

NEGRITUDE E COMICIDADE NO TEATRO POPULAR: AS ESTRATÉGIAS DO BANDO DE TEATRO OLODUM NA MONTAGEM

***ESSA É NOSSA PRAIA*¹**

André Luís de Oliveira Santana

alosah@uol.com.br

RESUMO

O artigo é uma tentativa de se destacar aspectos que expressam a importância do humor como linguagem e o seu emprego na arte teatral, sendo utilizado como instrumento de inserção social de grupos marginalizados, em especial os negros. Com exemplos que vão desde a sociedade portuguesa do século XV ao XIX, passando pelo período pós-abolição da escravidão no Brasil, até chegar ao Bando de Teatro Olodum e a sua montagem de estréia, *Essa é Nossa Praia*, de 1991. A peça coloca em cena a realidade da comunidade do Centro Histórico de Salvador, suas dificuldades e enfrentamentos, utilizando o humor de situações e personagens típicos, marca essencial do teatro popular. O termo popular aqui empregado refere-se à origem dos realizadores dessa arte. São atores saídos das camadas não oficiais, das classes recalcadas, “os de baixo”, na definição de Bakhtin. Importantes representantes dessas classes são aqui destacados: o comediante Xisto Bahia, o palhaço Benjamin e os integrantes do Bando de Teatro Olodum. Todos conseguiram, através do teatro popular, um lugar de destaque no discurso cultural, sem, contudo, obterem retorno material digno de suas artes.

PALAVRAS CHAVES: teatro popular, comicidade, negritude.

El artículo es una tentativa del destacar los aspectos que expresan una importancia del humor y su empleo en la arte teatral, siendo usado cómo instrumento del la inserción de las classes marginalizadas, en especial los negros. Com exemplos de la sociedad hace el seculo

¹ Artigo apresentado à Coordenação da Cátedra Andrés Bello - Políticas e redes de intercâmbios e cooperação em cultura no âmbito íbero-americano, realizada na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como resultado final do curso, sob orientação da Professora Mestre Hebe Alves. Salvador, outubro de 2004.



XV a XIX, passando por lo periodo pos-abolicion de los esclavos del Brasil, llegando en lo grupo Bando do Teatro Olodum y su montagem de la inauguracion, Essa é Nossa Praia, del 1991. Lo espetaculo revela la realidad da comunidade del Centro Histórico del Salvador, sus dificultades, enfretameientos, usando lo humor de las situaiones y personagens típicos, cacteristica mayor del teatro popular. La expresion popular caracteriza los pioneros de la arte. Son artistas salidos de las camadas mas empobrecidas, los de bajo en la definicion de Bakthin que conseguiram um lugar de destaque no discurso cultural, sem, contudo, obterem retorno material digno de suas artes.

I - INTRODUÇÃO

O artigo ora apresentado é uma tentativa de reunir os temas abordados durante os três meses de realização da Cátedra Andrés Bello, de políticas e redes de intercâmbios e cooperação em cultura no âmbito íbero-americano e as investigações realizadas acerca da importância do humor como linguagem e o seu emprego na arte teatral para pensar as possíveis representações identitárias formuladas pelo teatro popular, tendo como instrumento fundamental o cômico. Ao interesse de pesquisar tais práticas, somou-se a orientação imprescindível da atriz, diretora e Professora Mestre da Escola de Teatro, Hebe Alves. Além dos principais teóricos do humor, fez-se necessário investigar os estudos sobre identidade² e teatro popular³.

Como o enfoque principal deste texto são as representações de negritude, e sabendo ser o negro predominante entre as camadas carentes do Brasil, condição ainda mais intensificada aqui em Salvador, o popular estará relacionado com as classes recalcadas, não elitizadas,

² E aqui faz essencial os estudos de Stuart Hall, Homi Bhaba, Nestor Canclini e Paul Giroy que se debruçaram, à luz dos Estudos Culturais, nos processos culturais da pós-modernidade, em especial das comunidades da diáspora.

³ Nesse sentido, é necessário destacar a importante pesquisa intitulada “Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas”, desenvolvida no Departamento de Teoria e no Curso de Mestrado em Teatro do Centro de Letras e Artes da na UniRio, coordenada pela Professora Doutora Betti Rabetti e a pesquisa “Imagens da cultura regional: a busca da identidade no teatro brasileiro”, desenvolvida pelo Professor Doutor André Carreira, na Universidade Estadual de Santa Catarina. Além do Professor Doutor Armindo Bião, da pós-graduação em Artes Cênicas da Ufba, que deu preciosa contribuição, principalmente no que se refere às origens das manifestações artísticas baianas e as raízes lusas dessas práticas.



fora das esferas oficiais, “os de baixo”, na definição de Bakhtin⁴. Classes excluídas socialmente, mas que souberam fazer desses discursos teatrais uma possibilidade de inserção social e retorno material, como veremos nos exemplos dos negros africanos em Portugal, dos artistas negros brasileiros do final do século XIX e início do XX e nas atuais utilizações feitas pelo Bando de Teatro Olodum. O termo popular estará, então, relacionados não só à temática abordada e ao público alvo dessas montagens, mas, e principalmente, às origens sociais (e raciais) dos artistas. Ao priorizar a trajetória de nomes como o comediante Xisto Bahia, o palhaço Benjamim e o Bando de Teatro Olodum, este trabalho tentar expressar o importante papel de representantes das “classes subalternas” na reorganização social e na abertura para novas vozes no discurso da cultura.

O objetivo principal deste artigo é apontar possíveis questões que estariam envolvidas no uso das potencialidades do cômico para a inserção de grupos marginalizados, em especial o negro, no intrincado campo das artes, ponte eficiente para a participação social. Utilizando com ferramenta o humor e, principalmente, a característica de inversão das hierarquias e quebra da unilateralidade do discurso. Além de levantar questionamentos acerca dos espaços galgados por estes grupos e o tipo de retorno conquistado.

II - O CÔMICO COMO QUEBRA DA UNILATERALIDADE DO PENSAMENTO NO INTRICADO PROCESSO CULTURAL

“O espírito do sábio não se cobre com o manto de Salomão, o compenetrado rei-sol que a tudo subordina, mas com o casaco furta-cor de arlequim, o desengonçado imperador da lua que se mistura com seus súditos. Os ruídos, os desvios, as imperfeições da experiência integram legitimamente o processo do conhecimento” (Serres, citado em Tavares, 2000, p.12)

⁴ No estudo que o russo Mikhail Bakhtin desenvolve sobre a idade média e a obra do escritor francês François Rabelais é traçado um quadro da cultura medieval dividida em dois pólos opostos. Do lado de cima estaria a cultura oficial, da Igreja e dos homens cultos, dos que, para Bakhtin, nunca riam e odiavam o riso. A cultura séria e amedrontada. No pólo de baixo estaria a tradição popular, dominada pelo riso e pelo carnaval. Bakhtin ressalta a importância do riso festivo, caracterizado pelo questionamento lúdico de todas as normas. (Gurevich, 2000, p. 84)



Um dos grandes méritos dos estudos científicos atuais foi a descoberta e a valorização do humor como elemento comunicacional e como fator importante na cultura. Já, desde o século XX, o humor deixa de ser relegado a segundo plano e passa a inspirar pesquisas e obras que dão conta das suas particularidades.

Na modernidade, muitos têm sido os pensadores que se dedicaram ao estudo do cômico. As teorias de Henri Bérghson sobre o riso, de Pirandello sobre o cômico, de Bakhtin a respeito da quebra das hierarquias proporcionada pelo humor festivo e o chiste segundo Freud são exemplos de pontos de partidas para os atuais estudos nesta área do conhecimento. Os autores contemporâneos têm revelado a importância do humor ao instaurar a fratura do pensamento único, dando abertura para a reflexão e para o entendimento dos intrincados processos da ordem social e da vida. Um destaque é o importante trabalho desenvolvido pela dramaturga e Professora Doutora Cleise Mendes⁵.

Para Mikhail Bakhtin, o riso vem da *“consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder”*. (citado em Tavares, 2000, p.21). Assim, o riso leva ao conhecimento da existência de regras e padrões, ao mesmo tempo em que possibilita burlar os mesmos – quando se dá a quebra – oferecendo outros ângulos para a visão do mundo. *“O humor permite um pensamento duplo, a convivência com a dúvida criativa, com o número dois, a noção científica de ação e reação – sem que o mundo seja um amontoado amorfo de certezas recebidas por herança”*. (Pinheiro citado em Tavares, 2000, p. 23)

Assim, através dos efeitos do cômico, as classes subalternas podem emitir suas vozes e garantir uma inserção, mesmo que limitada e vigiada, na construção cultural. Quebrando as barreiras rígidas do ideário artístico e cultural, o humor abre espaço para expressões e práticas alternativas. É através dessa brecha que ganham forças as manifestações populares, de grupos marginalizados e suas reivindicações.

⁵ A pesquisa da dramaturga Cleise Mendes, apresentado como tese de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Ufba, questiona o mito da insensibilidade do cômico, mostrando como o processo de catarse do humor pode mobilizar o repertório afetivo e intelectual do espectador. (MENDES, 2001)



Essas serão as estratégias encontradas pelos negros na história do teatro popular, em Portugal e no Brasil. O uso do riso da alegria para consolidar-se como um espaço de discussões dos temas raciais e da desigualdade social. O Brasil, em especial Salvador e Rio de Janeiro, e Lisboa, em Portugal experimentaram a fusão das tradições européias com as influências dos negros africanos, o que marcará profundamente a arte popular, seja na dança, na música e no teatro.

III – UTILIZAÇÕES DO CÔMICO NO TEATRO POPULAR PARA A EMISSÃO DE VOZES RECALCADAS

Inserção do negro na sociedade portuguesa através da arte popular: entremezes e cordéis

Do livro *Os negros em Portugal – uma presença silenciosa*, de José Ramos Tinhorão (1988), duas hipóteses podem ser levantadas a respeito da participação do negro na consolidação do teatro português.

A primeira é que a figura do negro está integrada ao teatro de Portugal desde a sua origem, em textos, inclusive, anteriores às obras de Gil Vicente, considerado o fundador do teatro português. Essa obra, chamada por Tinhorão de pré-vicentina, trará também a fala típica do negro africano.

A outra hipótese é a relação direta entre o teatro feito por negros ou que tinham estes como personagens, com o gênero cômico. Sejam através dos entremezes, do sucesso do cordel e mais adiante das revistas, a comédia sempre contou com o elemento negro, sua musicalidade e vocação rítmica.

Com documentos que atestam a participação do africano na história do teatro de Portugal, Tinhorão registra a importância do negro na história social portuguesa, já que o teatro envolve a linguagem, a música, a dança, as questões nacionais, os fatos cotidianos, enfim, uma série de temas de integração dos cidadãos portugueses.



“Ainda que não existissem as informações históricas por mim apresentadas para documentar a participação dos escravos africanos e seus descendentes crioulos na vida popular de Lisboa, a partir do século XV; bastaria a participação dos personagens negros no teatro português, desde o período pré-viceentino às revistas dos séculos XIX e XX”. (Tinhorão, 1988, p. 255)

O mais antigo dos textos destacados por Tinhorão para expressar a participação do negro no teatro português é *O pranto do Clérigo*, de Henrique da Mota (que viveu entre cerca de 1475 à cerca de 1545) e mostra um diálogo entre um clérigo que encontra seu vinho derramado e sua escrava e amante acusada do desperdício. Referências históricas encontradas nos diálogos tornam possíveis situá-lo entre 1496 e 1506. Ainda há dúvidas sobre a data da primeira obra de Gil Vicente, como também do seu nascimento (possivelmente em 1536 ou 1537), porém “é de 1502 o primeiro texto de Gil Vicente representado na corte portuguesa: o *Monólogo da Visitação*, escrito para comemorar o nascimento do futuro rei D. João III, filho de D. Manuel I.” (Faria, 1998, p. 180).

Portanto, mesmo comprovado ser Gil Vicente o mais antigo escritor teatral português, Tinhorão não tem dúvidas “Henrique Mota é o primeiro autor a ter aproveitado como personagem de teatro, em Portugal, a figura de um negro – no caso uma escrava amante do clérigo – a quem também, pela primeira vez, fazia falar em língua de preto” (Tinhorão, 1988, p. 256)⁶

Em *O pranto do Clérigo*, a negra sofre ameaças e insultos do amante⁷, porém reage, ameaçando denunciá-lo à autoridade real. Os versos abaixo, resgatados por Tinhorão, na linguagem dos negros africanos, mostram uma negra consciente dos seus direitos e disposta a procurar a justiça.

“Aqy star juiz de fora / a mym logo vay té láa / mym também falar mourinho / ssacrivam” (idem, p. 256)

⁶ Gil Vicente vai trazer o primeiro personagem negro africano na mágica *Frágua do Amor*, de 1524. Porém já em 1522, no *Pranto de Maria Parda*, o pai do teatro português já trazia uma personagem mestiça, a Maria Parda.

⁷ No diálogo, o Clérigo chama a escrava de “*perra de maniconguo*” – cadela africana, e dá maior valor ao vinho perdido que a escrava.



As ameaças da negra fazem o clérigo desistir dos insultos e agressões. Seria o primeiro uso do teatro popular português para dar voz às reivindicações dos subalternos?

Pouco a pouco a figura do negro vai se expandindo no teatro português, e as comédias vão se popularizando. Com a União Ibérica (1580 a 1640), o principal legado do teatro espanhol em Portugal foi o Pátio das Comédias, onde eram apresentadas cenas cômicas de grande apreço popular, que lotavam os pátios e congestionavam as ruas da Portugal do século XVII. (Sequeira, 1947, p. 221).

Esses pátios serão fundamentais ao impulsionar o teatro português para os seus aspectos mais populares, com as comédias de fatos e personagens cotidianos e de aceitação geral.

Depois dos pátios de comédias, serão os entremezes que agradarão o público português. Também centrados na comédia de tipos simples e fatos da atualidade, os autores dos entremezes darão destaque às personagens negras. *“Com o advento da era dos entremezes populares, a partir da década de 1770, não passaria até ao fim do século praticamente um ano sem que aparecesse nos teatros do Bairro Alto e do Salitre (aberto em 1782) um novo personagem negro, para alegria do público (...)”* (Tinhorão, 1988, p. 306)

O agrado dos entremezes entre o público das camadas mais baixa da população portuguesa tinha sua explicação no conteúdo dos textos. Como as histórias se baseavam no comentário humorístico de assuntos da atualidade (geralmente escândalos), as novas camadas urbanas viam-se representadas nos personagens. E em muitos casos tinham a oportunidade de representar os seus próprios tipos, pois, a partir da metade do século XVII, o hábito das encenações domésticas levou os donos de casa a usarem os próprios criados como atores. Os textos curtos e escritos em linguagem coloquial permitiam aos mais simples decorar as falas (idem, p. 302)

Assim, os entremezes constituíam a essencial do teatro popular no sentido que queremos, aqui, destacar. Formados pelos próprios populares, como veremos três séculos depois nas montagens de João Augusto e do Bando de Teatro Olodum, que trouxeram aos palcos baianos as manifestações do teatro de cordel.

O teatro de cordel em Portugal



A partir da segunda metade do século XVIII, com a evolução urbana de Portugal e a ampliação das publicações impressas, uma literatura que já fazia sucesso nas feiras dos séculos anteriores, ganhará espaço nos palcos e se tornará um grande destaque cultural português, possibilitando a integração das diversas classes sociais do país. É o teatro de cordel.

Tinhorão considera o cordel “o mais original fenômeno cultural urbano português”, e aponta os possíveis motivos para o sucesso popular do gênero que ressaltava ainda mais a presença negra no teatro:

“É, pois, nessa literatura sem compromisso com a cultura oficial (ainda presa ao luxo das imagens barrocas e da exposição conceitualista das idéias) que a figura do negro vai aparecer com frequência apanhado ao vivo pela ironia chocante de autores dispostos a imitar a picardia popular, não pensando na glória literária, mas no dinheiro da venda avulso das suas produções. (idem, p. 190)

Esses folhetos, além de revelar fatos históricos e cotidianos da Portugal oitocentista, dará conta da organização social e política da população portuguesa e o lugar ocupado por brancos, serviçais e negros africanos. Transformá-los em texto dramáticos é reconhecer os efeitos estéticos e artísticos dessa literatura e saciar o agrado popular por essas obras. Essas práticas ajudaram a moldar as primeiras representações de negritude na sociedade portuguesa. Tinhorão destaca que, apesar do enfoque elitista e preconceituoso dos seus autores, “É nesses folhetos de cordel aparecidos com regularidade a partir das primeiras décadas do século XVIII que se podem colher hoje as mais vivas informações sobre a participação dos negros na vida social portuguesa, principalmente da capital, Lisboa”. (idem, p. 208)

A inserção do negro brasileiro através da arte popular, no pós-abolição

Passada a fase dos autos jesuíticos, serão as comédias de costumes que promoverão a consolidação do teatro brasileiro, apresentando importantes autores nacionais, como Martins Pena.

“No caso do Brasil, Martins Pena, é efetivamente, o ponto de partida de uma tradição cômica que se consolida ao longo do século XIX, enriquecida pela contribuição de



comediógrafos como Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior e Artur Azevedo, entre outros. (...) observando a nossa produção teatral do século XIX, o que se percebe é que a comédia, em suas formas mais variadas, ao contrário do drama ou da tragédia, frutificou e se consolidou no gênero de maior prestígio junto ao público”. (FARIA: 1998:76)

Na transição entre os séculos XIX e XX, com o surgimento ou consolidação de novos meios de comunicação como a imprensa, o cinema, o rádio, a publicidade e o teatro de revista - este, pouco a pouco, substituindo as comédias de costumes, valorizando a crítica social e dando o impulso inicial à popularização da música brasileira -, o humor expandiu sua atuação, ganhando novos formatos, possibilidades, e conseqüentemente, atingindo um público cada vez maior. Desta forma, a tradição de humor brasileiro passou a circular em larga escala, fruto de uma produção vasta, impossível de ser quantificada de maneira precisa dada a variedade de formatos e circunstâncias de publicação. (Tavares, 2000, p. 32)

Nessas produções humorísticas inclui-se a preocupação com as contradições da sociedade e a exposição dos problemas sociais. Aliado às preocupações com o ideal nacional, os artistas voltados para o humor, faziam uso da picardia para expressar reivindicações. Assim, as camadas populares utilizaram essas brechas e rupturas, proporcionadas pelo riso, para exporem sua realidade.

Em seu livro *Música popular, teatro & cinema*, o pesquisador José Ramos Tinhorão (1972), destaca o sucesso de uma música divulgada pelo teatro no fim do século XIX. Trata-se do tango As laranjas da Sabina “*inspirado no incidente policial envolvendo uma preta vendedora de laranjas, popularíssima entre os estudantes de medicina carioca*”. (Tinhorão, 1972, p. 17)

Conta o autor que a negra Sabina, aos fins de 1888 (logo após a abolição), vendia laranjas em frente à Escola de Medicina, no Rio de Janeiro. Um certo dia, os estudantes da Escola, seus fregueses, teriam dirigido irreverências republicanas aos ocupantes da carruagem da princesa imperial. Como os estudantes estavam diante do tabuleiro da ex-escrava, o chefe da Polícia Imperial ordenou a retirada da vendedora do seu ponto. Foi o bastante para que, animados pelo entusiasmo republicano, os estudantes resolvessem transformar a proibição num caso político. Programaram uma passeata contra as autoridades e desagravo à Sabina.



Os habitantes da capital do Império viram cerca de 200 estudantes, em marcha, pelas ruas mais elegantes, dando vivas à Sabina e com laranjas espetadas em suas bengalas. Na frente, um músico soprando gaita, soando tambor e batendo pratos, “*enquanto atrás, fechando o desfile, a preta Sabina, de turbante branco, camisu de babados de renda, saia de roda, balangandãs e chinelinhos, pesadona, bamboleia-se entre dois calouros que a levam, de braços*”. (idem, p.18)

A passeata seguiu por diversos pontos da cidade, recebendo o apoio dos transeuntes e forçando a polícia a desfazer o impedimento à negra. O subdelegado foi demitido e Sabina pôde voltar a vender. O tango *As laranjas da Sabina* foi composto por Artur Azevedo e seu irmão Aluísio Azevedo e foi incluído na revista do ano, *República*, sendo cantado pela atriz Ana Manarezzi, fazendo tremendo sucesso⁸.

E assim, os temas populares e o cotidiano dos negros, pouco a pouco, foram ganhando destaque nos palcos brasileiros. E os artistas galgando espaços sociais. Com todos os preconceitos mantidos mesmo depois da abolição de 1888,

“será nos meios artísticos da cidade que o elemento negro será absorvido mais democraticamente. Seu conhecimento dos ritmos musicais, das formas de dançar e representar apreendidos informalmente em cerimônias religiosas, em festividades e dramatizações em procissão – ranchos e cordões – terão largo emprego nos espetáculos de teatro musicado, nos quais já eram explorados desde o século XIX”. (idem, p. 27)

Neste sentido, dois nomes terão destaque: o do comediante Baiano Xisto Bahia e do palhaço mineiro Benjamin.

Com seus lundus e peças cômicas, Xisto Bahia conquista o país⁹

Xisto Bahia nasceu em 5 de setembro de 1841, no bairro de Santo Antonio, Salvador. Com poucos recursos, os pais, o major Francisco de Paula e D. Teresa de Jesus Maria do

⁸ Estava introduzida, nas comédias de revistas, a personagem que mais longa vida teria nos palcos brasileiros: a figura da baiana, responsáveis pelo sucesso de atrizes notáveis como a espanhola Pepa Ruiz e a portuguesa Carmem Miranda. (Tinhorão, 1972, p. 19)

⁹ Todas as informações apresentadas aqui sobre Xisto Bahia foram retiradas do ensaio de Affonso Ruy, publicado na Revista da Bahia, n.º.37, de 2003, dedicada ao teatro.



Sacramento Bahia, criavam 4 filhos, além do caçula Xisto. Iniciou suas experiências artísticas, como amador, no teatrinho da Rua São José, onde logo se destacou pelas comédias que escrevia e representava, sendo ainda exímio tocador de violão. Aos 17 anos cantava suas primeiras modinhas.

Quando o pai de Xisto falecera, em 1858, o menino tentou sustento no comércio, sem sucesso. Restava-lhe a carreira artística. A fascinação pelo teatro, o levou a se inscrever como amador no Grupo Teatral Recreio Dramático. *“O amador evoluíra consideravelmente; a platéia ri da jocosidade das suas criações e o aplaude freneticamente nos entremezes quando canta chulas e lundus, por si mesmo acompanhado ao violão”.* (Ruy, 2003, p. 6)

Em 1864, Xisto excursionou por durante dez anos, pelo norte do país. É aclamado pela população e, em 1872, é impressa a comédia de Xisto Bahia, no Maranhão. A obra, com um viés político, faz propaganda abolicionista e republicana.

Xisto Bahia estréia na corte em 1875, no Teatro Ginásio, e então

“Abre-se-lhe os galarins da fama; as qualidades de Xisto Bahia davam-lhe margem a não recusar jamais um papel, sempre se desempenhando com inteligência e personalidade. Nunca, entretanto, foi excedido na comédia brasileira, fixando por muitos anos, pelo seu trabalho criador, o teatro nacional. Ator consagrado, Xisto continuou a compor e interpretar modinhas e lundus, sempre se acompanhado ao violão. As modinhas tinham excepcional destaque na vida social do segundo império. Não só a modinha. O lundu irreverente ou malicioso era exigido nos teatros; recatadamente apresentado nos salões”.(Ruy, 2003, p. 6)

Em 1887, porém, apesar da grande popularidade em todo país, a falta de retorno financeiro mantinha a pobreza no lar de Xisto e tirava o entusiasmo do artista em relação ao teatro. Mesmo recebendo a direção do Teatro Lucinda, onde montou cerca de cinco revistas e mágicas, Xisto resolveu abandonar a profissão. E em 1891, ocupou o cargo de amanuense¹⁰ na penitenciária de Niterói, porém logo foi demitido e voltou aos palcos, com o mesmo sucesso e as mesmas dificuldades financeiras.

¹⁰ Segundo o dicionário Michaelis **a.ma.nu.en.se:** *s m+f* **1** - Empregado de repartição pública, encarregado geralmente de fazer cópias, registros e alguma correspondência oficial. **2** Escrevente, copista, secretário.



Em 1893, com as agitações políticas e militares no Brasil, teatros são fechadas e projetos de Xisto de excursões, inclusive a Portugal, são frustrados. A saúde mostrava-se comprometida e, em 30 de outubro de 1894, morria aos 53 anos, o múltiplo artista.

Um ano antes da sua morte, Xisto recebeu uma homenagem do principal crítico teatral da época, Artur Azevedo, que ressaltava a importância do baiano ao valorizar o nacional em meio à efervescência de estrangeiros no país. Assim escreveu Azevedo, em 1893, no semanário *Álbum*:

“Hoje, que os fluminenses só têm palmas, bravos e aclamações para a divina Sarah, para Tetrzzini, para Rosa Damasceno, para Amélia Vieira, para o Brasão e os irmãos Rosas; hoje que se acham nesta capital tantos artistas estrangeiros de primeira ordem, sente-se o Álbum feliz por ter ocasião de publicar o retrato do mais brasileiro de todos os atores”.¹¹
(Ruy, 2003, p. 10)

O palhaço negro Benjamin anima a corte e cria o circo-teatro¹²

No início do século XX, as cidades brasileiras, em especial o Rio de Janeiro e Salvador, registram uma movimentação na cena teatral, principalmente pelo sucesso do teatro popular. No Rio de Janeiro, “a afluência do público era enorme, e os espetáculos sucediam-se quase que semanalmente, com os profissionais de teatro trabalhando de domingo a domingo, sem nenhuma folga semanal com três sessões diárias de espetáculos.” (Marques, 2001, p. 325).

Os negros, agora libertos, tinham dificuldade de inserção no mercado de trabalho, ocupado por trabalhadores brancos e por imigrantes que começavam a chegar, incentivados pela

¹¹ As palavras de Azevedo levam a reflexão sobre a importância destes artistas populares na garantia dos valores e aspectos nacionais, ou seja, na constituição da identidade cultural brasileira. Desde já esse ideário sofria limitações, seja pelo grande fluxo de artistas estrangeiros, vindos principalmente da Europa, “centro cultural” da época, como também pela falta de retorno financeiro aos artistas populares, como fica evidente na pobreza de Xisto, mesmo depois de tanto sucesso no país.

¹² Todas as informações históricas sobre o palhaço Benjamin foram retiradas do artigo “O palhaço negro que dançou a ‘chula’ para o marechal de ferro: as formas de integração social da população negra no Rio de Janeiro do início do século XX”, de Daniel Marques, publicado nos Anais da ABRACE – 2001.



política de embranquecimento país¹³. Restam, então, os canais informais do meio artístico, já que a competição no mercado de trabalho formal era desfavorável à população negra.

É nesse cenário que surge o artista mineiro Benjamin de Oliveira, nascido, por volta de 1870, na atual Pará de Minas, filho de negros alforriados. Logo cedo, Benjamin decide fugir com um circo que chega a sua vila e nele aprende suas primeiras lições artísticas, como acrobacias, trapézio, o papel de palhaço. Benjamin se firma na nova carreira e recebe contratos de outras companhias até chegar ao Rio de Janeiro. “*Será no Rio de Janeiro que o palhaço Benjamin de Oliveira se afirmaria como um dos grandes de sua profissão, alcançando um enorme êxito junto ao público, mas também obtendo elogios de críticos e de outros artistas consagrados*”. (Marques, 2001, p. 328)

O sucesso do palhaço chamará atenção inclusive do presidente da república, o Marechal Floriano Peixoto, que assistiu uma apresentação de Benjamin no Circo do Comendador Caçamba, instalado no subúrbio carioca de Cascadura.

Ao apresentar esquetes dramáticos, entre uma apresentação e outra do circo, Benjamin criará o circo-teatro, chegando a montar *Othelo* de Shakespeare, sob a lona do Circo Spinelli. O mesmo Artur Azevedo que havia reconhecido o talento de Xisto Bahia escreverá críticas elogiosas ao palhaço Benjamin. “*Quando Shakespeare fez Othelo,(...) imaginou certamente um tipo como esse que Benjamin representa com tanta força em seu pequeno teatro*”.¹⁴ (Marques, 2001, p. 239)

O teatro popular torna-se, no final do século XIX e início do XX, importante instrumento de emissão das vozes recalcadas, particularmente, dos negros libertos. Assim serão encontradas semelhanças entre as trajetórias de personagens negros ou mestiços que, através das práticas artísticas, em especial as manifestações populares, como a música e o teatro cômico, buscarão integração social. Neste sentido, podemos somar às histórias de

¹³ A intenção dos governantes brasileiros pela modernidade do país, importando modelos e costumes europeus, excluía as manifestações populares e principalmente do contingente negro que pouco a pouco ia crescendo na vida urbana. “*Assim sendo pode-se dizer que a absorção do elemento negro pelas produções artísticas populares do período irá definir estas mesmas produções e, não seria exagero afirmar, toda a história do teatro e da música popular brasileira*”. (Marques, 2001, p. 326)

¹⁴ O próprio Benjamin destaca essa crítica de Azevedo em entrevista dada ao jornalista Brício de Abreu em ABREU, Brício. Esses populares tão desconhecidos. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1956, p. 77-88. Citada por Marques, 2001.



Xisto Bahia e do palhaço Benjamin, o extraordinário sucesso alcançado pelas Casas das Tias Baianas, cujo nome emblemático da Tia Ciata é fundamental na consolidação do samba, como mostram pesquisadores da música brasileira, como Roberto Moura¹⁵ ou José Ramos Tinhorão. “Assim, “*reforçando a idéia de um canal não oficial de integração, será pelas casas das “tias” - como também pelo teatro popular carioca – que a cultura negra se fará aceita na sociedade.* (Marques, 2001, p. 330)

Abdias do Nascimento, militância teatral e política¹⁶

Outros exemplos poderiam ser apresentados de trajetórias de destaque das manifestações populares que resultarão em importantes inserções dos temas populares e negros na sociedade brasileira. Fundamental destacar o papel do ator e dramaturgo Abdias do Nascimento, criador do Teatro Experimental do Negro, que através de um trabalho militante em defesa do artista negro, conquistou o reconhecimento nacional, tanto na carreira artística como política, sendo o primeiro parlamentar, motivado pelas lutas raciais, a chegar ao Senador Federal.

Nascido em Franca, interior de São Paulo, em 14 de março de 1914, Abdias do Nascimento foi um dos fundadores da Frente Negra Brasileira, importante movimento iniciado em São Paulo, em 1931, que teria como fruto o Movimento Negro Unificado. Criou o Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944, foi secretário de Defesa da Promoção das Populações Afro-Brasileiras do Rio de Janeiro, Deputado Federal pelo mesmo estado em 1983 e Senador da República, em 1997. Além de autor de várias peças e livros, entre eles: "Sortilégio", "Dramas Para Negros e Prólogo Para Brancos" e "O Negro Revoltado". Abdias é também Professor Benemérito da Universidade do Estado de Nova York e doutor "Honoris Causa" pelo Estado do Rio de Janeiro.

¹⁵ Ver MOURA, Roberto. Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

¹⁶ Informações sobre Abdias do Nascimento retiradas do site Portal Afro:
<http://www.portalafro.com.br/entrevistas/abdias/internet/abdias.htm> Visitado em 02/11/2004, às 13h25.



A história de militância de Abdias do Nascimento está associada às conquistas sociais dos negros nos últimos 60 anos e expressa a trajetória de um artista que utilizou seu talento como arma de luta política.¹⁷

Ariano Suassuna e o popular nordestino¹⁸

O teatrólogo e romancista Ariano Vilar Suassuna é advogado e professor da UFPE, e nasceu em Nossa Senhora das Neves, atual João Pessoa, na Paraíba, em 16 de junho de 1927. A infância passada no sertão familiarizou o futuro dramaturgo com os temas e as formas de expressão artística que viriam mais tarde constituir seu universo ficcional ou, como ele próprio o denomina, seu "mundo mítico". Não só as histórias e casos narrados e cantados em prosa e verso foram aproveitados como conteúdo de suas peças, poemas e romances. Também as próprias formas da narrativa oral e da poesia sertaneja foram assimiladas e reelaboradas por Suassuna.

Em 1946, ao ingressar na Faculdade de Direito do Recife, Ariano Suassuna ligou-se ao grupo de jovens escritores e artistas que, tendo à frente Hermilo Borba Filho, Joel Pontes, Gastão de Holanda e Aloísio Magalhães, acabavam de fundar o Teatro do Estudante Pernambucano. Era a classe estudantil ocupando o palco para expressar suas vozes. Após formar-se na Faculdade de Direito, passou alguns anos na cidade de Taperoá, onde escreveu e montou a peça Torturas de um coração, em 1951. No ano seguinte, voltou a residir em Recife. São dessa época O castigo da soberba (1953), O rico avarento (1954) e o Auto da Compadecida (1955), peça que o projetou em todo o país e que seria considerada pelo crítico Sábato Magaldi "o texto mais popular do moderno teatro brasileiro". Sucesso permanente de público e de crítica, o Auto da Compadecida está hoje incorporado ao repertório internacional, traduzido e representado em 10 idiomas.

¹⁷ Em junho de 2004, durante a realização do Fórum Mundial de Cultura, em São Paulo, foi lançada a Campanha para a indicação do nome de Abdias do Nascimento ao prêmio Nobel da Paz, pelos seus incansáveis esforços na luta contra a desigualdade entre brancos e negros no Brasil.

¹⁸ Para maiores reflexões sobre a vida e obra de Ariano Suassuna ver **Percevejo**. Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro : UNIRIO; PPGT; 2000, nº 8. Esse número é especial sobre a cultura popular e contém artigos de diversos pesquisadores, incluindo o próprio Suassuna.



A obra funde duas tradições caras à nacionalidade: o teatro religioso medieval, que nutriu Gil Vicente, fundador do palco português, e o jesuíta José de Anchieta, que inaugurou a cena brasileira; e o populário nordestino, de riqueza incomparável nas personagens e situações.

Em 1959, em companhia de Hermilo Borba Filho, fundou o Teatro Popular do Nordeste, que montou em seguida a Farsa da boa preguiça (1960) e A caseira e a Catarina (1962).

Impossível pensar o teatro popular brasileiro sem relacionar com as idéias elaboradas e defendidas por Suassuna em sua dramaturgia e postas em prática através do “Movimento Armorial”, criado pelo interesse no desenvolvimento e no conhecimento das formas de expressão populares tradicionais. O movimento foi lançado em Recife, em 1970, com o concerto "Três Séculos de Música Nordestina do Barroco ao Armorial" e com uma exposição de gravura, pintura e escultura. Em 1989, Ariano Suassuna foi eleito para a Cadeira n. 32 da Academia Brasileira de Letras¹⁹.

A obra de Suassuna será fundamental para a valorização do nordeste e auto afirmação do sertanejo durante as décadas de 50, 60 e 70 período de intensos embates artísticos e de imposição crescente do imperialismo cultural norte-americano. Considerado por muitos como radical ou conservador, ainda hoje, Suassuna será o defensor de uma arte popular genuína, livre de interferências exteriores, voltada única e exclusivamente para as manifestações do povo, suas tradições, seus sons, vozes e ritmos.

O uso do humor nas representações de negritude do Bando de Teatro Olodum

“É preciso nos aproximarmos da cultura popular em outros termos, como João [Augusto], porque essa é a nossa cultura, porque nela está o nosso discurso, aquele que fala de nós mesmos, critica, reflete a forma de vida e a estrutura social que são nossas, propõe mudanças através do humor e da beleza, diverte o próximo. E ao fazermos isso, como João, o faremos porque acreditamos no teatro e em seu poder de, ao tocar feridas, propor a cura. (Meirelles, 2003, p.34)

¹⁹ E em 2002, recebeu o Prêmio Jorge Amado de Literatura e Arte, pelo conjunto de sua obra, oferecido pelo Governo do Estado da Bahia. Na oportunidade Suassuna recebeu a quantia de R\$ 100 mil reais e disse aos presentes que finalmente ia poder comprar um apartamento para o filho.



O Bando de Teatro Olodum surgiu nos anos 90, no momento em que a cena artística da cidade passava por transformações e se afirmava como um espaço de discussão e vivência das organizações de defesa da cultura negra. A criação de blocos afros como Ilê Ayê, Muzenza e Filhos de Gandhi, anos antes, e a participação engajada destes²⁰, fortaleceu a auto-estima do “povo negro” e valorizou a estética negra.

Como proposta do Grupo Olodum – fundado em 1979 - que já se destacava pela música produzida, o Bando de Teatro Olodum foi criado com o objetivo de retratar o cotidiano da cidade, através dos negros que a habitam e protestar contra as formas de exclusão que o povo pobre, em sua maioria negra, sofre. “*O Bando de Teatro Olodum, desde 1990, é o bando anunciador dessa nova (velha) civilização baiana, da qual o teatro que incorpora consciente e definitivamente tipos, personagens e formas de negritude faz parte*”. (Bião, 1995, p.16)

Relacionando o conceito de *campo*²¹ desenvolvido por Bourdieu (1996) ao Bando de Teatro Olodum e a sua formação, pode-se pensar que os desejos iniciais do grupo Olodum de formar um grupo teatral que se centrasse na questão dos negros marginalizados de Salvador tiveram que se associar ao pensamento do diretor Márcio Meirelles e sua vasta experiência no teatro já naquele tempo. Na vontade de estar mais próximo das comunidades carentes, nelas buscando os integrantes do grupo e as histórias para seus textos, novas negociações foram travadas. A inserção no circuito teatral comercial da cidade, na mídia baiana, nos movimentos sociais foi gerando novos embates. As representações de negritude que podem ser observadas nas montagens do Bando de Teatro Olodum, então, são os

²⁰ Destaque para o Ilê Ayê que, desde os anos 70, realiza a “Noite da Beleza Negra”, inspirada no pensamento americano do “*Black is Beautiful*”.

²¹ A idéia de *Campo*, segundo o pesquisador francês, dá conta das relações que se processam no interior da produção dos objetos culturais, bem como na sua circulação e recepção. Esta noção de *campo* de embates apresenta esta construção como um processo ininterrupto de negociações entre os vários agentes, e alerta para a impossibilidade de encararmos um objeto cultural, ou a produção do mesmo, como algo resultante apenas do interesse dos atores que primeiro pensaram a sua realização. Esse conceito de Bourdieu, como também de trajetória e capitais, foi aprofundado durante o período que André Luís Santana atuou como bolsista de iniciação científica CNPq / Pibic, do projeto intitulado “Campo da telenovela e produção dos sentidos: o lugar do autor e do diretor-geral” e coordenado pela Professora Doutora em Ciências Sociais, Maria Carmem Jacob de Souza.



resultados desta rede de relações, embora apresente apenas uma das muitas possíveis *representações de negritude*.

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

João Augusto e o teatro de cordel

O teatro feito em Salvador nos anos 60, ainda elitista, foi marcado pela experiência do Teatro dos Novos, do Teatro Vila Velha que deu destaque à musicalidade e exuberância ritual do negro. Esta tendência permaneceu entre os anos 60 e 70, dando lugar a uma integração maior entre o movimento teatral e os movimentos sociais, em especial os grupos negros influenciados pelo movimento norte-americano e pela luta contra o *apartheid* africano. Tanto Hall (1996) como Gilroy (2001) ressaltam a importância da ação destes movimentos sociais na afirmação de políticas culturais que valorizem o modo de vida e produção das comunidades excluídas. Para Gilroy foi graças à luta destes movimentos que o racismo foi reconhecido como elemento estruturante da nossa sociedade e combateu-se mais firmemente as idéias de uma nação como cultura homogênea. Além disso, este autor atribui às iniciativas destes grupos, *“dentro da perspectiva analítica fornecida pela idéia da diáspora, o levantamento de questões sobre o escopo e o alcance da política negra que são fundamentais para a construção de uma sociedade mais justa”*. (GILROY, 2001, p. 9)

Esse teatro mais engajado revelará um nome fundamental na história do teatro baiano: João Augusto.

Desde a sua chegada à Salvador, em 1956, integrando o grupo que criou a Escola de Teatro da Ufba, João Augusto já trazia uma trajetória de destaque no teatro carioca. Nascido em 1928, era um premiado ator, diretor e autor teatral, sendo por isso convidado por Martins



Gonçalves, com quem havia trabalhado n' O Tablado, para lecionar nas cadeiras de Formação do Autor e História do Teatro.

A trajetória de João Augusto já era marcada por uma preocupação com a valorização dos temas nacionais, quando, em 1959, a primeira turma de graduandos pela Escola de Teatro se desentendeu com o diretor, Martins Gonçalves, por considerar demasiado o estrangeirismo na Escola. João apoiará os alunos, tornando-se líder do movimento que culminou com a saída dos estudantes da Escola, com a criação a Sociedade Teatro dos Novos, e conseqüentemente, com a fundação do Teatro Vila Velha, em 1964.

“Queriam, João e seus alunos dissidentes investigar o teatro nacional, mesmo que à luz de modelos estrangeiros. (...) Fundaram então o primeiro grupo profissional da Bahia: a Sociedade Teatro dos Novos, ainda em outubro de 1959. (...) Percorreram, com seus espetáculos e leituras dramáticas, palcos improvisados em praças, subúrbios e instituições da capital e do interior do estado. A beber na fonte os elementos da cultura popular que levaram para o palco posteriormente. (Meirelles, 2003, p. 25)

Em 1966, com a Sociedade Teatro dos Novos, João Augusto inicia a utilização dos textos da literatura de cordel brasileira, colocando em cena as histórias tal qual foram escritas, com um mínimo de interferência e dando o crédito devido aos autores. Com as estréia de Cordel em 1966, Cordel 2, 1972 e Cordel 3, em 1975, João vai ser responsável pela consolidação, no teatro brasileiro, do gênero que tanto destaque obteve no teatro português, a partir do século XVIII. Representando a mesma força de valorização das manifestações populares, sua linguagem e sua comicidade. Até a sua morte, em 1979, João Augusto dedicou seu trabalho e o espaço do Vila Velha para as investigações acerca do teatro popular e o respeito a todas as manifestações artísticas do povo baiano, nordestino e brasileiro. Neste sentido, a figura do negro vai estar inserida, como parte dessas camadas populares, preparando o Teatro Vila Velha para a sua condição de espaço de resistência e difusão da cultura negra, com o Bando de Teatro Olodum, a partir da década de 90.

“O Bando é pop e popular simultaneamente, como o teatro que João propunha. O Bando é formado por atores com quem, sem sobre de dúvidas, João gostaria de trabalhar. Atores que não apenas representam o povo ou emprestam sua voz a ele (e aqui, sabemos do que falo,



quando digo ‘povo’), mas são eles mesmo esse povo, que abre a boca no palco e faz o seu discurso”. (Meirelles, 2003, p. 31 e 32)

A estratégias do cômico em *Essa é Nossa Praia*

A fundação do Bando resgata, então, estes termos que tanto destaque tiveram nas décadas de 60 e 70, e que passaram pelo esfriamento dos períodos seguintes. “*Escapando à solidão de um teatro por muito tempo distanciado dos valores da nossa cultura, o Bando surge com uma proposta de um mergulho nessa identidade cultural*”. (Dantas, 1995, p. 43)

Sob direção de Márcio Meirelles, em parceria com Chica Carelli, Maria Eugênia Millet e Leda Ornelas, o Bando já na seleção do seu elenco faz sua primeira escolha: jovens negros do subúrbio. A diversidade foi garantida pelas diferenças da relação dos atores escolhidos com a prática teatral: uns se destacavam pelo canto, outros pela dança, alguns possuíam experiência no teatro de militância sindical ou associativa, alguns nunca haviam feito teatro e outros jamais tinham assistido uma peça.

Relacionando com a análise que Hall (1980) faz das determinações que começam a ser forjadas no processo de produção dos programas de televisão, pode-se dizer que, na escolha do elenco, o Bando inicia o processo de representação das comunidades negras e periféricas, afinal “*a produção constrói a mensagem. Em um sentido, então, o circuito começa aqui. É claro que o processo de produção não é isento de seu aspecto “discursivo”: ele também se constitui dentro de um referencial de sentidos e idéias.*” (Hall, 1980, p. 3).

Assim, depois de meses de oficinas, estréia, em 25 de janeiro de 1991, na antiga Escola de Medicina da Ufba, no Terreiro de Jesus, a montagem de *Essa é nossa praia*²².

“Inicialmente, a idéia era ser apenas isso: o resultado da primeira oficina de formação do grupo, já que o primeiro espetáculo a ser montado seria o clássico ‘As Bacantes’. Entretanto, a *identidade* e o estilo do grupo iriam se impor fora dos planos; o sucesso de ‘*Essa é nossa praia*’ foi tamanho que a peça, prevista para uma curtíssima temporada,

²² O texto é uma criação coletiva, roteirizada por Márcio Meirelles, que também dirige, ao lado de Chica Carelli, a diretora musical. Márcio Meirelles será responsável também pelo cenário e por coordenar um sistema de oficinas com o elenco para a criação do figurino. As coreografias da montagem original são de Leda Ornelas, (depois substituída por Zebrinha, atual coreógrafo do grupo) e os ritmos percussivos do maestro Neguinho do Samba.



prosseguiu sua carreira de sucesso sendo hoje mantida no repertório do Bando. Ali estava a primeira parte do que mais tarde viria a ser a ‘Trilogia do Pêlo²³’. (Dantes, 1995, p. 45)

A identidade de que fala Dantas (o grifo é nosso), está expressa na composição dos personagens, nos diálogos e nos fatos narrados. Os personagens, saídos do Pelourinho, ampliam a possibilidade de serem visíveis à sociedade. A fala dará espaço ao linguajar das ruas, sem moralismo, os xingamentos e palavrões estarão na montagem, assim como a forma de tratar a sexualidade. É a celebração da manifestação popular festiva que tratou Bakhtin. “*Uma perspectiva em relação à linguagem que valoriza o obsceno, o vulgar, o non-sense, enquanto expressão lingüística da criatividade popular (...) a eliminação das barreiras que separam o espetáculo e o espectador; onde todo mundo vira performer*”. (Stam, 200, p. 47)

Hall chama atenção para os três elementos utilizados pelos negros no embate contra as formas cristalizadas que lhe são atribuídas. Na oposição aos estereótipos das vozes centrais, a comunidade da diáspora negra faz uso do *estilo*, da *música* e do *corpo*. Estes três elementos sempre estiveram presentes no repertório do Bando. A música do Olodum, marcada pelo samba-reggae do maestro Neguinho do Samba, a valorização do estilo negro, ainda na auto-afirmação do *Black is Beautiful* e as coreografias de Zebrinha, inspiradas não só na dança de rua, mas no próprio molejo e gingado do dia-a-dia do baiano, serão explorados em *Essa é nossa Praia*. Os corpos ficam em evidência, confirmando a afirmação de Hall de que “*temos trabalhado em nós mesmos como telas de representação*”. (Hall, 1996, p.8)

Um outro elemento, porém, será destacado nas montagens do grupo: o humor, extraído dos fatos e personagens do cotidiano da cidade. Na Trilogia do Pelô (ver nota 18), ganham a cena, moradores do Pelourinho, freqüentadores, novos visitantes e as autoridades responsáveis pela reorganização do local. Ao se pensar a construção do humor, uma das características mais importantes é, justamente, a criação dos personagens. Segundo a tradição teatral, estes necessitam para efeito do cômico deter alguma falha, defeito ou vício.

²³ Além de **Essa é nossa praia**, formam a Trilogia do Pelô os espetáculos: **Ó paí ó**, estreado em 1992 e **Bai Bai Pelô**, de 1994. As três montagens seguiram as mesmas etapas de produção (com oficinas e criação coletiva) e terão como tema a realidade do Pelourinho. Antes, durante e depois das reformas do Centro Histórico.



"Desse modo, junto com o enredo, a personagem rebaixada e a evidência do seu ridículo atravessarão a história da comédia. (...) Segundo a poética II, as personagens cômicas recaem em uma das três categorias seguintes: bufônicas, irônicas ou fanfarrônicas". (Bender, 1996, p. 36)

Como trabalhar o rebaixamento de personagens às quais o Bando objetiva dar fala? E assim "Essa é nossa praia" será um desfile de tipos cômicos, que contam suas histórias de vida, de forma irônica, extraíndo risos da platéia, mesmo quando narram seus sofrimentos. Abaixo, são destacadas falas da baiana vendedora de acarajé, iniciando suas vendas, e Dona Joana, moradora do Pelourinho, respondendo a uma pedinte. Essas personagens, "rebaixadas" economicamente pela ideologia dominante, falam das dificuldades de suas vidas. Porém o modo especial com que as atrizes dizem o texto (que vai desde a utilização de uma voz risível ao tom irônico das falas), leva ao riso.

Baiana – (Para o público) Todo dia é a mesma coisa: preparo massa, arrumo no cesto, levo cesto para o ponto. Vocês estão pensando que fazer acarajé é fácil? Não é não, minha filha. Está pensando que o meu é batido no liquidificador? Não, o meu é no punho e do muito bem feito! (Vê Pico sentado na platéia) Oh, menino, eu quero você se misturando com esse povo aí? Passando! Venha arrumar o tabuleiro e passa a vassoura aqui no ponto.²⁴

(...)

Maria de Bonfim – Bom dia! Eu ai dar... Sabe o que é? É que eu tô pedindo um trocado pra comprar uma passagem e vortá pro meu interior.

Dona Joana – Arrume pra duas, nêga!

Maria do Bonfim – Ô, mulher, qualquer coisa me serve.

Dona Joana – Minha senhora, eu tô com fome há três dias, meu marido está desaparecido, minhas crianças estão entregues a Neguinho do Samba, é desse jeito a minha vida.

Maria do Bonfim – Mas a senhora tá aí dentro de sua casa no bem bom.

Dona Joana – Tô com fome do mesmo jeito.

²⁴ Os trechos da peça aqui destacados foram retirados do livro Trilogia do Pelô, organizado por Márcio Meirelles e Bando de Teatro Olodum e refere-se, em relação a *Essa é nossa Praia*, à versão apresentada no Teatro Vila Velha, em novembro de 1994.



O diretor Márcio Meirelles afirma que a utilização do cômico não foi uma opção anterior a fundação do Bando. Partiu do contato com as comunidades durante a realização das oficinas. “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”.²⁵

Apesar de todos os problemas gerados por uma sociedade desigual e excludente, o dia-a-dia daquela comunidade é narrado através de cenas com alto grau de comicidade, graças à construção das personagens, ao pitoresco dos fatos e aos diálogos apresentados. “*O riso festivo celebra uma vitória simbólica sobre a morte, sobre tudo que é considerado sagrado, sobre tudo aquilo que oprime e restringe.*” (Stam, 2000, p. 43).

Destacam-se agora, mais dois exemplos de personagens que, ao contar suas amarguras diárias, levam o público à identificação e ao riso. Matias é o vendedor de quiabos e marido da baiana de acarajé. Lúcia é uma baiana estilizada que fica na porta de uma loja do Pelourinho atraindo clientes. Ambos nutrem o desejo de mudar de vida.

Matias – Ói mulher, eu já tô é retado, viu? Todo dia eu acordo às 4 da manhã, desço e vou lá na rampa do mercado buscar mercadoria. Quando chego lá embaixo, o sujeito vira na minha cara e diz: “Aí, meu irmão, o que eu tenho pra você é esse bagulho aí”. Então eu pego e boto esse peso retado nas costas e subo toda essa ladeira, quando chego lá em cima e vou na casa da madame entregar a mercadoria que ela me encomendou, ela vira na minha cara e diz: “Passe mais tarde que meu marido saiu e me deixou sem dinheiro”. Eu vou ficar numa vida miserável dessa nada!

(...)

Lúcia – Tô cheia. Tô cheia de ficar o dia inteiro nesse Pelourinho, subindo e descendo, toda entertelada. Sorri para gringo que sobe, sorri para gringo que desce e o salário: uma miséria. Mas eu saio desse Pelourinho, se possível do Brasil. Vou viver na Europa, aquilo lá que é lugar de se viver.

²⁵ Entrevista concedida a André Luís Santana, em 04/11/2004, no Teatro Vila Velha, durante o ensaio geral de mais uma re-estréia de *Essa é nossa praia*, que aconteceu um dia depois da entrevista.



Márcio Meirelles considera a utilização do cômico nas montagens do Bando uma “faca de dois gumes”, tratada com muito cuidado. “O Bando sempre ganhou o público com o seu humor, sempre que enveredamos pela tragédia a aceitação não foi a mesma. Porém não podemos perder a contundência, corremos o risco de virar diversão e o público receber aquele texto como algo inofensivo”. (Meirelles, 2004)

Com humor, esses personagens levam à reflexão da problemática social brasileira, em especial da população pobre de Salvador. Destacam-se a insatisfação e o desejo de mudança, mesmo que possa ser tirado riso disso. Como pode ser observada na obra de Rabelais, investigada por Bakhtin, “*o riso tem um profundo significado filosófico; é um ponto de vista particular sobre a experiência, não menos profundo que a seriedade*”. (Stam, 2000, p.44)

O Bando prossegue, então, produzindo espetáculos a partir dos elementos da realidade cotidiana dos baianos. O texto é criado coletivamente a partir de improvisações dos atores e oficinas realizadas em comunidades carentes de Salvador. “*Personagens do cotidiano da cidade, presentes no imaginário do público e com uma representação simbólica fundamental na cultura baiana, tomavam o palco com uma linguagem genuína e singular*”. (Dantas, 1995, p. 46). Destas oficinas são retiradas, não só os depoimentos que se transformarão em diálogos dos personagens, como também são selecionados novos atores para se integrarem ao Bando. Jovens carentes com desejo de fazer arte, mas sem acesso ao teatro, são incorporados ao grupo para representarem histórias bem conhecidas por eles. Como destaca o diretor do grupo, os atores trouxeram o próprio humor das classes populares para as montagens. Este processo de criação coletiva se repete em quase todas as montagens do Bando, desde a sua fundação, sendo uma das principais especificidades atribuídas ao Bando de Teatro Olodum.

“O Bando realiza uma obra que tem aspectos de um teatro antropológico, mas que aqui vai além. Sujeito e objeto são suficientemente confundidos na pessoa do ator, de modo que mais que uma investigação da realidade social, o Bando investiga-se a si mesmo e ao mundo do qual faz parte, realizando um gênero muito particular de teatro”. (Dantas, 1995, p. 51)

E aqui retomamos o sentido de teatro popular que queremos destacar neste trabalho. A arte teatral exercida por artistas pertencentes às camadas populares da sociedade, exemplificados na presença dos negros nas encenações portuguesas dos entremeses e



cordéis, nas figuras de Xisto Bahia e do palhaço Benjamin e como vemos agora no Bando de Teatro Olodum. Segundo o diretor do Bando, Márcio Meirelles, esse é um dos pilares do que ele chama ‘arquitetura fantástica’ construída no Vila Velha, sob a forte influência de João Augusto.

“Todo homem e toda mulher é artista e pode, e deve, construir seu discurso, exercitar o direito de ir-e-vir das idéias. Portanto, no Vila, o conceito de ‘ator’ sempre foi relativo e se refere a todo aquele que usa dos elementos ou, caso prefiram, os signos da linguagem cênica para se expressar, com as ferramentas e a tecnologia que possui para isso”. (Meirelles 2003: 29)

Com um trabalho militante em favor da comunidade afro-descendente e contra o racismo, o Bando se propõe a ser um canal de emissão das vozes recalcadas e dessa forma contribuir para o surgimento de novas narrativas, baseadas no relato das minorias. A comunidade pobre, em sua maioria negra, excluída dos diversos canais de debate social e político, ganha visibilidade nas montagens do Bando, pois a partir das oficinas e debates realizados na construção das montagens, esta comunidade pode apresentar a sua impressão dos fatos que envolvem seu cotidiano. Esta atitude do Bando representa o que Hall considera

“... uma importante mudança no terreno da cultura rumo ao popular – rumo a práticas populares, narrativas cotidianas, narrativas locais, descentramento de velhas hierarquias e de grandes narrativas. Este descentramento ou deslocamento abre caminho para novos espaços de contestação e causam uma importante mudança na alta cultura das relações culturais populares, apresentando-se, desse modo, como uma estratégica e importante oportunidade para intervenção na esfera cultural popular” (Hall,1996, p..2-3)

Contudo as classes subalternas, historicamente marginalizadas, não podem esperar que os seus discursos sejam facilmente aceitos pelas elites dominantes. Há, sim, diversas negociações a serem feitas. Sempre existirão posições a serem galgadas. Prova disso é a falta de retorno financeiro obtido por esses artistas. Muitos deles continuam vivendo as dificuldades narradas no palco. Contudo, as conquistas expressadas na possibilidade de dizerem e serem ouvidos, na conscientização das suas condições e no impulso a buscarem transformações sociais não podem ser desprezadas. Como alerta Hall, a cultura popular, em



especial e negra, não pode ser simplificada à oposição à cultura elitista. Essa simplificação acirra rivalidades e impede as conquistas. Neste sentido, o humor, com seu poder de quebrar barreiras e unificar as hierarquias, é uma forte ferramenta de intervenção para a cultura negra. E o Bando faz um bom uso deste instrumento. *“Um verdadeiro e perfeito culto do humor é sempre forrado de uma larga filosofia que sobrepassa às pequenas preocupações burguesas do Bem e do Mal. Interessa-lhe pouco a pregação doutrinal e a edificação pedagógica. (...) O humor não castiga, não ensina, não edifica, não doutrina”* (Menucci citado em Tavares, 2000, p.20)

Ao lado dos temas, essencialmente cômicos, o Bando vai introduzindo elementos de conscientização racial. Em “Essa é nossa praia” isso fica explícito no diálogo do ativista do Movimento Negro, Marcelo, com um marginal do Pelourinho, Brigadeiro. Sem perder o humor, o Bando revela a necessidade de conscientização, união e luta da comunidade negra, contra o racismo e a exclusão social. A presença de Dona Joana garante a permanência do tom cômico.

(Brigadeiro empurra Dona Joana que cai no chão. Entra Marcelo)

Marcelo - O que é isso Brigadeiro? Esta pensando que é assim? Sai batendo em todo mundo... Venha cá rapaz, você tem consciência que é negro?

Brigadeiro – E eu quero lá saber disso, rapaz! Eu quero é ter o meu dinheiro no bolso e a minha maconha pra fumar.

Marcelo – É por causa de coisas desse tipo que a gente continua sendo oprimido, discriminado. Precisamos descolonizar-nos desses males que ainda perduram do tempo da escravidão. Precisamos conhecer a nossa verdadeira face, deste país que os negros construíram às custas de muito sangue, suor, lágrimas e muito sofrimento. Nós somos considerados cidadãos de segunda classe por causa de um racismo perverso. E a gente tem que procurar ter consciência dessas coisas e não maltratar o nosso semelhante. Somos negros, somos importantes, somos iguais a todo mundo.

Dona Joana – É isso mesmo, Marcelo: somos todos iguais. Só não somos iguais a essas prostitutas e esses malandros descarados.



Brigadeiro – Ta vindo aí, Marcelo? Ela me discriminou ...

Na construção de suas montagens, o Bando faz um recorte da realidade negra e periférica. Para formular o texto teatral, negociações são realizadas com os vários agentes envolvidos, elementos atrativos são anexados, no levantamento de questões da problemática social.

“Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou filiação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momento de transformação histórica”. (Bhabha, 2001, p. 20-21)

“A vida é uma tragédia para o homem que sente e uma comédia para o homem que pensa” é com esse antigo provérbio espanhol que a Professora Doutora Cleise Mendes (2001) inicia seu questionamento sobre como interpretações equivocadas foram responsáveis pelo enraizamento do mito da insensibilidade no cômico. A dramaturga apresenta as possibilidades de efeitos afetivos e intelectuais do humor, através da sua catarse, abordando a função social e ética do cômico, ressaltada por teatrólogos fundamentais como Molière e Brecht.

“Brecht jamais pretendeu, e disse-o repetidas vezes, anular a empatia, neutralizar a participação afetiva do público. Esse teatro que se propunha a produzir espectadores perspicazes, capazes de experimentar o próprio exercício da crítica como um prazer forte, nunca despediu a emoção em sua tarefa de entregar o mundo aos seus cérebros e aos seus corações, para que modifiquem a seu critério”. (Mendes, 2001, p. 151)

O que se encontra em Brecht é a utilização de recursos para alertar ao público a necessidade de comprometimento com os temas abordados. Brecht pretendia despertar o desejo de transformação, apresentando cada espectador como responsável pelas mudanças.

Com esse poder de diversão e reflexão, o cômico dominará o teatro popular e possibilitará às camadas carentes e marginalizadas um lugar de fala, para apresentar suas realidades e conclamar para as transformações. Como Hall destaca



“a cultura negra popular tem permitido vir à tona, dentro de modos mistos e contraditórios, até da cultura popular mais comercial, os elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação”. (Hall, 1996, p. 7)

Contudo como ainda será marca das trajetórias dos artistas populares aqui destacados, a inserção do Bando de Teatro Olodum na história da arte teatral baiana, além de limitada, não garante retorno financeiro para os seus integrantes. As dificuldades de se viver do teatro, tão difícil em uma cidade como Salvador, na qual os investimentos culturais concentram-se em outras áreas artísticas como a música e o carnaval, mostram-se ainda mais acentuadas em se tratando de um grupo de atores negros.

“Há 14 anos batalhamos, fazemos o teatro que acreditamos, levantamos discussões e debates, porém nenhum dos atores, muitos que estão desde a fundação do grupo, já podem viver do trabalho do Bando. Todos, como desde o início, possuem outras profissões. Eu mesmo, para me manter preciso realizar outras atividades, além de diretor do Bando. Faço cenografia, figurino, dirijo outros trabalhos. Não dá para viver só do trabalho no Bando”.

(Meirelles, 2004).

Já os ganhos simbólicos são muitos e consideráveis. Além de trazer para os palcos baianos o tema racial, incorporando essa questão na cena local, o Bando é hoje referência nacional como teatro popular de qualidade.

Márcio Meirelles destaca a referência do Bando para as comunidades carentes de Salvador, principalmente para os jovens. “Nas oficinas realizadas para a montagem da peça *Relato de uma Guerra que (não) acabou*”, os jovens do subúrbio já haviam assistido a algum espetáculo do Bando e se reconheciam em nossos trabalhos. Isso aumentou o interesse dos jovens negros que desejam a carreira do teatro, pois trazemos o discurso que os atores negros querem dizer”. (Meirelles, 2004)

O Bando, ao longo desses quase 15 anos, avançou também em espaços importantes de reconhecimento por parte da crítica e de seus pares. Prêmios de teatro, como o Brasken de melhor ator para Lázaro Machado, por “*Cabaré da Raça*” e de melhor diretor para Márcio Meirelles, por “*Relato de Uma Guerra que(não) acabou*”) e a criação de outros grupos inspirados no trabalho do Bando, como Cia dos Comuns – RJ, do ator e diretor Cobrinha, atestam estas conquistas.



Um dos principais méritos do grupo no campo artístico, apontado pelo diretor Márcio Meirelles, e que ainda necessita de uma análise mais específica, é a revelação para o mercado dos artistas que tiveram suas carreiras iniciadas no grupo, em especial o sucesso nacional e internacional da cantora Virgínia Rodrigues e do ator Lázaro Ramos. Artistas que estão sabendo conduzir suas carreiras e que se espera não manter as mesmas dificuldades materiais dos seus antecessores.

Lázaro Ramos sai do Bando e conquista espaço na cena branca

O ator Lázaro Ramos, de 25 anos, vem consolidando-se como grande nome jovem da arte de interpretar, com destaque no cinema e na televisão. Crescido e amadurecido na profissão nas dependências do Bando de Teatro Olodum, o talento de Lázaro Ramos pôde ser conferido no Cannes em 2002, através do principal trabalho do ator no cinema. A interpretação do personagem Madame Satã, polêmico artista da vida carioca dos anos 40.

Lázaro brilhou para o mundo ao viver, no filme do diretor Karim Aïnouz, o artista nordestino cuja história ainda choca a sociedade atual, por enfrentar com coragem todos os preconceitos sofridos por um negro, pobre, nordestino, sem formação escolar e homossexual. Até o início do ano, já havia conquistado 14 prêmios internacionais por essa interpretação.

Nos últimos dois anos, Lázaro Ramos participou também de outras produções cinematográficas nacionais, como **Carandiru**, de Hector Babenco, **O homem do ano**, de José Henrique Fonseca, **As Três Marias**, de Aluísio Abranches, além de protagonizar **O Homem que Copiava**, de Jorge Furtado.

O ator ganhou espaço, ainda, na principal emissora de tevê brasileira, através do programa **Sexo Frágil**, “humorístico”, em que ele e mais três atores interpretavam diversos personagens, inclusive os femininos.

Nas diversas entrevistas que Lázaro têm dado à imprensa, o ator sempre destacar a exclusão dos atores negros na arte brasileira, tanto pela quantidade de trabalhos, como pela qualidade das personagens oferecidas aos negros:



“Eu acho que é realmente questionável o valor dramático dos personagens geralmente oferecidos aos negros. Muitas vezes, os personagens negros estão presentes, mas não têm uma influência na dramaturgia. Eu acho isso gravíssimo. Mais grave do que fazer o papel da empregada doméstica é fazer a empregada doméstica calada, que não tem função alguma na dramaturgia. Tem ocorrido avanços, mas eu acho que, para o que é necessário, para o que é justo, para o país em que a gente vive, ainda está muito distante.”²⁶

O problema maior, segundo Lázaro, estaria na falta de interesse dos dramaturgos e produtores de elenco, que ainda não acrescentam frequentemente os negros em seus trabalhos, restringindo a temas específicos, quando a rubrica pede um “ator negro”.

Quanto à necessidade de engajamento dos atores negros, Lázaro considera relevante.

“É meio inevitável ser engajado, sendo ator negro no Brasil. As dificuldades são tantas, e as oportunidades são tão poucas. O tratamento, às vezes, é diferenciado. É preciso engajar-se até para conseguir uma continuidade na profissão. Todos os exemplos de atores negros que me passaram agora pela cabeça são engajados, sim. Eu sinto que muitos abrem mão de certas coisas, inclusive, em função disso.” (idem)

Rompendo diversas barreiras, principalmente de uma televisão excessivamente branca e sulista, Lázaro expandiu as vozes do Bando de Teatro Olodum, fazendo ecoar as reivindicações da comunidade negra em esferas mais amplas. Perguntado sobre a sua condição de símbolo cultural para os artistas negros, o ator responde:

“Eu acho que eu acabo sendo, sim. O que eu conquistei, com críticas e prêmios, acabam por me tornar um referencial, inevitavelmente. Mas não há nenhuma busca por isso, o que eu quero fazer é o meu trabalho. Sou um referencial, mas eu ficaria muito mais feliz se, ao invés disso, o meu caso, a minha situação, de estar trabalhando constantemente com bons personagens, com bons papéis, não fosse a exceção, mas, sim, a regra!” (idem)

Lázaro entrou no Bando em 1994, na montagem de **Bai, Bai Pelô**, última peça da Trilogia do Pelô. Junto com o Bando, participou do filme **Jenipapo**, de Monique Gardemberg,

²⁶Entrevista concedida a Cláudio Szykier, da Agência Carta Maior, em dezembro de 2003. http://agenciartamaior.uol.com.br/agencia.asp?coluna=visualiza_arte&id=1386. Visitado em 29/10/04, às 03h30.



ainda em 1994, e de diversas peças, entre elas: **Ópera de 3 mirreiros** de Bertolt Brecht, de 1996; **Erê pra toda vida**, montagem coletiva do Bando de 1996, apresentada no Municipal do Rio e em Londres; e **Cabaré da Raça**, de 1997, ícone na história do Grupo pelo sucesso de público e crítica. Em 1995, pelas comemorações dos 300 anos da revolta de Palmares, o Bando montou **ZUMBI está vivo e continua lutando**, na qual Lázaro viveu o maior líder negro brasileiro. O espetáculo teve uma versão de rua, foi apresentado em São Paulo e Belo Horizonte e foi montado em Londres.

Lázaro foi ainda Sancho Pança, na adaptação **Um tal de Dom Quixote**, espetáculo de reinauguração do Teatro Vila Velha, 1998.

O Bando de Teatro Olodum tem lugar de destaque nas falas de Lázaro, não só por ser o local de aprendizagem do ofício de ator, mas, e principalmente, por protegê-lo da discriminação e da exclusão que sofrem os atores negros. No grupo, o ator sempre encontrou espaço para expor suas vozes, suas experiências de vida, além de interpretar diferentes personagens, inclusive clássicos da literatura dramática.

Comecei minha carreira no Bando de Teatro Olodum, que é um grupo somente com atores negros, fazendo bons personagens, dando certo em Salvador e passei minha vida toda lá. Não sofri com isso, mas conheço essa realidade difícil, do ator negro que não tem bons papéis, que não tem muitos convites. É um problema real e muito duro. Eu sou o ator que sou porque pude me exercitar no Bando de Teatro Olodum, fazendo personagens que talvez não fizesse em outros lugares. Fiz Sancho Pança. Em nenhum outro elenco eu seria escolhido pra fazer esse personagem. O grupo foi essencial para dar capacitação, mostrar o mercado de trabalho.²⁷

Conclusão

Na contemporaneidade, uma nova visão das identidades culturais ganhou força: a da multiculturalidade. Em um entendimento mais complexa da cultura, são questionadas as idéias de enraizamento de práticas que conformariam identidades de um grupo ou

²⁷Entrevista concedida em 10/01/2003, para o site Cinemando. http://www.cinemando.com.br/200301/entrevistas/lazaroramos_01.htm. Visitado em 29/10/04, às 03h20.



comunidade. Para Stuart Hall, na pós-modernidade houve a consciência das diversas identidades, utilizadas pelos indivíduos nos embates políticos, de acordo com a necessidade. É o que Hall chama de “celebração móvel” das identidades. (Hall, 2002, p.13). Assim, o humor é peça fundamental nessa cultura de descentramentos. Ao permitir a quebra da unilateralidade do pensamento, permite a convivência com o número dois, abrindo brechas para discursos alternativos.

Nesses espaços de inversão de valores e hierarquias, grupos marginalizados, em especial a comunidade negra, têm agido de forma performática, apresentando as contradições sociais e exigindo lugar de fala.

Através dos exemplos apresentados, pode-se pensar como o teatro popular, tendo o cômico como ferramenta básica, possibilitou a inserção dos negros, desde o século XV, na sociedade portuguesa, e no Brasil, até os dias de hoje, com as práticas do Bando de Teatro Olodum. Nessas sociedades, a fusão da tradição europeia com as manifestações africanas possibilitou um fortalecimento do teatro popular. Uma arte nascida do hibridismo cultural e da abertura às manifestações do outro, mesmo que seja com preconceitos, diferenciações e vigilâncias.

Carreira (2001) chama a atenção para a importância que a hibridização terá na cultura das classes em disputas hegemônicas. Assim, *“estudar como são articulados os discursos teatrais próprios dos sistemas periféricos de cultura teatral será analisar o funcionamento de uma intrincada rede de relações intertextuais”*.(Carreira, 2001, p. 305)

Uma das negociações feitas por essa comunidade negra foi a utilização do humor, como atrativo e facilitador da comunicação. E assim, pouco a pouco, foram galgando espaços, sempre limitados e sempre vigiados, porém fomentadores de outras lutas. Afinal, *“as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter”*. (Giddens, 1990, citado por Hall, 2002, p. 15)

A tendência ao hibridismo cultural, dado fundamental na cultura da América Latina (Canclini, 1994), encontrará terreno fértil em Salvador, uma cidade que já nasce com a



predisposição para o multiculturalismo e para o abrigo de referências diversas, já que por muitos anos foi ponto de cruzamento de vários povos.

“Essas culturas se misturam numa cidade que, durante quase dois séculos, foi a maior cidade européia fora da Europa, a maior cidade africana fora da África, e um ponto de circulação importante de informações vindas do Oriente, seja do Japão, da China, da Índia ou das Ilhas do Pacífico, da África como um todo, do Caribe e da Europa”. (Bião, 2001)²⁸

É dessa diversificação cultural baiana que o humor teatral se alimentará, pois dando espaço ao número dois, ao ambíguo, abarcará as diversas referências. Assim, os primeiros grupos profissionais do teatro baiano serão hegemonicamente de negros e mestiços, e as manifestações do cômico terão destaque. Neste cenário, destaca-se a arte de Xisto Bahia, antecipando uma trajetória repetida pelo palhaço Benjamin, no Rio de Janeiro.

Séculos se passarão e o negro continuou excluído das esferas de poder e decisão da cidade. Com João Augusto se abriram novas oportunidades de expressão do popular, no qual a comunidade negra estava inserida. Os caminhos da Sociedade Teatro dos Novos foram seguidos pelo Bando de Teatro Olodum, na missão de expor as vozes ainda recalcadas dos negros de Salvador. Isso na década de 90, depois de séculos de contribuições culturais e criações artísticas.

Mas como nos alerta Hall (2002), apesar de reconhecermos as dificuldades, não podemos ignorar as posições galgadas por estes artistas, num campo de embates como o da cultura.

Cabe-se agora, então, refletir sobre esses espaços conquistados. Apesar da consciência do eterno embate, talvez a menor vitória alcançada pelas comunidades recalcadas, e aí novamente estamos falando especialmente do povo negro, será em relação ao retorno econômico. Seja na música, na dança e no teatro popular, a comunidade negra ainda não participou da divisão dos lucros obtidos pela comercialização das manifestações populares, que têm nas tradições dessa comunidade suas principais origens²⁹.

²⁸ Entrevista concedida ao site do Congresso da SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência), realizado em Salvador, de 13 a 18 julho de 2001. Endereço <http://www.sbpccultural.ufba.br/identid/semana1/biao.html> Visitado em 18/10/04, às 14h30.

²⁹ Neste sentido e correndo o risco do pessimismo, podemos afirmar que, a partir dos exemplos estudados e apresentados neste trabalho, houve sim perdas. Já que, na consolidação do teatro e da música popular do



E, se essas comunidades se mantêm na luta, no jogo social, no embate pela construção do discurso cultural é pelo próprio poder de reinvenção, através da fusão de suas próprias histórias e tradições com as imposições circunstâncias dadas. Esse hibridismo dará frutos férteis na religião, na culinária, na música, na dança, no teatro popular e em diversos aspectos das artes. Isso pode ser percebido desde a chegada dos primeiros escravos em cada país que recebeu a comunidade da diáspora até a resistência e inventividade atuais, com bem expressam as montagens do Bando de Teatro Olodum. Finalizando, e agora correndo o risco do otimismo, essa capacidade de inovar e reinventar é intrínseco à comunidade negra, pois *“apesar de tanto não, e tanta dor que nos invade, somos nós, a alegria da cidade”*³⁰.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem** (trad. de Michael Lahud e Yara Frateschi Vieira). 9ª edição. São Paulo: Hucitec, 1999.

BENDER, Ivo. **Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico**. Porto Alegre: Editora Universidade, 1996.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

BIÃO, Armindo. **Teatro e Negritude na Bahia**. In MEIRELLES, Márcio. Trilogia do Pelô, Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *Razoes Praticas*, Campinas: Papyrus, 1996.

CARREIRA, André. **Imagens da cultura regional: a busca da identidade no teatro brasileiro**. Memória ABRACE. Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador: 2001.

DANTAS, Marcelo. **Baiano Teatro da Vida**. In MEIRELLES, Márcio. Trilogia do Pelô, Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1995.

Brasil, os artistas negros tinham espaços reservados (mesmo que únicos) de inserção social. Hoje, com a vulgarização das manifestações populares e a dominação da indústria cultura, os negros foram, pouco a pouco, perdendo este espaço de participação. Basta vê os lucros conquistados pela indústria do carnaval baiano, nutrida pela musicalidade dos guetos da cidade, sem representar retorno material para seus moradores. Essas preocupações têm orientado o Grupo Etnomidia, da Facom, coordenado pelo Professor Doutor Fernando Conceição.

³⁰ Trecho da canção *Alegria da Cidade*, de Lazzo Matumbi.



FARIA, João Roberto Faria. **O teatro na estante**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

GILROY, Paul. **Prefácio à Edição Brasileira** in Atlântico Negro. São Paulo: Ed.34, 2001.

GUREVICH, Aaron. **Bakhtin e sua teoria do carnaval**. São Paulo: Editora Record, 2000.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. (trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro), 3ª, Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____ **Encoding/Decoding**. In Culture, Media, Language: working papers in cultural studies 1972-1979,. London: Hutchinson, 1980. Trad. In Stuart Hall. Pensar a partir da diáspora (org e apres Liv Sovik). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____ **What is the “black” in black popular culture?** In MORLEY, David et CHEN, Kuan- Hsing (orgs.). Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies. London - New York: Routledge, 1996.

MARQUES, Daniel. **O palhaço negro que dançou a “chula” para o Marechal de Ferro: as formas de integração social da população negra no Rio de Janeiro do início do século XX**. Memória ABRACE. Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador: 2001.

MEIRELLES, Márcio. **João Augusto – Arquiteto**. In Revista da Bahia, v. 32, nº 37. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 2003.

MEIRELLES, Márcio. **Entrevista concedida a André Luís Santana**. Salvador, 04 de novembro de 2004.

MENDES, Cleise Furtado. **A Gargalhada de Ulisses: um estudo da catarse na comédia**. Salvador: ILUFBA, 2001.

RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). **Memória e culturas do “popular” no teatro: o típico e as técnicas**. In: *Percevejo*. Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro : UNIRIO; PPGT; 2000, nº 8.

RUY, Affonso. **Xisto Bahia**. In Revista da Bahia, v. 32, nº 37. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 2003.



SEQUEIRA, Gustavo de Matos. **Os pátios de comédia e o teatro de cordel**. In A evolução e o espírito do teatro em Portugal – 2º Ciclo de conferências promovido pelo “Século”, em 1947.

STAM, Robert. **Bakthin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

TAVARES, Maurício. **Paródia no rádio: PRK-30 e Café com Bobagem**. São Paulo, 2000. p.166. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

TINHORÃO, José Ramos. **Os negros em Portugal – uma presença silenciosa**. 2º edição. Lisboa: Editorial Caminho S/A, 1988.

_____ **Música Popular, Teatro e Cinema**. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

