

## O bando de teatro Olodum e as arenas da baianidade negra<sup>1</sup>

Geraldo Francisco dos Santos<sup>2</sup>

Os componentes dança, música, figurino e corporeidade, verificados na encenação de *Sonho de uma Noite de Verão*, da Cia Bando de Teatro Olodum, são vistos como elementos da baianidade presentes no cotidiano e nas festividades da capital baiana. Em decorrência da metodologia adotada por esse grupo de teatro, considera-se, na encenação, a constituição de uma baianidade negra-soteropolitana, construída nos princípios da teatralidade e da pré-expressividade que evidenciam a presença cênica do ator. Nesta pesquisa de caráter qualitativo, a partir da leitura bibliográfica e de entrevista semi-estruturada, compreende-se que a adoção de procedimentos específicos para a composição de personagens possibilita e auxilia o ator a exprimir traços culturais na encenação.

### Introdução



encenação de *Sonho de uma Noite de Verão* realizada pelo Bando de Teatro Olodum entre os anos de 2006 e 2008 caracterizou-se como uma produção com referências explícitas à cultura baiana. A dança, a música, a corporeidade do elenco e o figurino, representaram teatralmente elementos que supõem o pertencimento à cultura negra e afro-descendente da capital baiana. Dessa forma, concebe-se no espetáculo uma *baianidade negra-soteropolitana*. Mesmo conservando, na íntegra, o texto do dramaturgo inglês William Shakespeare os componentes da cena ganharam destaque dada a força semiológica em designar aspectos culturais.

A partir dessa constatação, construiu-se a pergunta norteadora da pesquisa: quais componentes cênicos que expressam a *baianidade negra-soteropolitana* no espetáculo *Sonho de uma Noite de Verão*? Com isso, estabeleceu-se um percurso teórico que abrangeu a Semiologia Teatral (Paivs, 2008), com a análise dos elementos cênicos constituintes do espetáculo. Dessa forma, a pesquisa trouxe respostas para esclarecer o problema principal, afirmando as hipóteses, e também outras questões que enriqueceram a dissertação. Uma delas é a retomada das arenas que representam a baianidade (Moura, 2001) e a identificação do teatro

<sup>1</sup> Este artigo é inspirado na dissertação de mestrado em Letras da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, defendida em julho de 2010.

<sup>2</sup> Mestre em Estudo de Linguagens (UNEB). Docente do curso de Pedagogia da Faculdade Social da Bahia.

como veiculador de aspectos culturais. É o que se propõe a refletir neste artigo, inspirando-se na pesquisa de mestrado do autor, intitulada “*Um Bando baiano sonhando com Shakespeare: Reflexões sobre a baianidade no espetáculo Sonho de uma Noite de Verão do Bando de Teatro Olodum*”, defendida em 2010, no programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens, da Universidade do Estado da Bahia - UNEB.

Entende-se que para alcançar um determinado efeito em Teatro, quando se delinea uma concepção para a montagem cênica, o encenador trabalha com técnica específica dentre as disponíveis nesse campo, que o auxiliará a conquistar seus objetivos. Assim, considera-se que a *teatralidade* (Maffesoli, 1984) observada no cotidiano e levada à cena teatral, e a *pré-expressividade*, (Barba, 1994; 1995) são elementos que possibilitam ao ator esboçar aspectos culturais na encenação.

Sendo assim, a metodologia de trabalho da Companhia Bando de Teatro Olodum, o *processo colaborativo*, possibilitou que através da observação da *teatralidade* presente no modo de ser de determinadas pessoas no cotidiano da cidade de Salvador, e da *espetacularidade*, servissem como material utilizado para a composição de personagens e cenas teatrais no espetáculo *Sonho de uma Noite de Verão*.

Como este estudo apresenta relevância no campo social e artístico, interpretando dados específicos na montagem cênica, mas que são tomados como representação de uma dada cultura, a baiana, caracteriza-se como pesquisa qualitativa (Anselm Strauss e Juliet Corbin, 2008).

Para efetivar a pesquisa, primeiro buscou-se o reconhecimento de traços identitários no espetáculo. Nessa fase, de observação direta e assistemática, assistiu-se duas vezes a montagem apresentada no ano de 2007, no Teatro Vila Velha, em Salvador-Bahia. Devido às indagações, sensações e imagens que foram surgindo na mente sobre a montagem que se desenhava “ao vivo”, traçando um paralelo com a cultura baiana e sua gente, é que se despertou o interesse de realizar um estudo mais detalhado da encenação. Ainda na primeira fase, fez-se a leitura e o fichamento das obras de autores que versam sobre as temáticas que se pretendia discutir.

Na segunda etapa, realizou-se uma entrevista<sup>3</sup> semi-estruturada com integrantes do Bando capacitados para responder as perguntas abertas elaboradas com o objetivo de averiguar aspectos da montagem, como o *processo colaborativo* para a construção da personagem, porque é na metodologia empregada pelo grupo que se poderia compreender a sua técnica interpretativa.

---

<sup>3</sup> Todas as entrevistas foram realizadas entre os meses de março e abril de 2009 na sede do Bando, no Teatro Vila Velha, Salvador-Ba.

## 1. A Companhia Bando de Teatro Olodum

A banda musical Olodum surgiu durante o carnaval de 1980. Nascido no Pelourinho, um local conhecido por ser reduto de marginais e prostitutas, o objetivo inicial do Olodum era possibilitar a pessoas marginalizadas o acesso com menor preço no carnaval baiano. Mas também havia a intenção em ampliar sua presença no contexto mundial, tornando-se tanto um grupo musical reconhecido internacionalmente quanto fomentadores do movimento negro (Schaeber, 1997).

Com sua música, o Olodum levou à população baiana letras com as quais as pessoas se identificaram e passaram a valorizar a cultura de origem negra. Letras que contam histórias do continente africano, falam de opressão, de desejo de liberdade, de beleza negra.

Após a instalação e os resultados positivos do projeto Rufar dos Tambores, retirando das ruas crianças e adolescentes em risco social, o Olodum se interessou por outras linguagens, ao entender as expressões artísticas como instrumentos potenciais para criar identificações, principalmente, pelo aspecto da sensibilidade. Foi naquele momento que surgiu para o Olodum a idéia de constituir uma companhia de teatro negra que fosse habilitada a empreender, através da linguagem teatral, a reflexão e o falar sobre o mundo negro, suas riquezas e dificuldades, tendo o Pelourinho como foco de resistência às opressivas intervenções raciais.

Com a extensão do seu projeto sócio-musical para o teatro, a musicalidade vai se presentificar no corpo e na voz dos atores, falando ao público de realidades próximas a ele, potencializando essa identificação com as coisas da negritude: seus temas, conflitos e desejos. É como se a platéia se refletisse no palco, se reconhecendo e se identificando com tipos tão comuns do cotidiano. Essa é uma possibilidade que a linguagem teatral oferece: um corpo vivo, que, *in loco*, se movimenta, se emociona e cria significados.

O elenco foi criado a partir da realização de uma oficina de teatro, da qual se selecionou vinte pessoas oriundas de diversas partes da cidade: trabalhadores, militantes de teatro sindical e outros com e sem experiência teatral; todos negros e de origem humilde. “Interessava a Márcio Meirelles a teatralidade dos rituais sagrados e das festas de rua da Bahia. [...] essas manifestações ainda não haviam sido estruturadas a partir de uma linguagem teatral própria e independente do rito [...]”. (UZEL, 2003, p. 37).

O objetivo do grupo foi muito além da verificação da influência do sagrado na sociedade local, pois extraiu do seio social marginalizado referências culturais que são marcas de um processo deflagrado ao longo da história e que contam essa mesma história. Para a entrevistada Chica Carelli (2009), co-diretora e coordenadora da Companhia Bando de Teatro Olodum, o grupo nasceu com o intuito de “[...] fazer um teatro negro, um teatro marcado pela cultura negra e que falasse do negro dentro da sociedade brasileira”.

A proposta seria a de produzir espetáculos com uma linguagem teatral que fosse inspirada em temas e elementos da sociedade, tais como: o carnaval, a rua, o candomblé, a pobreza, a marginalidade, a discriminação, o conflito social.

Com essas intenções, nasceu o Bando de Teatro Olodum, em 1990, uma companhia de teatro, cujo termo “bando” foi sugerido por Márcio Meirelles como referência a grupos de escravos fugitivos de fazendas na época escravagista. Um nome bastante significativo por representar a resistência negra aos poderes hegemônicos e opressores (Uzel, 2003).

Ainda na década de 1990, o Bando de Teatro Olodum se desvinculou da sede do Olodum, no bairro do Pelourinho, e se estabeleceu como grupo residente no Teatro Vila Velha.

A presença do Bando de Teatro Olodum representa uma nova etapa na cena baiana, conferindo valores estético-teatrais, além de promover reflexões sobre os conflitos sociais de localidade habitadas por descendentes negros.

A Companhia, com mais de 19 anos de existência, conta com um elenco de cerca de 30 atores, numa faixa etária dos 14 aos 50 anos, negros e de origem humilde. Para uma expressividade mais completa das diversas linguagens que a arte incorpora, todos os integrantes do grupo se preparam em aulas de dança, canto e aprendem a tocar instrumentos de percussão e conhecem os rituais do candomblé. Desta forma, extraem da cultura baiana o conhecimento e as expressões peculiares, retratando singularidades da população negra da capital da Bahia. Em sua trajetória na cena teatral baiana, o Bando produziu mais de vinte atividades artísticas entre espetáculos, leituras dramáticas e seminários.

## **2. O *Sonho* de Shakespeare e o *Sonho* do Bando**

Sendo um dos primeiros dramaturgos a mesclar elementos diversos na composição de suas peças de teatro, no tecido textual de *Sonho de uma Noite de Verão* encontram-se entrelaçados vários elementos que já haviam sido empregados por William Shakespeare em outros textos: O rei Oberon e Titânia; fadas; o casamento de Teseu e Hipólita e os desentendimentos amorosos. Ressalte-se ainda, o metateatro, nas intervenções dos artesãos com a inclusão de cenas da tragédia *A morte de Píramo e Tisbe*, da obra *Metamorfoses*<sup>4</sup> do poeta italiano Públio Ovídio (43 a. C).

A estrutura da peça demonstra a predileção de William Shakespeare por questões éticas, favoráveis a ponderações psicológicas e morais e, apesar de sua temática central ser o amor, outros temas estão no seu entorno como a aparência, a realidade, a transformação e o egoísmo. Todos esses elementos são colocados na trama textual e provocam a imaginação do leitor pela engenhosidade e coerência dramática.

---

<sup>4</sup> Essa obra de Ovídio foi escrita entre os anos II e VIII da Era Cristã. Ela se constitui de um poema em forma narrativa que se divide em quinze livros. Nas lendas que trata, uma relaciona-se com a outra e em todas ocorre uma metamorfose nos personagens.

O enredo, que tem como tema central o amor, conta-se a história do matrimônio entre o duque de Atenas, Teseu, com Hipólita. Durante os ajustes para o casamento, chega à presença deles três jovens: Hérnia prometida a Demétrio; Lisandro apaixonado por ela, e Demétrio que é desejado por Helena, mas não é amada por ele. Egeu, pai de Hérnia, escolheu Demétrio para desposá-la.

Diante da impossibilidade da união, o casal Hérnia e Lisandro resolve fugir para a floresta e são perseguidos por Demétrio e Helena. Dramaticamente, tem-se a configuração de um conflito que esboça a disputa entre dois homens pelo coração de uma mulher e outra que não é desejada.

Na floresta, um local consagrado a metamorfoses, os jovens se deparam com o frio e o encantamento do local, habitado pelos seres mágicos e invisíveis: o rei Oberon e seu servo Puck e pela rainha das Fadas, Titânia, e seu séquito. Paralelo ao prévio conflito dos jovens, Oberon e Titânia brigam por ciúmes devido a um pajem adotado por ela.

O conflito dos quatro jovens é acentuado a partir da intervenção do rei da floresta, que comovido com o desamparo de Helena, em virtude do desprezo de Demétrio, delega a Puck a tarefa de pingar uma porção mágica nos olhos do jovem para que se apaixone por ela. Mas por equívoco, Puck troca os parceiros e goteja nos olhos de Lisandro o líquido, o que acentua ainda mais o conflito.

A situação dramática se intensifica com a chegada dos Artesãos – um carpinteiro, um tecelão, um consertador de foles, um funileiro, um alfaiate e um marceneiro - em busca de um local para ensaiar uma peça a ser apresentada no casamento do duque após vencer um concurso. Um deles, Bobina, é transformado em asno sob o comando de Oberon, operação essa realizada por Puck, que também pinga uma gota da porção mágica nos olhos de Titânia que, ao acordar, apaixonou-se por Bobina.

A metamorfose pela qual passa o artesão Bobina o capacita a ver os seres invisíveis e a penetrar na esfera incomunicável dos sonhos, mas, confuso, perde a referência de si mesmo. Não “se vendo” como um asno, continua agindo como homem, o que estimula o riso no leitor.

A trama segue, reunindo contradições, caprichos e descaminhos inerentes ao amor, até que tudo se resolve num final coroado com o casamento harmonioso dos reis, celebrado juntamente com o dos quatro jovens amantes.

Já a encenação de *Sonho de uma Noite de Verão* pela Companhia Bando de Teatro Olodum, mantendo o texto integral na fala dos personagens, é um exemplo da relação desconstruída entre texto e cena. O ato de encenação permite transgressões, revertendo a ordem dos signos textuais construídos pelo autor, abrindo espaços a outras possibilidades de leituras do próprio texto para esboçar um mundo possível.

Enquanto o público entrava e acomodava-se nas cadeiras do Teatro Vila Velha, nas duas noites em que se assistiu o espetáculo, em 2008, o primeiro contato com a encenação foi divisar o seu espaço físico, o palco. Nele, observou-se o cenário, criado com economia de materiais. Ao fundo, destacava-se uma grande foto em preto e

branco do autor do texto, o dramaturgo inglês William Shakespeare. Essa imagem situava-se no alto, sobre os instrumentos musicais que compunham a cena e que no decorrer do espetáculo foram tocados ao vivo. Quatro vigas de madeira, enfeitadas com fitas largas e coloridas estavam dispostas no palco: duas atrás e duas na frente, sem criar obstáculo ao fluxo das cenas.

A impressão que se teve no início do espetáculo quando os atores começaram a se movimentar, foi a de estar diante de uma grande “barraca”, muito próxima das que são colocadas nas festas populares da capital baiana e que servem comidas e bebidas para os participantes. Mas essa constatação ainda não significava muito, pois somente com a presença do ator é que o significado do cenário se tornaria mais claro.

Do teto, pendiam dois feixes de fitas também coloridas (foto 01). Estas, em conjunto com a variedade e tonalidade de cores utilizadas no figurino (com bastante vermelho, verde, azul, laranja e amarelo, além de outras cores), emprestavam à encenação um caráter festivo, alegre, durante a qual, as tensões do conflito dramático ficavam menores, pois o desejo dos jovens amantes Hérnia e Lisandro de ficarem juntos, somado ao de Helena em pertencer a Demétrio, foram envolvidos por muita dança e musicalidade.



Foto 01 - Cenário com os personagens da floresta - Fonte: Blog do Vila (2007)

Os objetos de cena também foram parcimoniosos. Durante a cena dos Artesãos, se usava uma mesa e dois bancos de madeira que, quando inseridos no conjunto cênico, a idéia de “barraca” do início, parecia ter sido completada, pois esse material era idêntico ao das festas populares de Salvador, como a *Festa do Bonfim* e a de *Iemanjá*, que ocorrem nos meses de janeiro e fevereiro, respectivamente. Em algumas entradas, os artesãos portavam um cavaquinho e um pandeiro. E na cena final, quando esse

mesmo grupo de personagens encena uma peça de teatro, o único objeto era um pequeno dragão esverdeado, estilizado com material feito de espuma.

A economia na utilização desses materiais e no cenário possibilitou uma maior ênfase nos movimentos dos atores no palco, evidenciando a dança e os deslocamentos dos mesmos.

A abertura da peça do Bando (foto 02) iniciou-se com uma música cantada pelo elenco. Uma espécie de samba, musicado por Jarbas Bittencourt, diretor musical da Companhia, com uma estrofe constante no texto de William Shakespeare. O samba, alegre e ritmado, foi acompanhado por integrantes da banda, disposta em um palanque no fundo do palco. O elenco cantava e sambava pelo palco. A primeira idéia que se teve com aquele início foi resumida pela palavra *carnaval* ou *carnavalização* (Bakhtin, 2008), tal a atmosfera festiva, muito próxima do carnaval que acontece no mês de fevereiro em Salvador-Bahia e em quase todo o Brasil.



Foto 02 - Início do espetáculo - Fonte: Blog do Vila (2007)

Na cena introdutória, a personagem Hérnia reivindica seu direito de amar a quem desejar, mas é proibida pelo rei que a adverte sobre o rigor da lei ateniense. Inconformados, ela e Lisandro saem da presença dos reis e começam a dialogar e gesticular em ritmo de *rap*. Entra a personagem Helena. É interpelada por Hérnia que passa a responder no mesmo estilo musical, o *rap* (foto 03).



Foto 03 - Os Jovens Amantes - Fonte: Blog do Vila (2007)

O *rap* é interrompido quando Lisandro confidencia a Helena a fuga dele com Hércia para a floresta. Nesse momento, Hércia fala no ritmo musical “Arrocha”. Os três saem de cena.

Entram os seis Artesãos para ensaiarem uma peça. Cantam o refrão do mesmo samba do início, num clima de festa e algazarra que lhes são característicos. Trajam roupas simples, despojadas e atuais como se pode verificar na foto abaixo.



Foto 04 - Os Artesãos - Fonte: Blog do Vila (2007)

Após a cena dos Artesãos se inicia o Ato II, com as seis fadas e os Pucks. Estes vestiam-se apenas com um *short* colorido e comprido, que lhes cobriam os joelhos e uma espécie de tira ao redor do peito e ombros, simulando um colete. Os atores que fazem os Pucks têm a mesma estatura física e lembravam meninos, pela maneira que se movimentam sempre pulando, dando cambalhotas, às vezes, saltando com alternância das pernas.





Foto 05 - Os três Pucks e as Fadas - Fonte: Blog do Vila (2007)

Foram as Fadas que abriram essa cena, através de uma coreografia. A música tinha ritmo ijexá, com predomínio de instrumentos de percussão e rápidos acordes de guitarra. Elas cantavam e dançavam com sensualidade e esbanjavam vigor nos movimentos. O figurino delas, com motivos africanos, lembravam o dos participantes dos blocos-afros do carnaval das ruas de Salvador.

Várias cenas se desenvolvem sempre com a intervenção de música e dança. Após as confusões praticadas pelos Pucks promovendo trocas entre os jovens amantes, a encenação de *Sonho de uma Noite de Verão* do Bando de Teatro Olodum finaliza com a presença de todos os personagens no palco para celebrar o casamento dos reis de Atenas e dos quatro jovens.

### 3. Notas sobre a baianidade

A origem da *baianidade* tem suas raízes no século XIX (Moura, 2001 e Pinto, 2006), contabilizando-se desse período as perdas econômicas sofridas pela antiga Salvador a partir da queda do comércio açucareiro. Para outros pesquisadores (Pinho, 2004), a sua gênese é fixada nos anos 1930 com as transformações do mito da mestiçagem, no Brasil, erigindo a imagem do mestiço como o ideal do homem brasileiro, a partir de outro mito, o das três raças.

As dificuldades experimentadas pela Cidade da Bahia (Salvador) foram conformando a sua estrutura econômica, social e cultural: de cidade-fortaleza e centro administrativo-entrepósito comercial (Bião, 2000) no Brasil - Colônia, local laborioso e provedor de riquezas; passando por primeira capital do Brasil; sucessivas invasões; várias epidemias e estiagens; perda do posto de produtora de açúcar para as Antilhas – depois para Cuba na década de trinta e o crescimento da cultura do café no sudeste brasileiro.

Essas foram consideradas algumas das razões para a construção do “mito da tradicionalidade” que é endereçada à Bahia, pois como afirma o antropólogo Antônio Risério

Quanto mais o Brasil conhecia inovações, mais ficava exposto o *enraizamento das estruturas da sociedade baiana no passado colonial* (grifo nosso). E o curioso é que, quanto mais visível ia se tornando o seu tradicionalismo, mais e mais esclarecia, em tudo o que fosse Bahia, uma aura mítica. (1993, p. 166).

Dessa forma, sobre a *baianidade*, projetou-se imagens e representações da capital baiana e de seu recôncavo como lugar bucólico, de culinária africana; com um folclore, música e corporeidade específicas, marcada pela negritude. Enquanto outras capitais ganhavam *status* de “desenvolvidas”, à Cidade da Bahia vão se construindo imagens tradicionalistas: “a boa terra”; “a velha Bahia”; “a primeira capital do Brasil”; “a mulata velha”.

É como se com tal construção imagética se tentasse recompensar a idéia de marasmo na qual a cidade parecia ter mergulhado. Ao encobrir assim, a misteriosa estagnação econômica com imagens tão positivas e saudosistas, talvez ainda se pudesse fazer o Brasil reconsiderar a importância da Bahia no cenário nacional.

Concebe-se que a *baianidade* é essa apropriação mesma de especificidades que marcaram a cultura baiana, feita pela fusão de atributos oriundos da contribuição dos diversos formadores étnicos ao longo da história sócio-cultural da Bahia. A sua face barroca lhe oferece a condição de ser moldável e espetacular, um farto material para ser comercializado com o reforço dos meios de comunicação. Como refluxo, ela tem o movimento da onda do mar, vai e volta, por isso não se esgota, principalmente, a cada carnaval, com o concurso da mídia, ela ressurgue com um novo contorno.

Para Moura (2001), a *baianidade* pode ser entendida como um texto dado a ler de acordo com os interesses de uma casta, formada por políticos e artistas, que permaneceu ditando as estratégias para estender o seu domínio. Esse texto seria oriundo de outro maior, o texto identitário, que designa “[...] o anúncio explícito do perfil de um sujeito, seja um modesto indivíduo, seja uma sociedade de milhões deles” (MOURA, 2001, p. 13). Inserida na tessitura identitária, a *baianidade* é perfilada com elementos que representaria o estado da Bahia de forma positiva, exuberante e totalizante.

É no texto da *baianidade* que a *tradicionalidade* se enreda. No seu aspecto mítico, se pode considerar a idéia de tradição baiana como uma construção inventada (Hobsbawn e Ranger, 1997) para criar uma imagem menos desgastada, mais polida e como uma maneira de resgatar a consideração de uma suposta peculiaridade sócio-cultural do povo baiano.

O historiador baiano Cid Teixeira distinguiu a *baianidade*, pensando-a sob duas vertentes que possibilita entender a apropriação de traços culturais, a partir da tensão entre o que é visto de fora e o que é concebido de dentro da cultura baiana, como singularidade sua.

A vertente interna: o que o baiano pensa de ser baiano, e uma bahianidade vista de fora para dentro que acaba contaminando a

imagem de dentro para fora, criando uma bahianidade “for export” [...] A bahianidade natural, autêntica, que vai fluindo, que existe, que está aí, independente da pesquisa ou da sociologia ou da antropologia. E há uma bahianidade pousada, calculada, planejada, que no meu entender é, altamente artificial e que também anda ocupando espaços muito grandes no nosso proceder enquanto baianos. (TEIXEIRA, 1996, p. 9).

A essa *bahianidade* que se mostra intencionalmente, se pode designá-la de “bahianidade teatralizada”, aquela na qual o próprio baiano se apropria das características que lhe são atribuídas pelo olhar externo. Inclui-se, nesse caso, a maneira de como o baiano é visto pelo olhar estratégico do empreendedor turístico vendendo o produto Bahia para o turista. Assim, se o baiano é taxado de sensual, nada melhor do que exibi-lo dessa maneira através da “dança baiana” no carnaval e em outras festas populares.

A outra *bahianidade*, “autêntica” e natural, seria constituída pelos traços identitários específicos da cultura baiana e que a distingue das demais. Mas que exige critérios nas análises para não sustentar os estereótipos que enquadram e aprisionam em visões limitadas sobre as culturas.

Assim, a *bahianidade* foi-se construindo e se reforçando com o concurso de agentes de várias áreas: das artes, da política e do turismo, que, em reconhecendo traços identitários da cultura baiana, os ressignificaram e criaram imagens representativas da Bahia e do seu povo.

O *ethos* específico transformou-se em representação exótica, uma estratégia para enquadrar o que é estranho num tipo significativo e rentável. O que há de específico na cultura mistura-se com o exótico, o que não deixa de ser uma forma colonizadora de conceber o outro.

A *bahianidade* faz pensar em sua relação com a história e com os costumes que fazem parte da vida social dos baianos. Assim, concebe-se que a sociedade é constituída de práticas variadas e que delas emanam as representações que podem ser captadas pelos seus próprios habitantes, conformando pensamentos, intenções, atitudes e comportamentos, mas abrindo espaços também para novas reformulações, sendo uma delas a capacidade de refletir sobre essas mesmas representações, verificando até que ponto elas se constituem em dados “reais”, compartilhados por todos. Provavelmente, quando mergulhados no cotidiano, não se tem o hábito de tal procedimento reflexivo, mas quando representações são construídas com certo rigor, é necessário criar a ruptura, evitando ser enquadrado pelo outro em limites tão precisos.

A concordância da existência de traços específicos que caracterizam as culturas é pertinente para entender a diversidade de composições étnicas, e, ao mesmo tempo, o reconhecimento das especificidades que compõem a trama cultural (Moura, 2001; Bião, 2000, Risério, 1993). Porém, também se acredita na apropriação dessas especificidades (Pinho, 2003; Pinto, 2006 e Pinho, 2004), principalmente, daquelas que

são consideradas vantajosas para a conformação da idéia de *baianidade* que serviu a interesses variados para seus principais arquitetos e pensadores.

E na tensão entre o que é e o que parece ser, a *baianidade* tenta sustentar seus alicerces, através de refluxos constantes, para continuar mantendo a imagem de um estado e capital baiana que tem um típico modo de ser – uma representação de um tempo passado: festivo, bucólico, lento, exótico, tradicional -, em meio as convulsões contemporâneas e líquidas que impulsionam pessoas e culturas a novas ressignificações.

#### **4. Arenas da baianidade negra-soteropolitana**

Nesta subseção, apresentam-se os componentes da cena no espetáculo *Sonho de uma Noite de Verão* do Bando de Teatro Olodum que funcionaram como veiculadores de traços culturais. Para tanto, recorre-se aos estudos de Pavis (2005, 2008) e de autores concernentes a cada componente destacado da encenação. Pavis (2005) assinala uma série de componentes da cena teatral, - iluminação, maquiagem, voz, ator, ação, espaço, tempo - dentre os quais aqui se destacam a música, a dança, o figurino e a corporeidade. Este último, centrado no corpo do ator.

A opção do Bando e do encenador Márcio Meirelles de não utilizar ou destacar outros elementos para compor o cenário na montagem de *Sonho de uma Noite de Verão* favoreceu que os quatro componentes verificados ficassem em evidência. Dessa maneira, foram eleitos componentes que pudessem corporificar a concepção cênica adotada pela encenação. Nessa opção, eles apareceram com uma frequência maior para encorpar, referenciar e demarcar o discurso defendido: a *baianidade negra-soteropolitana*. Por isso, a música, a dança, o figurino e a corporeidade são aqui analisados como os elementos que causaram mais identificações, pelo seu valor significante.

O objetivo nessa subseção é destacar os traços culturais que se considera de origem negro-africana e que, por isso mesmo, constituem, ao lado de outras etnias, a cultura baiana e a *baianidade negra-soteropolitana*.

##### **4.1 A música como reforço identitário**

A música em *Sonho de uma Noite de Verão* do Bando foi determinante na composição cênica, pois, além de criar atmosferas variadas de tensão, numa sucessão de climas que se pode depreender do texto escrito, ela reproduziu e contextualizou uma idéia de cultura festiva, *carnevalizada* (Bakhtin, 2008). O depoimento do diretor musical do espetáculo *Sonho*, Jarbas Bittencourt corrobora esse pensamento ao dizer que “A força ritual do carnaval e de outras manifestações culturais da Bahia, de base musical

percussiva, foi onde buscamos esse jeito de dizer o texto com a magia que acreditamos já estar imanente no *Sonho*” (2009).

A sonoplastia do espetáculo foi baseada em sonoridades conhecidas do público baiano. O som do “Arrocha”, caracterizado pela melodia do teclado, do violão e do saxofone ou o ritmo do *rap*, cantado em tempo-ritmo quase acelerado, foram facilmente identificáveis, assim como as batidas do atabaque que nos remeteram ao som produzido pela banda musical baiana Olodum.

Historicamente, a “batida” do negro nos instrumentos de percussão é um costume de sua tradição e relação com a música, herança de sua ascendência africana. Segundo Tinhorão (2008), as referências, tanto da música quanto da dança negra nos tempos coloniais, foram registradas, principalmente, em pinturas e gravuras holandesas – período do Conde Maurício de Nassau (1637-1644) – de artistas como Frans Post. Nelas, os negros formam grupos que dançam e tocam tambores (TINHORÃO, 2008).

Nas manifestações religiosas secretas ou nos encontros realizados aos domingos, o negro produzia e executava sua música, no Brasil – Colônia, através de sons e estilo, com a utilização de ritmos e instrumentos próprios de sua ascendência africana. Mas não significava que a música negra era acolhida harmonicamente pelo poder colonial, pois ela sempre fora alvo da repressão aristocrática. A musicalidade negro-africana era entendida como indício da barbárie que a mentalidade colonial, representada pela elite portuguesa, tentava combater e apagar em virtude do projeto de europeização do Brasil.

Naquele período histórico, a manifestação musical do negro simboliza não apenas a feitura de momentos de gozo musical, atrelado a festejos e comemorações, mas também a tentativa de resistência e o desejo da conservação da riqueza cultural herdada dos ancestrais africanos. Renegar seus traços culturais seria como sucumbir sua própria identidade étnica, tão visível pelo aspecto fenotípico.

Mesmo com a popularidade do Entrudo, absorvendo os batuques saídos das senzalas e dos terreiros de candomblé para as ruas, as autoridades começaram a recriminar, coibindo sua expansão dinâmica e contagiante e sua feição, entendida como prática pagã. Até que, com o advento da Abolição da Escravatura, surge o carnaval, extinguindo o Entrudo. Ainda assim, a divisão entre negros e brancos no contexto da festa representava sua realidade na vida social.

Para Peter Fry (1988) o carnaval evidenciava duas tensões: civilização/barbárie e Europa e África. Dessa forma, na capital baiana, os batuques são substituídos pelos clubes carnavalescos ou clubes de brancos: Fantoques da Euterpe, Cruz Vermelha e Inocente do Progresso que contrastavam com os clubes/blocos de negros: Embaixada Africana, Pândegos d’África e Guerreiros d’África. Enquanto os primeiros, através dos confetes e serpentinas, apresentavam os costumes das cortes européias, os segundos celebravam a África e os reinados das suas tribos e nações.

A negritude da capital baiana persistia na representação e celebração da ancestralidade africana no cortejo carnavalesco. Mesmo com a presença do branco,

que passou a se resumir aos clubes fechados, os batuques e comemorações negras continuaram a se realizar nas ruas, com toda a sua popularidade. Somente com o advento do trio elétrico pelos músicos baianos Dodô e Osmar, na década de 1950 – com a eletrização do frevo pernambucano com o “pau elétrico”<sup>5</sup>, criando o frevo baiano – o carnaval foi se configurando em um espaço mais livre, caracterizado pela participação e mistura de diferenças sociais e raciais (Gomes, 1989).

Em contrapartida, essa abertura foi se desfazendo com a constante propagação dos trios elétricos e suas cordas, que separavam integrantes dos blocos de trio de outros foliões a “brincar” fora dela. É quando surgem os blocos de índios, Apaches do Tororó, Comanches, Sioux e Tupis, fundados por representantes da negritude. Blocos esses, inspirados em grupos indígenas norte-americanos admirados pelos negros de Salvador pela mesma condição: a opressão branca. Travestidos de índios, os negros da capital baiana pareciam se reorganizar para a empreitada de constituir e inserir, com maior força, os blocos-afros no carnaval baiano.

É somente quando surge o Ilê Aiyê, em 1974, e sua proposta de questionar a imagem da democracia racial fundamentada no mito das três raças, que o bloco afro começa a reverenciar a cor da pele como singularidade negra. A partir daquela intenção, muitos objetos da cultura negra – roupas, adereços, penteados - passaram a ser vistos e utilizados com mais frequência pela afro-descendência. Já na década de 80, em Salvador-Bahia, ritmos musicais foram sendo hibridizados por integrantes da população afro-descendente, oriundos dos blocos afro-carnavalescos, assim

[...] desde 1983 os blocos afro mesclavam samba-duro e reggae jamaicano, inventando o samba-reggae, transformando a música em bandeira política com força suficiente para barganhar cidadania para o negro baiano. (GUERREIRO, 1997, p. 97).

A música símbolo naquele contexto, *Eu sou Negão*, do compositor baiano Gerônimo, nascia como uma forma de ressignificar a presença do negro em Salvador, muito além do espaço do carnaval soteropolitano. Seguida pela letra *Faraó – Divindade do Egito*, outra referência que marcou aquele período da história da música na Bahia e que desencadeou a expressão musical da *baianidade negra-seteropolitana* que buscava sair do silenciamento (Orlandi, 1995) a que estava submetida numa forma de *baianidade* invisível e negada, segregada nos guetos e bairros populares. Embora, como se supõe, naquele momento interessava aos produtores musicais obter lucros através da música negra, transformado-a em mercadoria.

Ao se constituir em mercadoria, entende-se que aquele tipo de música se transforma em uma *baianidade* para exportação, o que pode se constituir em uma manipulação da identidade musical, e, até mesmo, com a possibilidade de exacerbação de aspectos exóticos.

---

<sup>5</sup> O pau elétrico foi criado por esses dois músicos, constituindo-se como uma espécie de guitarra de tamanho pequeno, mas que produzia um som agradável, elétrico e melódico.

Nascidas nos bairros-territórios (GUERREIRO, 1997) caracterizados pelo fluxo de “africanização” – Pelourinho e Liberdade/Curuzu, essas manifestações musicais significavam para a população negra da capital uma forma de reconhecimento, mesmo que tarde, de sua autonomia artística e criatividade cultural. E a forma natural encontrada para sua disseminação foi o correio nagô (GUERREIRO, 1997) ou informação passada oralmente, no boca a boca.

Somente depois é que essas criações musicais ganham mais espaço de divulgação nas rádios e na televisão. O movimento musical daquele período seria uma forma de resistência à discriminação racial, compartilhada pela comunidade negra como uma maneira de contestar a situação desigual que o sistema lhes conferia, nos vários espaços da sociedade.

O carnaval baiano foi o espaço de confronto cultural, no qual tanto a dança quanto a música encontraram um terreno fértil para fomentação e divulgação das sementes criativas da cultura afro-descendente, que se verificavam nos bairros tidos como negros e populares da capital baiana: Liberdade, Peirperi, Paripe, Itapuã e Pelourinho. Um dos bairros-território foi esse último, onde se localiza ainda hoje a sede do grupo musical Olodum. Foi naquele bairro que a banda Olodum criou um novo estilo, designado *samba-reggae* (GUERREIRO, 1997) porque o Olodum, diferente do Ilê Aiyê, buscava mais liberdade no ritmo.

A música produzida pelos blocos afros nos bairros-territórios de Salvador passou a se constituir em traço de identidade da negritude soteropolitana reconhecida em muitos lugares, como é o caso do Ilê Aiyê e do Olodum. O *samba-reggae* é um ritmo muito utilizado nas peças do Bando de Teatro Olodum e representa uma “marca” de sua ligação com a banda Olodum.

Nos anos 1990, a partir da fusão do ritmo afro com o frevo baiano, consolida-se um movimento musical na Bahia designado *axé music*, cujo primeiro representante foi o cantor baiano Luiz Caldas com a música “Fricote”, nos anos 1980. A *axé music* trouxe uma série de compositores e cantores baianos, dentre outros Daniela Mercury, Ivette Sangalo e Carlinhos Brown que funcionam como símbolos dessa *baianidade* soteropolitana e com teor festivo, camaleônico, emblemático e espetacular.

Em 2004, chega à capital baiana um ritmo musical denominado de “Arrocha” que logo é absorvido, em virtude de sua propagação pelos canais de comunicação de massa. Não se tem uma bibliografia que trate desse ritmo ou que descreva, historicamente, as suas origens. O material encontrado resume-se em poucos artigos dispostos na internet, escritos através de entrevistas e depoimentos dos artistas, seus expoentes. Geralmente, o que se destacam neles são os nomes dos cantores ou grupos de artistas como Nara Costa, Silvano Sales e Marcos Moreno, dentre outros; as letras das músicas e a parte dançada.

Embora seu surgimento na capital baiana seja datado em 2004, no início do ano 2000 já se verificava o aparecimento do cantor Layrton, com a música *Morango do*

*Nordeste*, e, em seguida, o grupo Asas Livres. Com a cisão entre os integrantes desse último, é que se cria o grupo Arrocha, nome este retirado das canções do Asas Livres<sup>6</sup>.

Concebe-se que o ritmo “Arrocha” nasceu no distrito de Caroba, na cidade de Candeias, no recôncavo baiano. Mas foi considerado como uma variação proveniente da seresta, com influências da música brega e amadora, de estilo romântica, já experimentada pelos artistas brasileiros Odair José, Reginaldo Rossi, Fernando Mendes e Waldik Soriano, sendo que o “Arrocha” carregou na *sensualidade*, principalmente, pela coreografia.

Devido à sua origem nebulosa, não se considera o “Arrocha” um ritmo de origem negra, mas um fenômeno que envolve a música e o consumo mercadológico e que foi agregado à *baianidade*. Como foi oriundo do recôncavo baiano, rapidamente chegou à capital baiana e foi absorvido na tessitura da *baianidade*. A música, conformada com a dança espetacular, se constituiu como elemento de fácil agregação. Assim, o “Arrocha” estaria inserido nessa teia espetacular da música baiana atual que reúne criatividade e licenciosidade.

No espetáculo *Sonho de uma Noite de Verão* do Bando, o “Arrocha” pode ser entendido como uma modalidade musical daquele período, que transportado para a montagem da companhia negra, serviu como elemento de cultura atual e popular, também se constituindo como instrumento para romper com a previsibilidade do espectador frente a produção de um texto clássico renascentista.

Outra modalidade musical que verificamos em *Sonho de uma Noite de Verão* do Bando foi o *rap*.

A cultura do *hip-hop* já existia nos Estados Unidos desde 1960, como instrumento de luta contra a opressão racial aos negros. Ela chega ao Brasil a partir dos anos 1990, configurando-se numa experiência artística abraçada por jovens pobres. Mas como forma de diálogo entre a juventude, trata-se de uma teia artística que produz significados para jovens de outras etnias, efetivada numa rede alternativa de comunicação.

Nessa teia, o *hip hop* se tece com alguns elementos que formam a sua constituição. Sendo assim, a sua estrutura reúne a dança (*break*); as artes plásticas (*grafitti*) e a linguagem da música (*rap*: ritmo e poesia; pelos *rappers* e *dj's*). Quanto ao *rap* constante nas cenas do espetáculo do Bando, Tella o definiu como

[...] uma manifestação que salvaguarda um comportamento crítico e propositivo dos problemas sociais que afligem uma parcela significativa dos jovens afro-descendentes. Os *rappers* constroem representações de sua própria realidade e de acordo com os interesses e as ideologias dos grupos. Eles fazem de sua realidade social, local, cultural e étnica o ponto de partida para rompimentos

---

<sup>6</sup> Disponível em: <http://geocities.ws/faxinacultural/arrocha.htm>. Acesso em: 20 mar. 2008.



éticos, estéticos, simbólicos, históricos e imaginários da sociedade. (2000, p. 230).

Apoiando-nos no conceito de Viviane Magro, que definiu o *rap* como “[...] um estilo musical originado do canto falado da África ocidental, adaptado à música jamaicana na década de 1950 e influenciado pela cultura negra dos guetos americanos no período pós-guerra” (2002, p. 77), pode-se considerá-lo como manifestação da afro-descendência e que se transformou em instrumento que possibilita a crítica e a reivindicação de direitos sociais, culturais e políticos.

É uma maneira artística e criativa de, a seu modo, ser porta-voz de sua própria identidade, e, entre os jovens, dissemina e estimula a atitude autônoma através da música e da poesia, potencializada ainda mais pelo concurso da internet e da massificação. É também uma forma de propagar o conhecimento entre aqueles que têm pouco acesso ao mesmo.

Com letras fáceis de serem construídas, viabilizadas por versos rimados, as temáticas tratadas pelo *rap* giram em torno das vivências de rua, do trabalho e do desemprego. Esboçam e ensaiam, nas letras-poemas que são rompidas por solos de guitarra, a ruptura que desejariam se consolidasse na sociedade, abrindo espaço para novos procedimentos sociais, menos opressores e limitadores para a camada popular negra que ocupa os lugares de desvantagens: desemprego, violência, pobreza, racismo, segregação.

Em Salvador, integrantes da comunidade afro-descendente da capital baiana, de posse do *rap*, têm feito dele um modo de comunicação de suas necessidades sociais, políticas, culturais e étnicas. O *rap*, além de impulsionar e estimular a auto-estima da identidade de jovens negros da capital é um veio do *hip hop*, através do qual se pode compartilhar novas abordagens pela música. O *rap* é, portanto, uma construção do afro-descendente como estratégia para revisitar e contestar os estereótipos, as representações negativas e protestar contra a política de dominação.

A presença do *rap* no espetáculo *Sonho* do Bando se justifica por ser utilizada para os personagens *Os Jovens Amantes* em suas cenas, cujas atmosferas cantadas e dançadas indicam uma forma de se fazer ouvir, em detrimento do poder instituído pelas leis atenienses, que limitavam a liberdade desses jovens no direito de amar. Os “jovens atenienses” se transformaram em “jovens soteropolitanos” que com a *corporeidade* viabilizada pela linguagem da música *rap*, fizeram dela o instrumento de expressão de suas visões de mundo e dos anseios de liberdade. Porém, tanto o *rap* quanto o “Arrocha” oportunizam no espetáculo o aspecto de contemporaneidade, o que o aproxima ainda mais da urbanidade.

Além desse aspecto, na sua intenção de provocação e consciencia política, o *rap* é associado aos *Jovens* do Bando pela própria construção ideológica desse grupo de personagens, pois os mesmos são na malha textual e no espetáculo, aqueles que se opõe à estrutura dominante.

O samba é outro ritmo presente na encenação do Bando de *Sonho de uma Noite de Verão*, cantado e tocado pelo grupo *Os Artesãos*, cuja origem remonta aos batuques de negro. Alguns autores concordam que a origem provável da palavra samba esteja na evolução do vocábulo "semba", que significa umbigo na língua angolana quimbundo (Tinhorão, 2008). De fato, o termo "semba" - também conhecido por umbigada ou batuque - designava um tipo de dança de roda praticada em Luanda (Angola) e em várias regiões do Brasil, principalmente na Bahia (Tinhorão, 1982).

Nos batuques que faziam parte das festas realizadas pelos escravos nas senzalas e espaços das fazendas, formavam-se um grupo de pessoas em forma circular, cujo centro se destacavam alguns que dançam e outros que cantam e tocam instrumentos percussivos. Do centro de um círculo, o dançarino principal, com requebros e volteios, dava uma umbigada em outro companheiro; ação que indicava o convite para dançar, sendo substituído por esse participante.

Em virtude das pesquisas sobre a cultura popular resumirem poucas fontes impressas que ofereçam informações mais precisas sobre a vida das pessoas mais comuns, não se tem conhecimento de quando os batuques de negros se transformaram em samba.

Com a transferência de grande quantidade de escravos da Bahia para as plantações de café no Estado do Rio de Janeiro, provavelmente, o samba carioca recebeu muita influência de ritmos baianos. Na capital carioca, recebeu novas feições, instrumentos e histórico próprio, transformando-se no samba moderno (Vianna, 1995) como gênero musical surgido no início do século XX, quando o Rio de Janeiro ainda era a capital brasileira.

Assim nasceu o samba carioca, *após longa gestação, da África à Bahia* (grifo nosso), de onde veio para ser batucado nos terreiros da Saúde e finalmente, tomando nova forma rítmica a fim de adaptar-se ao compasso do desfile de um bloco carnavalesco. (TINHORÃO, 1982, p. 4).

Em uma comunidade formada por baianos e situada próximo à zona portuária carioca, alguns pesquisadores (Vianna, 1995; Tinhorão, 1982) citam a casa da Tia Ciata, uma negra baiana, como um lugar no qual se reuniam músicos e compositores, dentre eles: Sinhô, Pixinguinha, Donga, Caninha, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Hilário Jovino Ferreira.

Embora haja uma discussão sobre se a origem do samba se verificou na Bahia ou no Rio de Janeiro, o que pretendemos com essa reflexão sobre ele é afirmar que a Bahia também produziu samba e que ele se foi modificando ao longo do tempo, se misturando e gerando novos contornos, a ponto de receber outras denominações: samba de roda baiano; pagode baiano; tambor de crioula. O que consideramos, com base em alguns estudos (Tinhorão, 2008; Vianna, 1995), é que o samba saiu das mãos dos descendentes africanos que aqui chegaram desde o período da colonização, e nos batuques, encontraram uma forma de reverência e de conservação de suas raízes.

A estratégia de utilizar ritmos musicais com traços negros, como o *rap* e o *samba*, na montagem do Bando do texto de William Shakespeare *Sonho de uma Noite de Verão* aproximou-o ainda mais do público da capital baiana, como afirmou Chica Carelli ao dizer que o espetáculo foi concebido também “[...] em cima da musicalidade contemporânea aqui de Salvador, do “Arrocha”, do rap [...] dos ritmos afros [...] acho que isso aproxima muito [...] a população” (2009). Na mesma perspectiva, Jarbas Bittencourt se refere a conformação estética e musical da Companhia

O Bando de Teatro Olodum vem ao longo dos seus 17 anos de existência construindo uma linguagem cênica baseada na *diversidade cultural de matriz africana presente na Bahia* (grifo nosso) e no Brasil. Os instrumentos de percussão estão presentes em todos os seus espetáculos em decorrência dessa opção. (2009)

A afirmação da coordenadora do Bando e do diretor musical do espetáculo *Sonho de uma Noite de Verão* evidencia o objetivo do grupo em afirmar a identidade negra e uma de suas estratégias é a linguagem musical que foi inserida no espetáculo. Para tanto, utilizou instrumentos e sonoridades que são típicas ou próximas da matriz africana, interligando-as com a dança, pois, conforme Pavis (2005) quando um espetáculo faz referência à africanidade, sua música deve estar integrada aos demais componentes. Ao fazer referências à cultura baiana e sua matriz africana, negra, a música no espetáculo do Bando integrou-se aos demais componentes do espetáculo, como o figurino, o cenário, a corporeidade, e a dança, criando um todo integrado.

A sonoplastia no teatro tem a função essencial de produzir sons e ruídos que dêem substância às cenas, criando e recriando a atmosfera a partir das intenções e emoções que se pretenda transmitir. Seu repertório é muito amplo e inclui sons musicais e não musicais, os sons articulados pelo aparelho fonador, sons da natureza, vozes de animais, rumores, apitos, assobios, disparos. Todo som produzido no âmbito da encenação tem sua razão de ser, sua função.

A música no espetáculo não é arte autônoma, ela é intencional e adquire função específica, como assinala Roberto Gil Camargo “O som [...] é um poderoso elemento de sugestão, capaz de veicular uma série de significações, capaz de alterar o sentido da mensagem, dependendo da maneira como é inserido no espetáculo” (1986, p. 13-14). Como o texto de William Shakespeare foi escrito em verso e prosa, o diretor musical da montagem de *Sonho de uma Noite de Verão* do Bando de Teatro Olodum, Jarbas Bittencourt (2009), afirmou em sua entrevista que “A escrita em verso pareceu-nos uma indicação de que a musicalidade era importante para compreender e dizer essas partes”.

A escrita em verso tem sonoridade e ritmo, o que tornou flexível a sua transformação em música. Nada mais oportuno para incluir a musicalidade dos ritmos negros produzidos na cidade de Salvador, veiculando significações e identificações.

Se a música tem também a função de climatizar um espetáculo de teatro, considere-se o redimensionamento cultural quando ela é produzida ao vivo, com o apoio de

instrumentos que são de origem negra, presentes na cultura-alvo: atabaque, timbau, surdos, tamborins, favorecendo o caráter único do teatro, enquanto prática que se realiza na presença do espectador. A utilização desses instrumentos, mais a sonoridade produzida por eles em *Sonho de uma Noite de Verão* do Bando de Teatro Olodum, deram o efeito de *festividade*, alegria contagiante e vivacidade.

A música “ao vivo”, aliada ao canto, fortaleceu o clima de  *festa* e alegria e conferiu ao espetáculo do Bando o teor de *baianidade*, remetendo o público a uma de suas representações como “a terra da felicidade”, como afirmou Jarbas Bittencourt (2009) “Surdos, atabaques, timbau, tamborim foram utilizados com a forte intenção de aproximarmos-nos desse Shakespeare do *Sonho de Uma Noite de Verão* e ao mesmo tempo de torná-lo negro e baiano”.

O recurso de utilizar a música “ao vivo” parece indicar a intenção do Bando em veicular o máximo possível um clima de negritude, com seu jeito de lidar com as ocasiões bem inerentes às festas típicas do calendário baiano, como as de lemanjá, Lavagem do Bonfim e ao carnaval, quando a dança e a música são ferramentas fundamentais. Esse clima de negritude oferece ao espectador a percepção de que o negro contribuiu com inteligência na formação da cultura baiana e soteropolitana; a abrangência da arte negra é popular e contagiante a ponto de sua música e dança tornarem-se arenas para veiculação de identidade.

A música negra produzida em Salvador é inseparável da dança, como ocorre no candomblé, quando seus seguidores tocam instrumentos de percussão, cantam e dançam ao mesmo tempo.

Nesse estudo, compreende-se a dança no espetáculo do Bando como referência da *baianidade negra-soteropolitana*. É o que se discute a seguir.

#### **4.2 A dança como referência da baianidade**

Desde o período histórico que remonta ao Brasil – Colônia, a dança e a música estão entrelaçadas, no que diz respeito às práticas religiosas das populações negras. José Ramos Tinhorão, ao discutir sobre a participação de brancos e mulatos nos “batuques de negros” assevera essa relação intrínseca “[...] o que os portugueses chamaram sempre genericamente de batuques não configurava um baile ou um folguedo, em si, mas uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer” (2008, p. 55).

A relação entre ambas é uma atitude de reverência à ancestralidade africana, sua matriz étnico-cultural. Essa relação é predominante no espetáculo do Bando e o perpassa integralmente, produzindo o efeito de *festividade* e *sensualidade* que a dança, com o reforço da música e do corpo pode representar.

O carnaval baiano é o espaço ideal para a representação da linguagem da dança. Assim, foi nos anos 1980, que se projetou a criação de outro símbolo depois da música, a dança, estimulada pelas letras das canções carnavalescas, enfatizando a produção de

coreografias, através dos cantores de trio elétrico como Luis Caldas, Sarajane e Laurinha. Eles fomentaram as danças do *Tititi*, do *Deboche* e *Dança da galinha*. Essas coreografias eram apresentadas nos shows desses artistas e reproduzidas durante o carnaval, exibindo *sensualidade* nos movimentos corporais, com destaque para as contorções dos quadris.

Tanto a *axé music* quanto o pagode produzido na Bahia surgiram associados a coreografias bem específicas. Em relação ao *Fricote*, criado por Luis Caldas, a pesquisadora Goli Guerreiro afirma que se tratava de uma “[...] música mestiça de roupagem *pop* na voz de artistas que se inspiravam na performance negra” (1997, p. 100), surgiu associado a coreografias, com passos, deslocamentos e gestualidades que logo foram assimilados pela população.

Desse modo, a cada ano, se inventavam novas partituras coreográficas para serem efetuadas no carnaval da Bahia, arena ampla de exibição da *baianidade* (Moura, 2001), cujas imagens de sua gente, principalmente negra, eram exibidas em programas de televisão para todo o Brasil, que anunciavam o carnaval baiano e suas coreografias.

Quanto ao “Arrocha”, estilo de música e também de dança, incluído na encenação do Bando, o que mais sobressaia era o ritmo da música, que se reforçava na “fala” do “texto cantado” junto à “dança encenada” pelos quatro atores na composição de seus personagens *Os Jovens Amantes*. Ao dizer o texto, cantando e dançando no ritmo que a música propunha, o corpo era solicitado para a execução dos movimentos, e a voz podia ser levada a modulações e intenções de acordo com a interpretação que se pretendia. Nesse impulso, o aspecto de *sensualidade* se verificava porque o movimento sensual, proposto pela dança, terminou alterando a voz com essa mesma qualidade.

Essa dança simples, que consiste em dois passos para um lado e dois para o outro, sempre contorcendo os quadris com *sensualidade*, pode ser realizada em dupla, com os corpos bem juntos e pernas entrelaçadas, mas também sozinho; em ambos os casos, a criatividade fica a cargo do dançarino. Na encenação de *Sonho de uma Noite de Verão* do Bando de Teatro Olodum, os personagens dançavam sozinhos, de frente um para o outro, e em determinados momentos o ator puxava a atriz para o entrelaçamento dos corpos; mas muito rapidamente.

A “intenção” de junção dos corpos pode remeter às primeiras manifestações dançadas pelos negros no Brasil - Colônia, dentre elas a *quizomba* e a *umbigada*; mas indica também uma forma de comportamento do corpo comum aos amantes e que a dança contemporânea retoma em seu compasso.

Historicamente, danças como a *quizomba* e a *umbigada*, expressões culturais presentes no Congo e executadas em solo brasileiro, foram concebidas como dança - rituais, apresentadas quando das cerimônias de casamento, durante as quais se faziam “[...] referências explícitas aos jogos amorosos e atos sexuais” (TINHORÃO, 2008, p. 56-57), naturalmente, pelo objetivo da ocasião na qual eram dançadas – demarcar um rito -, exalavam *sensualidade* e como manifestação produzida pelo *outro*, o *diferente*, o

negro, escandalizaram o olhar estrangeiro. De ascendência africana, essas danças, aos poucos, receberam elementos de outras etnias, assim

O que se pode deduzir, pois, é que, ao se defrontarem os batuques de africanos e crioulos da colônia e do vice-reino com a diversidade de sugestões de cantos e danças negros, de alguma forma desestruturados – em parte por influência das condições locais, e, parte por mudanças ocorridas na própria África –, os brancos e mulatos brasileiros não encontraram qualquer dificuldade em se apossar dos elementos a que mais se adaptavam, para com eles compor novas formas de danças e de cantos, logo tornados nacionais. (TINHORÃO, 2008, p. 60).

É dessa mescla entre negros, brancos e mestiços brasileiros que se originaram a *fofa*, o *lundu* e o *fado*. A *fofa*, considerada apenas uma dança, conservou os meneios de cabeça, e o *lundu*, a irreverência da *umbigada*, com o acréscimo de repetido canto de estribilho. Mais tarde surge o miudinho, uma dança muito próxima do *lundu*, no qual havia pouca participação das pernas, mas o movimento ondulatório do corpo, numa clara intenção sensual.

A *umbigada* e a *quizomba*, produzidas nos batuques de negros, estão na base de muitas danças que podem ser recriações de ambas, principalmente, por conservarem o aspecto de *sensualidade* e referência erótica, na coreografia de alguns grupos musicais da contemporaneidade, como foi o caso do *É o Tchan* e do “Arrocha”.

Esse ritmo dançado, o “Arrocha”, foi logo assimilado nos guetos, nas festas e no carnaval baiano. E, enquanto efeito de representação promovido pela função do signo, de preencher uma ausência com uma presença, estabelecendo uma ligação entre significante e significado, foi associado como um dos elementos integrantes da *baianidade*, como dança baiana.

Transposta da grande arena do carnaval para o teatro, a dança no espetáculo *Sonho de uma Noite de Verão* do Bando de Teatro Olodum, cumpre um papel de intensificação do traço cultural negro. Para Pavis (2005), é através do corpo do ator-dançarino que o movimento toma intensidade e direção durante um espetáculo.

Ressalta-se que essa movimentação coreográfica, unida à música no espetáculo do Bando, é ferramenta de identificação por parte do espectador que as relaciona com as expressões de uma e de outra, localizadas em momentos do cotidiano. Por isso, concebe-se que a partitura coreográfica no referido espetáculo deve ser pensada em conjunto com os demais signos (música, figurino e corpo), que, agindo integrados e interpretados pelo elenco do Bando, remetem à *baianidade negra-soteropolitana*.

O *ijexá* é outra forma dançada que se encontra no espetáculo do Bando. Os africanos que vieram para o Brasil por meio do tráfico pertenciam a grupos distintos, dentre os quais, destacamos quatro grupos: os bantos; os yorubas (nagôs no Brasil); Fon (no Brasil, jêje) e os Malês. O *ijexá* foi uma das regiões/nações (Ketu, Oyó, Ifé, Egbá) na

qual os yorubas prestavam culto aos orixás. Portanto, a palavra *ijexá* refere-se a uma das nações do candomblé, a jêje-nagô.

O passo de dança e ritmo musical do *ijexá* (tocados pelos atabaques rum, rum pi, lê e um agogô) são oriundos das manifestações rituais do candomblé yoruba (Lody e Sá, 1989), durante o qual, a execução da dança *ijexá* leva os filhos e filhas-de-santo a sambarem e mexerem os quadris. A dança com os quadris é um patrimônio da nossa ancestralidade africana. Tanto nas danças africanas quanto nas afro-brasileiras, a ação de sacudir dos quadris ou o rebolado das “cadeiras” dos orixás, combina com o ritmo da percussão dos atabaques rum, rum pi e lê e com a dança moderna.

O ritmo e a dança *ijexá* foram transportados para o carnaval baiano através dos blocos de afoxé, sendo o primeiro a surgir nas ruas o *Filhos de Gandhi*, seguido pelo *Badauê*, *Ojú Obá*, *Olori*, dentre outros. O *Filhos de Gandhi* foi criado em 1949 como organização carnavalesca que objetivava a divulgação do candomblé. O bloco apareceu nas ruas com sua indumentária branca, celebrando a paz entre os homens, entoando cantos ao som da batida do *ijexá*. Fora do carnaval baiano, o ritmo *ijexá* foi apropriado por cantores e músicos baianos como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Edil Pacheco, Moraes Moreira e Gerônimo, propagando ainda mais o estilo.

O grupo das fadas, em suas interferências cênicas, dançava uma coreografia com predominância dos passos e ritmo do *ijexá*, ao som dos atabaques, cantando trechos do texto shakespeano com sonoridades que lembravam as partituras musicais de grupos carnavalescos que, ainda hoje, utilizam temática afro. Os passos do *ijexá*, enquanto traço identitário do ritual do candomblé, é considerado a “Dança de Oxun”, a deusa sensual das águas doces.

Os passos são pequenos, quase se arrastando os pés no solo, enquanto os braços fazem movimentos para frente e para trás, insinuando o ato de remar; com a participação dos quadris que fazem um movimento rebolado. “É uma dança da rainha, sob o ritmo do *ijexá*, com passos miúdos. Passos pequenos nos quais demonstra sua sensualidade, *sensualidade de uma deusa* (grifo nosso), não guerreira”. (Bárbara, 2002, p. 137). Sobre a relação entre os orixás e a música, Câmara Cascudo esclarece

Atraídos pelo cântico e ritmo dos tambores em sua honra, encarnam-se e apossam-se de seus instrumentos vivos, os médiuns, intérpretes [...]. Os orixás têm cada um, cânticos e ritmo dos tambores próprios, chamando-os ou anunciando sua presença no candomblé. [...] A personificação é o atributo funcional do orixá, sua função na terra. (2002, p. 45).

A inclusão do ritmo e da dança “Arrocha” pode se configurar em uma provocação proposta na encenação para um texto clássico, montado com aspectos da cultura negra soteropolitana e entender as manifestações artísticas populares como expressões próprias de cultura para além do seu aspecto de produto mercadológico. Além disso, entende-se como uma transformação de etilos de danças negras que

foram sendo executadas ao longo do tempo, recebendo um ou outro elemento, configurando novos contornos.

Como dança da atualidade, sua partitura simplificada permite ser levada ao palco de forma pacífica, sem impedimentos. Quanto ao *ijexá*, ele se apresentou no espetáculo do Bando como muito próximo de sua estrutura praticada nas cerimônias do candomblé, logicamente, que a cena teatral termina por estilizar a partitura, mas seu padrão coreográfico pode ser reconhecido.

#### **4.3 O figurino como matriz estética africana**

O figurino, elemento material da representação, é outro signo que tem função relevante em todo espetáculo teatral. O espectador apreende o personagem primeiro pelo aspecto visual provocado pelo figurino. Ele é utilizado na encenação também como um todo integrado, numa relação direta com a *corporeidade*, o movimento, a maquiagem, mas nem por isso mesmo se perde na encenação, pois o espectador vê o ator com o figurino durante toda a encenação. Assim, o processo de semiose da cena na compreensão do personagem é dado, também, pelo figurino. Pavis reforça essa afirmação ao dizer que

Cada sistema significante vale por si, mas constitui igualmente um eco sonoro, um amplificador que diz respeito então a todo o resto da representação. É por isso que o estudo minucioso e fragmentário de um material leva muitas vezes a uma iluminação que esclarece tudo, ou pelo menos uma boa parte, da obra [...]. (2005, p. 119).

A reflexão recai, especificamente, sobre o figurino das personagens *As Fadas*, pois é o que se compreende ser portador de intenções da matriz africana, a qual serve de suporte para a idealização dessa *baianidade* calcada na negritude. No espetáculo do Bando, observou-se a presença de outras feições de figurino como o dos *Pucks* e dos *Artesãos*, mas esses não se compuseram de forma suficiente para uma identificação com a *baianidade*.

Apesar da construção dos personagens do núcleo dos *Artesãos* ter sido baseada em trabalhadores do cotidiano da cidade de Salvador-Bahia, o figurino portado por eles foi por demais comum para esboçar os traços identitários verificados. Os elementos de seu figurino são encontrados em outras feições regionais brasileiras. Outro fato que levou a se debruçar sobre o figurino das *Fadas* foi seu aspecto espetacular. O contraste com o dos outros personagens foi muito maior, justificando a escolha.

Concebe-se o figurino daquelas personagens como signo da raiz africana, pela utilização de cores e objetos que remetem a um “estilo africano”, o que se pode destacar na resposta dada pela co-diretora do Bando, Chica Carelli: “[...] os tecidos são africanos tanto dos amantes quanto das fadas, a gente trouxe da África. [...] os elementos são bem africanos”. A constituição dos tecidos conforma uma feição estética peculiar com recortes, cores e formas de adornar o corpo com a roupa e



outros adereços propõem uma forma de caracterização que faz referência a uma identidade; traço da personalidade do personagem, aspecto cultural e/ou uma época.

Sendo materiais trazidos exclusivamente do continente africano para serem utilizados como roupa na encenação baiana do texto de William Shakespeare, *Sonho de uma Noite de Verão*, não se pode considerá-los “baianos” ou “soteropolitanos”. Como a população negra da capital baiana adotou, no processo de reafricanização desde os anos 1970, elementos que fazem referência à africanidade, esses materiais adornativos terminaram por serem concebidos com o caráter de afro-baianidade. Além desse aspecto, o figurino das fadas, pelo aspecto espetacular termina por se constituir como um elemento do exótico.

Na encenação do Bando, todas as fadas são Titânia, sua rainha; elas formam uma personalidade só, encarnam uma vontade única, por isso, o encenador Márcio Meirelles as colocou todas dizendo o texto ao mesmo tempo; vestem figurino com cortes, adereços e maquiagem iguais e o padrão de gestualidade segue a mesma expressão: força, ritmo, decisão, energia, faceirice e *sensualidade*.

Ainda em relação ao uso do figurino no teatro, Roubine assinala que ele “Deve ser, sim, um puro sistema de formas e de matérias, que a iluminação e o trabalho do ator dobrarão às exigências da situação dramática”. (1998, p. 148). A situação dramática para o grupo das *Fadas* – um misto de tensão, mistério e sedução, - exigiu um figurino que, com suas cores vibrantes, representassem o misticismo e o poder que as personagens detinham sobre a natureza.

Sendo Salvador uma cidade marcada, historicamente, por forte influência da mitologia africana, com a presença do candomblé celebrando e representando o culto aos orixás, o texto de William Shakespeare encontra na cultura religiosa baiana elementos de fácil assimilação na tessitura cênica. Esse traço de união e de intenção entre representação teatral e realidade, a partir do figurino, pode ser reforçado pelo que diz Roubine “O que se deve reter é que o figurino de teatro [...] aparece como um dos elos e um dos espaços de coincidência mais estáveis entre a representação e a realidade”. (1998, p. 154). As Fadas são rainhas, mas também são guerreiras, tanto na sua função textual quanto na encenação do Bando. Suas roupas, maquiagem e adornos são signos indiciais que fazem uma alusão a orixás afro-baianos como Iansã.

A referência aos orixás no espetáculo do Bando pode ser concebida e representada na cena das Fadas com sua emotividade exuberante, altivez nas atitudes e figurinos que vestem corpos ágeis e dançantes no espaço cênico. Os vestidos são longos, sofisticados e fartamente coloridos e tingidos em vermelho forte – cor predominante –, além do azul e do amarelo, e alguns tecidos quadriculados, sempre sobrepostos em grandes retalhos que dão leveza aos movimentos, possibilitados pela utilização de um pano retangular que essas personagens abrem e fecham como asas.

As Fadas também sustentavam adornos em suas cabeças em forma de coroa cravada de búzios marinhos; atrás da suposta coroa ressaía um penteado em forma de “rabo

de cavalo” que compunha a beleza da indumentária e proporcionavam altivez às personagens.

A ausência de outros elementos no cenário atraiu a atenção de espectador para o figurino. Ele se transformou em objeto cênico e sua significação foi ressaltada pela falta de outro elemento material nas cenas que lhe opusesse visualmente. É nesse sentido que se considera a *espetacularidade* no figurino das *Fadas* em *Sonho de uma Noite de Verão* do Bando. O figurino é espetacular porque a forma como ele foi confeccionado e à *teatralidade* na interpretação das atrizes desse núcleo de personagens preenche a cena com sua coloração e solicita um espaço maior de atenção por parte do espectador para ele.

A economia de elementos no cenário fez com que as cenas das *Fadas* se transformassem em rituais<sup>7</sup> (ROUBINE, 1998). É o conjunto cênico formado pela referência ao candomblé, o figurino suntuoso, estilizado e sugestivo, pela música e dança ijexá os elementos deflagradores desse significado no espetáculo, favorecendo a sua leitura. Roubine afirma a idéia do componente “figurino” como facilitador do seu significado na encenação por parte do espectador

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

Quando o espectador vê o figurino do personagem, ele passa pelo processo de significação, e a contextualização da narrativa junto à persona que o ator interpreta geram sentido. Portanto, o figurino das *Fadas* traça um elo entre o espaço da representação teatral, o espectador e a realidade mitológica, abstrata e imaginária, que existe dentro de cada um de nós no que diz respeito à composição mitológica dos orixás afro-baianos. Concebe-se a composição das *Fadas* como referências às orixás femininas, na figura de Iansã-Titânia. O figurino é o elemento deflagrador dessa leitura, baseada na constituição dele com suas cores, recortes e exuberância; juntamente com a interpretação das atrizes e com o nosso conhecimento sobre as entidades cultuadas no candomblé.

#### **4.4 A corporeidade como expressão de identidade**

A *corporeidade* que se destaca no espetáculo do Bando e que se reconhece como uma forma de expressão através do corpo levou a considerá-la como expressão de identidade negra. A expressividade corporal é evidenciada por tratar-se de uma companhia de teatro negro que já trabalha com conteúdos sociais, étnicos e culturais

---

<sup>7</sup> O espetáculo-cerimonial ou ritual teve no dramaturgo contemporâneo Jean Genet um dos seus maiores representantes. São espetáculos que inserem simbologias e partituras cênicas que remetem a um cerimonial.

em suas montagens de teatro e que conseguiu imprimir na gestualidade do corpo dos personagens traços de sua identidade.

Essas companhias que têm o Teatro Experimental do Negro – TEN como maior referência produziram espetáculos, levando à cena a negritude com sua cultura, com seu modo de ser, suas crenças e atitudes, para ser ela mesma, distanciada das representações negativas que lhe foram conferidas. Como porta-vozes da negritude através do teatro e como atores-pesquisadores de tipos sociais do cotidiano da capital baiana, o elenco do Bando representa com sua *corporeidade* um modelo de corpo treinado para esboçar a negritude ou um jeito de ser negro.

O que se observou na *corporeidade* representada na encenação é um jeito de ser e portar-se em cena, que remete a traços de comportamentos identificados no cotidiano e em espaços típicos como as festas populares: o rebolado, a faceirice, a ginga do corpo, a gestualidade e a expressividade do corpo dançante. A encenação de *Sonho* pelo Bando rompe com a expectativa de se ver em cena a gestualidade típica da época ateniense ou renascentista, como fazia William Shakespeare, e representa-o com ênfase na *baianidade negra-soteropolitana*.

Compreende-se que muitas das aprendizagens do corpo são oriundas de sua sociabilidade e necessidades de sobrevivência, como foi pensado por Marcel Mauss (2003), ao conceber o corpo como *cultural*. Dessa forma, interessa entender a forma como Mauss concebeu o corpo como compósito cultural. Apesar de o corpo ser abordado na atualidade em diversas áreas do conhecimento como a antropologia, a sociologia, a filosofia, a educação física, e outras, o estudo de Mauss (2003) tem singularidade, pois as várias ações corporais que assinalou – o corpo que dança, que corre, que gesticula - contribuíram para melhor compreender as técnicas corporais em sua representatividade social.

Através do conceito de técnica corporal, Mauss discutiu como em diferentes contextos sociais, o homem e a mulher fizeram do corpo o instrumento para realizar as ações mais simples e complexas da vida cotidiana: dormir, comer, andar, correr, relacionar-se sexualmente, tomar banho, dentre outras. As técnicas corporais seriam uma maneira tradicional de o corpo agir. Assim definiu esse autor, a técnica corporal

Chamo de técnica um ato tradicional eficaz (vejam que nisto, não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja tradicional e eficaz. Não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição. É nisso que o homem se distingue sobretudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral. (MAUSS, 2003, p. 213).

Para esse pesquisador, as técnicas corporais são transmitidas e específicas em cada cultura, o que limita os riscos de se ter uma visão muito genérica. Dentro de um mesmo contexto cultural, encontram-se danças masculinas e femininas, assim como as gestualidades e outros modos de expressão. As técnicas corporais vão constituindo simbologias próprias que se modificam ou se rememoram de um tempo a outro,

através dos rompimentos e transformação dos costumes. As sociedades humanas seriam compostas pelos hábitos que variam de um indivíduo a outro; pelas conveniências, pela moda dominante e pelas formas de educação.

As sociedades humanas se estabelecem em torno de códigos que instituem regras de conduta, o que pode ser exemplificado pelas limitações sofridas pelos escravos africanos em suas práticas culturais, aqui na Bahia, representadas principalmente pela música, pela dança e pela religiosidade. Envolvidos em uma comunidade branca, seguir as regras seria um bem social – a regra principal era a servidão -, acordado entre a consciência moral do sujeito e as leis de sua comunidade.

Assim, para Freitag, “Nessas ações (morais do ponto de vista do sujeito e éticas do ponto de vista da comunidade), as leis vigentes são na consciência moral de cada ator permanentemente revalidadas e confirmadas como corretas e justas” (1992, p. 69). Mas consideramos que a tensão entre comportamento real e ideal decorre da ordem estrutural da constituição do sistema social. Tal tensão abre espaço para a “licenciosidade” em situações especiais. Proibidos de se expressarem de acordo com o apreendido em suas culturas de origem, só restou aos negros estabelecer encontros festivos e religiosos, nos quais a *dança* e a *música* foram os modelos de expressão.

Em meio às coerções pelas quais passaram e ainda vivem aqueles que carregam na pele o estigma da cor, que discrimina e que se traduz em condição de inferioridade, é a *feira* ou a condição de *festividade* o espaço privilegiado e alternativo para o extravasamento das energias contidas no corpo, em virtude da repressão política, social e cultural.

A *feira* permite o sentimento de liberdade no qual o corpo se constitui no veículo da expressividade natural, da estética própria, da transgressão, da fruição, da coletividade, da *espetacularidade* e também da *teatralidade*. É uma oportunidade para a celebração das raízes. Talvez, por esse motivo, o espetáculo do Bando “*Sonho de uma Noite de Verão*” tenha esse caráter tão festivo. A *festividade* possibilitou a atenuação do conflito principal vivido pelos personagens, quase no mesmo sentido em que o ritmo de carnavalização (Bakhtin, 2008) levou as sociedades humanas a esquecer-se temporariamente de suas dores.

Em *Sonho de uma Noite de Verão*, o Bando introduz o seu corpo físico e cultural na tessitura do texto cênico, sem falar diretamente de racismo - como em outras de suas montagens - para celebrar a capacidade do ator negro em transitar pelas culturas com seus traços identitários, exibidos no corpo.

A noção de *habitus* de Pierre Bourdieu também serve de base para refletir sobre o *corpo* e a *corporeidade* enquanto elementos da cultura e expressão de identidade.

Entende-se o corpo como uma tela humana na qual se registram e pela qual se renovam as experiências que o homem e a mulher vivem. A essa possibilidade, Bourdieu nomeou de *habitus* “[...] essa história incorporada e resgatada constitui a História feita coisa, a qual é levada, atualizada, reativada pela história feita corpo e que não só atua como traz de volta aquilo que leva” (2001, p. 83).

Quanto à história no corpo, Bourdieu exemplifica ao dizer que “[...] aquele que tira o chapéu para cumprimentar reativa, sem saber, um sinal convencional herdado da Idade Média no qual, como relembra Panofsky, os homens de armas costumavam tirar o seu elmo para manifestarem as suas intenções” (2001, p. 83). A história da vida social é movida por ações que, transformadas em *habitus*, fazem parte do corpo-história do indivíduo. Pois é na dinâmica das relações sociais que as aprendizagens são constituídas, compondo o sujeito social.

Aparentemente, a noção de *habitus* pode ser entendida no sentido de um elemento estático, imutável, determinante sobre o corpo enquanto entidade cultural. Mas a esse respeito, Bourdieu esclarece que

Habitus não é um destino que às vezes acreditou-se ser. Como produto da história, é um sistema de disposições aberto, que está incessantemente diante de experiências novas, logo, incessantemente afetado por elas. É duradouro, mas não imutável. Dito isso, devo acrescentar imediatamente que a maioria das pessoas está estatisticamente destinada a encontrar circunstâncias afinadas com aquelas que modelaram originalmente o seu *habitus* e, por conseguinte, a ter experiências que virão reforçar as suas disposições. (2001, p. 91).

A disponibilidade do *habitus*, sua capacidade de abertura, indica a possibilidade de escolhas no processo de socialização do indivíduo – o que auxilia na distinção entre *habitus* e hábito -, pois a disponibilidade se refere a atitudes, formas de pensar e sentir, modos de proceder em relação a si mesmo e ao outro, que o sujeito interioriza. Dessa forma, tudo aquilo que é assimilado pelo indivíduo ao longo de sua história de vida, se revela em suas atitudes no cotidiano. Assim, também a *corporeidade* de cada ser é constituída pelo *habitus* individual e coletivo, pela somatória de experiências que ele carrega.

Bourdieu ainda apresenta dois esquemas para o *habitus*: o *ethos*, que se refere aos valores através dos quais o sujeito age sem muita consciência e de acordo com o status moral que regula a sociedade; e a *hexis corporal*, que diz respeito às posturas e disposições corporais na história de vida de cada um, absorvidas, inconscientemente. De acordo com essa idéia, o homem e a mulher atuam em conformidade com o *habitus* construído ao longo do tempo. A *hexis corporal* do indivíduo possibilita que ele se sinta coeso com o *habitus* de determinado grupo humano ou a pertencer a determinada constituição cultural.

As reflexões de Bourdieu (2001) e de Mauss (2003) sobre o *habitus* e as técnicas corporais, respectivamente, leva a considerar que o corpo deve ser compreendido de acordo com a cultura em que está inserido, pois nele estão registrados simbologias e signos dessa mesma cultura. É na relação consigo mesmo, com o meio e com a natureza que o homem e a mulher se constituem humanamente e são “decifrados” uns pelos outros.

Nessa perspectiva, o contato com a capoeira, seus passos e suas técnicas de jogo e de defesa pessoal, é um atributo que se percebeu na *corporeidade* dos personagens *Os Pucks* em *Sonho de uma Noite de Verão* do Bando. Essa referência se deve à constatação de elementos na partitura corporal dos atores que interpretaram esses personagens, algumas evoluções de movimentos da capoeira.

A capoeira é também outra herança da cultura negra. A vadiação ou brincadeira (Sodré, 2005), concebida às vezes como dança e jogo ou como luta para reelaborar a resistência no cativo, é uma das feições culturais que mais representam o negro e a riqueza de sua cultura.

Realizada em forma circular, na qual os participantes - hoje, nem todos negros, nem todos do sexo masculino - ao som de instrumentos específicos – berimbau, pandeiros, caxixis ou reco-reco, “jogam” e confrontam-se entre pernas, braços e olhares. Sodré oferece uma idéia dessa movimentação ao dizer que

O estilo rítmico do jogo não se confunde, entretanto, com o estilo individual do jogador. Este se define inicialmente pela ginga, o balanço incessante e maneiroso do corpo, que faz com que se esquive e dance ao mesmo tempo, tudo isso comportando uma mandinga (feitiçaria, encantamento, malícia) de gestos, firulas, sorrisos, capazes de desviar o adversário de seu caminho previsto, isto é, de seduzi-lo. (2005, p. 154).

*Os Pucks* do Bando, criados a partir da observação de meninos de rua, demonstravam essa destreza na *ginga* do corpo somada à maneiçice, a rapidez nos movimentos, a malícia e a esperteza de quem precisa proteger-se por si só, sendo o corpo a arma e o instrumento para atingir esse objetivo.

Um aspecto importante no uso da capoeira é que ela permite a improvisação na gestualidade – um movimento gera outro - por isso, os personagens a que se refere somaram aos passos da capoeira a cambalhota, debruçando-se em giro pelo chão, fazendo o corpo se deslocar de um lado a outro pelo impulso da cabeça e o concurso das mãos. Essa atitude dinamizou tanto o uso do corpo como do espaço, e potencializou a tensão entre personagens.

As improvisações dos *Pucks* do Bando tiveram como base certos movimentos característicos da capoeira e que identificou-se no espetáculo, os quais, nomela-se a seguir: a *ginga*, que se entende como base para outros movimentos, é uma movimentação bamboleante do corpo, a qual é importante para a conformação da malícia que ajuda o capoeirista a se colocar entre jogo e combate; ela propicia o *áú*, que permite ao jogador se equilibrar rapidamente num tripé (mãos e uma perna), promovendo um golpe com a perna que ficou no ar.

A *resistência* é conjugada com o *áú*, consistindo no agachamento do corpo sobre as duas pernas, com o peso do corpo localizado sobre uma delas, uma mão desse mesmo lado apoiada no chão e a outra à frente da cabeça; na *rasteira*, o capoeirista cai sobre uma perna em flexão e passa a outra esticada e arrastada pelo chão a fim de derrubar

o oponente; as mãos nesse ato fazem o apoio do corpo no chão; a *ponte*, que é executada quando o capoeirista deseja sair da posição de *resistência*, curva o tronco e a coluna com mãos no solo, levanta-se com o apoio dos braços.

Essa *corporeidade* ou possibilidade de lidar com o corpo – expressão de um construto físico portador de aprendizado cultural –, foi utilizada como um dos signos da *baianidade* no espetáculo *Sonho de uma Noite de Verão* do Bando de Teatro Olodum. A plasticidade, a movimentação, a “mandinga” e a *ginga* negra se fizeram presentes nos deslocamentos e expressão corporal dos *Pucks*, em suas “mandragens”. Nesse caso, se percebe não a utilização do estereótipo de teor negativo, mas como uma qualidade inerente ao negro.

A movimentação, a energia, a rapidez, as cambalhotas e peripécias que deram àqueles personagens a possibilidade de executarem a sua função, enquanto mensageiros da floresta, são atribuições retiradas e inspiradas na qualidade estética, cultural e étnica negra, oriunda da capoeira.

Como se pode depreender na movimentação no “jogo” da capoeira, o corpo é o instrumento da ação na luta dançada. Dessa forma, o corpo, um *ethos* cultural, e sua *ginga*, que de certa forma é identificada como “coisa de negro”, são os provedores da *corporeidade* dos *Pucks* do Bando. O corpo que, junto com a dança, a música e a religiosidade, apresenta-se mais livre das conformações e das “correntes” ideológicas brancas que, de acordo com Sodré

Na arte-jogo da capoeira, *malícia* (ou mandinga) é uma palavra-chave, por indicar com precisão a capacidade negra de contornar a ideologia ocidental do corpo - expressa nas prescrições que obrigam a um determinado uso do corpo, nas representações fixas, nos hábitos adquiridos e consolidados – e adotar, em questão de segundos, uma atitude nova. Solto em seu movimento, seduzido pelo próprio ritmo, o corpo encontra instintivamente seu caminho, a *medida da ocasião* [...]. (2005, p. 160).

Esse corpo livre, que joga e improvisa nos gestos adquire e experimenta certa liberdade de resistir e de atuar, mas sendo ele mesmo dentro do espaço que se lhe abre no ato de jogar - promovido pela capoeira -, dentro de outro maior, o das estruturas sociais e políticas dominantes. A *corporeidade* abriga e demonstra as possibilidades de um corpo que “escorrega”, a seu modo, uma maneira de conceber o mundo. Os *Pucks* do Bando com sua *corporeidade* “escorregavam” das ordens dos seus “senhores” como os jovens soteropolitanos se evadem das tensões cotidianas nas rodas de capoeira.

Além dos *Pucks*, verificamos a *corporeidade* no espetáculo do Bando esboçada pela *teatralidade* na construção das personagens *As Fadas*, uma *teatralidade* tecida no corpo e na gestualidade das atrizes, inspirada em outra faceta, a do comportamento das mulheres de rua da capital baiana. Na construção dessas personagens de dupla face, um tipo de mulher de rua se fez entrever com aspectos na gestualidade: mãos

que se colocavam nos quadris para dizer o texto com “desaforo” e ao mesmo tempo com “sensualidade”; movimentos de ombros e braços que “falam” de suas intenções.

No rebolado, que por sua vez era incompatível com as mulheres de boa reputação e era visto como um hábito típico da classe baixa, desde o século XIX. Esse mesmo rebolado foi retomado pelas danças baianas, enfatizando a sensualidade do corpo.

O conjunto de ações corporais que cada indivíduo/sociedade vivencia serve ao teatro como farto material para criação cênica. As técnicas corporais representam possibilidades de corpos, de exemplos vivos de hábitos que podem ser encontrados no seio das sociedades. E eles são dados pelas ações cotidianas dos indivíduos apreendidas e construídas socialmente. Por isso, compreende-se o corpo como significante. Ele é semiótico e comunica-se através de signos que podem ser retomados e representados na cena teatral.

### 5. Arenas transformadas em teatro

O fenômeno da *teatralidade* faz parte das sociedades humanas. Está presente no cotidiano e se constitui em pura expressão do mundo íntimo emocional, por isso, é forma de comunicação e de expressão entre os homens e as mulheres. São infinitas as expressões de *teatralidade* que se efetuam em formas criativas de se expressar, no uso distinto do corpo (Bião, 1999). Pode ser percebida na atitude de transeuntes tanto quanto de pessoas isoladas em suas ações cotidianas ou profissionais: o professor que se expressa de uma forma especial para comunicar algo ao seu alunado; a mãe que dirige um gesto específico para impressionar seu filho; o vendedor de rua para captar a atenção do seu público. Maffesoli oferece pistas em relação a *teatralidade* ao dizer que

Contentar-nos-emos em esboçar o modo do fio condutor da Teatralidade que pode ser encontrada na política, na imprensa ou ainda, o que é mais admitido, no espaço matizado da rua ou no domínio tão extenso da cozinha [...]. (1984, p. 131-139).

Embora seja considerada como expressão natural que o homem e a mulher realizam sem terem consciência, entende-se que o contrário também se efetiva. A *teatralidade* pode ser um ato intencional, quando se deseja alcançar um fim utilitário, como nos exemplos que citamos acima e é um recurso imprescindível para o artista da cena teatral ou os que trabalham com espetáculos diversos como a dança e a arte circense.

A *teatralidade*, no cotidiano da cidade de Salvador, está, portanto, no comportamento de determinados baianos. Na *baianidade* expressa e inscrita no corpo: na modulação da fala “ralentada” de algumas pessoas, no rebolado dos quadris de certas mulheres, na cadência do movimento-gingado do corpo de alguns negros; na dança “sensual” de um e de outro. Desse modo, a *baianidade* é teatral e espetacular, constituindo-se em um farto material para as pesquisas do Bando.

A *baianidade* é espetacular porque se faz com fartura, conforme afirma Bião, ela é “A construção coletiva, que se articula com a exuberância da terra e com a festividade do



povo”. (1999, p. 33). Tudo aquilo que está no comportamento como demasiado e diferente: a gargalhada, a gestualidade, determinadas palavras e o modo de dizê-las, são concebidos como teatrais. Assim, a *baianidade* não se esconde, pelo contrário, se mostra em sua vitalidade e diversidades de expressões. Esses comportamentos teatralizados, expressos, intuitiva ou intencionalmente, guardam e carregam as marcas dessa *baianidade* negra da capital baiana.

O elenco do Bando capta esse sentido da *baianidade*, o teatral, observando-o como traços característicos em determinadas pessoas, o transpõe para a cena, reteatralizando-o, e certa negritude se delineia porque aspectos identitários se entrevêm em seu ser negro.

Interessa ao Bando representar essa feição da cidade, a negritude, seu foco principal. São os tipos da comunidade negra que foram “observados” e “copiados” pelos atores e as marcas da identidade negra esboçada na gestualidade, na fala, nos movimentos, na dança, na musicalidade, no seu modo de ser.

Nesse ponto do trabalho, faz-se uma relação entre a *teatralidade* e a *pré-expressividade* de Eugênio Barba (1994).

O teatro oriental afetou de maneira decisiva as formas teatrais feitas no ocidente. A ênfase dada ao trabalho do ator, a relação entre *corpo* e mente, o desenvolvimento da concentração em cada atitude que antecede a construção da personagem; a valorização da própria cultura e suas formas expressivas são contribuições do fazer teatral oriental para a feitura de um teatro mais rico humanamente.

Foram muitos os profissionais de teatro que se aproximaram, entre o final do século XIX e o início do século XX, das companhias orientais de teatro, no intuito de entender e apreender suas técnicas, dentre eles: Bertold Brecht, Gordon Craig, Antonin Artaud e Eugênio Barba.

O teatrólogo Eugênio Barba (1994), após fundar o grupo de teatro Odin Teatret, em 1964, fez algumas incursões no teatro asiático (Japão, Sri Lanka, Bali, Taiwan) e em outras partes do mundo (Haiti, Brasil, Índia) para analisar as diversas técnicas artísticas aplicadas nesses lugares. Barba define a Antropologia Teatral como “o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas” (1994, p. 23). E esclarece o uso do termo antropologia, ao dizer que “Não se usa aqui o termo “antropologia” no sentido da antropologia cultural. A Antropologia Teatral indica um novo campo de pesquisa: o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada” (idem, p. 24).

Em suas análises sobre o teatro em diversas culturas, Barba (1995) observou a existência de um princípio comum que as reunia. A essa base comum organizada ele designou de *pré-expressividade*, princípios que retornam. Ela não é expressa como algo materializado, a sua presença é virtual, mas viva no corpo e nos gestos do ator em cena. O espectador vê o ator e o percebe exalando uma “verdade expressiva” que parece estar além do corpo, mas a partir dele, presentificando na cena, um corpo vivo.

Toda a atenção é “puxada” para o ator em cena; o espectador não consegue retirar os olhos dele, do conjunto do seu corpo, pois ele está todo impregnado de um magnetismo que só é apreensível ali, no espaço da cena, porque se preparou antecipadamente para ela.

Para Barba, o espectador não detecta a relação entre expressividade e a *pré-expressividade* do ator em cena, mas “mantendo esse nível separado durante o processo de trabalho, o ator pode trabalhar o nível pré-expressivo, como se, nesta fase, o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios-cênico* de suas ações e não seu significado” (1995, p. 188). O *bios-cênico* é para Barba o que determina a *pré-expressividade*, o componente comum que encontrou em suas pesquisas teatrais nas diversas culturas. É o nível biológico natural sobre o qual a constituição de uma técnica teatral se fundamenta e que faz o ator adquirir, no uso da *pré-expressividade*, uma singularidade cênica.

A *pré-expressividade* consiste em adotar posturas e ações no uso do corpo que fogem às técnicas corporais apontadas por Marcel Mauss (2003), nas quais, o corpo já é expressivo, mas no nível comum, natural. Pois, nas técnicas corporais, o sujeito termina produzindo clichês e lugares-comuns com o *corpo*, que estão naturalmente inseridos no cotidiano e que permitem e facilitam a comunicação entre corpos. A *pré-expressividade* é a transgressão dessas normas corporais. Ela é a busca constante de novas possibilidades de uso do *corpo* para a constituição da presença cênica do ator.

Se é comum no dia-a-dia o caminhar para frente, o ator pode incluir em seus exercícios de corpo o caminhar para trás e dele extrair uma nova configuração do corpo, um jeito, uma síntese de energia corporal que possa auxiliá-lo na construção de um personagem. Não quer dizer que colocará em cena essa forma de andar, mas se algo nela lhe foi singular durante a execução do exercício, se lhe chamou a atenção no uso do corpo, ele saberá como inseri-la na encenação, como princípio que retorna. Isso constitui a *pré-expressividade*, é atualizar algo dado antes, no treinamento do corpo, que irradie a presença cênica.

A *pré-expressividade* é alcançada na dialética entre as técnicas corporais cotidianas e extracotidianas. Se as primeiras referem-se aos modos e diversidades de comportamentos sócio-culturais do corpo, já apontados por Mauss (2003), as segundas são a sua transgressão, o não respeito aos condicionamentos do corpo.

O fluxo de energia que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi re-direcionado. As tensões que secretamente governam nosso modo normal de estar fisicamente presentes vêm à tona no ator, tornam-se visíveis, inesperadamente. (BARBA, 1995, p. 54).

Nesse sentido, as técnicas extracotidianas, criadas pelo ator em sua busca de um método de trabalho, visam o virtuosismo na interpretação teatral.

Pode-se considerar, portanto, que o elenco do Bando, como qualquer grupo formado por pessoas, expressa-se através das técnicas corporais (Mauss, 2003) que lhe garante a expressividade e a satisfação das necessidades humanas, mas, em seus exercícios

*pré-expressivos*, reverte essas técnicas em busca da melhor qualidade na composição de seus personagens. A técnica corporal é a inscrição da cultura no corpo do elenco, a qual ele precisa se desfazer da enculturação natural para adquirir uma técnica nova para o uso do corpo cênico.

Constata-se no trabalho do Bando a presença da *pré-expressividade* pelo magnetismo que se sente no espetáculo *Sonho de uma Noite de Verão* a partir do *corpo/corporeidade*. Apesar do figurino caracterizado de forma espetacular, é a *pré-expressividade do corpo* que faz com que a indumentária seja atrativa, porque é ele, como instrumento de expressividade, que a veste. O figurino, sem o *corpo*, é objeto cênico; é significativa, mas não atrai por si só a atenção do espectador. É preciso um *corpo* que lhe dê vida e movimento. Nessa perspectiva, considera-se que o *corpo* trabalhado na base da *pré-expressividade* tem essa possibilidade. Com a *pré-expressividade*, a *baianidade* negra que se concebe no espetáculo do Bando, se tornou mais dinâmica e atrativa.

É necessário o enriquecimento de uma técnica já concebida, na qual o exercício corporal é o fundamento metodológico que adentra o corpo do ator para ter a função de preencher o espaço cênico com sua “presença irradiada” e comunicar algo a uma platéia. Por isso, os atores do Bando se exercitaram nas técnicas da capoeira e nos passos da dança-afro que possuem traços dessa vitalidade corporal, que confere à cena, o estatuto de recolocar ali as virtualidades culturais do cotidiano.

Denomina-se de virtualidade corporal a esses traços identitários que não se materializam no sentido que se emprega para esse termo, mas que se fazem entrever em aspectos diversos – movimentos, expressividade, singularidades - da *corporeidade* do dia-a-dia, que em algum momento se exibem como teatrais ou com *teatralidade* e se constituem em material rico para a encenação de uma companhia de teatro que concebe a herança negra como co-partícipe no processo de formação da cultura baiana e brasileira.

### **Considerações finais**

A encenação de *Sonho* pelo Bando de Teatro Olodum enfatiza as possibilidades estéticas da cultura popular negra, inerente à sociedade soteropolitana, em dialogar com a cultura clássica, fazendo com que a cultura local ocupe no palco o lugar, com pertinência e sucesso de crítica e de público, da tão privilegiada cultura européia.

As reflexões foram iniciadas com a apresentação da Companhia Bando de Teatro Olodum. Em seu histórico, dentro do quadro maior da cultura teatral baiana, identificou-se seu objetivo em tratar das questões da afro-descendência no sentido de proporcionar mais auto-estima para esse grupo social baiano e em realizar um teatro negro que levasse a imagem da negritude desprovida dos constantes estereótipos a que esteve submetida historicamente nas relações de dominação.

O contato com a linguagem teatral e as imagens que ela cria no momento da encenação leva ao espectador do Bando e ao próprio elenco, formado por atores negros, a reflexão e o aprendizado sobre sua própria condição social, cultural e étnica no seio da sociedade soteropolitana, o que lhes permite e estimula uma melhor possibilidade de se inserir nas questões concernentes ao seu modo de viver na sociedade, com mais autonomia e criticidade. Isso permite conceber o Teatro como uma área do conhecimento de relevância para a compreensão da identidade cultural, mesmo que essa seja vista como um elemento difuso, fluido e inconsistente, na atualidade. O Teatro se torna assim, um instrumento que fomenta profundas reflexões.

Dado o caráter de *teatralidade* e *espetacularidade* encontrados na vida social que evidenciam os comportamentos espetaculares organizados tratados pela Etnocenologia (Bião, 1999), considera-se a *baianidade* apresentada no espetáculo como uma *baianidade teatralizada* com a intenção de demonstrar “uma” feição da negritude, aquela que é festiva, alegre, dinâmica e popular.

A *baianidade* apresenta essa especificidade porque é colocada no palco com o concurso da técnica teatral composta pela *pré-expressividade* (Barba, 1994; 1995), e com a compreensão dos conceitos de *teatralidade* (Maffesoli, 1988) e *espetacularidade* (Bião, 1999) que designam *traços virtuais peculiares* do homem e da mulher negros, soteropolitanos, “exibidos” em determinados momentos de suas relações sociais.

A partir de dados históricos, verificou-se traços culturais, identitários, dos componentes da cena (Pavis, 2005) dança, música, figurino e corporeidade presentes nas práticas sócio-culturais negras desde o período do Brasil-Colônia. Esses traços representam a negritude, sua contribuição para a formação da cultura baiana e brasileira, revelando a inteligência, a criatividade, a singularidade, a potencialidade, o conhecimento, a religiosidade e o misticismo negros, heranças de sua ancestralidade africana.

Com este estudo, abre-se a possibilidade de se pensar outras baianidades: *sertaneja*, *soteropolitana* e *reconcaviana* e nelas encontrar múltiplas singularidades em decorrência do processo de formação sócio-cultural da gente baiana, que esboçam a pluralidade bricolada de tipos étnicos, cada uma delas contribuindo com seu *habitus*.

A formação da identidade é, por isso, híbrida, dinâmica, tensa e constante. Nesse sentido, é importante reconhecer que o Brasil é uma mescla, um mosaico de etnias; cabe, portanto, respeitar a mistura e a diferença deflagradas, já que, para muitos, a valorização do outro ainda se constrói na distinção fenotípica, desconsiderando a possibilidade de uma relação calcada na alteridade, que promoveria não a igualdade, mas a convivência tecida pelo respeito às diferenças e à diversidade.

O Bando de Teatro Olodum, através do prazer estético, possibilita ao espectador a consciência de si, de sua identidade bricolada com ênfase na dimensão africana, de sua história de dominação e suas riquezas culturais. Desse modo, sua encenação de *Sonho*

*de uma Noite de Verão* se constitui num instrumento de consciência sócio-política, evidenciando também a criatividade de nossa própria sociedade.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na idade media: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2008.
- BARBA, Eugênio. *A canoa de papel. Tratado de antropologia teatral*. Tradução de: Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.
- \_\_\_\_\_.; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator. Dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.
- BÁRBARA, R. *A dança das Aibás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé*. 2002. 367 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- \_\_\_\_\_. e GREINER, Christine [Org.]. *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 15-21.
- \_\_\_\_\_. et al. *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- CAMARGO, Roberto Gil. *A sonoplastia no teatro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1986.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Made in África*. 4. ed. São Paulo: Global, 2002.
- FREITAG, Barbara. *Itinerários de Antígona: a questão da moralidade*. Campinas: Papyrus, 1992.
- FRY, Peter. et al. Negros e brancos no carnaval da Velha República. In: \_\_\_\_\_. *Escravidão e invenção da liberdade*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- GOMES, Olivia M. dos Santos. Impressões da festa: blocos afro sob o olhar da imprensa baiana. *Estudos Afro-Asiáticos*, Salvador, n. 16, 1989.
- GUERREIRO, Goli. Um mapa em preto e branco da música na Bahia – territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997). In: \_\_\_\_\_. *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial, 1998, p. 97-122.
- HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. 5. ed. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra S. A., 2008.
- LODY, Raul; SÁ, Leonardo. *O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.
- MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MAGRO, Viviane M. M. Adolescentes como autores de si próprio: cotidiano, educação, e o hip hop. *Caderno do CEDES*, Campinas, v. 22, n. 57, p. 63-75, ago. 2002.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MOURA, Milton. *Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador*. 2001. 536 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 1995.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *O teatro no cruzamento de fronteiras*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PINHO, Osmundo Santos de Araújo. *O mundo negro: sócio-antropologia da reafricanização em Salvador*. 2003. 410 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2003.

PINHO, Patrícia de Santana. *Reinvenções da África na Bahia*. São Paulo: Annablume, 2004.

PINTO, Roque. *Turismo e identidade: a gestão da baianidade e a produção de tradições*. Caxias do Sul: Educs, 2006.

RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

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

SANTOS, Geraldo Francisco dos. *Um bando baiano sonhando com Shakespeare: reflexões sobre a baianidade no espetáculo Sonho de uma Noite de Verão do Bando de Teatro Olodum*. 2010. 140f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2010.

SCHAEBER, Petra. Música negra nos tempos de globalização: produção musical e management da identidade étnica – o caso do Olodum. In: \_\_\_\_\_. *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial, 1997, p. 145-159.

SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2004.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

STRAUS, Anselm e CORBIN, Juliet Corbin. *Pesquisa qualitativa: Técnicas e Procedimentos para o Desenvolvimento da Teoria Fundamentada*. Tradução de Luciane de Oliveira da Rocha. Porto Alegre: Artmed, 2008.

TEIXEIRA, Cid. Entrevista a Eliana Brenner, José A. Saja e Mariella Vieira. *Pré-textos para Discussão* – Bahianidade, Salvador: FACS, 1996, p. 9-13.

TELLA, Marco Aurélio Paz. *Atitude, Arte, Cultura e autoconhecimento: o rap como a voz da periferia*. 2000. 158 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

\_\_\_\_\_. *História da música popular brasileira - Samba*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

UZEL, Marcos. *O teatro do Bando. Negro, baiano e popular*. Salvador: P555 edições, 2003.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.