. Talvez, o meu diferencial tenha sido isso, abrir a revista e pensar. Essa pessoa imediata eu não fui buscar na rua, eu busquei ali na revista. Depois de toda a estrutura dela eu fui para a rua, fui pesquisar, conversei com a pessoa do salão. Todo meu texto, quando eu digo: “na minha família tem índio, tem alemão”, eu ouvi isso de uma menina no salão. Eu fazendo as unhas: “ah, mas você é negra” (ela é negra assim como você, com o cabelo cacheado), ela: “não, minha família tem índio, tem alemão, tem italiano. Eu nem me sinto negra, me sinto bem mestiça”. Eu, ah, eu bom, que ótimo, botei no texto. Então, eu fui fazendo uma pesquisa nesse sentido. Nessa pessoa que era meio alienada enquanto questão racial. Para ela racismo não existia, estava tudo bem. Fui construindo a partir das pessoas que eu vi, tudo que eu coloquei no texto, eu ouvi e transformei no texto teatral, mas eu ouvi das pessoas, né, isso foi igual às outras pesquisas, a gente foi para a rua pesquisar e o diferencial foi criar a partir de matérias da revista. E para eu criar um personagem que era um pouco mais jovem. O personagem era mais jovem do que eu, tinha uma outra realidade. E uma coisa que foi muito legal também foi que a gente foi se ajudando, assim, à medida que a gente ia criando e ia sentando para escrever a gente ia se ajudando, todo mundo ia contribuindo, como sempre foi, mas com a revista Raça foi muito mais forte e a gente trazia a revista para a sala de ensaio. Sempre alguém comprava e trazia, a gente comprava e trazia. Então, a revista estava muito presente, isso talvez tenha sido o diferencial de construção de personagem, normalmente a gente improvisa ali, aqui a gente improvisou partindo-se do que se lia, agora a busca sim, foi feita toda na rua com as pessoas, ouvindo as pessoas. E eu fui entender o pagode e aprender algumas coreografias, não sabia nada de nada, algumas coreografias que era Jamile Alves que estava entrando no Bando na época e era super

pagodeira. Eu conversava muito com Jamile e Lazinho [Lázaro Ramos] que iam me dando umas dicas ali também, mas Jamile ali nas coreografias para que eu pudesse pelo menos botar alguma coisinha de coreografia de pagode.

**Pesquisadora:** Um dado importante que você trouxe foi o da revista, eu já sabia que tinha a revista, mas não sabia que chegou a ser levada para sala de ensaio...

**Participante:** A revista ia para sala de ensaio porque a gente levava. Sempre alguém comprava para dar uma folheada.

**Pesquisadora:** Vou abrir um parêntese aqui para eu não esquecer: quando a revista começa a ser levada para os ensaios?

**Participante:** Eu não vou lembrar, mas não foi no segundo dia de ensaio. Primeiro foi essa pergunta; “você é negro?”, “você não é negro?”, e a gente ia andando como a gente costuma fazer e respondendo, partindo daí a gente, se eu não me engano, no segundo dia a gente já pensou nesses personagens, nessas pessoas para responder. Eu, por exemplo, não tinha nada. E, Márcio, eu não vou lembrar, Gildete, exatamente dessa cronologia, mas Márcio pensou na revista (eu lembro quando a revista chegou para a gente no ensaio. Eu lembro da pergunta. Eu lembro que a gente nem acreditou que podia ser alguma coisa aquilo ali. A gente brincou, ele levou a sério, a gente foi tentando ser mais sério e depois veio a revista. Ele falou; “agente pode sim trabalhar em cima da revista Raça porque traz o negro em outro lugar e a gente pode ter muitas questões aqui.” Eu lembro que tinha uma entrevista com Djavan na qual ele falava assim: “quando você se torna famoso, você se torna incolor”. É daí que Auristela Sá faz a personagem Flávia Karine. Aí a gente tem a revista na sala, eu não tenho a cronologia, mas lembro que não foi no primeiro nem no segundo dia. O primeiro dia foi exatamente o que você relatou; “você é negro?”. A gente ria e dizia: “não, eu sou branca, eu sou loira”, e ele levando a sério ali tudo tempo. Depois, a gente foi entendendo que era real e depois a revista começou a chegar na sala. Quando a gente entendeu que a revista realmente era o ponto de partida todo mundo começou a pegar, ler, levar. Eu fiz uma assinatura da revista Raça, eu tinha (não sei se ainda tenho) uma pilha da revista Raça, primeiro porque era incrível você ter aquela revista, na época a gente ficou encantado de ter e depois pela pesquisa do *Cabaré* também. Eu comecei a ter várias. E como é de costume, a gente não fica com o texto completamente fechado. Tem a estrutura dele, está ali, mas você pode colocar coisinha e a revista volta e meia trazia coisinha, então a gente botava pedacinhos assim, trechinhos pesquisados ainda da revista. Então, a revista foi no paralelo, não sei a cronologia, mas sei que foi assim no paralelo. A gente comprava, a gente olhava, lia, alguém vinha com trecho.

Eu lembro que Lazinho era arretado para vir com uns trechinhos assim, Jorge também e aí a gente ia construindo.

**Pesquisadora:** As pessoas que vocês convidaram vocês têm algum registro?

**Participante:** Não lembro, talvez o Vila tenha alguma coisa, Jorge que sempre tirava fotos mesmo na época da Kodak. A gente fez muita entrevista, inclusive a gente conversou com uma advogada que é de onde vem a personagem doutora Janaína e foi assim maravilhoso, ela falando da vida dela enquanto advogada preta, o respeito que não era dado. A gente conversou também com dois ativistas... eu não sei se tem registro, Gildete, porque uma coisa que eu falei um tempo atrás; a gente fazia e faz um trabalho tão visceral que o negócio era fazer e o registro vinha depois, mas Márcio, talvez o Vila tenha algum registro porque é muito antigo. Nessa conversa com a doutora Janaína, por exemplo, eu lembro que foi em uma sala lá embaixo. A gente conversou com donos de material de salão de beleza para pretos também, empreendedores pretos e pretas, na época. Tinha duas coisas: os cabelos dos homens cortados e pintados assim fazendo desenhos.

**Pesquisadora:** Eu vou mudar de tópico porque tem uma outra coisa que não posso deixar de perguntar. É sobre o que estou chamando de recurso estético do riso. Poderia falar um pouco sobre esse recurso do riso para falar de racismo/antirracismo?

**Participante:** É uma característica do Bando ter esse humor para informar e também ter uma certa leveza nessa questão que é tão dura que é o racismo. Então trazer o humor, mesclar o humor com essa crítica foi o grande forte da gente e para mim foi o que funcionou mesmo. Meu personagem, em especial, era completamente alienado, mas ali naquela alienação de Jaqueline, ela informava.

Então, eu acho que a gente conseguiu, como de costume, mesclar essa coisa do humor com a informação, com a crítica e dar, entre aspas, uma leveza. Eu estava falando que o meu personagem tinha essa coisa de ser alienada, mas ali naquela alienação a gente fazia essa reflexão como por exemplo, o que é essa coisa de ser mestiço? Como é que eu preta retinta posso dizer que tenho ascendência alemã, italiana e por isso eu sou preta, sou mestiça? E era a posição de muita gente por muito tempo, as pessoas se colocavam assim. Será mesmo que ser uma apreciadora de pagode te deixava alienada ou não? As pessoas saiam com essa reflexão. E em outros momentos, os diálogos que o meu personagem tinha com outros personagens trazia também essa mesma reflexão para a plateia, então a gente conseguia dessa forma. Volto a dizer, como é de costume do Bando a gente pegar o repertório e o humor está ali e a reflexão também está sempre presente.

**Pesquisadora:** Você se lembra de alguma situação no ensaio que te marcou?

**Participante:** Ah, várias [riso], eu vou dizer logo a primeira, quando a gente começou a fazer Flávia Karine, ela teria umas dançarinas e essas dançarinas tinha que mexer bunda, mexer para lá, mexer para cá e era uma coisa que a gente criticava muito. A gente não concordava com aquilo. Aquele corpo preto, feminino exposto a todo tempo, mas Márcio queria botar isso para que a reflexão ficasse mais forte. Eu era uma das dançarinas de Flávia Karine, a gente brigou, discuti e acabou não tendo. Não teve as dançarinas, mas teve o super negão que foi muito pior, para gente foi muito pior: “por que tem que ter homem pelado? Por que tem que ter esse corpo preto exposto? “Essa discussão foi... enquanto a gente... alguns homens também ficaram bem chateados: Lazinho, (Lázaro Ramos) falou que não ia ficar pelado, os outros estavam bem tranquilos. E Márcio depois vai explicando que tipo de reflexão seria feita com aquela cena em especial.

Tinha uma outra coisa também que era bem engraçada: a Auristela fazia essa cantora de axé e ela considerava que sua personagem, Flávia Karine, era uma cantora de axé assim já bombando e Márcio via de outra forma, para Márcio era uma cantora pequena, começando. Então, ela não fazia show na Alemanha, ela fazia show em feira de Santana, mas Auristela, não, ela: “eu fui fazer um show em Berlin”, aí, Márcio: “não tem show em Berlin, o show é em Feira de Santana”. Foi aí que Auristela começou a pegar nome de cidades do interior da Bahia tipo: “fui fazer um show em Xique-Xique, mas ainda assim no interior da Bahia ele se via com uma plateia imensa. A gente se divertia muito com o fato de ela achar que a cantora já tinha essa carreira assim de sucesso. Acho que uma curiosidade de *Cabaré* foi essa.

**Pesquisadora:** Com relação a interatividade em cena, tem alguma coisa que te marcou?

**Participante:** Ah, Gildete, eu não vou conseguir te relatar, mas eu acho que as entrevistas com a plateia eram muito fortes. Lembro que teve uma mulher uma vez, o personagem Patrocinado perguntava a ela se ela já tinha sido discriminada, pergunta para um homem e ela pega a palavra e ela chora ao contar que uma vez estava lavando o carro dela na porta da casa e as pessoas passavam e falavam: “olha para aí, botaram a empregada para lavar o carro! Que absurdo! Sendo que o carro era dela.

Uma outra família composta por uma mulher branca e o esposo preto, ela fala que só ali com o *Cabaré* ela veio entender de verdade tudo que a filha dela, por exemplo, que era uma menina preta passava porque mesmo ela sendo casada com um cara preto e tendo filhos pretos, o *Cabaré* traz uma outra informação para ela. A gente se sensibilizou muito com alguns relatos da plateia. E uma coisa que eu acho que foi incrível no *Cabaré*, pensando nessa

relação plateia/elenco era a presença também na plateia de negros e negras fashion. Chegou um momento que era como se fosse a noite da beleza negra do Ilê Aiyê você ir ver o *Cabaré*. O povo preto ia assim com uma elegância de dar inveja, aquela plateia preta elegantíssima, turbante... a gente ficava encantada e a gente sabe que foi a gente que provocou isso, ali para o teatro o Vila Velha e para a plateia preta de Salvador. Isso também foi encantador, a gente pôde entender a responsabilidade que a gente estava assumindo com aquele espetáculo.

Uma outra coisa curiosa foi a meia entrada para preto. Ela rendeu e rendeu muito. E assim, a gente nem imaginava quando Márcio falou: “vamos cobrar meia entrada para preto”, era para a gente ter público preto na plateia. O bacana era isso, esse público poder pagar e poder ver o espetáculo. Não foi nada além disso, naquele primeiro momento, mas virou uma coisa tão grande. Eu lembro que o Varela [programa TV] deu cartão vermelho para o Bando, deu cartão vermelho para Márcio; João Jorge do Olodum falou, isso foi para o Jornal de âmbito nacional. E aí, a plateia começou a querer saber do que se tratava e a gente acabou tendo muito público também por conta disso. A meia entrada marcou por todos os lados e depois a gente começou a ter esse público negro incrível, essa noite da beleza negra no *Cabaré da Rrrrraça*.

**Pesquisadora:** É inegável que *Cabaré* leva a várias questões, agora pensando um pouco sobre uma outra leitura que ele trouxe que é: sendo ele “um divisor de águas” antes o Bando era um grupo de Teatro popular e a temática da etnicidade passou a ser foco a partir de *Cabaré*, gostaria de falar um pouco sobre?

**Participante:** Eu acho que a gente trabalha neste Teatro preto desde sempre. Você tem aquele mundo de gente preta em cena, para mim eu já entendo e entendia cada vez mais como teatro negro. Você tem, na época quando o Bando começou era 30 pessoas, aí você tem 30 pessoas em cena falando de suas questões, pesquisando dentro de suas comunidades e fora de suas comunidades com pessoas que se identificam com o que está sendo dito, não tem como não ser Teatro preto. Eu acho que à medida que a gente foi amadurecendo, o Bando foi amadurecendo, a gente vai se engajando cada vez mais. Mas, para mim desde sempre. Eu penso que *Cabaré* foi uma transição de amadurecimento, de você está dentro de um grupo, de você se entender cada vez mais dentro daquele grupo e conseqüentemente sua pesquisa estética vai para outro lugar, mas isso não invalida o que a gente fez antes, o que veio antes do *Cabaré*. A gente fez *Essa é nossa Praia* que era um espetáculo completamente preto, falando de questão preta e pesquisado com a população preta. Como não ser teatro preto? *Zumbi! O novo mundo!* A gente fala da construção do mundo dentro da ancestralidade preta, a gente conversou com Yalorixás, a gente fez uma pesquisa incrível para o espetáculo *O novo mundo*.

*Essa é nossa Praia* foi feita toda uma pesquisa dentro do Pelourinho, com a comunidade negra do Pelourinho. *Zumbi* a gente chamou o movimento negro para pesquisar, a gente foi para comunidade pesquisar. Eu venho de uma comunidade negra, pobre, mas eu nunca tinha visto o que eu vi quando eu fui em outros lugares, quadros de pobreza, mesmo de gente preta. Como não era teatro preto? Eu acho que se passou a olhar o Bando de uma outra forma porque a gente agora veio com uma outra estética no *Cabaré*. Ai agora, sim, eles são atores com estética, acho que é esse olhar que passou a ter, mas que a gente vinha com teatro negro, vinha sim, pesquisamos, sim, entendendo que corpo preto é esse em cena. O tipo de coreografia que eu Valdinéia, atriz não dançarina que dançava para estar no palco podia fazer. Que tipo de voz, que tipo de instrumento tocava, então, como não, Teatro negro? A gente começou com a percussão do Olodum porque a gente, Bando, nem tocava ainda, então era percussão do Olodum, músicas que o Olodum levava para o carnaval a gente pegou o botou no espetáculo. Eu acho que desde sempre o Olodum foi focado no teatro preto e à medida que a gente foi amadurecendo a gente foi se envolvendo cada vez mais, criando uma estética muito maior, uma metodologia mais envolvida, pesquisando mais, trazendo a academia mais para perto da gente. Houve um momento que a academia da Escola de Teatro não nos reconhecia e hoje a gente é chamado para fazer palestra dentro da Escola de Teatro. Então, para mim desde sempre, eu me entendo Bando como grupo ode teatro negro pesquisador, desde sempre e o *Cabaré* foi só uma transição.

**Pesquisadora:** Vocês foram tendo palestras, dentre outras, além da experiência de vida de vocês. Eu li em algum lugar que em um determinado momento vocês começaram a se envolver com a religião, lembro de passagens que dizia que “algumas pessoas do Bando diziam que não tinha nada com Candomblé, mas quando foram fazer uma peça X tiveram que ir ao Terreiro e teve pessoas que se manifestaram...

**Participante:** Ah! Foi uma coisa! A gente foi fazer *O novo mundo* ninguém tinha, eu, por exemplo, não tinha nenhum envolvimento na época com o Candomblé, tinha admiração, mas não tinha envolvimento. A gente foi em quatro, se eu não me engano, Terreiros, as pessoas passavam mal, foi uma coisa. A gente fez uma limpeza ali dentro porque o Yalorixá falou: “vocês precisam fazer isso.” Então, a religiosidade começou a caminhar também paralelo com a gente no *O novo mundo* depois *Bença*. Em *O novo mundo* a gente faz uma pesquisa muito profunda, foi a primeira pesquisa assim profunda que a gente fez com o Candomblé, com a religiosidade de matriz africana para não falhar, para não ter erro e em 2010 vem *Bença* que já é o amadurecimento total dessa relação Bando/religião de matriz africana.

**Pesquisadora:** alguma outra questão que não foi contemplada nas perguntas que você gostaria e/ou considera importante acrescentar?

**Participante:** Fico muito feliz de a gente falar sobre *Cabaré*, mesmo, a gente vai como disse celebrar esses 25 anos agora [em novembro] porque foi realmente um momento de transição para nós, eu acho que tem uma coisa que é muito legal a relação que a gente estabeleceu com os estilistas baianos, essa coisa de cada estilista fazer um figurino foi muito bacana porque até então eu não conhecia estilista e a gente começou a dar, eles já tinham uma visibilidade, mas eu acho que dentro do espetáculo dá cada vez mais, muito bom; o levar *Cabaré* para fora do país, levar *Cabaré* para Portugal foi incrível, como as pessoas reagiram, em Angola foi demais, eu acho que você já deve saber que em Angola o nu foi cortado, Márcio não foi. Então aquilo também foi marcante para a gente: como resolver *Cabaré*. E à medida que começou com um tipo de coreografia e depois virou um grande espetáculo coreográfico, eu vejo *Cabaré* hoje como um musical, *Cabaré* é um espetáculo musical, é todo enveredado por música e dança a todo tempo. E uma coisa maravilhosa que a gente criou foi chamar os convidados para cantar a última música do Ilê, apesar de o Bando ser Bando de Teatro Olodum as músicas finais do Cabaré são do Ilê Aiyê. Então a gente começou a convidar cantores para cantar essa última música, a gente convidou Margaret, a gente convidou o próprio Ilê ficando em dois exemplos. Quando a gente viajou para o Rio a gente convidou Preta Gil. Camila Pitanga, Xênia França, em São Paulo. À medida que a gente ia circulando a gente convidava pessoas para cantar. Então, a gente estabeleceu outras relações para além do *Cabaré da Rrrrrraça*, do espetáculo em si, e, sem contar que a gente tem essa abertura no texto de ir atualizando com a perversidade que é o racismo. Eu acho que o triste do *Cabaré* é hoje 2022, se a gente montasse *Cabaré* hoje ele ainda ia ser pertinente porque a perversidade do racismo ainda existe. O que a gente falava em 97 mudou um pouco mais o racismo está aí. Essa semana entrei numa loja com uma amiga e tive um segurança me seguindo o tempo todo, teve uma hora que a gente parou e perguntou: “está me seguindo por quê?” Agora, essa coragem de parar e falar o *Cabaré da Rrrrrraça* me deu o Bando de Teatro me deu e o *Cabaré da Rrrrrraça* fortaleceu, hoje eu paro e falo e passo isso para minha família também. Isso o *Cabaré* me trouxe, o Bando já me trazia, mas o *Cabaré* me fortaleceu, então, como mexe, como o espetáculo se envereda em sua vida pessoal quando é um espetáculo ao nível do *Cabaré da Rrrrrraça*.

**Pesquisadora:** Na cena final, das piadas e o riso inicial da plateia, qual foi a estratégia que vocês usaram para....

**Participante:** A gente ficava muito puto com isso, mas a estratégia era falar e encarar. “o negro quando não suja na entrada, vai sugar na saída”, fazer um carão e encarar alguém da plateia. Começou a rolar um constrangimento principalmente quando era uma pessoa branca, porque muitas vezes as pessoas brancas riam por constrangimento também porque sabiam que já tinham usado daquela arma, já tinham usado daquela artimanha. E quando o ator/atriz falava e encarava alguém, em alguns espetáculos começavam a rir e depois paravam. Teve um dia que tinha uma menina de dezoito para dezenove anos que ela chorou, ela ouvindo as piadas, ela chorou, então, eu acho que encarar a plateia foi uma boa estratégia porque a gente estava muito ‘puto’, mas tinha que fazer. Então, ao encarar, rolava um certo constrangimento para que o riso não fosse até o final. Do meio para o final de algumas apresentações esse riso nem existia mais. Acho que a gente já começava com a cara tão feia [riso]. E uma coisa péssima, as piadas, Gildete, as piadas foram piorando, essas e outras que a gente começou a usar até para as pessoas entenderem. Mas tinha uma coisa linda que era a gente acabar como reis e rainhas com o desfecho com a música do Ilê e ver a plateia aplaudindo de pé, se emocionando. Sempre, sempre o *Cabaré* sempre foi muito bacana.

#### **Apêndice A.12 – Transcrição da entrevista de Cristóvão da Silva**

(via zoom, 22 de setembro de 2022)

**Pesquisadora:** Quem é Cristóvão, hoje?

**Informante:** Primeiro, parabênizo você por esse trabalho e por seu estudo para alcançar o doutorado. Parabenizar para que você consiga, e vai conseguir. Para que você possa levar seu conhecimento para milhares de pessoas, principalmente as pessoas afro-brasileira, pois eles precisam de suas informações. Elas são importantíssimas. E, segundo, agradecer por esse momento que me possibilita contribuir para seu trabalho.

E, hoje, eu me sinto melhor que ontem, porque você é uma prova disso, pois está entrevistando pessoas do Bando de Teatro Olodum sobre a construção da peça cabaré da Rrrrraça, como ela se deu, então, você é um dos motivos de minha felicidade e de meu gostar de ver porque a gente está contribuindo com tantas outras pessoas e com você porque o momento que a gente se reuniu para montar o Cabaré da Rrrrraça a gente contribuiu e tem contribuído, pois você está contribuindo para desconstruir e a diminuir o racismo estrutural nesse país. Então, eu estou muito bem.

[Longo trecho inaudível por questões técnicas] atualmente esse processo... depois do Cabaré da Rrrrraça. Particularmente Cabaré da Rrrrraça foi a peça de Teatro do Bando de Teatro Olodum que deu maior visibilidade ao Bando de Teatro Olodum. E, a mim particularmente

me indicou, me possibilitou concorrer ao prêmio personagem nessa peça. Eu fui o primeiro negro na Bahia a concorrer ao prêmio de melhor ator de 97. Inclusive eu concorri com Wagner Moura, enfim. Então, é uma felicidade muito grande para mim, e a peça, os amigos, os irmãos porque o Bando de Teatro Olodum eu estou longe, mas estou lá com os irmãos. Eu cresci como ser humano, cresci enquanto autor e tenho contribuído nessa militância, com essa arte que o criador me empresta, contra esse processo que é o racismo e que é o racismo estrutural. Eu estou cumprindo minha função de ator e de ser humano com esse talento que o criador me deu, me deu, não, me empresta para contribuir. É isso.

**Pesquisadora:** Fala mais um pouco sobre você.

**Informante:** [gargalhada] falar sobre a gente é difícil. Vou tentar. Eu vou tentar. Eu sou de Santo Amaro, uma cidade do interior da Bahia que fica a uma hora de distância da cidade de Salvador. E quando eu saí de lá, eu ingressei no Bando de Teatro Olodum. Eu não tinha muito conhecimento sobre racismo nem sobre escravidão. O Bando de Teatro Olodum me deu um vasto conhecimento. E eu quero aqui desde já parabenizar o Bando de Teatro Olodum, parabenizar Márcio Meirelles, Chica Carelli e os irmãos e irmãs do Bando de Teatro Olodum porque eu sou da segunda oficina, quando eu entrei no Bando do Teatro Olodum, o Bando já existia, então, eu sou muito grato a essas pessoas que eu chamo de irmãos porque eles se sacrificaram, lutaram bastante para criar algo que me beneficiou e tem me beneficiado como artista e vem beneficiando o mundo com sua arte na proporção que tem elementos teatrais que contribuem para o esclarecimento sobre a escravidão e racismo, principalmente o mal que é o racismo estrutural. Me sinto melhor do que ontem porque o Bando me fez estudar, hoje, eu sou autor teatral, produtor cultural e diretor teatral. Inclusive eu escrevi, dirijo e produzo uma peça chamada “Os filhos da abolição” que retrata todo o período da escravidão, como se deu, porque se deu, quais são suas consequências, mas isso eu mando para você depois pelo WhatsApp. Agora, respondendo mais basicamente sua pergunta, eu me sinto bem porque posso através do talento executar projetos que venham beneficiar pessoas, então, para mim sucesso é quando a gente melhora a vida de alguém. As pessoas entendem sucesso com algo diferente, eu respeito, mas para mim sucesso é quando eu ajudo a melhorar a vida de alguém. Então, hoje aos 57 anos de vida quando eu saio da minha casa eu vou encontrar problemas, mas eu vou contribuir com o ser humano independente de sua cor de pele, de sua origem de cidade...enfim, e quando eu vou dormir meu propósito é acordar bem e melhorar a vida de alguém, então, o Cristóvão é esse.

**Pesquisadora:** Voltando um pouco para o Cabaré da Rrrrraça, fale um pouco sobre a construção de seu personagem, o “Patrocinado” (Pram).

**Informante:** Eu, antes de ser ator, produtor e diretor, eu sou técnico em agropecuária. E para que a gente pudesse fazer teatro a gente tinha que trabalhar porque teatro não era para a gente, diziam eles, né, enfim. Então, eu trabalhava com infratores: crianças e adolescentes ou pré-adolescentes e adolescentes que cometeram infrações e que passavam por medidas socioeducativas e eu como técnico agrícola desenvolvi um projeto de jardinagem na CAM-Casa de Acolhimento ao Menor que é da FUNDAC- Fundação da Criança e do adolescente do Governo do Estado, em 1995. E lá eu conheci um adolescente por ter cometido infração, e ele era muito inteligente e ele falava dançando e cantando. O nome dele é Igor. E quando a gente se encontrava a gente se abraçava e brincava bastante. E ele dizia que quando ele saísse de lá, de onde ele estava cumprindo a medida dele que ia trabalhar, compraria um monte de roupa bonita, que ia andar todo bonito da cabeça aos pés e dos pés à cabeça [riso largo]. Ele ia trabalhar só para se vestir bem, para ser notado e para namorar, namorar, namorar e ser notado, que ele ia arrebentar. Ele dizia: “Pô, Cristóvão, eu vou chegar lá e ‘pram’, chegar e ‘pram’. ‘Pram’ significa chega e arrebenta, ‘pram’ significa chegar lá e acontecer, ‘pram’ na chegar lá e ser o melhor. “Pram” significa que na chegada dele todo mundo vai notar ele. Então, o ‘pram’ dele diz assim: tô legal! Tô beleza! Eu sou nota dez.” E tudo que ele falava era com gírias e dessas gírias e dessas cinco palavras de gírias ele colocava três ‘pram’ ou ‘pram’, ‘pram’. Eu conversava com ele bastante e aí... só que quando nós começamos a montar a peça a gente fica perdido. Eu, por exemplo, fiquei perdido: o que eu vou fazer? O que eu não vou fazer? E quando a gente começou a conversar sobre a montagem desse Cabaré da Rrrrraça, eu entendia que era um assunto que não devia ser colocado de gracejo ou de humor ou para que as pessoas dessem risada porque eu sofria isso no dia a dia, no ônibus, nos locais, e, principalmente porque aquelas pessoas, aqueles alunos que estavam ali eram negras e estavam ali praticamente porque eram negras, porque as pessoas, de pele branca adolescentes que praticavam as mesmas infrações não estavam ali, e quando estavam passavam pouco tempo. Então era um sofrimento muito grande, apesar de eles serem alegres era um sofrimento muito grande para eles e para mim. Então, eu falei: “eu já tenho os textos deles, só que eu vou fazer algo dramático. Aí eu comecei a acrescentar textos – estudei e, pesquisei ele, conversei com ele bastante. Adquiri o andar dele. Adquiri a forma que ele falava, mas eu estudei também alguns livros e conversei com outras pessoas sobre o racismo, fiz o texto. [Falha na gravação] Márcio: “faça um personagem engraçado, mas com um texto

forte para impactar quem vai assistir”. Repito: eu não queria que fosse gracejo, eu queria que fosse forte, dramático. Peguei o andar dele com a fala dele... aí virou gracejo, pronto. O povo começou a dar risada, dar risada, dar risada. Eu não queria que dessem risada, não, mas passou a ser gracejo, mas a mensagem era dada. Mas assim, foi muito difícil, não foi fácil, não, a construção desse personagem e sair da tristeza para a alegria. Falar de uma coisa triste, porém usando a alegria, para o humor. Então, a construção desse personagem foi assim, levou dois meses a três quatro meses construindo esse personagem. Que a gente não cria, a gente pega o que é das pessoas. Foi assim, meu personagem. Que eu defendia com maior prazer, defendia porque esse personagem estava falando de milhares de crianças e adolescentes jovens que foram abandonados e que estavam numa condição de vida horrível justamente por ser negro, por ser da pele preta. Então, eu consegui com o trabalho de ator deixar o Cristóvão [trecho inaudível] e entrar com Igor, o personagem Pram, inclusive, eu botei o nome do personagem ‘Patrocinado’, mas invés de ficar Patrocinado ficou Pram em homenagem a ele. Mas, eu sofri muito depois que eu saí da pele do personagem.

Agora, eu gostaria de acrescentar, se você me permitisse que os irmãos e irmãs do Bando que nós éramos importantíssimos, e, ainda somos nós mesmos porque a gente se ajudava muito. Não tinha concorrência, não tinha briga. Eu tenho de falar da Chica Carelli que é uma mulher com uma experiência muito grande e que nos ajudou bastante. E tinha um detalhe entre nós, as irmãs e irmãos do Bando me deram e dava uns aos outros elementos, dicas na construção dos personagens, mas no palco cada um defendia seu personagem. O que quero dizer é que ninguém construí nada sozinho.

Outro detalhe que eu quero acrescentar é que tinha uma assistente de direção... a gente quer ser notada enquanto ator e por isso a gente fazia textos enormes, grandes improvisações para aparecer na peça toda. O que é natural, isso não é errado, não. Não é ruim, não. Só que tinha uma assistente de direção.... Eu estava sentado, ela encostou e falou assim: “Cristóvão, o pouco é muito.” Ela me disse isso: “quando você for para casa, pense nisso: o pouco é muito.” E, aí, eu fui pensando, eu fui pensando: o que ela quer dizer com isso. Aí, eu comecei a entender, aí, eu comecei a não participar de todas as cenas. Eu comecei porque – você já falou com os irmãos e irmãs do Bando – a gente criava o texto e a gente criava com improvisação. E Márcio (Meirelles) via e adornava o roteiro. E Márcio é muito inteligente, é inteligente demais, mas eu falei: “eu vou deixar de estar em todas as cenas, improvisando em todas as cenas, acho que isso aqui que eu construí já está bom. Entendi o que ela queria dizer com ‘o pouco é muito’. Aí eu entrava em cenas ‘Puff’, coisa básica e essa coisa – não quero dizer que

quem falava muito não tinha importância. Tinha muita gente na peça que falava muito e esse muito tinha uma importância muito grande na peça, mas eu entendi que para meu personagem é fale pouco e fale muito. Mas aí, Márcio foi adornando, colocando em peças chaves, mas eu também fui construindo a partir de falar pouco e aparecer pouco, mas quando aparecer pouco ter uma dimensão grande, entendeu? É esse processo que o pouco é muito.

**Pesquisadora:** Poderia falar mais um pouco sobre a improvisação.

**Informante:** A improvisação, assim, como falei para você quando eu cheguei no Bando ele já era formado. E o elenco que criou o Bando era nota mil em termos de criação e improvisação. O que já é da gente, de nós que temos poucos recursos para sobreviver e viver e para termos os bens materiais e para estar nessa vida em que a gente que consegue driblar, passamos por cima, passamos por baixo das situações desse racismo estrutural desde criança. Então as improvisações fazem parte da vida da gente, até porque o elenco não tinha como estudar o texto, a interpretação, a gente não teve isso. Então, Márcio com a inteligência dele utilizou o improviso. A gente andava, pesquisava na rua aquele personagem, como ele falava, como ele andava, como ele comia, como ele trabalhava. E a gente copiava aquilo, mas copiava na cabeça.

Aí, ele [Márcio] descobriu um sistema, que não é nenhuma novidade, mas, facilitava, vamos dizer assim, a criação, do desenvolvimento do roteiro da peça através dos improvisos. E que para gente, por saber lidar com as dificuldades da vida, do dia a dia através dos improvisos, foi muito importante para a gente. Eu tive dificuldade porque eu nunca fiz teatro, eu queria ser jogador de futebol. E, aí quando eu cheguei lá – até hoje eu sou fã deles – quando eu fui improvisar não saia nada porque já tinha uma equipe lá. Eu tinha muita dificuldade no início mesmo com improviso porque eu gostava deles, eu me sentia fã deles, eu me sentia retraído de ousar. Só que aí eles sabiam receber, como até hoje sabem receber as pessoas. Aí eu fui começando aos poucos a improvisar, improvisada no dia a dia, mas para teatro assim e principalmente porque tinha que fazer dar risada – e quando o grupo não dava risada nos ensaios – quando era com o grupo tudo bem. Mas quando tinha que improvisar sozinho, quando tinha que fazer uma cena, um texto, um personagem e quem estava assistindo, do grupo, não dava risada a gente ficava para baixo. Então, eu tinha muita dificuldade e a gente vai ganhando experiência, mas eu devo tudo a eles de terem permitido isso.

**Pesquisadora:** Na construção da peça, lá no início, você participou?

**Informante:** Estava. A gente estava vindo de Londres, nós ficamos quinze dias em Londres com outra peça. E aí quando a gente chegou no Brasil, aqui em Salvador, o elenco teve uma

briga com Márcio muito feia, muito forte e a gente ficou muito desentendido, e, ali corria o risco de o Bando de Teatro Olodum acabar. A gente estava numa briga muito grande com Márcio e se afastou muito mesmo. E aí fazia muita reunião para acabar, não acaba, vamos terminar, não está dando mais certo. E, aí, chamaram assistente social, psicólogo, um monte de gente para conversar com a gente [Risos]. Aí ficava se reunindo, se reunindo. Às vezes se reunia com Márcio, às vezes se reunia sem Chica e Márcio e psicólogo e assistente social [Risos]. Eu digo que Jorge Washington é uma pessoa que eu admiro muito. Digo que se não fosse Jorge não teria o Cabaré da Rrrrraça nem o Bando de Teatro Olodum, porque Jorge falou assim, depois de tantas reuniões... ele grandão [risos] – é um doce de pessoa, a alegria de Jorge é contagiante demais, enfim, depois eu falo de Jorge – ele levantou na reunião e falou assim: “gente! O que a gente sabe fazer é fazendo. A gente não é de muita conversa, a gente está conversando demais, vamos parar com esse negócio de conversar e vamos trabalhar? Vamos fazer? O que a gente sabe fazer é fazer. A gente não sabe conversar. Esse negócio de conversar, a mulher vem aqui, a gente conversa, a gente respeita ela [trecho inaudível], [risos]. E chegou uma época em que, de tanto conversar, ele grandão na cadeira começava a se escorregar de sacanagem [Risos]. Aí, pronto ele falou, a gente largou as cadeiras e começou a brincar, improvisar, brincar um com o outro. Foi embora crise, foi tudo, e aí veio a peça.

Eu fiz uma coisa difícil, para responder sua pergunta sobre o nome da peça justamente foi quando a revista Raça foi lançada, aí o nome estava forte, era um nome forte, raro: Cabaré. *Cabaré da Rrrrraça* foi por conta da revista que foi lançada e a astúcia da gente quanto a um nome forte para a divulgação, entende? A questão de Márcio também porque ele tem um olho muito grande, porque tem que ter mesmo, e a gente aprendeu a vender. Então, raça, palavra forte. Revista Raça. Cabaré da Rrrrraça também muito forte porque a gente estava com seis anos de existência e a gente estava vindo de Londres, apesar da crise que a gente estava. O Bando já era conhecido em Salvador, então, esses dois nomes, esta estrutura toda e aí ficou até hoje. E hoje está lhe dando essa referência aí que é contribuir com seu doutorado. Para mim é muito feliz estar contribuindo com você.

**Pesquisadora:** Então, né [risos].

**Pesquisadora:** Sobre essa questão do Meirelles com o grupo, poderia falar mais um pouco?

**Informante:** Sabe o que aconteceu? Quando se convive muito tempo junto às vezes acontece algum desentendimento. Porque nunca houve um desentendimento como o que aconteceu. Não aconteceu ofensa verbal, não aconteceu xingamentos, não aconteceu algo de violento

[trecho inaudível] que a gente convivia muito tempo juntos e que naturalmente, por estar muito tempo juntos, eu acredito que ia chegar o momento que algo ia acontecer – porque a gente viu que foi bom – mas a gente sabe que um desentendimento nunca é bom. Então, eu acredito que são coisas tipo assim para eu falar de alguém é preciso primeiro eu olhar para mim. Eu digo isso assim, onde é que está o erro? As atitudes foram de parte a parte. A gente se dava muito bem. Eu digo, Gildete, que dos cem por cento a gente era noventa por cento feliz, então poucos momentos de tristeza e poucos momentos de briga. E olha que quinze pessoas juntas em avião, em ônibus, em hotel, em piscina, no palco e ensaios todos os dias das sete às dez horas. Vinha cansado de trabalho, de ônibus ruim de discriminação, de racismo, de ganhar pouco, de ser considerado como qualquer coisa, de que a gente não valia enquanto ator. A Escola de Teatro UFBA não reconhecia a gente enquanto ator. A gente vinha de tantos problemas e a gente dissolvia tudo nos ensaios. A gente conversava sobre isso no grupo. Então, a gente tinha a capacidade de passar por cima de tudo isso e vencer os obstáculos até chegar no palco. Então, eu posso dizer que noventa por cento a gente vivia muito bem, feliz e tem um detalhe assim, talvez a gente não tenha brigado com Márcio e sim, tenha brigado com o diretor, não digo briga, desentendimento. Então, um casal discute, tem coisas que um concorda e o outro discorda. E, eu acredito também pelo fato de a gente ser muito unido que a gente se amava bastante entre nós e nós a ela [Chica] e a ele [Meirelles]. Porque, por exemplo, quando a gente estava sozinho num local, quando o elenco estava sozinho em um local a gente era tratado de uma forma muito ruim, mas quando o Márcio chegava a gente era respeitado. Então a gente não era respeitado pela gente, mas pela presença de Márcio e Chica estavam ali e eram brancos, só por isso. O que quero dizer, a gente tinha essa lacuna a ser fechada e a gente não sabia – posso estar falando por mim – a gente não sabia se amava ou tinha raiva de Márcio ou porque ele era branco. Então, esse trabalho que a gente faz é para tirar o ódio do coração da gente por ter sido escravizado. O mundo já tem ódio demais é uma apontada para gente, mas naquela época a gente – eu estou falando por mim – eu gosto de Márcio pra caramba, mas que horas que veio o ódio? Porque ele é branco? E por que ele está dirigindo a gente? E por ele está dirigindo a gente é por que ele é um bom diretor ou ele está dirigindo a gente porque ele é branco? E por que um diretor branco está dirigindo a gente? Está me dirigindo?

Hoje pelos estudos que estou vendo eu tenho a certeza que o Bando de Teatro Olodum que essas pessoas foram unidas pelo criador porque eu acredito em espiritualidade, antes de ser carne eu sou espírito. Hoje eu tenho certeza disso, de que a gente naquele momento trabalha

assim usando o humor. Eu fiz essa conversa tudo para dizer que naturalmente a nossa desavença foi por uma questão de direção e que foi resolvida. Mas também posso dizer que ficou um fio de o Bando de Teatro Olodum acabar ali [antes de *Cabaré da Rrrrrraça*] era visível que não era entre nós do elenco. É uma desavença que podia acontecer e aconteceu por várias razões, mas que a gente voltou melhor do que era antes e aflorou nele também assim muito mais talento na questão da direção. Ele tem uma mão, uma cabeça e um olhar muito forte, é de uma inteligência. Eu falo, a gente não consegue fazer nada sozinho, eu acredito que o criador nos uniu. Ele com a experiência dele, com o talento dele, com o coração dele, com a perspicácia dele e nós também com nosso olhar, com nossa perspicácia e com nosso talento de improvisações e nossa criatividade e nosso desejo de através do humor falar, então foi uma junção importantíssima. Cada um tem um papel importantíssimo nesse processo. Então, eu gosto de ser equilibrado em relação a isso. Embora o Bando hoje se dirige sozinho, inclusive as mulheres dirigem, é quem coordena a peça. Isso é um avanço extraordinário. E quando as mulheres coordenam o Bando de Teatro Olodum e dirigem o Bando de todas as formas, eu quero parabenizar a Valdinéia, Rejane, Arlete, Cássia. As mulheres que estão lá dirigindo o Bando é dirigido pelo elenco, mas é coordenado pela inteligência das mulheres. Embora eu não esteja mais lá, mas eu faço parte da família, eu não posso deixar de dizer que nós aprendemos e elas aprenderam muito com Chica e com ele. Acho que a gente deve ser humilde porque antes de ser branco ou preto somos seres humanos. E o criador nos uniu para que a gente trabalhasse isso, tirar esse ódio. Então quero arredondar e parabenizar as mulheres do Bando e dizer que foi importante a contribuição que ela Chica deu, que Márcio deu, que Jarbas, que Zebrinha deu para que o Bando hoje possa ser dirigido por eles mesmo.

**Pesquisadora:** Você falou muito da comédia para discutir as coisas do seu personagem, poderia falar um pouco dela no espetáculo como um todo?

**Informante:** [trecho inaudível] mas como as pessoas dizem, a nossa pegada era de humor, mas a gente estava preocupado em falar um monte de verdades mais fortes, mais contundentes. É bom por isso porque nas nossas reuniões a gente pensa alguma coisa, trabalha alguma coisa nos ensaios, mas quando a gente vai para o público os personagens vão crescendo, eles vão direcionando para outras esferas de acordo com o que a plateia também capta. A gente vai colocando outros elementos nesse personagem que cabe. Mas, agora assim, meu personagem por exemplo tem um momento que ele entrevista. Ele faz três perguntas, e, a minha ideia, como falei para você, quando eu trabalhei para esse personagem, nas entrevistas, ainda que eu fosse brincar, mas era para ter uma resposta séria. Só que a minha forma de

entrevistar passou a ser engraçada por mais que a resposta seja dura. E tinha outro detalhe também, eu me preocupei e a maioria se preocupou, a gente se preocupou porque também a gente queria diminuir o peso do racismo, da discriminação, a gente queria diminuir a dor e a tristeza desse processo. E principalmente a plateia era na sua maioria muitas vezes composta por pessoas brancas. Então, a gente queria dizer para ela ainda que com humor coisas sérias e talvez até para aliviar a gente também porque antes de ser personagem a gente é ator, mas o essencial da gente é humor, é rir. Mas a gente não queria usar só o riso, o riso pelo riso para fazer gracinha com aquele assunto. A gente queria falar e ainda fala com riso para falar de coisa séria até para debulhar melhor e não sofrer. Eu enquanto crítico, hoje por exemplo, o stand up eu não gosto, não do formato, mas porque os humoristas já vão na certeza de que que pessoa vai dar risada. Então, quando ele vai para humor ele já vai com a sensação de que qualquer coisa que ele falar as pessoas vão dar risada. E na minha opinião está chato demais. Esse “Vai que cola” por exemplo, eu assisti um pouquinho (acho que nunca assisti todo) e na minha opinião é muito forçado. E eles já vão achando que qualquer coisa o público já vai dar risada, eles já falam rindo. É uma forçação do humor de um gênero que é fabuloso. A gente não, a gente utilizava do humor para falar daqueles assuntos para amenizar e brincava com aquilo, estava natural no texto e na nossa forma de interpretar o nosso corpo. Então a gente não forçava as pessoas a darem risada. Elas iam dar risada de nossa forma de interpretar. E aí, é a minha forma de ver. E aí, no mesmo domingo eu botei no SBT e fui assisti os Trapalhões, que está passando filmes antigos dos trapalhões, e é uma forma muito natural, sabe? É um humor simples, mas que eu estava me vendo com dez anos quinze quando eu comecei a assistir os trapalhões. A gente sabe que é aquela coisa marcadinha, mas é natural. Voltando para o Cabaré era um humor usado como ferramenta, embora a gente sofria. Por exemplo, tem uma parte no final da peça “o negro só sobe quando barraco explode” teve momentos que a gente falava aquelas frases que o elenco estava chateado mesmo porque as pessoas estavam dando risada. E a gente não queria provocar riso, a gente queria fazer de uma forma séria, exatamente por isso, a gente vinha noventa por cento da peça brincando. Naquele momento a gente falava sério e ainda assim tinha pessoas que davam risada e depois vem a música do Ilê Aiyê que bota as pessoas para chorar. É isso, é uma linguagem importante o riso.

**Pesquisadora:** Fale um pouco sobre o Bando de Teatro Olodum em sua vida.

**Informante:** Tem gente que acha que família não é importante. A família é importante em qualquer grupo que seja. Então o bando antes de ser Teatro era e é família e vai continuar sendo sempre. A gente convivia mais com o Bando do que em casa, então essas pessoas são

especiais em minha vida, cada uma delas porque nós temos muitos defeitos, cada um de nós, nós temos o bem e o mal, nós temos os nossos defeitos e a gente conseguia ser feliz, a gente não brigava. Então eu sou feliz por ter vivido tudo isso. Eu digo a você, a gente se ama, Márcio nos ama, talvez ele não fale publicamente. Cada um de nós mesmo distante se ama. Eu acho que o grande problema da gente é não dizer para os outros que a gente se amava e isso [trecho inaudível]. A gente nunca disse um para o outro: “eu te amo”. Isso é travado aí porque a gente não tem que esperar perfeição, pois é a convivência e a convivência tem momentos bons e ruins. Com Márcio e Chica a cor da pele com eles isso já foi resolvida, a gente tem que resolver o amor que a gente tem por eles e eles pela gente. Então o Bando me instruiu bastante e continua me instruindo. Depois de Santo Amaro, os dez anos que fiquei lá, o Bando é o lugar mais importante da minha vida. Então, eu sei o choro de Lázaro Ramos que chegou lá com dezessete anos. E até a casa dele na Federação, a gente saía do Bando: “será que vai dar certo” e a gente dormia na casa dele várias vezes que era perto do Teatro Vila Velha, ali perto do Garcia. A gente aprendeu a conviver com nossas tristezas e principalmente com nossos defeitos. Tinha momentos de discordância? Sim, natural. Mas muito mais alegria do que tristeza e ofensas. Então, de zero a dez, eu dou nota onze ao Bando em tudo. Por que a gente sabe de cada um. Quando um não tinha dinheiro, o outro ajudava: “toma dinheiro para você ir para casa, não vá andando, não. Durma aqui. Ali havia diferenças sexuais que eram respeitadas, naquele tempo isso era muito difícil.

**Apêndice A.13 – Transcrição da entrevista de Rejane Maia** (via zoom, 22 de junho de 2023)

**Pesquisadora:** Quem é Rejane Maia, hoje?

**Informante:** Rejane Maia é uma atriz popular, eu venho do Calabar, venho do Movimento Negro e acreditando no poder das mulheres de mudança. O que eu aprendi muito com minha mãe, minha irmã mais velha que agora é falecida. E, aí, eu resolvi fazer uma baiana, essa baiana que eu construí, lá no início do Bando, e ajudar os outros também a construir um trabalho de consciência, de entendimento, como é ser essa mulher negra que trabalha, que estuda e quer o melhor da sua vida. Então, Rejane Maia é aquela mulher que quer o melhor para ela e para todas as mulheres negras de Salvador. É isso.

A gente criava todo dia. Todo dia a gente tinha uma experiência nova e a criatividade era contínua. A gente não tinha descanso, não. Todo dia era uma novidade de aprendizado, de conhecimento de cada um da gente. Cada um levava sua experiência de comunidade porque tem gente que mora no Rio das Pombas, tem gente que mora na

Federação, Cabula, Cajazeiras, Cidade Baixa, Massaranduba. Então, cada um trazia suas experiências de seus trabalhos de suas comunidades, por exemplo Jamile vem de comunidade da Cidade Baixa que era onde ela era líder comunitária de lá da cidade baixa onde eu trabalhei com ela quando era mais nova. E a gente desenvolvia tudo que aprendia uma com a outras, dividia as experiências. Acho que é isso, sempre foi isso aí, sempre, sempre, sempre.

O Bando de Teatro Olodum entrou em minha vida com a oficina. Uma oficina que Márcio fez para um auto de natal, eu era do SESC/SENAC lá do Pelourinho onde eu fazia dança moderna. Aí, eu entrei para o Bando assim, fazendo a oficina e dessa oficina fui ficando. Entrei no Bando de Teatro Olodum onde eu estou até hoje, são 32 anos, né?

Trabalhando no Movimento Negro nas passeatas junto com as mulheres do movimento, brigando ali, discutindo conhecendo, procurando me reconhecer enquanto mulher negra. Tinha Nacelia, tinha Luiza Barros, tinha Amparo. Tínhamos reunião no sábado no bairro Santo Antônio, onde era um antigo presídio e virou um Centro Cultural e ficávamos conversando sobre os homens pretos. Sobre o que eles faziam com a gente, fazia com as outras. Eram as mulheres mais potentes, nessa época estava gatinha, estava jovem. Mas elas traziam a gente para um conhecimento melhor. Então é isso.

**Pesquisadora:** Esse Auto de natal foi o Meirelles que dirigiu?

**Informante:** Não chegou a acontecer. O auto de natal, não. Aí aconteceu a Oficina de Teatro com Marcio Meirelles. Ia fazer o auto de natal que acabou não fazendo. Como a gente andava muito ali no Pelourinho na Escola de dança aí Márcio resolveu fazer: *Essa é nossa praia*, foi o nosso primeiro trabalho. Aí a gente falou da baiana, das mulheres, do grupo gay que tinha lá no Pelourinho, das travestis. A gente começou a pesquisar sobre esses assuntos. Tanto que muita gente achou que a gente era um grupo de reabilitados. Tinha saído da reabilitação da cadeia e tudo. E foi aquela polêmica: “ah, porque é preto, tinha que ser negro, ladrão, prostituta.” Aí foi indo, foi indo a gente se consolidou ao fazer essa peça. Foi o maior sucesso e a gente está aqui até hoje.

**Pesquisadora:** Poderia falar um pouquinho sobre o *Cabaré da Rrrrraça*?

**Informante:** Pergunta.

**Pesquisadora:** [risos]. Poderia falar um pouco sobre o processo de criação dele?

**Informante:** O processo de *Cabaré começou* pela revista Raça. Então, a revista Raça tinha aquelas negras bonitas. Em cima dessa revista fizemos uma pesquisa sobre esses negros bonitos, os negros chiques de Salvador. Porque tinha aquela coisa, né, você é bonito, e não pode ser visto. Só via o negro de empregado doméstico. Com Cabaré a gente mostrou que não

era isso. Tinha advogado, tinha doutores, psicólogos, nutricionistas porque nós somos descendentes de reis e rainhas. Aí com Cabaré viramos essa página e mostrar que o negro também pode ser um doutor, pode, não, é. Muita gente conhecida, muito preto famoso. Depois veio Zezé Motta, Grande Otelo, Chica Xavier, Cléa Simões deram entrevista para gente. Aí ficou *Cabará da Rrrrrraça* e ia ser um espetáculo de Revista, pegava todas as coisas bonitas do negro e a gente ia mostrar na peça. Eu mesma fiz um personagem chamado Rose Marie que era uma personagem muito metida, não tocava em nada, não conhecia ninguém, tinha nojo de tudo. Ela tinha um tique assim de pegar nas coisas, entendeu? E, aí, o espetáculo foi construído assim em cima da revista, de documentários. Tinha negros que tinham poder, só que a gente não conhecia. Como a gente ia fazer um trabalho que fale do negro que tem poder se a gente não conhecia.

**Pesquisadora:** Como foi sua relação com sua personagem?

**Informante:** [Risos]. Era uma personagem que não tinha nada a ver comigo, totalmente diferente: metida, unha pintada, maquiada. Eu não sou de usar maquiagem, não sou de frufu, como diz as meninas. Eu sou muito pé no chão. A Rose Marie era toda cheia de dedos, não gritava, não falava alto. Aí, criou um atrito da atriz com a personagem. Eu estava acostumada a fazer outros tipos de personagem. Já fiz *Zumbi*, em *Zumbi* eu era aquela mulher arretada, preta que ia correr atrás. Fazia a baiana que eu gostava, a mulher cozinheira que lavava, passava. Essas eram meus personagens, dá vida a essas pessoas, entendeu?

**Pesquisadora:** Fale um pouco sobre o seu cotidiano com o racismo e essa sua antipatia com o personagem.

**Informante:** Ajudou bastante na antipatia. Ajudou porque me deu um crescimento de que a vida, às vezes, não é só racismo. O racismo é todo junto, né, ele é todo embutido. Ele vem por dentro, aí quando você vai costurando, costurando, ele vai aflorar de uma maneira que você se assusta com o racismo da cor da pele da gente, preta. Ser preta em Salvador não é brincadeira, não. Acho que no mundo. É por isso que eu tinha aquela antipatia com a personagem. Meus outros personagens eu brigava sempre pelas quituteiras, cozinheiras, né, personagens que eu convivia no dia a dia e pesquisando, e, aí, Merry vem toda fina, cheia de dedos.

**Pesquisadora:** sobre a construção das músicas..., era um hip-hop diferenciado, tinha letra e música dela

**Informante:** Era com Jarbas e tinha Nildes que fazia o hip-hop

**Pesquisadora:** Tudo feito por ele

**Informante:** Por todo mundo do grupo. Cada um dava uma pitadinha e, aí, acabava juntando a música com Jarbas Bittencourt.

**Pesquisadora:** E as outras músicas vocês também participaram ou foi só dessa que participou?

**Informante:** Não, todo mundo participava de tudo. Todas as músicas, todos os textos, todas as criações. E Jarbas botava o salzinho dele.

**Pesquisadora:** A “Super Negão” também teve a participação de todo mundo?

**Informante:** Teve, mas foi mais dos meninos presentes. A gente só entrou depois porque quem cantava era Auristela

**Pesquisadora:** Eu estou me referindo a construção da música

**Informante:** Ah, eu acho que Jarbas já a trouxe pronta. Não me lembro, agora, com precisão, mas acho que ele já trouxe pronta.

**Pesquisadora:** Gostaria de falar um pouco sobre a construção da cena do Super Negão.

**Informante:** Val não queria tirar a roupa. A gente brigou por causa disso e Val [Valdinéia] tomou a frente. Márcio fazia divisão do grupo e a cada grupo ele dava uma proposta, aí, cada grupo ia desenvolver e dentro do proposto era desenvolvido aquele exercício. Ele trabalhava com bicho. E aquele bicho lhe ajudava a criar o personagem. Em cima daquele bicho que a gente criava, não sei como, mas a gente quase entrava em transe, e, aí descobria o jeito do personagem. O jeito era tipo: cobra, águia. O que você quisesse fazer, você descobriria o jeito do personagem. E a gente foi se acostumando muito bem, cada um de nós.

**Pesquisadora:** Qual, digamos assim, o comando que ele dava para vocês começarem a criar esse bicho? Tipo, assim, ele falava alguma coisa...

**Informante:** Sim. Ele mandava a gente andar, andar, andar. Depois ele dizia: ‘escolha um bicho que não pode ser de quatro patas.’. Assim, tipo rasteiro. Tinha que ser um bicho assim tipo, águia, cobra também podia. Aí, tinha gente que escolhia macaco. Aí, ele dizia que não queria macaco porque ele fala muito próximo da gente. Só não podia rastejar.

**Pesquisadora:** esse era um dos exercícios que ele passava, né?

**Informante:** Era e era muito bom. Aí você ia criando seu personagem. Aí, você já ia montando a mão, os dedos, a fisionomia e o rosto. Você vai transformando seu rosto.;

**Pesquisadora:** Isso ele ia dando mais informação?

**Informante:** Mais informação e você ia criando o que você quer do seu bicho, se é uma cobra, um elefante. Aquele jeito que o elefante é pesado, e era isso. Dentro dos comandos você ia montando, primeiro o animal, depois dentro do animal, você descobria o personagem:

o jeito de andar, o jeito de pisar, o jeito de olhar, o jeito de pegar as coisas, a mão. A mão, não, as asas. A fineza, a leveza tudo que tinha no animal de bom você ia trazendo para você. E era assim, tudo muito suave, muito delicado. É como se fosse uma argila. Você pela ela e vai moldando do jeito que você quer.

**Pesquisadora:** Muito bonita essa descrição sua!

## ANEXOS

### ANEXO A – Breve memorial iconográfico do espetáculo e do Bando

Fotografia 25 – Cena de Cabaré da Rrrrrraça, espaço Café Teatro do Vila.



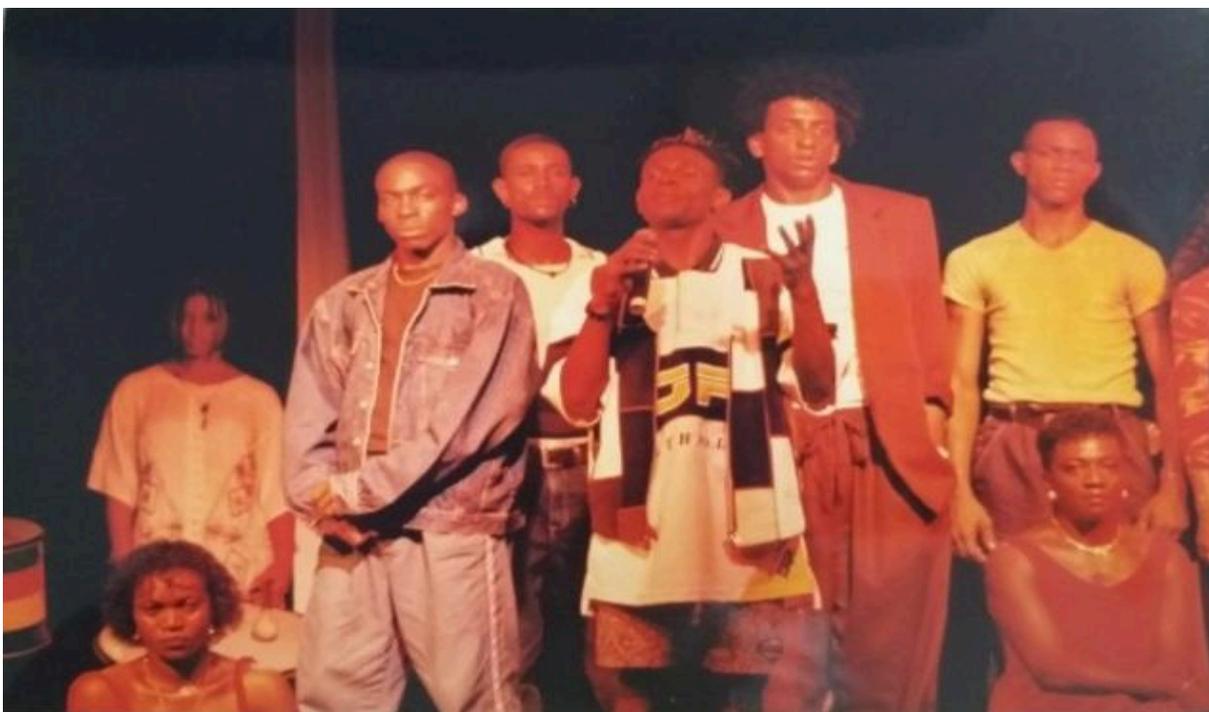
Fonte: Memorial da Vila Velha

**Fotografia 26 – Cena de Cabaré da Rrrrrraça, espaço Café Teatro do Vila.**



Fonte: Memorial da Vila Velha

**Fotografia 27 – Cena de Cabaré da Rrrrrraça, espaço Café Teatro do Vila.**



Fonte: Memorial da Vila Velha

**Fotografia 28 – Cena de Cabaré da Rrrrrraça, espaço Café Teatro do Vila**



Fonte: Memorial da Vila Velha

**Fotografia 29 – Cena da peça, espaço Café Teatro do Vila Velha**



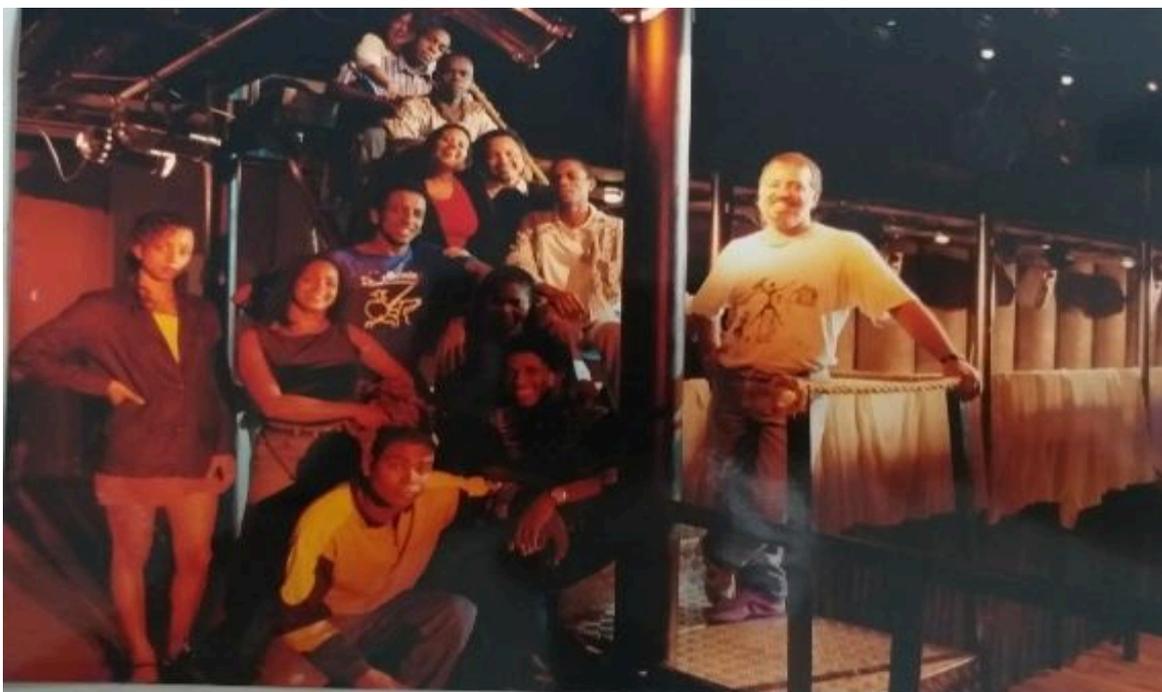
Fonte: Memorial do Vila Velha.

**Fotografia 30 – Cena de Cabaré da Rrrrrraça, espaço Café Teatro do Vila**



Fonte: Memorial da Vila Velha

**Fotografia 31 – Elenco da peça**



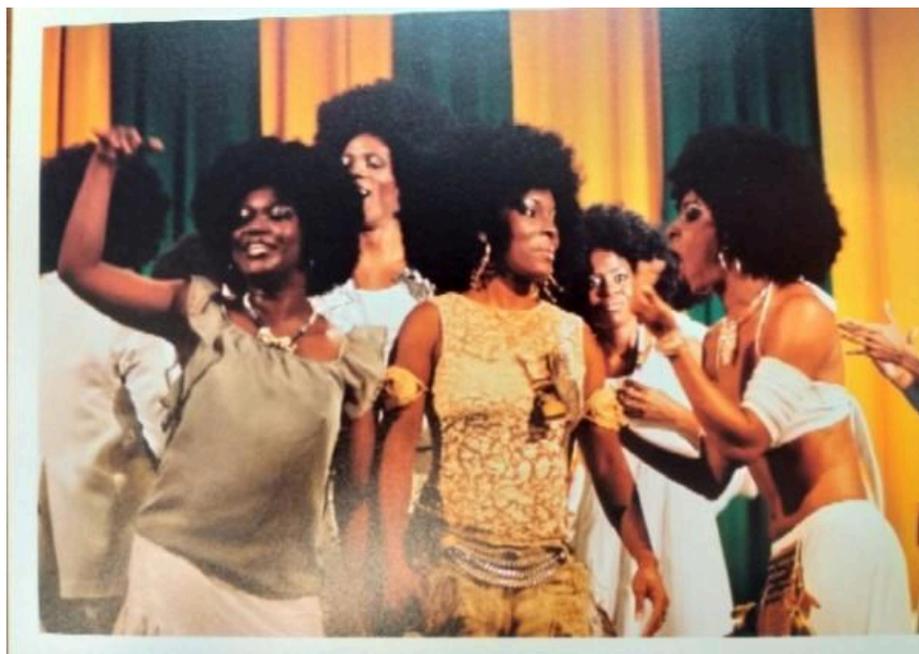
Fonte: Memorial do Vila Velha, em 2022

**Fotografia 32 – Elenco de Cabaré da Rrrrrraça, ano de 1998**



Fonte: Foto: Cedoc – Jornal A Tarde, 18 de março de 2023 às 07:00 h | Autor: Cleidiana Ramos

**Fotografia 33 – Cena de Cabaré da Rrrrrraça, espaço Café Teatro do Vila**



Fonte: Memorial da Vila Velha

**Fotografia 34 - Cena do espetáculo Cabaré da Rrrrrraça (1997)**



Fonte: Memorial do Vila Velha

Fotografia 35 – Pôster da peça



Fonte: Memorial do Vila Velha, em 2022

Fotografia 36 – Cartaz da peça



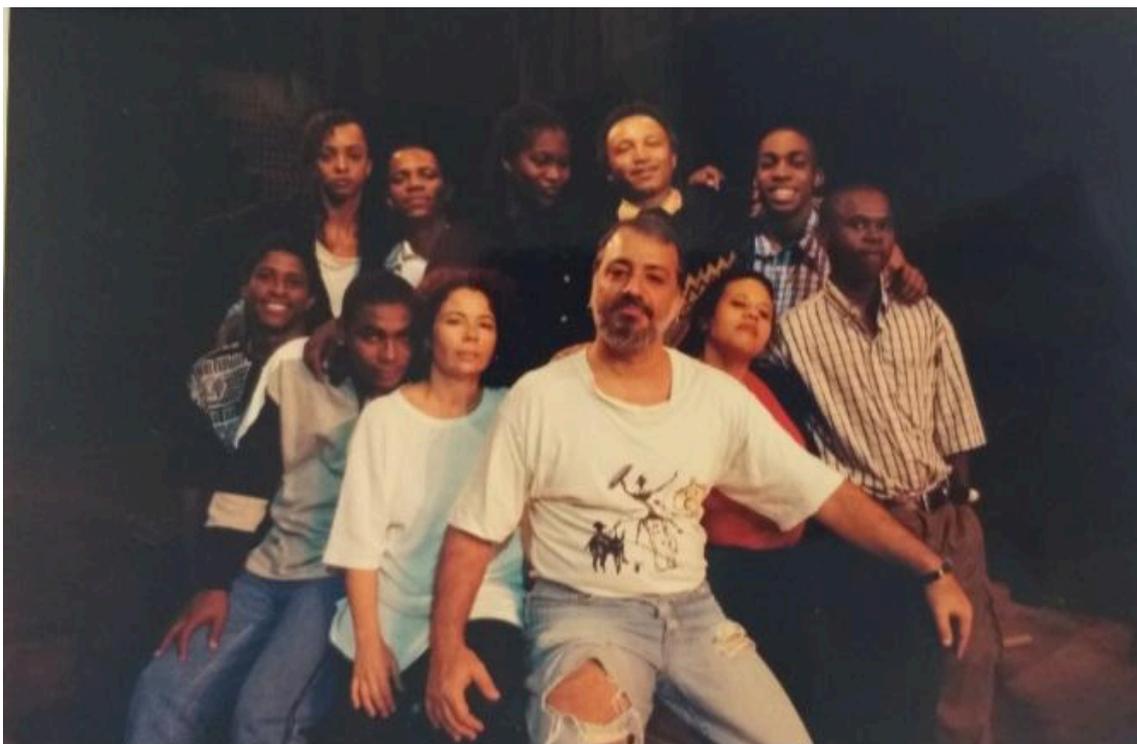
Fonte: Memorial do Vila Velha, em 2022

Fotografia 37 – Cena da peça



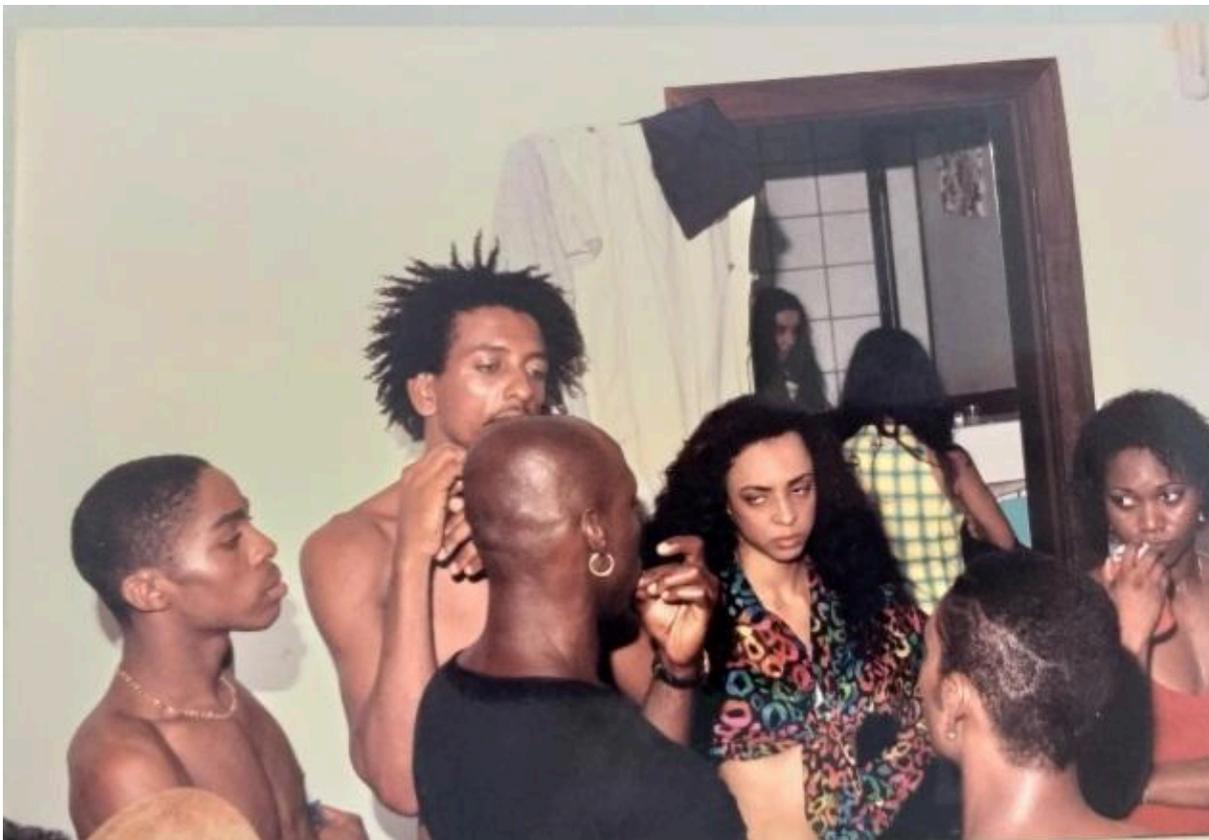
Fonte: Memorial do Vila Velha

**Fotografia 38 – Elenco e direção do espetáculo**



Fonte: Memorial do Vila Velha, em 2022

**Fotografia 39 – Reunião no camarim**



Fonte: Memorial do Vila Velha, em 2022

**ANEXO B – Comprovante submissão projeto pelo Comitê de Ética/UFMG****CAAE:** 55205222.0.0000.5149**DADOS DO PARECER****Número do Parecer:** 5.596.629**Situação:** Aprovado**Data:** 22/08/2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

**COMPROVANTE ENVIO DO PROJETO****DADOS DO PROJETO DE PESQUISA****Título da pesquisa:** CABARÉ DA RRRRAÇA: processo de criação do recurso estético do risível na abordagem do racismo/antirracismo**Pesquisador:** MARIA BEATRIZ BRAGA MENDONCA

Versão: 2

**CAAE:** 55205222.0.0000.5149**Instituição Proponente:** Universidade Federal de Minas Gerais**DADOS DO COMPROVANTE****Número do Comprovante:** 004258/2022**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

Informamos que o projeto CABARÉ DA RRRRAÇA: processo de criação do recurso estético do risível na abordagem do racismo/antirracismo que tem como pesquisador responsável MARIA BEATRIZ BRAGA MENDONCA, foi recebido para análise ética no CEP Universidade Federal de Minas Gerais em 21/01/2022 às 14:06.

**Endereço:** Av. Administrativa II **CEP:** 31.270-901 **UF:** MG **Presidente** Antonio Carlos, 6627 - 2º. Andar Sala 2005 **Campus** Pampulha **Bairro:** Unidade **Município:** BELO HORIZONTE **Telefone:** (31)3409-4592 **E-mail:** coep@prpq.ufmg.br

**ANEXO C – Carta-convite ao Memorial do Teatro Vila Velha**

Salvador, 12 de agosto de 2022.

Para: Gildete Paulo Rocha

CPF. 387.371.915/00

Discente curso de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes-UFG.

Cara Gildete

Acompanhando sua pesquisa sobre o CABARÉ DA RRRRRRAÇA, achamos que seria muito importante que pudesse fazer uma imersão na documentação, arquivada no setor de memória do Teatro Vila Velha, sobre a criação, produção, administração e temporadas do espetáculo, onde existem muitos materiais, inclusive fotos, programas, cartazes e vídeos.

Nos colocamos à sua disposição para uma residência de uma semana, posterior ao dia 22 de novembro, quando estarei de volta de São Paulo, onde me encontro agora criando um espetáculo sobre a Revolta dos Búzios, para o Sesc.

Os documentos e a equipe responsável pelo acervo da Memória do Teatro Vila Velha estarão disponíveis.

Aguardo retorno.

Seguimos



Marcio Meirelles

Diretor Artístico do Teatro Vila Velha e autor do espetáculo Cabaré da RRRRRRaça

TEATROVILAVELHA.COM.BR

AV. SETE DE SETEMBRO, S/N, PASSEIO PÚBLICO  
CAMPO GRANDE, SALVADOR – BA // CEP: 40080-110  
TEL.: (71) 3083-4600

**ANEXO D – Poemas: *Essa negra Fulô* (Jorge de Lima) e *A Outra Nêga Fulô* (Oliveira  
Silveira)**

**ESSA NEGRA FULÔ  
(Jorge de Lima)**

Ora, se deu que chegou  
(isso já faz muito tempo)  
no bangüê dum meu avô  
uma negra bonitinha  
chamada negra Fulô.  
Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!  
Ó Fulô! Ó Fulô!  
(Era a fala da Sinhá)  
— Vai forrar a minha cama,  
pentear os meus cabelos,  
vem ajudar a tirar  
a minha roupa, Fulô!  
Essa negra Fulô!  
Essa negrinha Fulô  
ficou louco pra mucama,  
para vigiar a Sinhá  
pra engomar pro Sinhô!  
Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô  
Ó Fulô! Ó Fulô!  
(Era a fala da Sinhá)  
vem me ajudar, ó Fulô,  
vem abanar o meu corpo  
que eu estou suada, Fulô!  
vem coçar minha coceira,  
vem me catar cafuné,  
vem balançar minha rede,  
vem me contar uma história,  
que eu estou com sono, Fulô!  
Essa negra Fulô!  
"Era um dia uma princesa  
que vivia num castelo  
que possuía um vestido  
com os peixinhos do mar.  
entrou na perna dum pato  
saiu na perna dum pinto  
o Rei-Sinhô me mandou  
que vos contasse mais cinco".  
Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!  
Ó Fulô? Ó Fulô?  
Vai botar para dormir

esses meninos, Fulô!  
 "Minha mãe me penteou  
 minha madrasta me enterrou  
 pelos figos da figueira  
 que o Sabiá beliscou."  
 Essa negra Fulô!  
 Essa negra Fulô!  
 Fulô? Ó Fulô?  
 (Era a fala da Sinhá  
 chamando a negra Fulô.)  
 Cadê meu frasco de cheiro  
 que teu Sinhô me mandou?  
 — Ah! foi você que roubou!  
 Ah! foi você que roubou!  
 O Sinhô foi ver a negra  
 levar couro do feitor.  
 A negra tirou a roupa.  
 O Sinhô disse: Fulô!  
 (A vista se escureceu  
 que nem a negra Fulô.)  
 Essa negra Fulô!  
 Essa negra Fulô  
 Ó Fulô ? Ó Fulô?  
 Cadê meu lenço de rendas  
 cadê meu cinto, meu broche,  
 cadê meu terço de ouro  
 que teu Sinhô me mandou?  
 Ah! foi você que roubou.  
 Ah! foi você que roubou.  
 O Sinhô foi açoitar  
 sozinho a negra Fulô.  
 A negra tirou a saia  
 e tirou o cabeção,  
 de dentro dele pulou  
 nuinha a negra Fulô.  
 Essa negra Fulô!  
 Essa negra Fulô!  
 Ó Fulô? Ó Fulô?  
 Cadê, cadê teu Sinhô  
 que nosso Senhor me mandou?  
 Ah! foi você que roubou,  
 foi você, negra Fulô?  
 Essa negra Fulô!

COUTINHO, Afrânio (org.). *Jorge de Lima. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, vol. I. p.291-293.

**OUTRA NEGA FULÔ**  
**(Oliveira Silveira)**

O sinhô foi açoitar  
a outra nega Fulô  
– ou será que era a mesma?  
A nega tirou a saia,  
a blusa e se pelou.  
O sinhô ficou tarado,  
largou o relho e se engraçou.  
A nega em vez de deitar  
pegou um pau e sampou  
nas guampas do sinhô.  
– Essa nega Fulô!  
Esta nossa Fulô!  
dizia intimamente satisfeito  
o velho pai João  
pra escândalo do bom Jorge de Lima,  
seminegro e cristão.  
E a mãe-preta chegou bem cretina  
fingindo uma dor no coração.  
– Fulô! Fulô! Ó Fulô!  
A sinhá burra e besta perguntou  
onde é que tava o sinhô  
que o diabo lhe mandou.  
– Ah, foi você que matou!  
– É sim, fui eu que matou –  
disse bem longe a Fulô  
pro seu nego, que levou  
ela pro mato, e com ele  
aí sim ela deitou.  
Essa nega Fulô!  
Esta nossa Fulô!

SILVEIRA, Oliveira. Outra Nega Fulô. In: RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos Negros:** os melhores poemas. São Paulo: Ministério da Cultura, 1998.