

BANDO DE TEATRO OLODUM: arte como ferramenta no combate ao racismo no contexto sociocultural brasileiro

OLODUM THEATER GANG: art as a tool to combat racism in the Brazilian sociocultural context

BANDA DE TEATRO OLODUM: el arte como herramienta para combatir el racismo en el contexto sociocultural brasileño

Gildete Paulo Rochaⁱ
Priscila Borges da Cunhaⁱⁱ

Resumo: O presente trabalho, de caráter inicial, tem como objeto de estudo o grupo teatral baiano *Bando de Teatro Olodum* tendo como propósito refletir sobre o papel da arte como ferramenta de combate ao racismo. O tipo de pesquisa em questão é qualitativo com o percurso exploratório–descritivo, os dados coletados foram através de revisão bibliográfica e análise documental. O referencial teórico aponta-se em livros, revistas, produções acadêmicas, sites, blogs, vídeos, documentários entre outras fontes que abordam essa temática. Os resultados apontam uma ligação entre o movimento teatral e o sociocultural, assumindo uma postura política e ideológica da valorização da cultura negra, assim, os artistas militam cotidianamente contra a discriminação racial.

Abstract: The present work, of an initial character, has as object of study the Bahian theater group Bando de Teatro Olodum aiming to reflect on the role of art as a tool to combat racism. The type of research in question is qualitative with the exploratory-descriptive route, the data collected were through literature review and document analysis. The theoretical framework is based on books, magazines, academic productions, websites, blogs, videos, documentaries and other sources that address this theme. The results point to a connection between the theatrical movement and the socio-cultural movement, assuming a political and ideological stance of the valorization of black culture, thus, the artists militate daily against racial discrimination.

Resumen: El presente trabajo, de carácter inicial, tiene como objeto de estudio el grupo teatral bahiano Bando de Teatro Olodum con el propósito de reflexionar sobre el papel del arte como herramienta para combatir el racismo. El tipo de investigación en cuestión es cualitativo con un curso exploratorio descriptivo, los datos recopilados fueron a través de revisión bibliográfica y análisis de documentos. El marco teórico se basa en libros, revistas, producciones académicas, sitios web, blogs, videos, documentales y otras fuentes que abordan este tema. Los resultados apuntan a un vínculo entre los movimientos teatrales y socioculturales, asumiendo una postura política e ideológica de valorar la cultura negra, por lo tanto, los artistas luchan diariamente contra la discriminación racial.

Palavras-chave: Arte, Bando de teatro Olodum, Racismo à brasileira, resistência.

Keywords: Art. Olodum Theater Band, Brazilian racism, resistance.

Palabras clave: art, Montón de teatro Olodum, Racismo brasileño, resistencia.

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objeto de pesquisa o *Bando de Teatro Olodum*, de Salvador (BA), a abordagem deste trabalho se justifica pela importância da arte no combate ao racismo no contexto atual brasileiro, isto é, como instrumento de resistência. Dessa forma, a arte é concebida como uma atividade essencial do ser humano, associada não só às manifestações de organização estética/comunicativa, como também sob o viés político-

ideológico. Partindo desse princípio, o autor Azevedo Júnior (2007, p.6) afirma que arte é conhecimento, sendo a mesma, uma das primeiras formas de comunicação humana na intenção do ser humano marcar sua presença, sua representatividade, vivência no mundo, o seu expressar de ideias, sensações e sentimentos.

O exposto nos permite pensar o teatro como arte que de acordo com interpretações etimológicas dessa palavra, sugere-se o verbo “olhar”, com a possibilidade de interpretação no modo de pensar e de ver o outro e a si mesmo. A partir de então, o teatro torna-se uma ferramenta social poderosa, tendo como organização seu espaço geográfico direcionado ao público, buscando sempre uma conexão humana, para que todos possam conhecer e refletir sobre os assuntos abordados. Com base nessas premissas, Augusto Boal afirma:

Todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o teatro da política pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. (...) o teatro é uma arma, uma arma muito eficiente, por isso é necessário lutar por ele, por isso as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. (1977, p. 13)

Boal sugere que o trabalho cênico vai além do aspecto de entretenimento, criando condições para que a platéia ultrapasse a barreira de ser apenas receptor de cultura para se tornar também produtor de sua própria arte, dando aos oprimidos o direito e dignidade de serem ouvidos.

Através da dramaturgia o movimento social negro passou a ter voz, a começar por Abdias do Nascimento e o Teatro Experimental do Negro (TEN), fazendo com que a expressão teatro negro¹ passe a fazer parte dessa arte teatral. Mais do que uma decisão semântica, foi um posicionamento ideológico. Esse posicionamento artístico-ideológico possibilitou um senso crítico pelas temáticas da negritude², como também valorizar a identidade, as experiências, memórias, enfim uma herança cultural de um povo que não estavam devidamente apresentados no teatro brasileiro.

Aliando a criatividade e consciência política, o *Bando de Teatro Olodum* é uma companhia de teatro negra, nascido em Salvador, em diálogo com o Teatro Experimental

¹ Teatro Negro é o “conjunto de manifestações espetaculares negro-mestiças, originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra”. (LIMA, 2011, p. 82)

² Negritude é aqui entendida na perspectiva de Aimé Césaire (MOORE, 2010, p. 37) como “uma tentativa específica do mundo negro de compreensão teórica desse fenômeno poderoso que é o racismo e da articulação de respostas para contê-lo em suas ramificações socioeconômicas, combatê-lo no imaginário social e destruí-lo nas estruturas através de medidas políticas, culturais e econômicas concretas”.

do Negro. Desenvolveu-se e solidificou-se como um difusor das questões ético-raciais no cenário baiano com 30 anos (em 2020) de existência ininterrupta, sendo assim, Marcos Uzel (2003, p.12) fundamenta que “o Bando de teatro Olodum não se esconde. (...) mexe na ferida, dá a cara para bater e provoca sem medo de errar ou de deixar alguma fragilidade exposta”, isso significa que os seus espetáculos realizam um debate atual provocador e militante da arte como ferramenta de combate ao racismo no contexto sociocultural brasileiro, combater o racismo, que nada mais é do que incentivar o respeito, às diferenças e valorização das identidades de gênero, cor, raça e cultura.

Ciente sobre como a arte pode ser um instrumento no combate ao racismo, este artigo, debruça-se sobre a companhia teatral baiana “*Bando de Teatro Olodum*” revelando a força política-ideológica da negritude.

A metodologia de pesquisa em questão é qualitativa com o percurso exploratório–descritivo, os dados coletados foram através de revisão bibliográfica e análise documental. O referencial teórico aporta-se em livros, revistas, produções acadêmicas, sites, blogs, vídeos, documentários entre outras fontes que abordam essa temática.

O trabalho foi organizado em três partes: a primeira reúne considerações sobre o Teatro Experimentais do Negro de Abdias do Nascimento, a segunda análise do Bando de Bando de Teatro Olodum e a terceira refletindo como a arte pode ser ferramenta no combate ao racismo no contexto atual e finalizando com as considerações finais.

O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO: A QUESTÃO RACIAL DEBATIDA PARA ALÉM DOS PALCO

Ao pensar na problemática do racismo, é importante começar refletindo acerca do uso da categoria “raça” para tanto faremos uso das palavras de *Munanga ao pontuar*:

(...) uma crença na existência das raças naturalmente hierarquizadas pela relação intrínseca entre o físico e o moral, o físico e o intelecto, o físico e o cultural. O racista cria a raça no sentido sociológico, ou seja, a raça no imaginário do racista não é exclusivamente um grupo definido pelos traços físicos. A raça na cabeça dele é um grupo social com traços culturais, linguísticos, religiosos, etc. que ele considera naturalmente inferiores ao grupo ao qual ele pertence. (2004, p. 24):

De acordo com o autor, *fica evidente que o processo de racismo é geralmente abordado a partir da questão raça, com uma ideologia que busca a divisão da humanidade, na qual, se percebe uma hierarquização, onde uma raça se sobressai à outra, por uma relação intrínseca entre o físico, moral, intelecto, e o cultural.*

Nesse seguimento, Fanon (2008, p.85) reitera que “*uma sociedade é racista ou não é*”. É importante considerarmos esse processo histórico-social, levando em conta as variáveis de cada sociedade, com isso, refletimos o fenômeno da intolerância racial partindo da nossa

realidade social com a finalidade de superá-la, utilizando a arte/teatro como instrumento de informação, contestação, instrumento contra hegemonia eurocêntrica, a fim de promover a valorização das expressões negras.

No campo teatral, a problemática da representação do negro era desenvolvida de forma estereotipada, ou seja, sustentada por padrões raciais. Essa atitude limitava a ação dramática dos personagens negros, condicionada pelo sistema escravocrata. Mas o Teatro Experimental do Negro surgiu e consolidou-se como um desafiador na produção dramaturgicamente, destacando a presença do negro em cena, pensando em referências na vida real. Diante disto, em outubro de 1944, no Rio de Janeiro, despontou a primeira proposta de trabalhar a temática negra teatral brasileira: o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado e dirigido por Abdias do Nascimento, que veio a se tornar uma referência na luta histórica do movimento negro contra o racismo. Por isso:

A análise desse teatro reserva de imediato, a constatação de que sua distinção não se prende, obrigatoriamente, à cor, ao fenótipo ou à etnia do dramaturgo, ator ou diretor como marcas externas, mas que se assenta nessa cor, nesse fenótipo, nessa etnia, além de considerar a experiência a memória cultural e histórica e o lugar social desse sujeito, erigidos esses elementos como signos que se projetam e se articulam no discurso que os representa e os faz representarem-se simbólica e figurativamente. (Martins 1995 p.84)

Em decorrência dessa memória cultural e da reconstrução do lugar social dos sujeitos envolvidos, que se estabelece a experiência do teatro negro brasileiro, representados pelo Teatro Experimental do Negro. Uma dramaturgia que é essencialmente negra, não apenas por envolver indivíduos de ascendência africana, mas também elaborar um repertório dramático e político que buscou questionar muito do que era feito e pensado em relação ao negro brasileiro. Nas palavras de Abdias do Nascimento sobre o TEN:

Visava a estabelecer o teatro, espelho e resumo da peripécia existencial humana, como um fórum de idéias, debates, propostas, e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante, nos campos de sua cultura, economia, educação, política, meios de comunicação, justiça, administração pública, empresas particulares, vida social, e assim por diante. Um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde todas as raças e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidades (NASCIMENTO, 2004, 221).

O movimento TEN proporcionou uma inovação no meio artístico, principalmente ao incluir no seu vocábulo o tema “negro”, explicitamente uma mobilização sócio-política como mais uma estratégia de resistência, com a intenção de promover uma crítica à sociedade que dissimula suas práticas do racismo e da discriminação racial, mascarada pelo mito da “democracia racial”, dispondo de mais objetivos como: proposta integrar o negro na sociedade brasileira; criticar a ideologia da branquitude; valorização da pessoa e da

cultura negra; mostrar que o negro era dotado de visão intelectual e ter no palco uma dramaturgia desempenhada por atores negros. (NASCIMENTO, 2016, p.161)

Partindo dessa premissa, essa dramaturgia revolucionária trouxe em evidência quadros de pessoas originárias das classes mais sofridas pela discriminação: os favelados, as empregadas domésticas, os operários desqualificados e os frequentadores da religião de matriz africana, dessa forma, o TEN se formavam da riqueza humana, “estimulando a criação de uma literatura dramática baseada na experiência afro-brasileira, dando ao negro a oportunidade de surgir como personagem-herói”. (NASCIMENTO, 2016, p.162).

ENEGRECENDO OS PALCOS: BANDO DE TEATRO OLODUM

O Bando de Teatro Olodum foi criado em 17 de outubro de 1990, em Salvador (BA), e fez sua estréia em 25 de janeiro de 1995, por iniciativa de Marcio Meirelles (direção), Chica Carelli (codireção), Jarbas Bitencourt (diretor musical), Zebrinha (preparação corporal), Maria Eugênia Milet (improvisação), Leda Ornelas (preparação corporal) e Hebe Alves (preparação vocal), movimentando um grupo de teatro de presença, estética e público alvo populares. (UZEL, 2003).

Desde 1994, é grupo residente do Teatro Vila Velho, em Salvador. Seus repertórios artísticos são: *Essa é nossa praia* (1991), *Onovomundo* (1991), *Ó Paí, Ó!* (1992), *Woyseck* (1992), *Medeamaterial* (1993), *Bai Bai Pelô* (1994), *Zumbi* (1995), *Zumbi está vivo e continua lutando* (1995), *Erê pra toda vida – Xirê* (1996), *Ópera de três mirreiros* (1996), *Cabaré da Rrrrraçã* (1997), *Um tal de Dom Quixote* (1998), *Ópera de três reais* (1998), *Sonho de uma noite de verão* (1999), *Já fui* (1999), *Material Fatzzer* (2001), *Relato de uma guerra que (não) acabou* (2002), *Oxente, cordel de novo?* (2003), *O muro* (2004), *autorretrato aos 40* (2004), *Áfricas* (2006), *Bença* (2010), *Dô* (2012), *Erê* (2015), entre outros.

O Bando teve seu início voltado na junção do Grupo Cultural Olodum, conhecido por ecoar um discurso antirracista, desde a sua criação em 1990. Dessa forma, o Bando chega a um cenário efervescente e de constante afirmação da população negra local, nessa conjuntura, os blocos afros tinham grande destaque, com também o carnaval de rua, a musicalidade, dança e a vestimenta, promovendo “um espaço privilegiado para a manifestação e a afirmação cultural dos negros, com as implicações sociais e políticas daí decorrentes”. (RISÉRIO, 1981, p. 18)

A metodologia utilizada pelo Bando no processo de criação dramaturgica como na criação dos seus personagens, são os referenciais da negritude, a partir do cotidiano de um povo baiano como: “o Carnaval, o candomblé, a rua, a pobreza, a marginalidade, o racismo, o conflito social” (UZEL, 2003, p. 38). Diante dessa situação, o Olodum é um

grande referencial de autoestima na vida da juventude negra da cidade, com o objetivo de “aproximar o teatro como forma de conquistar mais um espaço de afirmação ideológica e fortalecer seu prestígio” concebendo “um espaço precioso de crítica, reflexão e militância”. (UZEL, 2003, p.43). Essa militância do Bando é reconhecida por Luiz Silva:

O que nós precisamos são as nossas histórias. Das histórias da nossa família, das histórias do cotidiano. Nós estamos precisando da história das nossas mães, das nossas avós, dos nossos tios, dos nossos filhos. Essa história vivida, vivenciada, é o que estamos precisando colocar no palco, colocar no livro, colocar no cinema e na televisão. O negro brasileiro só absorve a história do branco, na literatura, no cinema e na televisão. Só a figura do branco é o núcleo ficcional e, quando não, é a visão do branco sobre a figura do negro que prevalece. Em arte, o branco continua o ventríloquo do negro. Essa ventríloquia só pode ser detectada se o artista estudar as ideias que estão em jogo nas relações raciais (2006, p.78).

Esse posicionamento de enegrecer os palcos é uma atitude assumidamente política-ideológica que dialoga com a história do TEN, no qual, o mesmo “rompeu com as barreiras estéticas e conceitos, debruçando-se de forma relevante sobre a negritude intrínseca, sem resvalar para aspectos meramente pitoresco ou histórico da raça”(UZEL, 2003, p.13). Mas o grande diferencial da atuação do Bando foi direcionar a sua atenção para a população, ou melhor, um trabalho em conjunto com a periferia soteropolitana, aproximando a arte do povo.

Assim sendo, em uma estrutura de teatro popular com uma linguagem própria, a sua configuração de atuação combinou elementos de humor e crítica social, uma vez que o processo de construção cênica era respaldado por pesquisas de campo, realizada pelo elenco e trabalhadas pelo diretor. A construção dos espetáculos possui formato de improvisação como estratégia, nesse caminho, a improvisação é uma “técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente” (PAVIS, 2005, p.205) esse método seria utilizado como ponto de partida no processo criativo do grupo no intuito ser um elemento provocador que suscitasse uma reflexão, “numa improvisação, fazemos uma determinada cena. Se ela sai legal, seguramos aquilo, discutimos o que realmente queremos dizer e repetimos várias vezes” (UZEL, 2003, p.43) aproveitando todo o material colhido pelo elenco nas ruas, nos jornais, nos livros, na vida e conduzindo para o exercício.

ARTE COMO UMA FERRAMENTA DE COMBATE AO RACISMO

A arte, pelo seu caráter prático, realizador e transformador se situa na esfera da ação, visto que uma das primeiras construções simbólicas dessa ação é a linguagem. Por intermédio da linguagem teatral, entendemos a importância da atuação desses grupos em

combate ao preconceito racial, um importante grupo que estabelece esse papel na cultura teatral nacional é o Bando de Teatro Olodum.

Dessa forma, o *corpus* desse trabalho se constitui em esclarecer como as atividades artísticas do Bando atuam pela arte no combate ao racismo? Nessa perspectiva de estudo, sua primeira ação de combate ao racismo se baseia em seu posicionamento político-ideológico, que demarcou sua elaboração com a definição de um enunciado definido como teatro negro, “O Teatro Negro não se constrói pela simples afeição étnica e racial, mas, fundamentalmente, pela elaboração de uma enunciação e de um enunciado que o distinguem, em todos os seus matizes” (MARTINS, 1995, p.86)

A partir das ações vivenciadas pelo Bando, percebe-se que a “arte era o melhor caminho para juntar as pessoas, atraindo-as pela identificação cultural, elemento agregador em qualquer sociedade, por mexer com o lado sensível do ser humano” (UZEL, 2003, p.30) dessa forma, entende-se que a arte prioriza o sentimento e não o racional, por esse ângulo, o público tende a se identificar com os personagens, como explica Meirelles:

O que é ser negro no Brasil, e como se manifesta o racismo entre nós? Criamos personagens de diversas classes sociais, com diferentes pontos de vista sobre a questão racial e colocamos outras questões para serem respondidas pelos personagens e pelo público. (2005, p. 29)

Esse posicionamento revela a intenção de outro olhar para a arte dramaturgica, de fato ele permite que o público sintam-se representado no palco, numa tentativa de mostrar por meio da arte, de um processo de ficção o desconforto que essa situação pode gerar. Dessa forma, em nossa contemporaneidade, desenvolver uma nova leitura de arte implica em concebê-la sobre uma diversidade cultural nos aspectos artístico e ideológico, engajado nas questões populares e emergenciais da sociedade, refletindo que arte é aquilo que resiste segundo Deleuze (1999).

Um dos espetáculos do Bando, mais assistido pelo público, foi à obra cênica *Cabaré da Rrrrrraça*, por abordar o recurso risível (comédia) na abordagem do racismo/antirracismo como elemento catalisador de identificações. Essa forma de arte permite que o espectador perceba em cena situações corriqueiras de discriminação racial, dentro os quais os presentes na platéia sofrem e não discutem no cotidiano. A título de contextualização, trazemos um trecho da peça:

ROSE MARIE: Negra, eu? Eu nasci bem, sou de boa família, nunca tive problemas financeiros, tenho minha empresa, o gerente no banco onde tenho conta me dá tratamento vip. Não entendo isso que vocês estão discutindo aqui: questão de raça, de cor?... Eu, Rose Marie, nunca fui discriminada. (dança como se tivesse encarnado uma entidade, transforma-se. Fala a atriz.) Agora eu, Rejane Maia, atriz... sou discriminada desde a hora em que acordo, e vejo a condição de vida das pessoas que moram na comunidade em que vivo, Ogunjá/Boa Vista de Brotas. Sou discriminada quando pego o ônibus e criticam minha roupa, meu

cabelo. Sou discriminada quando vou ao supermercado e o fiscal me segue como se eu estivesse roubando. Eu paro e digo: “Qual é, meu irmão? Perdeu alguma coisa?”. Sou discriminada porque sou mulher e porque sou negra e muitos acham que eu devia estar pilotando o fogão da cozinha de alguém ou usando minha força para limpar a sujeira de suas casas ou de sua cidade; que o leite farto de meu peito devia estar alimentando os filhos dos outros; que minha bunda firme e dura devia estar nos motéis da vida. Mas sou mulher e sou negra e me orgulho do meu nariz largo, de minha pele escura, do meu cabelo crespo, das minhas ancas e da minha história. (...) Sou mulher e sou negra e meu leite vai para os filhos que saírem do meu ventre ou para aqueles que eu resolva adotar. (...) Minha mãe não é Nossa Senhora é Naíã Boroquê (MEIRELLES, 2005. p. 4).

Na constituição dos personagens da peça, encontram-se outros personagens como a Rose Maire, que não percebem, ou não assumem sua condição de negro e de discriminação, o intuito desse espetáculo é causar um desconforto pelos discursos dos personagens frente a denúncia, sendo assim, Meirelles afirma: “Um personagem é uma máscara que serve para o ator falar sobre certas atitudes que fazem o mundo ser como é” (MEIRELLES, 2003, 24)

Outra metodologia utilizada pelo bando é a afro-musicalidade, o recurso musical nos espetáculos é mais um elemento dramático de comunicação com o público com o intuito de provocar emoções na plateia. Embalados pelo movimento do *axé music*, rap, reggae e outros ritmos populares. Sobre esse ato comunicativo voltado para a teatralidade Uzel afirma:

A partir do apelo ideológico e sensorial de sua música, sustentado não só pela construção de um discurso anti-racista, 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. (2003, p. 29)

A utilização desse recurso estético provoca nas pessoas um processo identitário com as letras baianas e a valorização da cultura negra, por estruturarem letras que valorizassem a história do continente africano, o desejo de liberdade, a beleza negra, entre outros assuntos. O elenco também utiliza a musicalidade na intenção de provocar sensações no público, um exemplo dessa atuação é o espetáculo *Ó pai ó*, no momento em que a personagem Dona Joana recebe a notícia da morte dos seus dois filhos, a personagem em um momento dramático corre aos prantos pelas ruas de Salvador embaladas pela sonoridade musical.

Outra manifestação para a libertação do preconceito utilizada pelo Bando é a dança. A dança é uma extensão dos movimentos do corpo, tem significados que transcende o poder das palavras, com isso o elenco põe em cena outra expressão artística “havia chegado o momento de assumir a dança como linguagem predominante de um trabalho cênico” (UZEL, 2003, p.141), nesse acontecer de espetáculo envolto a dança tem a capoeira, as

danças de rua, das ladeiras, e avenidas, dos terreiros, dos áridos e escadarias das igrejas, das quadras, dos blocos carnavalescos, rezas, entre outros. Na experiência do Bando de Teatro, explica Meirelles:

A utilização de coreografias na dramaturgia do Bando, ao contrário do que é feito nos musicais, não estiliza, ilustra ou enfeita as cenas. A dança, assim como a música, não tem caráter decorativo nem encantatório. Conta uma história que não poderia ser contada de outra forma (MEIRELLES, 2003,33).

Dessa forma, entende que a dança é um elemento de resistência e de resgate das referências negro baiana, pois proporciona novos diálogos e percepções, nesse seguimento, percebe-se uma tríade que relaciona a música, a dança e o teatro, como uma reverência a ancestralidade africana. Em função disso:

Tanto a dança quanto a música estão intrinsecamente unidas e diretamente integradas ao fenômeno religioso propriamente dito nos rituais e nas cerimônias, sendo que, essas expressões artísticas são essenciais para evocar os Orixás no desenvolvimento do processo da corporificação. (Martins, 2008, p. 37)

Tal posicionamento ecoa no espetáculo *Erê pra toda vida – Xirê* foi inspirado na chacina da Candelária ocorrida no Rio de Janeiro em 1993, no qual oito meninos foram assassinados, a base criativa dessa nova montagem, em um contexto dramático, mas também poético, associando a imagem de cada menor assassinado a um orixá. A peça representa orações para os deuses africanos, “estabeleceu-se uma relação entre a cosmogonia africana e o desamparo infantil nos grandes centros urbanos brasileiros (UZEL, 2003, p.144)

Ainda reforçando o discurso sobre antirracismo usados pelo Bando há o elemento do figurino, as maquiagens, os objetos e o cenário, que exalta a cultura africana, na intenção de prender o espectador pelo aspecto visual aguçado pelo figurino, caracterizando ao teatro negro uma forte poesia na busca por uma estética negra. A partir do figurino, Roubine reforça que:

Na verdade, é sem dúvida através do figurino que o espetáculo moderno instaura de maneira profunda a sua relação com a realidade. Quanto mais audaciosa a cenografia, mas o espaço cênico tende a tornar-se símbolo, abstrato ou afirmar-se como mera área de representação. Cabe então ao figurino e alguns acessórios orientar a visão, a interpretação, enfim a leitura do espectador (1998, p. 150)

Dessa forma, se percebe que o figurino é um elemento em conjunto da interpretação dos atores, buscando contextualizar elementos históricos africanos e cores com a comunidade soteropolitana.

Para continuar a reflexão, destaco a significação do corpo negro, o corpo, como irá defender Tavares, torna-se arquivo e arma. A linguagem corporal no espetáculo do Bando torna-se também uma estratégia cênica, encaminhando-se para a observação de Hall (2013,

p.06) podemos enxergar o corpo como um texto, um texto pronto para ser lido e interpretado. Dessa forma, o corpo do ator torna-se signo para cena “(...) o corpo torna-se possuidor de um sistema de signos com o qual se procura simbolizar o mundo a partir dos gestos e movimentos corporais, bem como da energia por ele emanada” (Tavares, 2012, p. 83), constituindo um espaço para que o corpo transforma-se em uma ferramenta de militância, resistência e ideias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte é uma ação essencialmente humana, capaz de produzir conhecimento e transformar as pessoas. É preciso entender a importância do teatro na sociedade como forma de cultura e meio de comunicação, pois a mesma se desenvolve concomitantemente num fazer dia a dia de transformação e de representação da identidade, do homem em si mesmo e com o mundo. Dessa forma, Hall (2003, p.346), considera que “é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmo que chegamos, a saber, como constituímos e quem somos”.

A história do teatro negro brasileiro é marcada por árduo trabalho de resistência, constituindo-se uma valiosa contribuição do Teatro Experimental do Negro (TEN), tendo como destaque o protagonismo negro, ou seja, a negritude em destaque, deixando de ser coadjuvante e tornando-se protagonizadores nos palcos, nesse caminho, o Bando de Teatro Olodum dialoga com o objetivo proposto por Abdias do Nascimento.

Ao trazer evidências à cultura negra o Bando promoveu uma mudança artística e ideológica, suas peças e atuações cênicas denunciavam preconceitos a uma imagem estereotipada do negro, além de proporcionar reflexões políticas sociais sobre questões raciais à brasileira. Nesse sentido, o teatro negro “*priorizar a valorização da personalidade e cultura específicas ao negro como caminho de combate ao racismo*”(NASCIMENTO, 2004,p. 218)

Além do mais, o *Bando de Teatro Olodum* provoca um movimento de reflexão/problematização crítica nos seus espetáculos, utilizando a experiência cênica dialogando com as questões de racismo em suas muitas formas de expressão na atualidade. A atuação do Bando é de compartilhar conhecimento e valores comprometidos com uma prática artística/cultural que promova uma reflexão ao público. O ator do Bando, Jorge Washington³, nós relata uma experiência:

É isso. Espetáculos, como o Cabaré da RRRaça, que é um espetáculo onde a gente fala de racismo no dia a dia... Tem gente que sai daqui e fala: “Eu já passei

³Em entrevista concedida em 8 de outubro de 2013

tanto por isso e não me toquei!” Porque o racismo... ele é tão cruel que ele não consegue nem deixar que a gente enxergue que existe e que está acontecendo com a gente, sabe? E o teatro tem isso de bom, que você vem para o teatro, você senta, é uma caixa cênica que tem uma música, que tem um clima, que tem uma forma de dizer que toca nas pessoas (WASHINGTON, 2013)

Assim, a arte cênica do Bando atua como caráter informativo e dissipador de conhecimento no combate à discriminação racial. Atuatambém via projetos que viabilize a cultura negra local como o projeto Outras Áfricas (oficina de teatro realizado em conjunto com as escolas municipais de Salvador), oficina Respeito aos mais velhos (oficina de memória, identidade dança e música em cidades de pesquisa de campo), como também o projeto Tomaladacá (em conjunto com escolas, igrejas e teatros de bairros soteropolitanos) e, com uma parceria da Companhia dos Comuns realizou o Fórum de Performance Negra, com a finalidade de compartilhar vivências e discutir ações afirmativas para o contexto social.

Com essa atitude, o teatro ajuda a conhecer mais sobre a nossa própria cultura, como também, capaz de produzir conhecimento e transformar as pessoas, completando Luis Bandeira, do Cia Gente de Teatro da Bahia, também faz questão de sublinhar:

Não trabalhamos com teatro planfetério, aquele teatro que fala: -“negro sim, negro não, abaixo o racismo!” - Não trabalhamos assim. Trabalhamos indiretamente, falamos sim da discriminação racial, da discriminação sexual e todas essas problemáticas de uma maneira transversal. Na verdade, a gente utiliza o teatro como ferramenta de denúncia e resgate da cultura negra (BANDEIRA, 2007)

Finalizando esta conclusão, afirmamos que a arte é uma ferramenta no combate ao racismo, e que os caminhos voltados para a atuação cênica do Bando de Teatro Olodum participam diretamente na construção de um pensamento antirracista, Uzel diz que “existe um grupo na Bahia insistindo em gritar contra tudo isso através do teatro” (2003, p.252), colocando corpos negros para debaterem questões da sua própria raça, dessa forma, havendo uma ligação entre o movimento teatral e o sociocultural, assumindo uma postura política e ideológica da valorização da cultura negra, assim, os artistas militam cotidianamente contra a discriminação racial.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO JUNIOR, José Garcia de. *Apostila de Arte – Artes Visuais*. São Luís: Imagética Comunicação e Design, 2007. 59 p.: il.

BOAL, Augusto. *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Editora, 2010.

DELEUZE, Gilles. *O ato da criação*. A obra de arte não é um instrumento de comunicação. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 jun. 1999.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Bahia, Edufba, 2008.

HALL, S. Da diáspora: *Identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. 2ª.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 372-388.

LAVALLÉ, JOANA. *Conversas com o bando de teatro Olodum*: entrevistas com Chica Carelli, Márcio Meirelles e Jorge Washington. Periódicos de programa de pós-graduação em artes cênicas PPGAC/UNIRIO. O Percevejo Online | V. 8, n. 1 | p. 214-238 | jan. / jun. 2016 Disponível em: <https://www.academia.edu/27347333/conversas_com_o_bando_de_teatro_olodum-Revista_Percevejo.pdf>. Acesso em: 15/09/2019.

LIMA, E. T. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. Repertório, Salvador, n. 17, p. 82-88, 2011.

MUNANGA, Kabengele. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Cadernos PENESB - Periódico do Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira, Niterói, UFF, n. 5, p. 15-34, 2004.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MARTINS, Suzana. *ADança de Yemanjá Ogunté, Sob A Perspectiva Estética do Corpo*, Salvador: EGBA, 2008.

MEIRELLES, Márcio. *Cabaré da Raça*. Programa e texto da peça, 2005.

MEIRELLES, M. *Trilogia do Pelo*: Essa é nossa praia; Ó pai ó; Bai bai, pelô. Textos de: Caetano Veloso, Marcelo Dantas, Armindo Bião, Ana Fernandes, MARCO AURÉLIO, A.F. Gomes. Fotos: Isabel Gouveia. Salvador: FCJA; Copene; Grupo Cultural Olodum, 1995.

MOORE, C.(org). (2010). *AiméCésaire - discurso sobre a negritude*. Belo Horizonte: Nandyala.

NASCIMENTO, A. *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*. Estudos Avançados, São Paulo, v.18, n. 50, p.16, jan./abr. 2004.

NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro: processo de racismo mascarado*, 3. Ed. São Paulo: perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, A. *Sortilégio II: Mistério Negro de Zumbi Redivivo*. Abdias do Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Tradução: J. Guirsburg e Maria Lúcia Pereira (direção). São Paulo: Perspectiva, 2005.

RISÉRIO, A. *Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano*. Salvador, Corrupio, 1981.

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SILVA, Luiz (Cuti). *Literatura negra e Dramaturgia*. In: I Forum Nacional de Performance Negra (Org. Gustavo Mello e Luiza Bairros). Salvador (Anais), 2005. pp. 77-88.

TAVARES, Júlio. *Dança de Guerra: arquivo e arma*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

UZEL, Marcos. *O Teatro do bando: negro baiano, e popular*. Vila Velha. Salvador: p555 Edições, 2003.

ⁱ Mestre em Letras: Linguagens e Representações pela UESC; Especialização em educação pela UEFS; graduada em Letras Vernáculas UFBA Professora assistente da UNEB. Pesquisadora do CNPq com atuação no grupo: FIRMINA - Pós- Colonialidade (Firmina - colonialidade, história, cultura e ações afirmativas). gildetepaulo73@gmail.com.

ⁱⁱ Graduando do VIII semestre do curso de Letras Vernáculas – UNEB campus XVIII, Eunápolis/BA. priscila.felix.cunha@gmail.com.