

MARCOS UZEL

Guerreiras do Cabaré

a mulher negra no espetáculo do
Bando de Teatro Olodum



Guerreiras do Cabaré

A MULHER NEGRA NO ESPETÁCULO
DO BANDO DE TEATRO OLODUM

Universidade Federal da Bahia

Reitor

Dora Leal Rosa

Vice-Reitor

Luiz Rogério Bastos Leal



E D U F B A

Editora da Universidade Federal da Bahia

Diretora

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

MARCOS UZEL

Guerreiras do Cabaré

A MULHER NEGRA NO ESPETÁCULO
DO BANDO DE TEATRO OLODUM

Edufba
Salvador
2012

2012, Marcos Uzel
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.

Capa e Projeto Gráfico
Edvaldo Monteiro

Fotos de Capa e Miolo
João Meirelles

Foto da Orelha
Carlos Casaes/Caderno 2 Produções

Revisão e Normalização
Lucas M. Esperança Vieira

Sistema de Bibliotecas - UFBA

U99 Uzel, Marcos
Guerreiras do Cabaré :a mulher negra no espetáculo do Bando de Teatro Olodum / Marcos
Uzel.- Salvador : EDUFBA, 2012.
206 p.

ISBN 978-85-232-0985-8

1. Teatro. 2. Mulher – negra. 3. Bahia – teatro. I. Título.

CDD 792

Editora filiada à


ASOCIACION DE EDITORIALES
UNIVERSITARIAS DE AMERICA
LATINA Y EL CARIBE


Associação Brasileira
das Editoras Universitárias


Câmara Bahiana do Livro

Editora da UFBA
Rua Barão de Jeremoabo
s/n - Campus de Ondina
40170-115 - Salvador - Bahia
Tel.: +55 71 3283-6164
Fax: +55 71 3283-6160
www.edufba.ufba.br
edufba@ufba.br

À Isabel Ribeiro (Bel)

À professora Linda Rubim, pela parceria;

À Adriana Jacob, Ana Fernanda Campos,
Ceci Alves, Denise Bastos, Francisco Alves Junior,
Gina Leite, Isabela Silveira, João Meirelles, Jussilene Santana,
Laura Bezerra, Margareth Xavier, Nelson Maca, Rosana Almeida,
Paulo Henrique Alcântara, Tess Chamusca,
Zelinda Barros e Zenilson Gomes;

À Cleise Mendes, Flávia Rosa e Marcio Meirelles,
pelo incentivo para a publicação;

Aos professores Leandro Colling e Luiz Marfuz,
pelas contribuições;

À Auristela Sá e Joiceval Santana, pelo apoio generoso;

Aos colegas e professores do Programa Multidisciplinar de
Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA;

Ao Grupo de Pesquisa Miradas Femininas(Cult/Pós-Cultura);

Ao Bando de Teatro Olodum e seus diretores, pelas entrevistas;

Às equipes da Edufba e do Teatro Vila Velha;

À Graça Pereira, Edvaldo Machado e Noêmia Uzel, por tudo.

Os dedos não são iguais
(provérbio nagô)

Sumário

Prefácio...13

Introdução...17

“Diga yes, Diga yes! Sou negão!”...23

Black is beautiful: orgulho negro nas ruas...23

Olodum e a indústria do entretenimento...34

Teatro negro no Brasil: algumas referências...42

O Bando entra em cena...49

As diferenças fazem diferença...71

Aspectos históricos da ideia de raça...71

Afirmção de raça no contexto brasileiro ...78

A raça na interseção com o gênero...89

Mulheres negras no Brasil...94

As mulheres no Cabaré do Bando...109

A poética da encenação...109

Influências do teatro brechtiano...117

A comicidade estratégica...126

Os perfis das personagens...129

A realidade da atriz...142

Cabelo é linguagem...147

Os papéis imaginários ...152

Branqueamento e sexualidade...157

A transgênero e a mobilidade das identidades...172

A construção da piriguete...177

Considerações finais...187

Referências...193



Prefácio

Com a legitimidade que lhe confere o exercício crítico desenvolvido há mais de duas décadas sobre a cena cultural baiana, o jornalista Marcos Uzel nos oferta mais uma vez o seu inteligente e criativo texto para desvelar as estratégias discursivas elaboradas pelo Bando de Teatro Olodum ao representar as personagens femininas do espetáculo *Cabaré da rrrrraça*.

Guerreiras do Cabaré amplia uma proposta iniciada nos anos 1990, quando, ainda formando em jornalismo, Uzel realiza o seu trabalho de conclusão de curso, elegendo como problema de pesquisa as estratégias do Grupo Cultural Olodum para chamar atenção do público e a consequente afirmação da identidade negra no universo cultural baiano.

Mais tarde, em 2003, um dos aspectos desse trabalho é sedimentado, agora já em formato de livro, com variadas reportagens que acompanham o Bando de Teatro Olodum no seu percurso exitoso e singular como um ícone de militância política e de criação cultural da raça negra na Bahia. O livro *O teatro do Bando: negro, baiano e popular* retrata o vertiginoso caminhar da companhia teatral, que conjuga a criação artística e a desejada solidificação da identidade negra. Luta identitária que, à época, já se espraiava pelas vias, ruas e becos, seja no trânsito incessante das criaturas

que circulam nos labirintos urbanos da velha cidade, seja nos palcos das criações culturais que as representam.

Com *Guerreiras do Cabaré*, o autor revisita a emergência intelectual gramisciana, traduzindo as delicadas ações sociais do seu tempo e tendo a cultura como cenário. Um objeto que, à medida que se desvela, afirma-se como um campo de forças, como nos ensina o mestre Bourdieu, desconstruindo a noção dos que idealizam esse campo com ausência de tensões. Na dinâmica dessa perspectiva é que se elabora o novo trabalho de Marcos Uzel.

O livro agora publicado foi, originalmente, a sua dissertação de mestrado. É um estudo que busca compreender as interseções entre gênero, raça e cultura contidas no *Cabaré da rrrrraça*, sob a perspectiva de personagens que representam mulheres e uma transgênero. Tal escolha, por si só, já evidencia um emaranhado de tensões resultantes de dívidas históricas que foram negligenciadas ao longo dos anos.

Percebe-se no texto a sua fidelidade e convicção sobre a importância política da afirmação do conceito de raça. Em sua teia de justificativas e explicitações conceituais, Uzel vai tecendo a interseção entre raça e gênero, levando em conta que as duas temáticas são noções construídas e relacionais.

Sua observação criteriosa para tratar desses polos discursivos infere matizes diversos de sentido a essa dialogia relacional. Quando recorre a autores que tratam raça como parte da linguagem e do pensamento cultural, também faz questão de deixar claro que esse termo carrega um aspecto variável de acordo com o contexto histórico no qual é aplicado. Assim o estudo vai se formatando e construindo a sua complexidade, tanto pela emergência dos dilemas naturais de uma pesquisa, cujos diálogos fazem recorrência a múltiplos campos de conhecimentos transversais, quanto pelas próprias marcas referentes ao problema.

O interessante é que, apesar de o fluxo da redação ser bastante leve, de gostosa leitura, em nenhum momento o texto realiza estratégias no sentido de tangenciar tensões. Ao contrário disso, temas delicados são expostos e enfrentados, solidificando ainda

mais o compromisso político do trabalho. São trazidos à cena, por exemplo, o branqueamento, o dilema da mestiçagem e a discussão sobre a dupla discriminação sofrida pelas mulheres negras. Se por um lado tais questões são tratadas no texto com a função didática de tornar claro o entendimento histórico das relações sociais no Brasil, também é uma presença que tem o sentido político de garantir uma abordagem apurada do problema.

Outro exercício que considero essencial para a solidificação do estudo é a especial reflexão sobre a relação entre gênero e sexualidade. Além de discutir a questão dos corpos como criação discursiva que se realiza na cultura e que, portanto, traz as marcas identitárias da sociedade vigente, Uzel conduz seu foco para a personagem Edileusa, uma transgênero, “estado de mulher no corpo biológico de um homem”. É uma figura facilmente associada a um dos “infames” de Foucault que vem “desarrumar o arrumado” e, no caso, fratura as regras heteronormativas, impulsionando a dinâmica das mobilidades identitárias.

Muito mais há que se falar sobre esse estudo. Do ponto de vista das teorias artísticas, observam-se inferências à poética da encenação, através de uma cuidadosa bibliografia referente às análises estéticas e culturais dos espetáculos de teatro, em que a escola cênica de Bertolt Brecht e a *commedia dell’arte* se fazem presentes.

Por tudo isso, parabenizo o autor e dou as minhas boas vindas a este seu novo livro que, certamente, irá se somar ao estoque de produções competentes sobre a cultura baiana. Asseguro que a leitura dele, além de ser um ato de prazer, irá proporcionar ao seu leitor uma visão singular sobre temas essenciais da cultura e, em especial, do campo cultural da Bahia.

Lindinalva Rubim

Professora da Faculdade de Comunicação da UFBA,
coordenadora do Centro Multidisciplinar de Estudos da Cultura – CULT
e pós-doutora em cultura, gênero e mídia



INTRODUÇÃO

Este livro é uma extensão das experiências acumuladas pelo seu autor nos últimos 20 anos, dentro e fora da academia, nas inserções pelo campo da pesquisa e do exercício jornalístico como repórter de cultura e crítico teatral. Os primeiros passos na construção do percurso que resultou nesta publicação remetem ao início da década de 1990, período em que Marcos Uzel realizou um trabalho de conclusão de curso na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). O tema escolhido na época foi a investigação das estratégias do Grupo Cultural Olodum (fundado no Maciel - Pelourinho, Centro Histórico de Salvador, em 1979) para atrair a atenção do público e afirmar a sua identidade negra na cultura baiana.

Uma das formas de expressão que começava a ser utilizada pelo grupo era o teatro e este tinha como porta-voz uma companhia de artistas negros recém-formada, o Bando de Teatro Olodum. No final da tarde de 25 de janeiro de 1991, Uzel teve a oportunidade de fazer parte da pequena plateia que assistiu à estreia do primeiro trabalho do Bando na cena teatral baiana, no espaço informal de uma sala de ensaios da Escola de Dança da UFBA, num casarão do Terreiro de Jesus, no centro da cidade. Neste espetáculo inaugural, que mostrava com humor aspectos humanos da

vida cotidiana de moradores do Pelourinho, as atrizes se destacavam, tanto pelo poder de comunicação com a plateia quanto pela relevância social de suas personagens. Eram os primeiros sinais do que viria a ser uma característica marcante da companhia: a presença expressiva de mulheres negras no palco.

Em 2003, Uzel publicou o livro *O teatro do Bando: negro, baiano e popular*, um conjunto de reportagens de conteúdo biográfico que documentou a atuação do Bando de Teatro Olodum entre 1990 e 2002. Nessa época, o autor percebeu como poderia ser útil pesquisar um tema que focasse o gênero feminino na sua relação com a cultura, através da análise do espaço ocupado pela mulher numa expressão artística. Mais relevante ainda seria fazer a interseção do estudo com questões raciais, afinal, as mulheres não vivenciam o gênero da mesma forma e estão vulneráveis a outras práticas discriminatórias de acordo com suas identidades sociais. Esta relevância se afina com a atualidade universal da temática em um mundo no qual crimes de racismo ainda são praticados cotidianamente e onde os aspectos de gênero da discriminação racial e os aspectos raciais da discriminação de gênero não foram totalmente apreendidos nos discursos pelos direitos humanos.

O principal estímulo para a pesquisa foi a fatura de possibilidades de reflexão apresentadas pelas personagens femininas do espetáculo *Cabaré da rrrrrraça*, lançado no Teatro Vila Velha, em Salvador, no dia 8 de agosto de 1997, sob a direção de Marcio Meirelles, e impregnado de temas vinculados à questão racial, como identidade, relações inter-raciais, miscigenação, branqueamento, sexualidade e religião. A peça se transformou em um fenômeno de popularidade. Levou um considerável número de espectadores negros para as plateias da companhia (até então, majoritariamente brancas), viajou pelo Brasil, passou por outros países, como Angola e Portugal, e completou, em 2012, 15 anos em cartaz. Nenhuma outra montagem encenada exclusivamente por atores e atrizes negros fez tanto sucesso na história do teatro baiano. Tornou-se o grande cartão-postal do Bando, que nasceu em

Salvador, em 17 de outubro de 1990, e tem contribuído de forma significativa para o fortalecimento de temáticas sociais e políticas na vida cultural baiana pelo viés do teatro.

Esta publicação sobre as mulheres representadas no *Cabaré da rrrrrraça* é o resultado da dissertação de mestrado que Uzel apresentou ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA, em 2011, orientado pela professora doutora Lindinalva Rubim. Para a realização do projeto, ele assistiu a mais de 30 apresentações do espetáculo. Seus seguidos olhares e análises deram à pesquisa o reforço necessário para que a questão feminina pudesse ser problematizada neste trabalho, através do cruzamento entre duas categorias: o branqueamento e a sexualidade. Importante ressaltar que ambas estão distribuídas nos capítulos não como categorias estanques, mas sim como elementos de diálogo constante ao longo do texto. Essa abordagem relacional é observada numa expressão de natureza teatral, e tal escolha ajuda a sustentar a problematização, sobretudo por ser o teatro um campo que trata das relações intersubjetivas – personagens que interagem e se mostram pela ação diante do outro.

O livro analisa as personagens na encenação (e não no texto original), levando em consideração que uma peça, ao ser encenada, enriquece as possibilidades de informação sobre os papéis representados (a voz do ator, o figurino, o cabelo, a maquiagem etc.) e faz com que todo o jogo do diálogo seja afetado pela presença do público, um interlocutor fundamental. É preciso destacar aqui o modelo cênico interativo do *Cabaré da rrrrrraça* (1997), o que reforça o sentido desta opção.

O primeiro capítulo contextualiza a trajetória do Bando e enfatiza os seus elos históricos com movimentos culturais e políticos não só na Bahia, mas em outras partes do mundo. A companhia baiana nasceu vinculada ao Grupo Cultural Olodum, que teve como referência a postura afirmativa do bloco afro Ilê Aiyê no Carnaval de rua de Salvador na década de 1970. O Ilê, por sua vez, é um dos herdeiros dos movimentos políticos dos negros norte-americanos e da musicalidade de nomes como James Brown e

os meninos do grupo setentista Jackson Five. São histórias situadas em geografias distintas, mas interligadas por elos em comum. O capítulo reflete, ainda, sobre alguns aspectos do teatro negro no Brasil e as influências do dramaturgo alemão Bertolt Brecht e da tradição teatral da *commedia dell'arte* no repertório do Bando.

A segunda parte analisa a noção de raça e se contrapõe às teorias racistas do século XIX e das primeiras décadas do século XX, que hierarquizaram as pessoas em tipos superiores (o homem branco europeu) e inferiores (o resto da humanidade). Analisa, ainda, a ideia de raça construída na cultura e defende a validade da afirmação política desta categoria social como instrumento de combate às ações discriminatórias. No Brasil, a noção de raça tornou-se referência no discurso identitário de movimentos negros e passou a ganhar uma conotação positiva nas pesquisas etnográficas do século XX. Foi uma maneira de reagir à construção de uma identidade cultural referenciada pelo tipo brasileiro, de predominância mestiça, que atravessou todas as fases de consolidação e modernização da República no Brasil, mas não tirou do branco o seu papel social privilegiado, o que faz da ideologia do branqueamento um dos aspectos mais importantes na compreensão histórica das relações raciais no país.

Ao interceptar a raça com a noção de gênero, o segundo capítulo evidencia como os próprios movimentos negros e feministas negligenciaram as distinções intragêneros em suas lutas históricas. Esta desvalorização das diferenças levou mulheres não brancas a questionar o padrão tradicional do Ocidente, que tinha uma visão ao mesmo tempo universalista e eurocêntrica da mulher. Conscientes de que sofriam uma dupla opressão, as ativistas negras cobraram a inclusão do combate ao racismo na luta dos movimentos feministas e do enfrentamento da discriminação de gênero nas pautas dos movimentos negros. No Brasil, em particular, a prática feminista negra atravessou décadas de combate ao quadro de desfavorecimento social que refreou a voz das afrodescendentes e as excluiu dos cargos de decisão.



A atriz Valdinéia Soriano numa das cenas do Cabaré da rrrrraça

O terceiro e último capítulo aborda aspectos da encenação do *Cabaré da rrrrraça* e analisa as relações raciais e de gênero através dos papéis femininos da peça, mostrando como se interceptam, nesse contexto, a ideologia do branqueamento e o tema da sexualidade. No *Cabaré*, o poder do masculino heterossexual é afirmado no corpo negro sexuado de alguns personagens que superestimam o feminino branco, tido por eles como modelo de legitimidade social capaz de fazê-los ascender numa sociedade racista, o que implica numa visão subestimada da mulher negra. Em meio à crítica que o Bando de Teatro Olodum faz à imagem mitificada das habilidades sexuais deste homem negro, ganha destaque na encenação a transgênero Edileusa, um estado de mulher no corpo biológico de um homem, cuja performance se desprende dos símbolos heteronormativos de dominação.

Maioria no conjunto de papéis do espetáculo, mulheres negras de perfis variados aparecem neste capítulo final defendendo seus pontos de vista e confrontando ideias a cada tema abordado na peça. São personagens que têm uma vida produtiva, trabalham ou estudam e não dependem dos homens. Todas são afetadas pelo preconceito racial, mas também demonstram como é particular

a maneira de cada uma se situar diante das formas de discriminação. Em cena, distribuem-se pelos caminhos da negação, da omissão, do reconhecimento ou do enfrentamento do racismo. Elas são alvos de uma combinação de elementos discriminatórios, situando-se na última posição dentro da hierarquia dos dispositivos de exclusão social. Mas não são subservientes. Pelo contrário, quebram a dicotomia masculino público/feminino privado e, em meio às diferenças de posturas e visões de mundo, formam um valoroso panorama simbólico da mulher negra no Brasil.



“DIGA YES, DIGA YES! SOU NEGÃO!”

‘Black is beautiful: orgulho negro nas ruas

O surgimento do Bando de Teatro Olodum está diretamente ligado à história do Carnaval de rua da Bahia. A origem desta companhia teatral de elenco negro, criada em Salvador pelo diretor Marcio Meirelles, em parceria com o Grupo Cultural Olodum, no início dos anos 1990, foi um dos resultados da movimentação cultural que fez nascer, em meados da década de 1970, uma série de entidades negras na festa mais popular da capital baiana. Estes grupos sofreram a influência da repercussão mundial das lutas políticas em defesa dos direitos civis dos negros norte-americanos, o chamado movimento *black power*, que trazia como parte de seu engajamento nos Estados Unidos a valorização da autoestima dos afrodescendentes, simbolizada pelo lema *black is beautiful*. Em Salvador, o bloco afro Ilê Aiyê,¹ levado às ruas pela primeira vez no Carnaval de 1975, ocupou pioneiramente o seu espaço estimulado pelas ideias do movimento *black power*

1 Um bloco carnavalesco é considerado *afro* quando exalta temas referentes ao continente africano, expressados nos enredos, na musicalidade e nos signos visuais. Mas esta rigidez temática tornou-se mais flexível a partir da segunda metade dos anos 1980, quando os blocos negros ampliaram suas possibilidades de abordagem, recorrendo à história de Cuba e da Revolta dos Búzios, por exemplo.

e virou a referência maior das entidades carnavalescas lançadas posteriormente, dentre elas, o Olodum. Com sua postura estética e política, o Ilê, composto exclusivamente por foliões negros que não encontravam espaço no Carnaval patrocinado pelos brancos, se impôs dentro de uma festa que já nasceu dividida.

No século XIX, chamavam atenção duas formas de a população de Salvador manifestar, a cada fevereiro, as comemorações que antecediam a Quaresma. Famílias de maior poder aquisitivo dançavam valsas e quadrilhas importadas da Europa em espaços da elite local, como o clube Fantoches da Euterpe.² Do lado de fora dos portões, havia outro tipo de festa. Muita gente que não tinha recursos para se divertir nos salões promovia uma espécie de imposição pré-carnavalesca conhecida como “entrudo”, tradição de raiz portuguesa que remete ao período da colonização. As guerras de limões de cheiro e a prática escatológica de atirar urina ou água suja das sacadas faziam parte desta brincadeira caótica, que também acontecia em outras partes do Brasil. Em Pernambuco, por exemplo, há registros da prática do entrudo lusitano na primeira metade do século XVI.

Como as tentativas de proibição costumavam ser desrespeitadas, as autoridades tiveram que oficializar os festejos populares que ocorriam longe dos clubes, na busca de uma alternativa para acalmar o povo excluído dos bailes de salão. Isso estimulou o nascimento do Carnaval de rua da Bahia. Mas é preciso compreender que, naquela época, as ruas eram espaços completamente desprezados e estigmatizados. Risério (1981, p. 48), ao se referir a uma observação de Gilberto Freyre, ressalta que, “quando o patriarcalismo brasileiro ingressou na vida urbana, transferindo-se da Casa Grande para o sobrado, pouco mudou no seu *way of life*”. Famílias economicamente privilegiadas permaneceram semirreclusas, na vida privada dos casarões, sobretudo na Bahia e no Rio de Janeiro, onde ser visto o menos possível fora de casa era uma

2 O clube Fantoches da Euterpe foi fundado em março de 1884, numa sede situada no bairro do Politeama, e ganhou este nome numa alusão à figura mitológica de Euterpe, deusa da poesia e da música lírica.

atitude social tida como positiva. Havia uma aversão ao ambiente público da rua, considerado promíscuo.

Na Salvador do século XIX, antes e depois da abolição da escravatura, os aristocratas raramente deixavam seus sobrados. As sinhazinhas também, a não ser em situações excepcionais, como ir à missa ou visitar uma comadre, enquanto as crianças brincavam trancafiadas nos extensos quintais. Isolar-se significava se opor ao lugar da luta, da malandragem, do espaço que indica as ações do mundo com seus imprevistos e variações identitárias. Após o fim da escravidão, este ambiente continuou sendo ocupado pelos pobres, negros e negras em sua maioria, que prestavam serviços, carregavam mercadorias, vendiam produtos, levavam notícias ou simplesmente faziam banzé (barulho). Chamavam tanto a atenção que os viajantes se reportavam à Bahia como uma terra de negros em algazarra pelas ruas. (ANDRADE, 1988)

Principais responsáveis pela afirmação cultural deste espaço paralelo à pompa dos salões, eles formaram os primeiros grupos negros a desfilar no Carnaval baiano, agregados por afinidades socioculturais, religiosas, de tradição e de linguagem. Essas características lhes deram uma identidade estabelecida a partir do reconhecimento de uma origem em comum, do processo de articulação que deixou marcada não uma unidade idêntica, mas sim um posicionamento diante da diferença e da exclusão. Numa sociedade que havia abolido tão recentemente a escravatura, aqueles carnavais mostravam pessoas que, como sintetiza Fanon (2008), passaram de um modo de vida a outro, mas não de uma vida a outra.

Ao substituir o entrudo por festejos mais normativos, as autoridades se espelharam no modelo europeu da folia, algo semelhante aos eventos de Nice e Veneza, e estimularam a elite a desfilar, nos dias de Carnaval, pelas ruas que tanto desprezavam. A festa dos brancos se estendeu para além dos bailes privados, enfeitados por serpentinas francesas e confetes de origem espanhola. Grupos negros e mestiços também não quiseram ficar de fora. Mesmo se diferenciando pela particularidade das temáticas africanas, eles não deixaram de assimilar o formato de desfile

propagado pelos poderes públicos, até como uma saída para garantir um espaço na festa. Surgiram entidades como Embaixada Africana, Filhos da África, Chegada Africana e Pândegos da África. Apesar das hierarquias raciais, havia uma admiração das plateias por essas agremiações, que se mostravam adaptadas ao Carnaval oficializado pela maneira bem comportada como exibiam em público as suas exaltações aos costumes africanos, esteticamente palatáveis ao caráter espetacular daqueles carnavais.

Outras formas de expressão negra, paralelas ao circuito oficial, também tentaram se impor. Chegaram às ruas os batuques, as rodas de samba e os chamados “candomblés”, com ritmos e instrumentos que remetiam à sonoridade dos terreiros. Por escapar dos padrões, essas manifestações foram vistas por setores conservadores encarregados de cuidar da normalidade no Carnaval como exemplos de primitivismo e barbárie (RISÉRIO, 2004), relegados ao grau mais baixo na escala hierárquica da festa. O incômodo provocado pela presença desses grupos de foliões, que queriam se divertir livremente e escapar do isolamento, colocou a Polícia em estado de vigília ostensiva, enquanto a imprensa exerceu pressão para que eles fossem banidos das ruas.

No período de 1905 a 1914, a participação dos batuques e das rodas de samba foi proibida no Carnaval da Bahia. Mesmo com o fim da proibição, pouco sobrou dessas manifestações. Nem mesmo as agremiações afro-carnavalescas do circuito oficial conseguiram recuperar o espaço que tinham conquistado. Sem recursos, acabaram desaparecendo. Um novo marco da presença afro-baiana na festa só veio acontecer em 1949, quando um grupo formado por pessoas ligadas ao candomblé e ao sindicato dos trabalhadores das docas, no Cais do Porto de Salvador, fundou o afoxé Filhos de Gandhi,³ poucos meses depois de o líder pacifista indiano Mahatma Gandhi ter sido assassinado.⁴

3 A palavra “afoxé” vem do iorubá e significa a enunciação que faz alguma coisa acontecer. Caracteriza-se pelo ritmo ijexá (expressão oriunda da África Ocidental) e pela utilização do agogô como instrumento definidor de sua sonoridade.

4 Mahatma Gandhi morreu em 1948.

O bloco levou às ruas uma configuração sonora e visual que serviu como afirmação política do candomblé, religião praticada, na época, em sítios de difícil acesso e nos subúrbios mais distantes, para que seus adeptos escapassem da perseguição policial. Quando os Filhos de Gandhi tentaram desfilar pela primeira vez e exaltar a figura de seu *pai* (o líder homenageado que combateu o colonialismo branco europeu não apenas na Índia, mas também na África), um conjunto de navios ingleses estava atracado no porto de Salvador. As autoridades baianas consideraram que a postura do bloco poderia soar ofensiva ao Reino Unido e quiseram impedir a apresentação. Apesar do tumulto e da interferência da Polícia, os integrantes não recuaram e estrearam no Carnaval, abrindo o caminho para o aparecimento de outros afoxés, que não tiveram apoio dos poderes públicos e caminharam para a decadência. Os Filhos de Gandhi, também.

Dentro e fora do Carnaval, a imagem que se tinha da cultura negra na Bahia dos anos 1950, inclusive no ambiente acadêmico, era de pouca utilidade política e baixa significância cultural, apesar das contribuições antropológicas de Edison Carneiro, Pierre Verger, Roger Bastide e Thales de Azevedo, com trabalhos focados em elementos culturais de origem africana; da produção literária de Jorge Amado; das composições musicais de Dorival Caymmi; das obras dos artistas plásticos Carybé, Mário Cravo, Sante Scaldaferrri e, em especial, Rubem Valentim; e das criações da coreógrafa polonesa Janka Rudzka, a primeira diretora da Escola de Dança da então Universidade da Bahia. Era uma vertente deixada de escanteio nos horizontes de um imaginário que privilegiava os elementos culturais nordestinos em conformidade com orientações políticas nacionalistas e de contestação da exploração dos latifundiários. (RUBIM, 1999, p. 68) A aproximação da universidade com as manifestações da cultura negra em Salvador só veio acontecer de forma mais sistemática em 1959, com a implantação do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), fundado pelo professor Agostinho da Silva, cuja proposta consistia em estudar

crenças, costumes e tradições do povo negro com rigor científico, e não mais como elemento folclórico de apelo turístico.

Voltando à situação dos Filhos de Gandhi, o afoxé começou a enfrentar sérias dificuldades financeiras e correu o risco de desaparecer da festa. Resistiu graças à interferência do cantor e compositor Gilberto Gil, que teve papel fundamental no ressurgimento da entidade na segunda metade dos anos 1970. Gil procurou a diretoria, colocou o seu prestígio à disposição e desfilou durante seis anos no bloco. Esse renascimento marcou o que Risério (1981) chama de segundo momento-chave no processo de “reafricanização” do Carnaval da Bahia, “fundamental para que os negros retomassem conta do espaço carnavalizado da vida social baiana”. (RISÉRIO, 1981, p. 54) Na nova fase, a afirmação racial na festa se deu numa outra realidade histórica. No final do século XIX, a abolição da escravatura havia completado dez anos e as entidades negras ainda carregavam a nostalgia por estarem distantes da vida nas aldeias e florestas africanas. Quase um século depois, no começo dos anos 1970, a cidade experimentou profundas mudanças sociais e econômicas, sobretudo com a chegada da tecnologia industrial e petroquímica. O espaço urbano passou por grandes transformações e Salvador tornou-se um importante polo turístico, chamando a atenção de quem vinha de longe para conhecer uma suposta capital do prazer.

No Brasil atingido pela ditadura militar, o povo vivia a expectativa de mais uma Copa do Mundo. Estratégico, o mercado barateou o preço dos aparelhos de tevê e estimulou os consumidores a aproveitar as promoções para poder assistir em casa aos jogos da seleção brasileira no México. Com isso, a televisão tornou-se acessível aos trabalhadores de baixo poder aquisitivo. Apesar das distorções da censura, uma quantidade inédita de informações passou a repercutir no país. No mesmo período, começou a chegar uma série de notícias sobre o *black power* (poder negro), um movimento político de grande impacto que surgiu nos Estados Unidos, na década de 1960, e contribuiu para a conscientização dos direitos civis e sociais dos afro-americanos, a formação

de políticos negros e a tomada de posição de comunidades negras diante da segregação racial no país.

O marco inicial aconteceu em 1955, na cidade de Montgomery, no estado do Alabama, onde uma costureira foi presa por ter se recusado a ceder o seu lugar em um ônibus para um passageiro branco. A legislação do sul dos Estados Unidos proibia os negros (maioria dentre os pagantes que utilizavam os ônibus) de sentar nos bancos da frente dos veículos. A prisão da costureira provocou diversas manifestações e um boicote às empresas rodoviárias que durou mais de um ano e quase levou o sistema de transporte público do Alabama à falência. Devido à pressão, a lei separatista acabou sendo extinta. Mas isto não significou o fim da segregação no sul do país. Os afro-americanos continuaram a luta por equiparação política, educacional, econômica e social com os brancos perante as leis nos Estados Unidos. Um dos episódios emblemáticos foi a Marcha sobre Washington por Trabalho e Liberdade, em 1963, quando milhares de pessoas (ativistas negros e simpatizantes brancos) realizaram, na cidade de Washington, a maior manifestação pacífica do país contra a discriminação racial, tendo como uma das principais lideranças o advogado, pastor e militante Martin Luther King.⁵ No mesmo ano em que ele recebeu o Prêmio Nobel da Paz (1964), a repercussão mundial da marcha forçou o Congresso a aprovar leis de direitos civis para os negros.

Numa fase anterior ao marco inicial do *black power* e com atitudes que divergiam da postura de Luther King, um outro revolucionário, Malcolm X, defendeu a luta armada contra o racismo. Após quase 20 anos de ativismo, ele foi assassinado em 1965. A suspeita de que membros da organização racista Ku Klux Klan teriam cometido o crime acirrou novos conflitos. O combate armado fez nascer, um ano depois, os Panteras Negras, que criaram estruturas de defesa nos guetos e partiram para o confronto pelo

5 Estima-se que mais de 250 mil pessoas participaram da Marcha sobre Washington. Muitos caminharam pelas estradas até chegar à capital, onde fizeram discursos, orações e cânticos para gritar por liberdade, trabalho, justiça social e pelo fim da segregação racial nos Estados Unidos.

poder. Na linha de frente estavam líderes como a ativista Angela Davis,⁶ defensora dos direitos das mulheres negras e um ícone do movimento. Sua obstinação chegou a servir de inspiração para as canções *Angela* (de John Lennon e Yoko Ono) e *Swett black angel* (dos Rolling Stones). O punho cerrado (a mão fechada para cima) virou o grande símbolo dos Panteras Negras e de todas as ações do *black power*. O gesto foi assimilado por muitos adeptos, a exemplo do grande boxeador americano Cassius Clay (Muhammad Ali), que levantou o punho ao receber a medalha de ouro nos Jogos Olímpicos de 1960, num protesto simbólico para todos os continentes contra a Guerra do Vietnã.⁷

As articulações do *poder negro* se espalharam mundialmente e popularizaram uma máxima: *Black is beautiful!*, um grito de autoestima que incentivou homens e mulheres a assumir e se orgulhar da pele escura, do cabelo crespo e de outras características naturais dos afrodescendentes. Os integrantes do movimento fizeram da estética um ato político, através do uso de indumentárias coloridas e penteados inspirados nas tribos da África. Tudo isso repercutiu no Brasil. Na Salvador dos anos 1970, despertou o interesse dos habitantes de bairros distantes da classe média branca, em especial na Liberdade, um dos núcleos urbanos mais populosos da capital baiana. Seus moradores já acompanhavam pela tevê o sucesso de um seriado semanal que mostrava as coreografias do conjunto musical americano Jackson Five e todos os signos visuais que os cinco irmãos integrantes do grupo, dentre eles, o pequeno Michael Jackson, traziam nas roupas, nos cabelos crespos e nos passos de dança. Risério (1981, p. 34) sintetiza os efeitos desta repercussão:

6 Em 2008, aos 64 anos, a ativista, escritora, filósofa e professora Angela Davis, da Universidade da Califórnia, esteve em Salvador para participar do projeto Fábrica de Ideias, do Centro de Estudos Afro-Orientais (UFBA). Angela é uma das referências mais importantes nas lutas históricas das mulheres negras. Símbolo mundial de coragem no combate ao racismo, ela chegou a integrar, em 1970, a lista dos dez fugitivos mais procurados pelo FBI.

7 Em 1999, Muhammad Ali foi eleito, pela revista americana *Sports Illustrated*, o esportista do século. É considerado o melhor pugilista de todos os tempos.

As notícias sobre a movimentação da juventude negra norte-americana chegavam de forma distorcida e fragmentada na Bahia. Mas não pode haver dúvida alguma de que era grande a curiosidade e maior ainda o fascínio em relação ao fato dos negros estarem se organizando nos EUA, chegando mesmo a extremos cinematográficos, digamos assim, com os panteras negras atravessando guetos em tiroteio com a polícia. Deve-se dizer, sem margem de erro, que a transa do *black power* deixou sua semente no solo fértil da blackitude baiana.

Enquanto a luta por emancipação política de países africanos repercutia no mundo, encabeçada por lideranças como Agostinho Neto, Amílcar Cabral e Samora Machel, seus efeitos geravam discussões trazidas à tona por organizações que emergiram no Brasil, em especial o Movimento Negro Unificado (MNU) contra a Discriminação Racial.⁸ Ao mesmo tempo, a grande influência exercida no país pelo cantor norte-americano James Brown, o *pai da soul music*,⁹ se refletia nos bailes *black* dos subúrbios cariocas. Era a época do movimento Black Rio e de adeptos como Tony Tornado, Cassiano, Banda Black Rio e Tim Maia, expoentes de uma expressão cultural mal vista pela ditadura militar, que a considerou uma ameaça aos interesses da nação.

Tony Tornado, em especial, tinha vivido vários meses na clandestinidade como lavador de carros nos Estados Unidos, no fim da década de 1960, quando conheceu de perto o movimento

8 O Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR ou MNU) foi criado em São Paulo, no dia 7 de julho de 1978. Consolidou-se a partir de um ato público contra a discriminação sofrida por quatro jovens negros, no Clube de Regatas Tietê, na capital paulista. Marco político histórico das lutas no país contra o racismo, o MNU manifestou-se contra a ditadura no Brasil; se engajou nas lutas internacionais contra o apartheid na África do Sul; participou de movimentos dos trabalhadores brasileiros; levantou a bandeira da inclusão da história e da cultura africanas nos currículos escolares e se empenhou para oficializar como criminosas as práticas de racismo, dentre outras ações.

9 A *soul music* fundiu o canto religioso *gospel* e o *rhythm'n'blues*. Começou a se destacar nos anos 1950 em canções de Ray Charles e Sam Cooke. No início dos anos 1960, com o surgimento da gravadora independente Motown, conquistou novos públicos. O gênero se conectou com o movimento *black power* e alternou baladas com canções de protesto contra as condições de vida dos negros norte-americanos.

pelos direitos civis dos negros norte-americanos. No retorno ao Brasil “sob uma chocante cabeleira *black power* e falando inglês com sotaque do Harlem” (MELLO, 2003, p. 379), ele consagrou a música *BR-3* no V Festival Internacional da Canção, em 1970, trazendo no peito a tatuagem de um sol, símbolo dos Panteras Negras.

Em Salvador, os bailes do Black Rio fizeram literalmente a cabeça dos moradores do bairro negro da Liberdade. Virou moda usar o cabelo *black power* (crespo, crescido e alto, ou então ouriçado e acompanhado por um boné ou chapéu), a calça de cintura alta e com boca de sino (larga), a camiseta de lastex e o pisante colorido (um sapato de salto muito alto, chamado de “cavalo de aço”). O visual das pistas de dança do bairro em pouco tempo se proliferou pela periferia da cidade, que criou suas próprias discotecas, verdadeiras escolas de dança para os bailarinos de rua. As adaptações culturais promoveram naturalmente a passagem “[...] do soul ao ijexá, do black ao afro, do funk ao afoxé”. (RISÉRIO, 1981, p. 31) Todas essas influências contribuíram para a nova fase da identidade negra no Carnaval da Bahia, deflagrada a partir do surgimento do bloco afro Ilê Aiyê.¹⁰

Fundado em 1974, no Curuzu (bairro da Liberdade), o Ilê foi a mais importante expressão cultural da festa baiana nos anos 1970. Composto exclusivamente por negros, caracterizou outra postura estética e política na folia, cuja face afrodescendente já contava com os blocos de índio inspirados nos filmes de *cowboy* norte-americanos, com musicalidade semelhante à das escolas de samba baianas, que imitavam o padrão das grandes agremiações do Rio de Janeiro, porém sem o luxo das matrizes cariocas. Neste período, o Carnaval passou a ser visto como a principal atração turística do verão baiano e a ganhar importância na vida econô-

10 O Ilê Aiyê foi criado por Antônio Carlos dos Santos (Vovô) e Apolinário Souza de Jesus (Popô), que na época eram empregados do Polo Petroquímico de Camaçari. Associadas, as palavras Ilê (casa, morada, templo) e Aiyê (este nosso mundo e tudo que aqui vive, em contraposição a *orum*, o além) significam “a casa da gente” ou “o mundo negro”.

mica de Salvador, graças à popularidade nacional alcançada pelos trios elétricos.¹¹

O que se viu na festa, a partir do Ilê Aiyê, foi a proliferação de entidades mantidas por uma juventude negra orgulhosa de usar batatas, tranças e búzios. Seus cabelos crespos não eram espichados no ferro quente nem escondidos por baixo de um lenço, práticas comuns entre mulheres negras baianas naquela época. “Moça preta do Curuzu, beleza pura”, enalteceu em verso Caetano Veloso (1979),¹² um dos primeiros artistas a transformar em poesia a adesão baiana à imagem do *black is beautiful*. Na música que marcou a estreia do Ilê, a referência notória ao movimento *black power*: “Que bloco é esse / Que eu quero saber / É o mundo negro / Que viemos mostrar pra você / Somo crioulo doido / Somo bem legal / Tem o cabelo duro / Somo bleque pau [...]”.¹³ (CAMAFEU, 1977)

Com exceção dos Filhos de Gandhi, dos blocos de índio mal vistos pela sociedade baiana e de uns poucos afoxés, o papel dos negros nas entidades que desfilavam na folia, antes da estreia do Ilê, era, basicamente, tocar instrumentos de percussão ou puxar as cordas que protegiam o Carnaval dos brancos nos chamados “blocos classe A” (Traz-os-Montes, Internacionais, Corujas etc.). Caetano Veloso, em parceria com o percussionista Edu Gonçalves (Bolão), traduziu em música os indícios deste separatismo enrustido: *No Ilê Aiyê/ Toda a tristeza do mundo no não, não*.¹⁴ Ao abrir espaço para que os negros pudessem fazer a sua própria fes-

11 Desde a sua criação, em 1949, o trio elétrico nunca ficou de fora do Carnaval baiano. A invenção dos amigos Dodô e Osmar ganhou registro sonoro em vinil no ano de 1964, num álbum com faixas instrumentais lançado pelos músicos do trio Tapajós. A repercussão nacional, porém, só veio a acontecer em 1969, com a gravação da música *Atrás do trio elétrico*, de Caetano Veloso, num disco homônimo ao autor da canção.

12 Trecho da canção *Beleza pura*, de Caetano Veloso, lançada no disco *Cinema transcendental*, em 1979.

13 Esta composição de Paulinho Camafeu marcou a estreia do Ilê Aiyê no Carnaval de Salvador, em 1975. Foi gravada por Gilberto Gil, na década de 1970, e pelo grupo O Rappa, nos anos 1990.

14 Trecho da canção *Sim/não*, de Caetano Veloso e Edu Gonçalves (Bolão), que foi gravada no disco *Outras palavras*, de Caetano, lançado em 1981.

ta, o Ilê tornou-se o principal motivador para que estreassem no Carnaval, na segunda metade dos anos 1970, entidades como Ba-dauê, Male Debalê, Tenda de Olorum, Olorum Babá Mi, Oba Dudu Agoiyê e uma referência fundamental para o Carnaval negro da Bahia na década de 1980: o bloco afro Olodum,¹⁵ inaugurado em 1979, no Pelourinho.

Olodum e a indústria do entretenimento

Nos primeiros anos do século XIX, o Pelourinho se caracterizou como a zona residencial mais nobre de Salvador, onde moravam famílias ricas e tradicionais, dos viscondes aos barões proprietários de engenhos.¹⁶ Com a abertura dos portos, muitos estrangeiros atraídos pelo comércio se radicaram na cidade. Os recém-chegados da França, Alemanha e, em especial, da Inglaterra optaram por residir em áreas como Graça, Vitória e Canela, que ganharam acelerado impulso de desenvolvimento. No início do século XX, esses bairros situados no extremo sul já possuíam lotes maiores, sistema de transporte coletivo com linhas de bonde, casas confortáveis e outro padrão de arquitetura.

Já o extremo norte, composto pelo Pelourinho e adjacências, foi se desvalorizando em virtude da mudança de endereço dos donos dos sobrados, estimulados pela infraestrutura das localidades do sul. Eles transferiram os imóveis para os herdeiros, que também não se interessaram em fixar residência naquela área do

15 Olodum é um nome originário do dialeto iorubá Olodumaré, aquele que tudo criou, que emana de todas as coisas, de onde vêm todas as forças; Olodum é o deus dos deuses, senhor supremo, senhor dos destinos, acima de tudo que se possa imaginar.

16 Quando a capital da Bahia foi fundada, em 1549, seu contorno era cercado por uma muralha fechada e limitada, inicialmente, entre os espaços hoje reconhecidos como a Praça Municipal e a Praça Castro Alves. Nos primeiros anos de colonização, a cidade se estendeu da porta sul de Santa Luzia, ou São Bento (atual Praça Castro Alves), até a porta norte de Santa Catarina, ou do Carmo, cuja região passou a ser chamada mais adiante de Largo do Pelourinho, por ter sido erguido naquele limite geográfico o pilar usado como símbolo de punição dos escravos. No dia 7 de setembro de 1835, por decreto do Senado da Câmara, esse instrumento de castigo (o temido pelourinho) foi extinto, mas a sua denominação passou a identificar o largo e as ruas circunvizinhas.

Centro Histórico e passaram a subdividir ou sublocar as propriedades. Os andares foram separados por tabiques e, aos poucos, os prédios viraram pardieiros. Nenhum empreendedor quis arriscar construir edifícios numa região decadente. Já os negros que ali moravam e cuja mão de obra havia se tornado independente com a abolição da escravatura permaneceram no local, onde trabalhavam vendendo serviços baratos. À medida que os mais abastados iam se afastando em busca de um espaço social de status, comunidades cada vez mais pobres ocupavam o lugar.

A partir dos anos 1920, as prostitutas começaram a migrar rumo ao Pelourinho, devido ao baixo custo das moradias. Ali elas se estabeleceram, separadas por barreiras morais, empobrecidas e compelidas pela repressão da Polícia. Na década de 1930, aquela área de passado nobre já se encontrava praticamente isolada do resto da capital baiana, principalmente a zona do Maciel, a parte mais antiga do conjunto do Pelourinho, composta por oito ruas de circulação interna situadas entre o Terreiro de Jesus, o Cruzeiro de São Francisco e a Praça José de Alencar. Transformado em meretrício, o Maciel ganhou fama de lugar muito perigoso da cidade, reduto de prostituição de rua, assaltos e tráfico de drogas. O congestionamento populacional condicionou a proliferação de moradias coletivas com predominância das casas de cômodos em péssimas condições sanitárias, sem ventilação e água corrente. Misturados às prostitutas, havia os vizinhos desempregados, os vendedores ambulantes, as empregadas domésticas e os assalariados que trabalhavam em outras atividades e habitavam a zona com suas famílias.

A cidade foi sofrendo várias transformações com o passar dos anos, mas o quadro social daquela área praticamente não se alterou (pelo menos até o final da década de 1980). Dentro dessa realidade de pobreza e exclusão, uma turma de jovens negros fundou, no dia 25 de abril de 1979, uma pequena agremiação carnavalesca chamada Olodum. Influenciada pela iniciativa do Ilê Aiyê em 1974, a nova entidade foi inscrita na ata de criação como um bloco afro. Os recursos eram mínimos. Também faltava um lugar

para os ensaios. Como um dos membros da diretoria trabalhava no Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC), conseguiu que o órgão cedesse uma precária quadra de barro situada no fundo do Teatro Miguel Santana, no Pelourinho, onde o Olodum costumava se apresentar.

Na sexta-feira do Carnaval de 1980, cerca de 700 associados estrearam nas ruas. Mas a estrutura frágil dificultou a consolidação do bloco naqueles primeiros anos. A agremiação sofreu os efeitos da falta de organização e das divergências internas, ao ponto de não conseguir desfilar em fevereiro de 1983. Para tentar evitar a falência, uma nova diretoria assumiu o desafio de reestruturar a entidade e adotou como medida emergencial a oficialização do cargo de presidente em seu estatuto. A primeira pessoa a ocupá-lo foi Cristina Rodrigues, que assumiu o compromisso de fortalecer a filosofia de trabalho do bloco, auxiliada por dois novos diretores recém-saídos do Ilê Aiyê: o estudante de Direito João Jorge Rodrigues (diretor cultural) e o maestro Neguinho do Samba (diretor da banda de percussão).

Surgiram projetos colocados em prática, como o Rufar dos Tambores (com cursos e seminários que refletiam sobre a cultura afro-brasileira) e a Banda Mirim Olodum (voltada, principalmente, para crianças do Maciel-Pelourinho). Ao se reestruturar e agregar questões sociais, políticas e comunitárias às suas ações coletivas, o Olodum mostrou outras formas de reconhecer o espaço que ocupava dentro de um sistema de relações. Esta consciência adquirida, enquanto forma simbolicamente determinada, é o que Sodré (1999) chama de lugar de identidade, a partir da ideia de grupo, onde o indivíduo sente pluralmente.

Também na primeira metade da década de 1980, mais um ritmo negro, desta vez o reggae da Jamaica, despontou na periferia de Salvador.¹⁷ Em 1981, morreu o cantor, guitarrista e compositor

17 Em 1980, no mesmo ano em que o Olodum desfilou pela primeira vez, um show histórico reuniu cerca de 50 mil pessoas no Estádio da Fonte Nova para assistir ao encontro musical dos cantores Gilberto Gil e Jimmy Cliff. O próprio Gil ficou surpreso ao constatar que o público conhecia não apenas as suas canções, mas também as de Cliff, todas em inglês.

jamaicano Bob Marley, o maior ídolo da história do reggae. A maneira como ele divulgou mundialmente o movimento rastafári, adequando a música de protesto às convicções religiosas, repercutiu em bairros pobres da capital baiana. O ritmo do reggae influenciou a cadência do samba de bloco afro, que consolidou uma batida própria, mais lenta em comparação à percussão das escolas carnavalescas do Rio de Janeiro. No Olodum, essa fusão, conhecida na Bahia como samba-reggae, tornou-se a base das experimentações sonoras do maestro Neguinho do Samba, que atraíram cada vez mais o público habituado a frequentar ensaios de afoxés, blocos afros e de índio.

Além de se divertir nos shows de percussão regidos pelo mestre Neguinho, aquela juventude negra começou a prestigiar novos compositores que se inscreviam no Festival de Música e Artes do Olodum (Femadum), para tentar ganhar o concurso ou emplacar alguma canção no repertório da banda. Enquanto organizou ações estratégicas em sua comunidade, o grupo cultural do Pelourinho também inovou na abordagem de enredos carnavalescos. Na folia baiana de 1986, arriscou o tema *Ilha de Cuba, país afro-latino-americano*, rompendo com a ortodoxia dos que exigiam fidelidade dos blocos afros às raízes da África.

Em outro contexto do Carnaval, alheia aos assuntos que envolviam as entidades negras da festa, a legião de seguidores dos trios elétricos estava mais interessada em dançar ao som do ídolo Luiz Caldas e da geração de artistas projetados na fase embrionária da chamada *axé music*, que deu visibilidade nacional a nomes como a cantora Sarajane e a banda Chiclete com Banana.¹⁸ Fase, aliás, divisora de águas na história da música baiana, quando os programadores das rádios locais perceberam o quanto poderia

18 Axé é uma expressão em iorubá que, no candomblé, significa paz e força espiritual. Em meados dos anos 1980, o jornalista baiano Hagamenon Brito divulgou, pela primeira vez na imprensa, o rótulo *axé music*, usado, na época, para classificar um tipo de música considerada comercial e simplista. Com o tempo, o termo foi perdendo seu caráter meramente pejorativo e passou a servir também como marca de identificação de qualquer cena musical vinculada aos ritmos carnavalescos da Bahia.

ser rentável executar durante o ano inteiro as canções que faziam grande sucesso nos dias de Carnaval, num processo ascendente de regionalização de seu repertório.

No mesmo ano em que o Olodum exaltou Cuba nas ruas, uma canção que descrevia a disputa pelo espaço da festa entre os trios elétricos e os blocos afros começou a fazer sucesso nas rádios mais populares de Salvador. Composta por Gerônimo, que havia morado quatro anos no Pelourinho e conhecia de perto os grupos negros da Bahia, a música *Macuxi muita onda (Eu sou negão)*, de 1986, sublinhou uma afirmação de identidade e de pertencimento a um universo sociocultural (*Eu sou negão / Meu coração é a liberdade / Sou do Curuzu, Ilê*), além de um posicionamento político contra a discriminação racial (*Igualdade na cor / Essa é a minha verdade*). A longa duração (6 minutos e 20 segundos) e os versos que alternavam o cantado e o falado causaram certa estranheza, pois se diferenciavam das letras fáceis e do ritmo frenético das canções do Carnaval de Salvador. Mas a autenticidade da música a destacou em meio à mesmice dos modismos carnavalescos que as rádios insistiam em repetir.

Gravada numa fita cassete, *Eu sou negão* entrou na programação de uma rádio muito popular em Salvador (a Itaparica FM) e em menos de dois dias ocupou o segundo lugar na preferência dos ouvintes. Sua sonoridade e letra provocaram tanta curiosidade que diversas fitas foram produzidas para atender aos pedidos de outras emissoras. Diante da aceitação, bandas de trio elétrico começaram a frequentar os ensaios de bloco afro em busca das raízes da história contada na canção de Gerônimo. A Banda Mel saiu na frente e se deparou com um grande sucesso na quadra de ensaios do Olodum nos primeiros meses de 1987: o samba-reggae *Faraó, divindade do Egito*, composto pelo ex-vendedor de cafézinho Luciano Gomes dos Santos, na época um chapista de oficina mecânica recém-saído da adolescência.

A diretoria do bloco havia decidido que o enredo para o Carnaval daquele ano seria *Egito dos Faraós*, após ter constatado em pesquisas a liderança de dinastias de negros em alguns períodos de

apogeu do país africano escolhido como tema. A letra criada por Luciano foi dividida em duas partes: na primeira, o compositor utilizou uma justaposição de frases referentes à mitologia egípcia; na segunda, associou o tema à condição racial do negro no Brasil e ressaltou a ligação entre o Olodum e o Pelourinho. Vencedora do VII Femadum, *Faraó* se espalhou por bairros pobres da cidade e ecoou nas festas de largo realizadas em janeiro e fevereiro.

A Banda Mel percebeu o potencial da música e a lançou em cima de um trio elétrico na folia de 1987, adaptando a sonoridade percussiva original ao conjunto formado por guitarra, baixo e bateria. Atenta à repercussão, a rádio mais popular da cidade na época (a Itapoan FM) divulgou a versão da Banda Mel com grande retorno de audiência (nas primeiras semanas, chegou a executá-la de 15 a 20 vezes por dia) e deflagrou o sucesso comercial de *Faraó*. A partir daí, a elite baiana “descobriu” e a indústria cultural capitalizou um sentimento de negritude que tomou conta de Salvador nos anos 1980. A imediata identificação popular redimensionou o espaço da música produzida pelas entidades negras no Carnaval da Bahia. Pela primeira vez, um tema de bloco afro tocou em ambientes sociais elitistas da cidade. O Olodum saiu do quase anonimato, ganhou destaque na imprensa e conheceu o sucesso midiático. Foi o elo decisivo para que o repertório dos grupos negros se transformasse em alvo de artistas e bandas de *axé music*. Canções de outros blocos afros ganharam visibilidade. A Banda Mel vendeu mais de 400 mil cópias do seu LP de estreia e se projetou nacionalmente.¹⁹

Antes mesmo de o Olodum anunciar o seu tema para o Carnaval de 1988 (a história da colonização da ilha de Madagascar), outra fita, desta vez gravada pela banda de trio elétrico Reflexu's, entrou na programação da Itapoan FM para o lançamento de *Ma-*

19 Em 1987, o cantor Djalma Oliveira deu a sua versão em disco para *Faraó*, com a participação da cantora Margareth Menezes em início de carreira. Um ano depois, Margareth gravou a canção *Elegibô*, tema do bloco Ara Ketu, no seu disco de estreia. Foi o primeiro samba-reggae a fazer sucesso fora do Brasil, ficando por 11 semanas no topo da lista das canções de *world music* publicada pela revista americana *Billboard*.

Madagascar Olodum, do compositor Rey Zulu. A vocalista Marinês, que é negra, se apresentava usando indumentária de inspiração africana, cabelos trançados e enfeitados com búzios, numa imagem associada ao visual feminino dos desfiles de bloco afro. Graças ao sucesso de *Madagascar*, a Reflexu's ultrapassou a marca de 750 mil cópias do seu primeiro LP, uma das maiores vendas nacionais daquele ano.

A chegada dos anos 1990 marcou a consagração local da cantora Daniela Mercury, que propagandeou para si o título de “a branquinha mais pretinha da Bahia”. A *axé music* expandiu o seu poder de comunicação e a indústria do Carnaval virou um investimento milionário, capaz de exportar para outros estados a estrutura empresarial dos blocos de trio elétrico. Era a manifestação do poder da economia do lúdico, do Carnaval-negócio (RISÉRIO, 2004) conectado a um mercado que não tinha compromisso ideológico com as comunidades negras e que transformou em modismo o que era contexto. Como já afirmavam Adorno e Horkheimer na segunda metade dos anos 1940, a produção em série sempre ajudou a sustentar a lógica da indústria cultural, interessada no efeito gerado pela repetição de mercadorias propulsoras da diversão padronizada, da imitação facilitadora do consumo. Na indústria, o homem é um ser genérico, um mero exemplar. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985)

Por outro lado, todo esse repertório fez Salvador consagrar um Carnaval com sotaque africano e redimensionar a importância da cultura negra na Bahia pós-anos 1970 com a adaptação de outras formas de expressão do *black is beautiful*. Falou-se, como nunca, de *apartheid* na África do Sul, do ativista sul-africano Nelson Mandela, da miséria em Moçambique, da fome na Etiópia e no Nordeste brasileiro, do combate ao racismo, enfim, de questões políticas, símbolos culturais, personalidades negras e situações de uma realidade social dentro e fora do Brasil. A partir da identificação espontânea com aquela linguagem popular, aflorou-se o orgulho de ser negro em Salvador. *Diga yes, diga yes, sou negão!*,

sugeriu o verso afirmativo do repertório do Ilê Aiyê popularizado pela cantora Márcia Short, da Banda Mel.²⁰

O próprio Olodum encontrou espaço para gravar o seu primeiro LP, *Egito Madagascar*, produzido em Salvador nos estúdios WR com selo da gravadora Continental e vendagem superior a 250 mil cópias. Seus ensaios atraíram a classe média e uma legião de turistas. O Pelourinho deixou de ser visto como a zona mais perigosa da cidade e virou o Pelô, o espaço mais badalado do verão. Mas o interesse da juventude branca pela cultura negra se limitou ao entretenimento, enquanto a indústria cultural capitalizou a novidade, o diferente, numa adesão que durou até meados da década de 1990, quando as vendas começaram a cair e a cumplicidade dos brancos com o *orgulho negro* se diluiu. Até então, consumiu-se o samba-reggae dos blocos afros de maneira inédita, numa valorização que Bacelar (1989, p. 95) caracterizou como mítica e romantizada da cultura negra pelos grupos dominantes.

Nenhuma alteração se evidenciou na ordem social competitiva, sendo mantidos os grandes contingentes negros nas escalas mais baixas da sociedade. Enfim, a dominação e as desigualdades são mantidas, com a apropriação dentro de uma perspectiva integradora das formas simbólicas africanas e estrangeiras.

O Olodum também soube capitalizar sua fatia de lucro nas negociações com a indústria cultural. No início dos anos 1990, já havia se transformado numa grande empresa. Estava no auge da popularidade e conseguiu reunir mais de 50 mil pessoas na Praça Castro Alves para uma grande saudação ao líder sul-africano Nelson Mandela, em visita à Bahia. Nessa mesma fase, sua sonoridade começou a ganhar força fora do Brasil. Em agosto de 1990, o grupo embalou o Carnaval de Londres e fez shows na Escócia. Três meses depois, gravou a faixa *The obvious child*, em um disco do cantor e compositor Paul Simon,²¹ e um clipe com o mesmo astro norte-

20 Verso da música *Crença e fé* (Beto Jamaica e Ademário), gravada pela Banda Mel no disco *Negra* (1991).

21 Música gravada no álbum *The rhythm of the saints*.

-americano nas escadarias da Igreja do Paço, no Pelourinho, exibido nas telas de tevê de 140 países. As conquistas internacionais se intensificaram em junho de 1991, quando o grupo participou de um show no Central Park, em Nova York, no mesmo mês em que começou a ser vendido no Japão um CD com os seus maiores sucessos.

No mesmo período, articulou a inauguração da Escola Criativa Olodum, estruturada a partir do êxito do trabalho com a banda mirim, iniciado em 1984. Todas essas notícias se somaram ao que a entidade cultural mais famosa do Pelourinho significava na Bahia e aguçaram o imaginário da juventude negra local, enquanto a diretoria colocava em prática a extensão do seu projeto cultural para além da música. Havia chegado o momento de expandir as manifestações artísticas, através da aproximação da dança e do teatro. A receptividade foi tanta que a Casa do Benin, no Centro Histórico, ficou lotada de jovens dispostos a enfrentar um teste de seleção para o elenco de uma nova companhia teatral baiana, formada exclusivamente por artistas negros. Em 17 de outubro de 1990, nasceu oficialmente o Bando de Teatro Olodum.

Teatro negro no Brasil: algumas referências

Mais do que ser definida pela cor da pele do autor da peça, do diretor que a encena, dos atores e atrizes que a interpretam ou pela temática que se trabalha, a noção de um teatro negro deve levar em consideração o cruzamento expressivo dos elementos que constroem a teatralidade e se oferecem, a partir desta interseção, como possibilidades para discutir a questão da identidade. É preciso incluir o exercício teatral dentre as estratégias de autoafirmação e sobrevivência sociocultural dos negros. Afinal, violados pelo período escravista, eles enfrentaram uma diáspora e um processo de expatriação que, até como ferramenta de dominação, esforçou-se a apagar a sua memória cultural e rebaixar suas formas simbólicas de representação.

De acordo com Lima, a constituição artística do teatro negro é de uma “escritura polimórfica”, que associa as singularidades da expressividade africana aos códigos verbais do discurso dominante, numa reformulação cênica na qual “a língua do branco é ressignificada para desvelar, ao invés de ocultar o negro.” (LIMA, 1996, p. 258) Através desta tessitura, o teatro negro se insurge contra situações e personagens estereotipados, reverte a negatividade associada à figura do afrodescendente e à cultura dos povos de origem africana, além de oferecer outras perspectivas, contextos e formas de expressividade dramaturgica.

No caso da teatralidade africana, essa ressignificação envolve também a memória ancestral ligada à corporeidade e aos ritos. Assim, no teatro negro, este entrecruzamento de elementos verbais e não-verbais presentes em intensidade e proporções variadas resulta num protagonismo da cultura de origem africana que, reconhecida na linguagem da representação artística, manifesta o desejo de compreender as diferenças raciais e de transformar em aceitação a negação existente nas expressões ficcionais, conforme atesta Martins (1995, p. 41):

Esses modelos de ficcionalização emergem de uma matriz estrutural – o imaginário do branco – projetada em um discurso cênico-dramático, que pulveriza completamente a alteridade do sujeito negro. No jogo de espelhos da cena teatral, o negro é, assim, uma imagem não apenas invertida, mas avessa. A experiência da alteridade, sob a égide do discurso escravocrata, é a própria experiência da negação do outro, reduzido e projetado como simulacro ou antônimo de um ego branco narcísico, que se crê onipotente.

O antagonismo exercido nas representações teatrais de autores brancos se instituiu e se construiu através de um discurso que pretende revelar o outro como signo sociocultural. A sociedade ocidental (pré e pós-escravismo) tem produzido vários sistemas de legitimação da exclusão e da subvalorização da cultura dos negros e o teatro não deixou de ser usado como uma das suas

ferramentas de opressão, através de personagens que, ao mesmo tempo, refletem e constroem um imaginário social.

O racismo se estabelece pela linguagem. Nas sociedades que mantiveram com o continente africano uma relação colonialista ou escravocrata, os personagens que predominam na história do negro no teatro são os de caráter subalterno, servil, pernicioso, marginal, caricatural e/ou primitivo. Em geral destituídos de protagonismo ou de conflitos, os personagens negros funcionam como estratégia reflexiva de invisibilidade e negação. Em suas proposições como arte, portanto, o teatro negro – seja na encenação de um clássico grego, de uma obra de William Shakespeare, de uma peça realista escrita por um autor norte-americano do século passado ou encenada por jovens da periferia brasileira – define-se por associar às manifestações atávicas elementos de uma linguagem dominante, para, através do que é mostrado no palco, promover uma sobrevivência identitária.

No Brasil, onde as experiências teatrais dos padres jesuítas com intenções missionárias e catequizadoras começaram antes mesmo dos primeiros navios negreiros aportarem nessa faixa do Atlântico, o teatro originalmente se caracterizou por unir jogos cênicos à imposição de um modelo de sociedade (cristã) e de supremacia racial (branca, europeia), que encontrou nas cerimônias religiosas o conteúdo cênico e dramático ideal para sua proposta de conversão através da arte. Até os estertores do século XIX, a riqueza da cultura africana trazida pelos escravos, ligada intrinsecamente ao canto e à dança, não encontrou eco entre os autores do teatro brasileiro. Os primeiros dramaturgos do país (surgidos tardiamente nesse mesmo século) não escreviam papéis para atores negros. Costa (2004) observa que o padrão das capitais europeias, como Paris e Londres, ditava os modelos para esses autores, seja os que estudavam fora (Gonçalves de Magalhães, por exemplo) ou os que nunca tinham saído do país (Machado de Assis era um deles). José de Alencar chegou a abordar o tema da escravidão e personagens negros aparecem em peças de Artur Azevedo e Aluísio Azevedo, dentre poucos outros.

Em 1926, quatro anos depois de a Semana de Arte Moderna ter convocado a classe artística e o público a repensar os rumos da produção cultural brasileira, nasceu no Rio de Janeiro a Companhia Negra de Revista, a primeira do gênero no país, fundada pelo baiano De Chocolat,²² intérprete do teatro de variedades, e empresariada por um branco. O espetáculo de estreia do grupo, *Tudo preto*, contou com o compositor Pixinguinha regendo uma orquestra composta apenas por negros. Apesar do sucesso, do reconhecimento dos atributos artísticos e de uma série de encenações, a Companhia Negra de Revista logo se dissolveu, em 1927, mas permaneceu a sua relevância na tentativa de construir um repertório para um possível teatro negro, tendo como parâmetro a linguagem dos espetáculos de cabaré da época:

Embora curta, a existência dessa companhia exaltou os ânimos da cena do entretenimento carioca, levando aos palcos não apenas uma trupe composta quase inteiramente de artistas negros e mulatos, mas também espetáculos nos quais as referências à epiderme e à cultura afro-brasileira foram uma constante. (ROSSI, 2007, p. 428)

Outra tentativa de destaque, porém mais bem-sucedida, aconteceu em 1944 com o início das atividades do Teatro Experimental do Negro (TEN), que, no ano seguinte, estreou no imponente Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sob os auspícios do artista, intelectual e ativista Abdias Nascimento.²³ Lima (1996)

22 Comediante e cantor, João Candido Ferreira (1887-1956) fez turnês pela América do Sul e Europa com a cantora espanhola Lilia Montez. Na França, recebeu o apelido de Monsieur De Chocolat, que seria então abreviado.

23 Abdias Nascimento (1914-2011) tornou-se uma das maiores referências na defesa da cultura e da igualdade para os afrodescendentes no Brasil. Como intelectual, consolidou uma trajetória longa e de grande importância para a reflexão sobre o negro na sociedade brasileira, incluindo as produções como poeta, escritor, ator e dramaturgo. Foi um dos principais colaboradores na criação do Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNU). Exilado durante uma década (1968-1978), abraçou a carreira política no retorno ao seu país nos cargos de deputado federal (1983 a 1987) e senador da República (1997 a 1999). Nos Estados Unidos, lecionou como professor benemérito da Universidade do Estado de Nova York. No Brasil, recebeu o título de *Doutor Honoris Causa* da Universidade de Brasília e do Estado do Rio de Janeiro. Publicou livros como *Sortilégio* (1959),

chama atenção para o fato de a companhia carioca ter ocupado, já com seu primeiro espetáculo, um teatro público, além do acolhimento da grande imprensa à iniciativa. No cenário da época, onde eram exibidas peças no Rio quase todos os dias (alguns, incluindo as matinês), o Teatro Experimental do Negro foi recebido com entusiasmo por militantes, artistas e intelectuais, mas também não deixou de sofrer acusações de racismo e de levantar polêmica sobre uma postura considerada excludente.

Na concepção de Abdias Nascimento e sua equipe, a companhia era o resultado de um imperativo de organização social dos negros e não se resumia aos ensaios e montagens de peças. Incluía as atividades reflexivas (congressos, seminários), aglutinadoras (festivais), didáticas (cursos de alfabetização para adultos), formativas (cursos de iniciação cultural) e de entretenimento ligado ao resgate da autoestima do negro (concursos de beleza), além de criar o semanário *Quilombo*, que reunia esses atributos e fazia circular informações socioculturais dos negros. O sistema organizacional também promovia um ambiente artístico colaborativo entre atores, encenadores, dramaturgos e pesquisadores.

Constituído como uma companhia de teatro negro, o TEN, em mais de uma década de atividades, encenou textos (fragmentos ou na íntegra) de dramaturgos consagrados, como Eugene O'Neill (*O imperador Jones*, *Todos os filhos de Deus têm asas*, *O moleque sonhador*), William Shakespeare (*Otelo*) e Augusto Boal (*Cavalo e a santa* e *Filha moça*), além de outras peças escritas especialmente para a companhia por nomes como Lúcio Cardoso, Augusto Boal, Joaquim Ribeiro, Rosário Fusco e Agostinho Olavo. Dessa forma, o TEN promoveu uma postura inédita na história do teatro brasileiro: um conjunto de escritura de peças e papéis para atores negros, com temáticas que envolvem a afrodescendência, mesmo que algumas não tenham sido encenadas. Para formar esse repertório, ao entusiasmo dos colaboradores e incentivadores juntava-se o apelo do talento reconhecido ou pro-

Dramas para negros e prólogo para brancos (1961) e *O negro revoltado* (1968).

missor dos artistas, dentre eles, Ruth de Souza, Léa Garcia e Agui-
naldo Camargo.

Sua trajetória durou praticamente o mesmo período de ou-
tras grandes companhias brasileiras da época. Costa (2004) des-
taca que a iniciativa e o percurso do Teatro Experimental do Negro
atestaram a possibilidade de reunir um elenco negro em trabalhos
de qualidade técnica e artística. A ousadia, a solidez e a repercus-
são das atividades da companhia balizaram outras iniciativas en-
tre as décadas de 1950 e 1960, como o Teatro Popular Brasileiro e
o Grupo Ação.

Mesmo com o passar dos anos, a experiência do TEN conti-
nua latente na memória da militância artístico-cultural brasilei-
ra, manifestando uma influência direta ou servindo de inspiração
para o surgimento de artistas e grupos, a exemplo do Coletivo de
Atores Negros Abdias Nascimento, o CAN, fundado em 2002, em
Salvador, com a proposta de discutir a representatividade do ne-
gro nos palcos e na dramaturgia.²⁴

Conectadas à atuação ideológica e às proposições artísticas
e profissionais do Teatro Experimental do Negro, algumas outras
companhias teatrais surgiram no Brasil desde então, conferindo
a importância de se discutir e, sobretudo, inserir no contexto das
artes cênicas brasileiras a teatralidade afrodescendente. Um dos
grupos mais longevos do país a sustentar essa égide é o Bando de
Teatro Olodum. Seu diretor fundador, Marcio Meirelles, reconhe-
ce a influência histórica e política do TEN no trabalho com a com-
panhia baiana, que, por sua vez, influenciou o nascimento de ou-
tros grupos. Em especial, a Cia. dos Comuns, lançada em 2001, no
Rio de Janeiro, e assumidamente inspirada na forma organizacio-
nal e nas propostas artísticas desta referência teatral sediada em

24 Em 2007, o Coletivo de Atores Negros Abdias Nascimento chamou atenção da
comissão julgadora do Prêmio Braskem de Teatro, a mais importante premiação
do teatro baiano, realizada anualmente em Salvador. Destacou-se com a peça
O dia 14, escrita e dirigida por Ângelo Flávio Zuhale, o diretor da companhia.
A montagem refletiu sobre a realidade social dos negros no Brasil no dia seguinte
à abolição da escravatura (13 de maio de 1888). Por este trabalho, o CAN ganhou o
Prêmio Braskem na categoria Revelação do Ano.

Salvador. Tanto que Meirelles foi convidado para dirigir *A roda do mundo*, o primeiro espetáculo dos Comuns na cena carioca, além do coreógrafo Zebrinha e do diretor musical Jarbas Bittencourt, artistas diretamente ligados à formatação da linguagem cênica do Bando.²⁵ Juntas, as duas companhias têm realizado o Fórum de Performance Negra, que reúne, em Salvador, anualmente, artistas e pesquisadores do Brasil interessados em investigar as experiências com teatralidade africana e seus desdobramentos e vertentes no contexto sociocultural brasileiro.

As proposições e os resultados alcançados pelo Bando também têm reverberado para as comunidades periféricas de Salvador e promovido um efeito multiplicador, inspirando a criação de novos grupos teatrais que discutem a temática do negro e combatem a discriminação racial. No subúrbio ferroviário da cidade, cuja área abriga uma população superior a 500 mil habitantes, o teatro tem sido um grande aliado no processo educacional e de inclusão, a partir de uma dramaturgia que coloca no palco, ou nas ruas, jovens artistas negros e a problemática da afrodescendência baiana no contexto brasileiro. Em 2009, muitos deles se agruparam em torno do I Festival de Teatro do Subúrbio, composto por uma programação de debates e espetáculos. O Bando de Teatro Olodum foi uma das companhias convidadas por ter ocupado uma lacuna em um momento importante da luta contra o racismo e criado uma referência para a juventude negra baiana. Constituindo-se intencionalmente como representações artísticas na rede paralela que forma o teatro amador na Bahia, esses agrupamentos, ao lado de experiências que floresceram no país nas últimas décadas, irrompem a cena para fortalecer questões intrínsecas ao teatro negro: a celebração da cultura africana, o repúdio ao racismo e a afirmação da imagem do afrodescendente na sociedade.

25 A peça *A roda do mundo*, escrita por Marcio Meirelles com a colaboração do elenco, reflete sobre a situação do negro no Brasil, a partir de aspectos da realidade social do Rio de Janeiro, como o tráfico de drogas, a violência urbana e a indústria do samba. A Cia. dos Comuns também encenou os espetáculos *Candaces — A reconstrução do fogo* (2003) e *Bakulo — Os bem lembrados* (2005), ambos dirigidos por Marcio Meirelles e com coreografia de Zebrinha (*Bakulo* teve direção musical de Jarbas Bittencourt).

○ *Bando entra em cena*

A história oficial do teatro baiano conta com experiências cênicas que tiveram como matéria-prima a tradição cultural e/ou a realidade social dos negros. Poucos artistas, porém, conseguiram ir além da realização de trabalhos episódicos e manter nos palcos de Salvador produções caracterizadas por uma dramaturgia ou estética focada nas questões da afrodescendência. No início dos anos 1950, até mesmo os personagens negros eram interpretados por atores brancos pintados de preto, enquanto as atrizes negras eram escaladas somente para os papéis de baianas, pois as brancas se recusavam a fazê-los. (AZEVEDO, 1955)

Com a fundação da Escola de Teatro da então Universidade da Bahia, em 1956, houve uma pequena abertura de espaço, ainda incipiente, através de montagens como *O tesouro de Chica da Silva* (1958) e *Uma véspera de reis* (1960). Em *Auto da Compadecida* (1959), adaptação da obra de Ariano Suassuna montada pelo grupo *A Barca*, sob a direção de Martim Gonçalves, o papel de um Cristo Negro foi vivido por Mário Gusmão, o primeiro ator afrodescendente a se matricular na Escola de Teatro.

Em 1969, a diretora Lúcia de Sanctis fundou o Grupo Tenha (Teatro Negro da Bahia), mas o projeto não chegou a se consolidar e foi considerado racista em veículos da imprensa local. (DOUXAMI, 2001) Na década de 1970, artistas e militantes negros já faziam teatro amador em escolas públicas, entidades religiosas, culturais e sindicais, dentre outros espaços paralelos ao circuito oficial, em tempos de censura e ditadura militar. Nessa mesma década, os diretores Godi e Lia Sposito fundaram o grupo Palmares Iñaron, cujo nome misturava palavras da cultura negra e indígena, principais referências da proposta. No repertório, espetáculos como *Estórias brasileiras* (1977), que mostrou a importância da capoeira para a cultura afro-brasileira e a opressão contra os índios, e *Oxím iauaretê* (1985), adaptação da obra do escritor Guimarães Rosa, de temática indígena, cuja encenação investiu na dança e na música afro como elementos estéticos.

Nos anos 1980, destacou-se o trabalho engajado do líder comunitário Fernando Conceição com o Grupo de Teatro do Calabar. Dentre os nomes do elenco estavam Jorge Washington e Rejane Maia, que posteriormente ajudaram a fundar o Bando de Teatro Olodum, companhia na qual continuam atuando. Na época, Fernando, que se tornou professor adjunto da Universidade Federal da Bahia, era presidente da Associação de Moradores do Calabar, uma comunidade antiga e pobre de Salvador, de origem quilombola, cujo entorno é ocupado por edifícios residenciais de classe média alta. O teatro era usado como instrumento na luta por uma moradia digna, a exemplo do espetáculo *Negra resistência* (1985), que chegou a ser exibido em frente à prefeitura de Salvador em protesto contra os ataques da Polícia ao Calabar.

Em 1981, sob a direção de Luiz Marfuz, um elenco de maioria negra atuou em *Língua de fogo*, livre adaptação do romance *Henderson, o rei da chuva*, de Saul Below (Prêmio Nobel de Literatura, em 1976), que abordou o choque cultural provocado pela chegada de um estrangeiro a uma aldeia africana. Na lista de atores estava Hilton Cobra, diretor e fundador da Cia. dos Comuns, no Rio de Janeiro. Antes, em 1980, Marfuz encenou no Pelourinho, em parceria com a diretora Nivalda Costa, a *Paixão de Cristo*, um espetáculo que apresentou, dentre os personagens, uma Nossa Senhora negra e um Jesus Cristo mulato que morria de três maneiras: flechado, chicoteado e fuzilado. Também em praça pública, Nivalda montou *Anatomia das feras* (1978), inspirada na Revolta dos Malês, em um evento organizado pelo Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (seção Bahia).

Outro dado significativo é a constatação de como o Carnaval de rua da Bahia está ligado à história do teatro baiano, sobretudo pela influência que os blocos afros e de índio exerceram em artistas afrodescendentes de Salvador. Em 1960, ao inaugurar o Teatro Vila Velha, os membros da Sociedade Teatro dos Novos colocaram uma escola de samba formada por negros da periferia da cidade dentro de um espetáculo teatral; os blocos Ilê Aiyê, Muzenza e Ara Ketu criaram grupos de teatro amador nos bairros onde atuavam;

o bloco afro Malê Debalê firmou parceria com Luiz Bandeira, diretor da Companhia de Teatro Popular do Sesi, fundada em 1991; Godi e o grupo Palmares Iñaron criaram vínculos com o bloco de índio Apaches do Tororó; o ator Mário Gusmão ajudou a organizar o afoxé Olorum Babá Mi e foi uma espécie de consultor artístico do Ilê Aiyê. E o Olodum, em parceria com o diretor baiano Marcio Meirelles,²⁶ criou o seu Bando de Teatro. Ao se referir a essas conexões, Bião (1995, p. 18) amplia as referências:

[...] a integração do movimento teatral baiano ao contexto cultural maior da cidade (muito mais negro) só se anunciaria após o tropicalismo, a contracultura dos anos 60 e 70, a ampla utilização política e pedagógica das técnicas teatrais da improvisação, a divulgação dos movimentos negros africanos e norte-americanos, a valorização cultural e turística do carnaval afro-baiano, a industrialização da região metropolitana de Salvador, e a consolidação da indústria fonográfica e da televisão, em nível local.

Ao estrear, em 1987, o espetáculo *Gregório de Mattos de guerras*, em um circo erguido na Praça Municipal Thomé de Souza, no centro de Salvador, e com vários artistas negros no elenco de 29 atores, Marcio Meirelles começou a tornar evidente, nos palcos, um interesse pela teatralidade dos rituais sagrados e das festas de rua da Bahia. Levou à cena seu antigo desejo de investigar uma maneira de expressar em histórias teatrais contemporâneas, de forma independente do rito, a riqueza de um material cênico que atravessou várias gerações negras. Num depoimento dado a Douxami, em 1999, o diretor revela que, depois de ter visto de

26 Na década de 1970, Marcio Meirelles trocou as artes plásticas pelas artes cênicas e ganhou destaque, em 1976, ao fundar a extinta companhia Aveláz y Avestruz, resultante do seu envolvimento com o teatro universitário. No Aveláz, estreitou laços de amizade com a atriz e diretora francesa Chica Carelli, cofundadora do Bando de Teatro Olodum. Também cenógrafo e figurinista, Marcio criou, nos anos 1980, um espaço artístico em Salvador, conhecido como A Fábrica, e dirigiu o Teatro Castro Alves. Na década seguinte, ele assumiu a direção artística do Teatro Vila Velha (TVV). Em 2007, passou temporariamente o cargo de diretor artístico do Bando para Chica Carelli e tomou posse como secretário da Cultura do governo baiano na gestão de Jacques Wagner (PT). Marcio, Chica, o diretor musical Jarbas Bittencourt e o coreógrafo Zebrinha (diretor de movimento) formam o quarteto que dá a base estética e de linguagem à companhia.

perto o Ilê Aiyê na madrugada do Carnaval de 1974, ficou convicto de que o impacto provocado pelo desfile do grupo iria exercer influência nos rumos do seu trabalho. De acordo com a autora que o entrevistou, essa informação “confirma a influência dos blocos afros na transformação do imaginário e na afirmação de uma nova estética na cidade de Salvador, tanto na música quanto em outras áreas artísticas.” (DOUXAMI, 2001, p. 355)

Na sequência da peça *Gregório de Mattos de guerras*, Marcio quis formar uma companhia teatral em Salvador composta por atores e atrizes negros que participassem da construção de textos e de personagens, num desempenho autoral no processo de criação. O então presidente do Grupo Cultural Olodum, João Jorge Rodrigues, se identificou com o projeto e firmou a parceria que deu origem ao Bando de Teatro Olodum.²⁷ Desde o início, ficou acertada entre as duas partes uma autonomia para que o elenco e a dupla de encenadores (Marcio Meirelles e a codiretora francesa Chica Carelli, radicada na Bahia) decidissem os espetáculos que iriam levar aos palcos e assumissem a busca de patrocínio para viabilizar cada trabalho. Os gerenciadores do Olodum deram base institucional e patentearam a marca da companhia.

O Bando estreou tendo como ponto de partida uma célula primária do fazer teatral: o personagem. Nos primeiros anos de atuação, seus integrantes tiveram que enfrentar o estigma de que não eram atores, mas sim meros reprodutores, no palco, de suas histórias pessoais. O elenco, porém, nunca foi formado por ex-prostitutas ou por meninos de rua, para citar alguns exemplos de personagens do seu repertório, como chegou a ser divulgado em parte da imprensa no início dos anos 1990. Se, de um lado, houve esta reação externa, os componentes também tiveram que superar, internamente, a rejeição inicial à presença de um diretor

27 A palavra “bando” foi escolhida para identificar a companhia por estar associada à ideia de reunião de pessoas e, também, por ser uma referência aos grupos de escravos que fugiam do cativeiro para os quilombos. O nome deu sentido positivo a uma expressão socialmente atribuída a algo de efeito negativo (bando de marginais, por exemplo), além de ter funcionado como um trocadilho com a palavra “banda”, que está associada à musicalidade do Olodum.

teatral que eles identificavam como um homem branco da classe média baiana e que seria a principal autoridade na condução dos trabalhos de uma turma de artistas negros.

Levou tempo para a confiança ser conquistada. Em 1997, no espetáculo *Cabaré da rrrrrraça*, o elenco já brincava com o assunto ao revelar, em tom de humor e ironia, algo que, no passado, foi um conflito de bastidor. Na encenação, um dos atores interrompe o desenrolar da trama, inconformado com um número musical em que quatro personagens masculinos aparecem nus fazendo coreografias para uma cantora de *axé music*. Ele decide abandonar a peça, mas antes faz um desabafo: “*Essa cena é um absurdo! Mas sabe o que é isso? É um grupo de atores negros sendo explorados por um diretor branco que nos expõe ao ridículo para garantir o escândalo e melhorar a bilheteria. Já chega, gente, eu vou embora...*”.

A experiência de Marcio Meirelles e a visibilidade midiática alcançada pelo Olodum no auge de sua popularidade foram os alicerces que fizeram o Bando chamar atenção no início dos anos 1990. Os critérios para selecionar o elenco levaram em consideração o envolvimento do candidato com a cultura e as questões das comunidades negras, além da predisposição de colaborar nas pesquisas de linguagem necessárias à construção das peças. Com 22 integrantes, a companhia estreou oficialmente no dia 25 de janeiro de 1991, numa das salas de um casarão pertencente à Faculdade de Medicina da UFBA, no Terreiro de Jesus, Centro Histórico de Salvador. O Bando de Teatro Olodum entrou em cena pela primeira vez no período de auge da comédia *A bofetada*, espetáculo mais popular da história do teatro baiano. O sucesso desta montagem, lançada em novembro de 1988 pela Cia. Baiana de Patifaria, evidenciou o interesse do público local em assistir a peças marcadas por uma comicidade sintonizada com a vivência em Salvador. Ou seja, que servisse como uma espécie de parábólica do cotidiano.

Foi nesse contexto teatral que o Bando lançou a comédia *Essa é nossa praia*, composta por personagens baseados em tipos co-

muns das ruas da cidade. Em especial, do Centro Histórico, a partir de uma pesquisa de campo feita pelo elenco. A peça também inaugurou uma trilogia sobre os moradores do Pelourinho, completada por *Ó pai, ó!* (1992) e *Bai bai Pelô* (1994). Nesta Trilogia do Pelô, Marcio Meirelles se deu conta de que alguns personagens lançados na primeira montagem podiam sobreviver ao se transferir para outros espetáculos e fazer parte de novas situações, numa assimilação da tradição popular da *commedia dell'arte*, em que o artista vive o mesmo papel em projetos distintos e transmite o que Ryngaert (1996, p. 29) chama de “sentimento de autonomia”.

A *commedia dell'arte* surgiu na Itália do século XVII, no ambiente de um país atingido por uma desagregação social e econômica decorrente da crise do capitalismo. A perda do poder aquisitivo de famílias ricas e o empobrecimento generalizado da população fizeram com que as manifestações artísticas passassem a ser vistas como um recurso de sobrevivência. Foi também o primeiro momento oficial de aceitação da presença da mulher no teatro, antes excluída por impedimentos morais. Na época, ser atriz era um atestado de má reputação. A necessidade econômica, porém, mudou os valores e as mulheres passaram a atuar no palco para ter uma fonte de renda. A *commedia dell'arte* nasceu desta realidade e se tornou o primeiro grande movimento teatral centrado exclusivamente no ator, o que definiu uma estética muito clara em relação ao trabalho de interpretação. Ao invés do uso de textos, optou-se pela elaboração de roteiros de ações centrados nas improvisações e nas habilidades físicas do artista. Os atores foram, então, formando um painel fixo de tipos, do qual fazem parte as tradicionais figuras do Arlequim, da Criada e do Capitão, dentre outras.

Ao utilizar recursos da *commedia dell'arte* em espetáculos do Bando de Teatro Olodum, Marcio Meirelles quis fazer com que determinados papéis evoluíssem num destino próprio e cumprissem uma função: “representar coletivos humanos e não indivíduos, mostrar o que aqueles coletivos representados significam na manutenção ou na transgressão do estado de coisas em que

vivemos.” (MEIRELLES, 2005, p. 25) Uma dessas personagens é Dona Joana, a evangélica autoritária e moralista que odeia festas mundanas, presente em todas as montagens da Trilogia do Pelô. Na *Ópera de três mirreiros* (1996), adaptada da peça *A ópera de três vinténs*, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, traços de Dona Joana reaparecem na composição da Sra. Peachum, esposa do líder de uma gangue mantida com o dinheiro arrecadado por mendigos. O teor de crítica social reforçado pela presença da personagem contribuiu para aproximar a obra (ambientada originalmente na Londres do final do século XIX) da realidade brasileira.

O Bando cria tipos que incorporam o potencial vocal, corporal e interpretativo dos seus artistas e traduz tudo isso em personagens que representam máscaras sociais, a exemplo da baiana de acarajé, do vendedor de rua, da prostituta de rua. Mas vale esclarecer que um papel encenado numa expressão artística não reproduz exatamente a linguagem do ser social tomado como referência:

O que é socialmente codificado no *discurso* da personagem é o que ela toma de empréstimo a este ou àquele tipo de discurso já existente na sociedade em que vive, e que utiliza como sistema codificado [...]. O que é ‘social’ na linguagem da personagem não é o reflexo de uma realidade, mas a ‘citação’ de tal ou tal tipo de *discurso social*. (UBERSFELD, 2001, p. 174, grifo da autora)

Outro traço de identificação é o nascimento do personagem a partir das improvisações, marca característica da estruturação dos espetáculos da companhia baiana, onde o elenco oferece o material colhido geralmente em entrevistas feitas com as pessoas que formam o coletivo a ser representado em cena. Primeiro são criados os papéis, depois a relação entre eles. Foi com essa estrutura que o Bando ganhou visibilidade local ao estreiar a peça inaugural *Essa é nossa praia* e definir uma linha de trabalho: a do olhar para a cultura baiana através da recriação de tipos populares, da religiosidade, da vida profana, das referências na música e na dança, enfim, um ponto de vista sobre a cidade reconhecida como a de maior contingente de negros do país. Dentre os princi-

pais temas que compõem esta primeira peça estão: a intolerância dos evangélicos com o candomblé; a militância contra a discriminação racial; o sonho de ser artista; a identidade negra renegada pela personagem que quer embranquecer; a afirmação política das associações de mulheres; a marginalidade e a prostituição:

Criamos personagens coletivos. A baiana de acarajé não é apenas uma mulher que sustenta a família alimentando o consumidor, mas *a mulher que alimenta*. A soma de várias baianas de acarajé, de inúmeras mulheres que sustentam a família, que nos alimentam não só com comida, mas com valores, com tradição, com liderança comunitária. O gari não é só um cara que recolhe o lixo, mas o homem que mantém a cidade limpa e, contraditoriamente, sobrevive da sobra, do que é jogado fora. (MEIRELLES, 2005, p. 24, grifo do autor)

Ao interpretar personagens como sujeitos sociais, os atores e atrizes do Bando se aproximaram da visão teatral de Bertolt Brecht (1898-1956). No estágio de sua trajetória marcado pela adesão ao marxismo, o dramaturgo alemão enxergou as pessoas como seres que vivem de acordo com as circunstâncias exteriores à sua existência. Na sua concepção, o aparente ato individual de um determinado personagem deve significar um gesto social e não pode estar dissociado de forças históricas, culturais e econômicas. Ele acreditou que, assim, o público seria estimulado a desenvolver a capacidade de reflexão crítica e modificar mais ativamente uma sociedade desigual.

Com Brecht, o espectador deve ser tratado como um sujeito capaz de transformar o mundo, e não esquecê-lo passivamente sob o pretexto de que está sendo transportado para o mundo da arte. Cabe ao teatro discutir com ele esta transformação constante. Ao invés de experimentar um processo de identificação com o personagem, o espectador reconhece a sua própria existência como ser social. Seria uma substituição do foco na natureza humana pelo estudo das relações humanas. Deve-se dar a ele condições de perceber em um determinado espetáculo os movimentos de massa por trás dos indivíduos que estão interpretando papéis

no palco. A massa, conforme Bornheim (1992, p. 233), seria o próprio indivíduo, “mas na medida em que o seu comportamento se deixa explicar a partir da situação do mundo em que vive.”

Brecht acreditou na necessidade de investigar as causas que fazem com que cada pessoa seja o que é (BOAL, 1975) e de buscar um teatro que possa utilizar e suscitar os pensamentos e os sentimentos, interferindo com mudanças no campo das relações humanas. A forma mais apropriada que o dramaturgo encontrou de representar a complexidade da existência foi através do teatro épico, seu instrumento de estímulo ao senso crítico, com o qual expressou o objetivo de refletir sobre a humanidade do ponto de vista das relações sociais. Ao contrário do teatro naturalista, que considera quem o assiste um destinatário muito indireto e finge ignorar sua presença, no épico o espectador é instalado como elemento fundamental para a comunicação teatral, sendo tratado como um verdadeiro parceiro. (RYNGAERT, 1996) Brecht buscou, portanto, convocar o público a não se comportar de maneira isenta. Esses princípios são perceptíveis no repertório do Bando de Teatro Olodum, mesmo sem o interesse da companhia baiana pelo estudo dos modelos brechtianos.

Os outros dois espetáculos da Trilogia do Pelô ampliaram o conteúdo temático da peça *Essa é nossa praia*, essencialmente marcada por personagens do convívio externo, pesquisados nas ruas. Em *Ó paí, ó!*, os atores e atrizes bateram na porta dos cortiços do Maciel – Pelourinho e foram para dentro das casas conhecer a intimidade dos seus moradores e colher material para a elaboração do texto. Mais uma vez, utilizaram o recurso da observação, considerado por Brecht parte essencial da arte do ator, desde que o ato de observar seja transformado em reflexão. Além do problema da moradia, a peça (que inspirou um filme homônimo lançado em 2007, ano em que o Bando ganhou projeção nacional) tratou de outro tema dramático: o assassinato de crianças que dormiam nas ruas do Centro Histórico de Salvador e ficavam expostas à ação silenciosa de exterminadores durante as madrugadas.

Em *Bai bai Pelô* (1994), a companhia completou a sua trilogia com um ponto de vista sobre as consequências sociais do projeto de recuperação do Pelourinho e das ruas adjacentes, posto em prática na gestão do governador Antônio Carlos Magalhães, em 1992. A intervenção, que sinalizou transformações profundas no cotidiano da área, destinou a maioria dos imóveis reformados às atividades de comércio. A cada morador foram dadas como alternativas receber indenização e liberar sua residência ou se abrigar em unidades que deveriam ser revitalizadas para fins habitacionais em data indefinida. A maioria considerou o primeiro caminho menos arriscado e repassou os imóveis para o governo baiano, através de contratos de comodato. O Estado assumiu o poder de comando da locação e o direito de selecionar as empresas que poderiam se estabelecer no local, onde passaram a funcionar atividades de comércio e serviço que incrementaram a função turística do Centro Histórico de Salvador, fortalecida por campanhas publicitárias:

A afirmação de identidade negra na área, que já havia conseguido se sobrepor à histórica repressão, tornando-se o principal chamariz de visitantes, viu-se estimulada pelo próprio Estado. Este encontrou na equação turismo mais cultura negra o grande retorno ao seu investimento, enquanto alguns grupos culturais negros puderam se beneficiar daquela estrutura para dar mais visibilidade às suas produções, agora refletidas em um espelho não mais embaçado [...]. Quanto aos antigos moradores, deram adeus e partiram para outros núcleos pobres da capital baiana. (UZEL, 2003, p. 106)

Com seus depoimentos, os ex-habitantes da zona ajudaram na construção do texto de *Bai bai Pelô*. O Bando optou pela fidelidade a esses relatos na criação dos personagens. A comunidade não se mostrou contra a reforma, mas protestou em relação aos critérios utilizados para que os moradores deixassem suas casas. Foi neste espetáculo que Lázaro Ramos (um dos mais prestigiados atores brasileiros, revelado ao país na década de 2000) iniciou carreira aos 16 anos e permaneceu no elenco entre 1994 e 2000. A peça também tirou do anonimato a cantora baiana Virgínia

Rodrigues, na época uma manicure de 30 anos que era solista do Oratório de Santo Antônio.

A partir de *Bai bai Pelô*, a militância negra do Bando ganhou um engajamento ainda mais evidente. O espetáculo seguinte, *Zumbi* (1995), abordou a realidade social das invasões e favelas das metrópoles urbanas, a partir de mais uma pesquisa de campo feita pelo elenco em localidades muito pobres da periferia de Salvador. O enredo desta peça, em homenagem ao grande herói da luta dos negros contra a escravidão, teve como ambiente uma das invasões da capital baiana (mas que remetia a qualquer outra do Brasil), na qual o personagem principal surge como líder do movimento de resistência à ação da Polícia cada vez que os barracos são derrubados. Em novembro de 1995, pouco antes da data oficial dos 300 anos da morte de Zumbi dos Palmares (20 de novembro, Dia Nacional da Consciência Negra), o Bando lançou a montagem *Zumbi está vivo e continua lutando*, um projeto de grande porte que reuniu no elenco mais de 120 artistas negros, entre profissionais e amadores. A peça foi encenada em vários ambientes da área livre do Passeio Público, em frente ao Teatro Vila Velha. Pela primeira vez, em Salvador, estiveram agregados, em um mesmo espetáculo teatral, representantes de blocos negros (Olodum, Ilê Aiyê, Ara Ketu, Muzenza e Apaches do Tororó) e dos terreiros de candomblé (Axé Opô Afonjá e do Gan-tois), além do ator Mário Gusmão e da cantora Virgínia Rodrigues. Também se integraram cerca de 100 estudantes de escolas públicas da capital baiana, após terem participado de oficinas em seus respectivos bairros, monitoradas pelo elenco do Bando.

O contato mais direto com a população pobre de Salvador foi reafirmado na peça *Relato de uma guerra que (não) acabou*, de 2002, que teve como fio condutor a greve da Polícia local em julho daquele mesmo ano.²⁸ Líderes de associações de bairros contaram

28 A greve das polícias civil e militar de Salvador provocou vários arrastões, saques e assaltos nas ruas da capital baiana. Nos bairros mais pobres, foram saqueados pequenos estabelecimentos e as Cestas do Povo (mercados populares subsidiados pelo governo baiano). A situação durou quatro dias e ficou tão grave que o então presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, autorizou a presença das Forças Armadas nas ruas para tentar garantir a segurança pública.

ao Bando como a greve interferiu no cotidiano dos moradores em núcleos distantes da região central da cidade. Depois de formar um projeto, a companhia se distribuiu em pequenas turmas de monitores que realizaram oficinas nessas mesmas áreas pobres. Em novembro de 2001, um novo encontro juntou policiais grevistas, moradores do subúrbio, lideranças comunitárias, políticos, jornalistas, acadêmicos e outros grupos teatrais numa grande discussão sobre a violência urbana. O material foi aos poucos se transformando em teatro. De 30 nomes pré-selecionados nas oficinas, 17 passaram a fazer parte do elenco de *Relato de uma guerra que (não) acabou* e dialogaram no palco como se aquela geração de estreadores fosse o espelho do passado dos veteranos da companhia.

Nesse percurso, outra linha de trabalho se fortaleceu: a da criação teatral crítica diante de uma realidade não tão marcadamente baiana, mas estendida a aspectos culturais e sociais referentes ao Brasil como um todo. A mesma linha caracterizou a atuação do Bando em espetáculos com textos adaptados de outros autores, ao invés de assinalados por uma dramaturgia própria.²⁹ Em 1998, o Movimento dos Sem Terra (MST) serviu como uma das referências da peça *Um tal de Dom Quixote*, baseada na obra secular do autor espanhol Miguel de Cervantes. Já o tema de *Erê pra toda a vida/Xirê* (1996) foi a chacina da Candelária, ocorrida no Rio de Janeiro em 1993 e que resultou no assassinato de oito meninos com idades entre 10 e 17 anos, próximo à Igreja da Candelária, no centro da cidade³⁰. Na peça, que deu prioridade à dança como principal elemento de comunicação, cada menor morto na

29 O Bando encenou peças de William Shakespeare (*Sonho de uma noite de Verão*), Heiner Müller (*Medeamaterial*), Georg Büchner (*Woyzeck*) e Bertolt Brecht (*Ópera de três mirreiros* e *Ópera de 3 reais*, ambas adaptadas do original *A ópera de três vinténs*).

30 O espetáculo *Erê pra toda a vida/Xirê* foi uma das atrações do Carlton Dance, realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em junho de 1996, sob produção da cineasta Monique Gardenberg (com quem o Bando trabalhou nos filmes *Jenipapo* e *Ó pai, ó!*). No mesmo ano, a companhia apresentou a montagem no palco do Teatro Young Vic, em Londres, na sua primeira viagem internacional.

chacina representava um erê (criança, nos cultos afro-brasileiros) e estava associado a um orixá. O interesse pelo candomblé, aliás, já havia sido posto em prática na montagem *Onovomundo* (1991), que fez uma incursão ao sagrado, remetendo-se às nações do culto que estão presentes na cultura baiana. Em 2007, lendas sobre os orixás pontuaram o enredo de *Áfricas*, o primeiro espetáculo infantojuvenil do Bando, cujo conteúdo mostrou às crianças um pensamento sobre a afrodescendência. Guiado pelas batidas do candomblé na Bahia, o elenco pediu a benção ao tempo para aprender com os mais velhos e, em 2010, estreou *Bença*, munindo-se, 20 anos depois, do mesmo material cênico que, no passado, estimulou Marcio Meirelles a criar a companhia, como relembra o diretor:

Queria investigar as possibilidades de transposição dos elementos comuns aos ritos e à dramaturgia do terreiro para o palco, para tratar não da relação do homem com a divindade, mas dos problemas do homem com o homem. E talvez sistematizar esta transposição através de uma prática de médio e longo prazo com um mesmo grupo de artistas. (MEIRELLES, 2005, p. 22)

Mas foi com outra investigação sobre as relações humanas, tendo a questão racial como eixo central, que o Bando de Teatro Olodum criou o espetáculo mais popular e de maior longevidade do seu repertório: *Cabará da rrrrrraça*, lançado no dia 8 de agosto de 1997, no Teatro Vila Velha. Nunca na história do teatro na Bahia uma montagem teatral encenada exclusivamente por atores e atrizes negros³¹ fez tanto sucesso e permaneceu tanto tempo em cartaz. A peça está em evidência há 15 anos e costuma ser exibida, principalmente, nos meses de verão. Superou a marca de 49 mil

31 Nem todos os atores e atrizes do Bando participaram do *Cabará da rrrrrraça*. Em 2010, ano de elaboração desta dissertação, o elenco da peça foi formado por Auristela Sá (Flávia Karine), Cássia Valle (Marilda Refly), Elane Nascimento (Dandara), Érico Brás (Luciano Patrocinado), Fábio Santana (Abará, o Nêgo Fodido), Gerimias Mendes (Gereba), Jamile Alves (Negaça), Jorge Washington (Taíde), Leno Sacramento (Edileusa), Merry Batista (Doutora Janaína), Rejane Maia (Rose Marie), Rídson Reis (Brogojô), Sergio Laurentino (Wensley de Jesus), Telma Souza (Nêga Lua) e Valdinéia Soriano (Jaqueline).



Elenco do espetáculo Cabaré da rrrrraça

espectadores dentro e fora da Bahia.³² Passou por várias cidades brasileiras e fez temporadas internacionais em Portugal e Angola.³³

O texto foi escrito por Marcio Meirelles, a partir dos temas sugeridos pelo elenco e das pesquisas e improvisações feitas por seus integrantes. Começou a ser estruturado devido ao interesse do Bando de pensar na questão do negro como sujeito e objeto de consumo. Nas primeiras reuniões, entrou em discussão a asserti-

32 Desde a noite de estreia até agosto de 2012, o *Cabaré da rrrrraça* foi assistido por 49.1684 pessoas e totalizou 300 apresentações. Dados fornecidos pela equipe de produção do Teatro Vila Velha em 3 de agosto de 2012.

33 O *Cabaré da rrrrraça* foi exibido em Coimbra, Portugal, nos dias 7 e 8 de dezembro de 2003, na programação da Cena Lusófona, para uma plateia estimada em 500 espectadores. A temporada da peça em Angola ocorreu no período de 28 de março a 1º de abril de 2006, em Luanda, onde o *Cabaré* foi assistido por cerca de 2 mil pessoas. Ainda sobre as viagens internacionais, vale destacar que, em 2006, o Bando representou o Brasil na Copa da Cultura, na Alemanha, com a peça *Sonho de uma noite de Verão*.

va “consumo, logo existo. Só assim o negro é alguém. Mas quem é esse alguém?”. (MEIRELLES, 2005, p. 29) Desta discussão nasceu o questionamento deflagrador do enredo: o que é ser negro no Brasil e como se manifesta o racismo entre os brasileiros?

A encenação possui uma estrutura típica dos cabarés, um gênero de espetáculo de entretenimento que ficou muito em voga na Alemanha no período entre as duas guerras mundiais, pontuado por canções e caracterizado pelo tom de comicidade, mas também muito crítico e político em seu discurso, além de ser composto por personagens que dialogam diretamente com o público. Identidade negra, ascensão social, discriminação no trabalho, mídia e consumo, relações inter-raciais, miscigenação, branqueamento, sexualidade, religião, escravidão e liberdade são os principais assuntos agregados à questão racial na construção dramaturgica da peça. Todos colocados em discussão por 15 personagens que moram em Salvador (oito femininos, seis masculinos e um em trânsito pelos dois gêneros) com diferentes perfis, posições sociais e pontos de vista sobre os temas abordados.

A afirmação identitária no *Cabaré* gerou, propositalmente, uma grande polêmica às vésperas da estreia. Dois dias antes de apresentar o espetáculo ao público pela primeira vez, o Bando fez uma provocação: enviou uma nota à imprensa baiana comunicando que os espectadores que assumissem ser negros no momento de comprar o ingresso teriam direito a pagar meia-entrada. Essa promoção seria válida durante o primeiro final de semana de exibição do *Cabaré*. Ninguém passaria por uma acareação da sua aparência física. Qualquer pessoa que desse uma resposta afirmativa à pergunta “Você é negro?”, a mesma que marca a abertura da trama, ganharia o desconto. Inclusive os socialmente reconhecidos como brancos, caso afirmassem ter uma parcela de ascendência negra.

No dia seguinte ao envio da informação inusitada para os roteiros culturais da imprensa local, a notícia virou matéria de capa e manchete na primeira página do jornal *Correio da Bahia*, chegou às principais redações do país e repercutiu até mesmo inter-

nacionalmente via internet. “Abordar o racismo, privilegiar negros no acesso ao espetáculo, tudo isso contrariou ânimos, desarrumou o arrumado. Provocou opiniões divergentes, dentro dos próprios jornais, e elas se explicitaram.” (MIRANDA, 2001, p. 227) Numa das edições do *Jornal da Record*, o apresentador de tevê Boris Casoy classificou como burrice a ideia da companhia baiana. Muito popular em Salvador, o radialista Raimundo Varella, em seu programa de televisão, criticou o diretor Marcio Meirelles segurando um cartão vermelho, símbolo de reprovação. Uma edição de domingo do jornal *A Tarde* publicou um texto opinativo intitulado *Discriminação*, sem assinatura, no qual a própria empresa assumiu a sua posição ao considerar o episódio um equívoco e afirmar que existem pobres “tanto na raça negra como entre os brancos, ou entre outros que são fruto do caldeamento das raças.” (DISCRIMINAÇÃO, 1997, p. 10)

O Grupo Cultural Olodum também foi contra a iniciativa. Nome da linha de frente da entidade, João Jorge Rodrigues afirmou publicamente que o episódio até poderia servir para ampliar a discussão sobre o acesso do negro à cultura, mas enfatizou a decisão da sua diretoria de se opor à promoção. Essa divergência diluiu ainda mais a relação (já distanciada com o passar dos anos) entre o Olodum e o Bando de Teatro, que desde o início teve autonomia para planejar e decidir os seus trabalhos sem interferências. À medida que os caminhos próprios foram se abrindo, o afastamento aconteceu. O elenco diz que não houve brigas, porém o convívio entre as partes deixou de existir. Conforme Marcio Meirelles, os espetáculos do Bando não são mais vistos pelos diretores do Olodum. Hoje o único vínculo parece ser a marca da companhia, patenteada pelo grupo do Pelourinho.

Já o Ilê Aiyê defendeu o desconto para o acesso à plateia do *Cabaré*. Seu presidente, Vovô, fez questão de comparecer à concorrida estreia da peça. Enquanto isso, os juristas consultados foram unânimes em afirmar que a ideia da meia-entrada, mesmo *sui generis*, era uma prática de racismo prevista na lei 9.459 da Constituição Federal, apontada como crime inafiançável e im-

prescritível. Se a promoção continuasse, a equipe poderia cumprir pena de um a três anos de prisão. Um representante do Ministério Público telefonou para Marcio Meirelles e argumentou que seria constrangedor acusar criminalmente um grupo de artistas negros por prática de racismo. Diante do risco, a meia-entrada foi liberada para todos nos três primeiros dias de exibição do *Cabaré*.

Mas o debate prosseguiu. Após a estreia, um encontro sobre políticas afirmativas reuniu, no Teatro Vila Velha, membros da Promotoria Pública e do movimento negro na Bahia, além de advogados, artistas e o público em geral. Toda essa repercussão fez do espetáculo um dos mais comentados do teatro baiano na década de 1990. Miranda (2001, p. 233) atesta que a imprensa local não resistiu à sucessão de fatos gerados pela temática discutida:

Assim todos os acontecimentos que constituíram o fenômeno *Cabaré da rrrrrraça* tiveram visibilidade. A meia-entrada estendida a negros foi um brinde de lançamento para as coberturas que repercutiram, como nunca, o acontecimento cênico.

A polêmica do desconto foi um acerto. Além de ter favorecido o espetáculo como estratégia de divulgação e de estímulo ao debate, serviu de elemento mobilizador ao atrair um número inédito de espectadores negros para a plateia do Bando. O fato de a encenação do *Cabaré* estender a palavra para além dos seus personagens, convidando o público a interagir, a fazer relatos de suas histórias pessoais e opinar sobre o que está sendo abordado no palco, fez da promoção da meia-entrada um recurso coerente com a proposta da peça. O Bando queria que homens negros e mulheres negras assistissem ao espetáculo, e conseguiu. Até então, os espectadores com esse perfil eram minorias nas apresentações da companhia. Em 1995, nas oficinas em bairros pobres de Salvador para a realização da montagem de *Zumbi está vivo e continua lutando*, foi constatado pelo elenco, através do relato de 1800 jovens do projeto, que a falta de dinheiro para comprar ingressos afastava os negros do teatro.

O Bando não pesquisou o perfil do público do *Cabaré*, mas está convicto de que nunca na história do teatro baiano um espetáculo conseguiu atrair tantos espectadores negros.³⁴ Mesmo sem dispor de dados precisos, Meirelles (2010) acredita que, desde a estreia, mais de 60% da audiência foi composta de negros e de negras jovens. Ele estima que, antes, essa parcela era inferior a 2%. E acrescenta que, a partir de então, o número de negros cresceu expressivamente em todos os trabalhos da companhia.

O espetáculo estreou nas dependências do Cabaré dos Novos do Teatro Vila Velha, um café-teatro com capacidade para 100 pessoas, recém-inaugurado na época como um local alternativo que fosse capaz de acolher as atividades artísticas da casa durante a reforma na sala principal. Nos primeiros anos, o espaço ficou superlotado e o elenco chegou a receber cerca de 140 espectadores por noite. Parte da plateia teve que assistir à peça de pé, enquanto muitas pessoas não conseguiam entrar porque os ingressos estavam esgotados. Assim que a sala principal foi reinaugurada, tornou-se necessário transferir as apresentações para lá.

Espaços cênicos como o Teatro Nelson Rodrigues (Rio de Janeiro, 1999) e o Teatro Dulcina de Moraes (Brasília, 2003) também ficaram superlotados em turnês com a montagem baiana. No dia 24 de maio de 1999, o elenco fez uma sessão especial, em Salvador, para embaixadores e membros do corpo diplomático de 16 países africanos, atendendo a um convite do Ministério da Cultura, que

34 Como parte do projeto *Equipamentos culturais de Salvador: públicos, políticas e mercados*, realização do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult) da Universidade Federal da Bahia, uma pesquisa piloto junto ao público do *Cabaré da rrrrraça* foi posta em prática no dia 20 de janeiro de 2006, nas dependências do Teatro Vila Velha. Estudantes vinculados ao projeto entrevistaram 36 pessoas antes do início da peça, o equivalente a 12% da plateia naquele dia, que totalizava 281 espectadores. De acordo com os dados listados por Nussbaumer e Rattes (2006, p. 12-17), 26 entrevistados (72%) disseram ser pardos ou pretos ao serem questionados quanto à raça; dos 29 bairros identificados, destacou-se a região da Cidade Baixa (incluindo o Subúrbio Ferroviário), com oito bairros citados; a maioria se encontrava na faixa etária dos 31 aos 40 anos; 44% afirmaram ter uma renda entre dois e cinco salários mínimos, cinco declararam não ter renda (14%) e apenas um declarou ter uma renda superior a dez salários; o ônibus foi citado como o principal meio de transporte dos pesquisados (78%).

considerou relevante a maneira como a encenação aborda o racismo. A repercussão nas várias temporadas do espetáculo estimulou a equipe de produção a convidar artistas e grupos musicais, teatrais ou de dança para fazer participações na cena final, em que o Bando homenageia o Ilê Aiyê. Nomes como o Balé Folclórico da Bahia, a banda de percussão Didá, os cantores Jauperi, Lazzo, Nina (ex-vocalista da Timbalada), Tatau (ex-vocalista do Ara Ketu) e as cantoras Margareth Menezes e Virgínia Rodrigues integram esta lista. Nas apresentações no Rio de Janeiro, a banda Afro Reggae, a atriz Camila Pitanga e a Cia. dos Comuns, dentre outros, também fizeram participações. As canções da trilha sonora³⁵ foram registradas em um CD gravado em agosto de 1997, no Virtual Stúdio, em Salvador, sob a direção artística de Jarbas Bittencourt.

Graças ao sucesso do *Cabará da rrrrrraça*, o Bando de Teatro Olodum consolidou a sua popularidade na capital baiana. Em 2007, dez anos após essa estreia, ganhou visibilidade midiática no país com o filme *Ó pai, ó*, protagonizado por Lázaro Ramos.³⁶ A peça, lançada originalmente em 1992, inspirou um seriado homônimo com o elenco da companhia, exibido na TV Globo em duas temporadas (2008 e 2009). Composto por 20 integrantes³⁷ e

35 O repertório reuniu composições de Jarbas Bittencourt e Nildes Vieira (ex-integrante do Bando), além das canções adicionais do Ilê Aiyê: *Separatismo não* (Caj Carlão), *Ilê de luz* (Suka e Carlos Lima) e *Negrume da noite* (Paulinho do Reco).

36 No período de 30/03/2007 (data da estreia) a 20/05/2007, o filme *Ó pai, ó* foi assistido nos cinemas do Brasil por 377.368 espectadores (dados fornecidos, em 07/02/2010, pelo *e-Pipoca*, considerado um dos mais influentes sites de cinema do país). Além do Bando de Teatro Olodum e de Lázaro Ramos, destacaram-se no elenco nomes consagrados nacionalmente, como Dira Paes, Wagner Moura e Stênio Garcia.

37 Em 2010, o elenco do Bando era composto por Arlete Dias, Auristela Sá, Cássia Valle, Cell Dantas, Clésia Nogueira, Ednaldo Muniz, Elane Nascimento, Érico Brás, Fábio Santana, Gerimias Mendes, Jamile Alves, Jorge Washington, Leno Sacramento, Merry Batista, Rejane Maia, Ridson Reis, Robson Mauro, Sérgio Laurentino, Telma Souza e Valdinéia Soriano. Integrantes (e ex-integrantes) também se impuseram diante do estigma de que não eram atores. Dois deles ganharam o Prêmio Braskem de Teatro na categoria Melhor Ator Coadjuvante: Lázaro Machado (na segunda versão de *Ó pai, ó!*) e Érico Brás (pelo desempenho em *Áfricas*). Lázaro Ramos recebeu duas indicações, pelos trabalhos em *Ópera de 3 reais* e *Sonho de uma noite de Verão*, e Cristovão da Silva foi indicado pela atuação em *Cabará da rrrrrraça*.

dono de um repertório de 30 espetáculos, o Bando chegou às duas décadas de carreira, em 2010, reconhecido como a companhia negra mais bem-sucedida da história do teatro na Bahia.

Impregnado de temas relacionados à questão racial, o *Cabaré* traz em seu próprio título a afirmação da noção de raça, valorizada na forma e no conteúdo do espetáculo e adotada como base teórica deste trabalho em interseção com a noção de gênero, já que se trata de um estudo sobre os papéis desempenhados por mulheres negras em uma peça encenada somente por artistas negros. O capítulo seguinte aborda essas duas noções, ambas relacionais e socialmente construídas, e reflete sobre como a ideia de raça, ao ser interceptada com a ideia de gênero, evidencia a vulnerabilidade particular de quem sofre dupla discriminação por trazer essas duas marcas em suas identidades sociais.

A companhia também recebeu o Prêmio Braskem com uma nova montagem de *Sonho de uma noite de Verão*, eleito o melhor espetáculo adulto do teatro baiano em 2006.

Espetáculos	Ano de estréia
Essa é nossa praia	1991
Onovomundo	1991
O monstro e o mar	1991
A volta por cima	1992
Ó pai, ó!	1992
Woyzeck	1992
Medeamaterial	1993
Bai bai Pelô	1994
Zumbi	1995
Zumbi está vivo e continua lutando	1995
Erê pra toda a vida/Xirê	1996
Ópera de três mirreis	1996
Cabaré da rrrrrraça	1997
Um tal de Dom Quixote	1998
Ópera de 3 reais	1998
Sonho de uma noite de Verão	1999
Já fui!	1999
Ó pai, ó! (segunda montagem)	2001
Material Fatzler	2001
Um pedaço de Sonho	2002
Relato de uma guerra que (não) acabou	2002
Oxente, cordel de novo 1	2003
Oxente, cordel de novo 2	2003
Oxente, cordel de novo 3	2003
O muro	2004
Autorretrato aos 40	2004
Essa é nossa praia (segunda montagem)	2005
Sonho de uma noite de Verão (segunda montagem)	2006
Áfricas	2007
Bença	2010

Fonte: Arquivos do Teatro Vila Velha (2010).



AS DIFERENÇAS FAZEM DIFERENÇA

Aspectos históricos da ideia de raça

A repetição da consoante “r” no título do espetáculo *Cabaré da rrrrrraça* reforça o sentido afirmativo da ideia de raça na peça mais popular do Bando de Teatro Olodum. Os cinco erres têm o significado de garra, persistência, superação de dificuldades. Neste título, o termo se potencializa para enfatizar que as negras e os negros são os protagonistas e, portanto, ocupam o eixo central da discussão. É importante ressaltar que o *Cabaré* surgiu como tentativa de solução para um momento de crise no Bando, após um fracasso de bilheteria que levou a companhia a atravessar quase seis meses fazendo uma revisão do percurso, da história e dos desejos do elenco, questionando até onde valeria a pena levar adiante um trabalho artístico praticamente sem remuneração.³⁸

38 Em 1996, o diretor Marcio Meirelles sofreu um infarto na véspera da reunião que teria com o elenco para viabilizar a montagem da *Ópera de três mirreiros*, que antecedeu ao *Cabaré da rrrrrraça*. Mesmo sob o impacto da doença do encenador, o projeto não foi interrompido. O Bando colocou a *Ópera* em cartaz em meio à poeira e ao desconforto que tomou conta do Teatro Vila Velha, cuja reforma havia sido interrompida por falta de verba. As complicações físicas da casa afastaram o público. O fracasso de bilheteria atingiu a autoestima do elenco, que se viu mais uma vez sem dinheiro dentro da companhia.

Reflexos dessa crise podem ser notados no conteúdo da peça. A companhia quis explicitar para o público a realidade social de seus integrantes, artistas de baixa renda que moram em bairros periféricos de Salvador e conhecem bem os problemas da população pobre e negra da cidade, pois precisam enfrentá-los em seu cotidiano. Percebe-se, então, a necessidade que o elenco sentiu de se mostrar como atores e atrizes de *rrrrraça*, batalhadores que insistem em fazer teatro, apesar das adversidades. Um exemplo é a cena em que a personagem Rose Marie, uma empresária de alto poder aquisitivo, se apresenta para a plateia vangloriando-se de ser bem nascida e não ter problemas financeiros. Sua intérprete, a atriz Rejane Maia, interrompe esse discurso ficcional para dar um depoimento que revela aspectos reais da sua história de vida, num contraponto à fala da empresária:³⁹

Eu, Rejane Maia, atriz, sou discriminada desde a hora em que acordo e vejo a condição de vida das pessoas que moram na comunidade em que vivo: Ogunjá/Engenho Velho de Brotas. Sou discriminada quando pego o ônibus e criticam minha roupa, meu cabelo. Sou discriminada quando vou ao supermercado e o fiscal me segue como se eu estivesse roubando. Eu paro e digo: ‘Ô, meu amigo, não tô precisando de companhia, não!’.

Numa das sequências musicais do *Cabaré*, a canção *Rap do Nêgo Fodido*,⁴⁰ interpretada pelo personagem Abará, faz um breve retrato do que pode sofrer um artista do Bando após um dia de trabalho, quando, ao fim da apresentação do espetáculo, tem que esperar o último ônibus da noite passar pelo ponto para poder chegar à sua residência (representada na canção pelo estigmatizado bairro periférico de Cajazeiras, dividido em zonas situadas muito longe do centro de Salvador, numeradas de acordo com a distância). E, ainda, se submete às humilhações da Polícia ao ser abordado numa blitz. Diz a letra:

39 As falas de personagens não estão acompanhadas de citações de fontes, já que vêm da própria peça.

40 Letra e música de Jarbas Bittencourt.

O Nêgo Fodido voltando pra casa: 'Ô, vagabundo, mão na cabeça! / Que é que tu tá fazendo aqui uma hora dessa?'/ Calma aí, meu senhor, eu explico / Eu sou artista, trabalho numa peça / Eu canto e danço e toco percussão/ Eu sou do Bando de Teatro Olodum / Tô aqui parado esperando o pernoitão⁴¹ / Pra Cajazeiras 2001.

No *Cabaré*, a noção de raça é utilizada porque sua construção social ganhou um sentido político importante no combate ao racismo, tornando-se um alicerce para as ações afirmativas de militantes negros em sua luta por inclusão social e igualdade de oportunidades. Afinal, trata-se de uma derivação cristalizada culturalmente no convívio social. Como discutir e denunciar o racismo sem admitir a ideia de raça? Embora tal noção tenha sido praticamente banida da biologia, não foi excluída do vocabulário de muita gente que se baseia em traços morfológicos para hierarquizar as pessoas. O fenótipo continua sendo um referencial de classificação, de controle e um valor definidor dos lugares sociais de poder. Exatamente por isso, a afirmação política do sentido de raça é assimilada neste livro, que não deixa de reconhecer a complexidade do termo e a violência das disparidades sociais que a sua afirmação, sob o prisma biológico/científico, provocou na humanidade ao longo da história:

Semioticamente, invertem-se os sinais: o que é conotado como negativo pela consciência discriminadora, transvalora-se positivamente pela consciência discriminada. Por isso, em tom exaltativo, os negros referem-se a si próprios, ao que desejam valorizar, como 'da raça' [...]. (SODRÉ, 1999, p. 241)

A convicção de que somos exemplares de uma única espécie, a *Homo Sapiens*, parece ter se tornado consenso mundial entre cientistas e pesquisadores. O grande salto dado pelo mapeamento do genoma humano na década de 1990 foi determinante para convencer especialistas em genética de que a noção de raça não tem validade biológica. A ideia de subdivisões da espécie huma-

41 Ônibus noturno que sai da estação de transbordo para a periferia de Salvador, após a meia-noite, e percorre um longo itinerário, passando por vários bairros pobres.

na, que pautava as teorias racistas do século XIX e dos primeiros decênios do século XX, já vinha sendo questionada há muito tempo. A partir dos anos 1930, começaram a ser colocadas em dúvida as doutrinas científicas que associavam a aparência física (cor da pele, textura do cabelo, formato do nariz e do crânio) à responsabilidade por níveis diferentes na escala da moralidade, da aptidão e dos dotes intelectuais e psíquicos, tendo como modelo ideal o do homem branco europeu. Acreditava-se que as desigualdades eram decorrentes das próprias leis naturais do universo, responsáveis pela divisão das pessoas em tipos superiores e inferiores.

No século XVIII, o paradigma cristão, com suas vinculações bíblicas, serviu de argumento para explicar as diferenças físicas entre os seres humanos. Depois, as justificativas teológicas foram substituídas pelas premissas que predominaram no século seguinte, regidas por determinismos biológicos. Nos Estados Unidos, o médico Samuel G. Morton chegou a fazer uma série de estudos comparativos de uma suposta capacidade craniana das raças e defendeu como verdade científica a sua convicção de que os caucasianos (alemães, ingleses, anglo-americanos) eram os seres mais elevados da espécie humana, enquanto os negros norte-americanos e os nativos da África se encontravam nos estágios mais inferiores. A classificação das raças em conformidade com a ciência e as ordens da natureza também levou a anatomia a determinar as divisões de classe social e de gênero:

Verifica-se aí que as massas (sobretudo depois de 1848) e até mesmo as mulheres — brancas européias — podiam ser imaginadas como raças distintas e colocadas na inferioridade biológica, respectivamente pela braquicefalia ou rusticidade, ou pela capacidade craniana e estatura. (SEYFERTH, 2002, p. 25)

Não cabe detalhar aqui as teorias racistas surgidas desde o começo do século XIX, mas sim refletir sobre alguns desenvolvimentos importantes, posteriores à fase em que os negros sofreram os efeitos de um racismo biológico que foi legitimado como ciência e gerou controvérsias e equívocos irreparáveis. Nos anos

1950, estudos realizados pela Organização das Nações Unidas (ONU), a partir do investimento de geneticistas, biólogos, biofisiologistas, antropólogos e cientistas sociais, foram fundamentais para rebater argumentos científicos na aplicação da ideia de raças em seres humanos. Concluiu-se, enfim, que a cor da pele, a textura dos cabelos, o formato dos lábios e do nariz estão relacionados aos traços morfológicos (fenótipos) e são influenciados por fatores ambientais que envolvem um determinado indivíduo. Tais características evidenciam distinções na aparência física das pessoas, mas a estrutura biológica é praticamente idêntica. Barbuji (2007, p. 14) é categórico ao argumentar que “a palavra raça não identifica nenhuma realidade biológica reconhecível no DNA de nossa espécie” e se mostra convicto da inexistência de distinções genéticas consideráveis entre grupos humanos. A ideia de raça existe na cultura, um conceito aberto a diversas interpretações com seus aspectos cognitivos, sociais, institucionais e a sua relação com as práticas de organização simbólica.

Também na década de 1950, a Unesco desenvolveu um grande programa de pesquisas sobre as relações raciais. Os estudos, conforme atestam Rezende e Maggie (2002, p. 13), reconheceram a existência “de um preconceito que tinha origem na sociedade escravista e se constituía em uma sobrevivência desse passado. E, ao discutirem o sistema brasileiro de classificação racial, apontaram para sua estrutura ambígua e indefinida.” Alguns cientistas sociais, a exemplo do intelectual Paul Gilroy, propuseram a rejeição ao termo “raça”, sob a argumentação de que a identidade racial, além de ter sido alvo de um discurso científico equivocado, não contribui para o avanço no combate ao racismo. Opostas ao argumento de Gilroy, as convicções de Barbuji (2007) são mais convincentes. De acordo com esse autor, a palavra “raça” se fortalece ao fazer parte da linguagem e do pensamento. Ele tem razão ao ressaltar que, “se isso não atesta a validade do conceito, o torna fácil de compreender e difícil de substituir por outros conceitos, mais adequados para descrever a diversidade humana.” (BARBUJANI, p. 13)

O desenrolar da história das relações entre negros e brancos demonstrou que “o não-racialismo não é garantia para o anti-racismo.” (GUIMARÃES, 2002, p. 53) Como sintetiza Bernardino (2004, p. 19), “mesmo que a raça não exista do ponto de vista biológico, ela existe do ponto de vista sociológico, no sentido de que é uma categoria social suficiente para explicar práticas discriminatórias de uns indivíduos perante outros.” Barros (2003) chama a atenção para a abrangência coletiva do termo. Ela destaca que as tentativas de descartar a raça como categoria classificatória “ocorrem numa sociedade em que tal forma de classificação ainda possui importância significativa, o que faz com que esta deixe de ser uma questão de mera escolha individual.” (BARROS, 2003, p. 12)

Negou-se a existência de raças biológicas, mas não se reestruturou as desigualdades entre negros e brancos. A impropriedade do termo sob o prisma genético não apagou uma invenção preservada ao longo de séculos. Em entrevista ao jornal *A Tarde*, a socióloga Vilma Reis, coordenadora do Conselho de Desenvolvimento da Comunidade Negra (CDCN) e do Ceafro (um programa de educação e profissionalização para a igualdade racial e de gênero vinculado ao Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA), utilizou um argumento que explica bem por que faz tanto sentido adotar a noção de raça. Vilma prefere não utilizar o termo “etnia” (comumente usado para substituir “raça”, como se ambos fossem sinônimos) e defende um ponto de vista esclarecedor:

Não opto pelo conceito de etnia porque a gente não está morrendo de etnicismo, estamos morrendo de racismo. E para desmontá-lo, temos de nos mover com esse conceito, reposicionando-o na história. As comunidades indígenas brasileiras têm como se identificar dentro do conceito de etnia. Um é tupinambá, outro é pataxó hã-hã-hãe [...]. Nós não tivemos essa condição, porque fomos divididos brutalmente no tráfico transatlântico. (MENDONÇA, 2009, p. 14)

Os debates sobre o significado desses dois termos ainda não alcançaram um nível de socialização capaz de dar clareza sufi-

ciente à diferença entre ambos e se espalhar de maneira eficaz para além das investigações científico-acadêmicas, inserindo-se com nitidez no cotidiano das populações. A ideia de etnia tem uma conotação mais ampla em relação à raça. Abrange também a nacionalidade, as tradições, as afinidades de língua e religião, os regionalismos linguísticos e os hábitos alimentares, dentre outros fatores culturais.⁴²

Se a ideia de raça continua sendo socialmente operada para estabilizar ou aumentar as desigualdades entre as pessoas, seja no mercado de trabalho ou em outras esferas da existência humana associadas ao viver bem, ainda é necessário admitir a sua existência e levá-la a sério (BERNARDINO, 2004) quando se discute e se enfrenta os problemas raciais. Ao defender a validade do termo, Guimarães (1999) tem razão quando sublinha que a única alternativa para quem sofreu ou sofre os efeitos do racismo é a de reconstruir criticamente as noções dessa mesma ideologia. Numa das cenas do *Cabará da rrrrrraça*, o personagem Wensley de Je-

42 Comunidades judaicas, islâmicas, indígenas e ciganas são exemplos de grupos étnicos. Existe uma grande diversidade deles no Brasil: os ribeirinhos da Amazônia, pescadores artesanais do rio São Francisco, jangadeiros nordestinos, seringueiros, pantaneiros, quilombolas, caçaras e mais de 220 povos indígenas, dentre outros, todos apontados como minorias culturalmente diferenciadas da sociedade urbano-industrial. Um homem negro, não-quilombola e que nasceu no Brasil é reconhecido socialmente como alguém da raça negra e de etnia brasileira, composta pelas diversas culturas que povoaram o país. Isto significa que o termo “etnia” também é usado como sinônimo de “povo”. Representantes de comunidades europeias isoladas dentro das fronteiras brasileiras podem ser classificados ou se incluírem como membros da mesma etnia de seus ancestrais, preferindo preservar as tradições do seu lugar de origem ao invés de se apegar às tradições do país onde moram. Mas pode haver um conjunto de descendentes de uma determinada população que se misturou à cultura de um outro país e aderiu a esta cultura de uma maneira que não mais se identifica com a etnia de seus ascendentes, sem, contudo, formar com isso um novo povo. Um exemplo: os europeus que residem em meio aos brasileiros comuns nos grandes centros urbanos ou em bairros marcados pela diversidade de povos. Eles geralmente são classificados como de raça branca, porém, quanto à etnia, se reconhecem na brasileira e não nas europeias. Assim como raça, a noção de etnia também é uma construção social. “Visto que várias ‘etnias’ podem desfrutar do mesmo fundo cultural, uma apreciando um traço que a outra deprecia, o que conta realmente na definição de ‘etnicidade’ são as condições nas quais certos traços culturais, e não outros, são valorizados e transformados em critérios de inclusão e exclusão.” (SILVEIRA, 2005, p. 42, grifo do autor)

sus, estudante de filosofia engajado na luta contra a discriminação racial, ressalta o quanto é necessária essa constatação crítica a que se refere Guimarães (1999):

O racismo existe no Brasil. E pra acabarmos com ele, são precisos dois passos fundamentais. Primeiro passo: admitir que ele existe. Seu José da Quitanda, Dona Chica do Açougue podem não ser racistas, mas a sociedade é racista. Segundo passo: educar. Uma criança de dois anos não sabe o que é racismo, ela adquire os valores da comunidade à sua volta. Se nós ensinarmos nossas crianças a admitir as diferenças, tudo ficará mais fácil.

A fala reivindicatória do personagem está conectada com o que Bernardino (2004) chama de desnaturalização do lugar do negro como um espaço subalterno. Com suas variações tão desordenadas e mutáveis através do tempo e da história, o pensamento racista continua projetando a diferença. Num contexto relacional, a aparência permanece sendo um fator determinante para a apreciação ou depreciação do outro. Este julgamento não foi anulado no cotidiano das pessoas por causa das constatações científicas que negam a noção de raça. Como exemplifica muito bem Osorio (2004, p. 87), “nunca se teve notícia de um porteiro de prédio que exigisse um laudo técnico ou um microscópio eletrônico para decidir mandar o sujeito que considerou mais escuro pela entrada de serviço.”

Afirmção de raça no contexto brasileiro

No período da ditadura militar, o Estado brasileiro defendeu o antirracismo sob a justificativa de que existia uma democracia racial no país e gerou um incômodo crescente em quem queria ser reconhecido como negro:

A tensão entre um ideário anti-racista que, corretamente, negava a existência biológica das raças e uma ideologia nacional, que negava a existência de racismo e de discriminação racial, acabou por se tornar insuportável para todos e insustentável pelos fatos. Pois bem, é justo aí que aparece a necessidade de teorizar as ‘raças’ como elas são, ou seja, construtos sociais, for-

mas de identidade baseadas numa idéia biológica errônea, mas socialmente eficaz para construir, manter e reproduzir diferenças e privilégios. Se as raças não existem num sentido estrito e realista de ciência, ou seja, se não são um fato do mundo físico, elas existem, contudo, de modo pleno, no mundo social, produtos de formas de classificar e de identificar que orientam as ações humanas. (GUIMARÃES, 1999, p. 64)

Em busca de reconhecimento, vozes negras reconstruíram o discurso identitário e o sentido da categoria racial. Ampliaram a definição do ser negro e questionaram a propaganda cordialidade na convivência entre negros e brancos para mostrar que o racismo não está dissociado das relações sociais, ou seja, da situação de pobreza em que ainda se encontra a maioria da população negra do país. Para Guimarães (2002, p. 50), isto faz da raça, também, uma categoria analítica indispensável: “a única que revela que as discriminações e desigualdades que a noção brasileira de ‘cor’ enseja são efetivamente raciais e não apenas de ‘classe’.”

Em meados da década de 1970, os movimentos negros no Brasil reivindicaram que o conjunto formado pela população de pretos e pardos do país passasse a ser reconhecido como de negros. O objetivo foi diluir a problemática do tipo limítrofe entre ambas as categorias e nomear uma outra, que ganhou sentido político ao agregar duas identidades. Em 1978, o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNU) surgiu defendendo a ideia de raça e reivindicou a origem africana como forma de afirmação de identidade. A discussão sobre ancestralidade e antepassados tornou-se uma das bases de reflexão dentro do MNU. Reconhecer a origem na África Negra e assimilar a ideia de raça eram atitudes de autovalorização. Ignorá-las significava convivência com as ambiguidades do mito da democracia racial, que passou a marcar as relações no Brasil a partir dos anos 1930.

Sansone (2007, p. 25) acredita que “a rotulação de grupos e práticas como ‘negros’ traz o perigo de essencializar a diferença e tornar estático aquilo que, na verdade, constitui um processo.” Mas não se pode desconsiderar o termo, inclusive do ponto

de vista estatístico, pois a categoria dos negros uniformizou características socioeconômicas de pretos e pardos que sofrem preconceitos da mesma natureza. “É pela sua parcela preta que os pardos são discriminados.” (OSORIO, 2004, p. 114) Também potencializou a percepção da desigualdade de ambos em relação aos brancos, dando legitimidade às duas categorias nas ações contra o racismo.

A divisão racial com base na cor da pele virou um dado oficial em cadastros públicos no Brasil, como os de alistamento militar, das certidões de óbito, do Cadastro Geral de Empregados e Desempregados (CAGED) e da Relação Anual de Informações Sociais (RAIS). Também faz parte dos registros dos arquivos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que utiliza cinco categorias como critério de classificação das pessoas por cor ou raça: brancos, pretos, pardos, amarelos e indígenas. Apesar de possíveis equívocos ou falta de clareza nas apurações feitas por pesquisadores do IBGE, a inclusão desta categoria como um dado de identidade individual e/ou coletiva em pesquisas estatísticas tornou-se um suporte fundamental como indicador empírico das desigualdades raciais na sociedade brasileira. Desde 1872, ano em que foi realizado o primeiro recenseamento geral no Brasil, a cor vem sendo considerada um critério para a classificação racial dos sujeitos:

No segundo Censo brasileiro, o de 1890, o termo pardo foi substituído por mestiço. Os Censos subsequentes ignoraram a raça até 1940, quando a cor da população voltou a ser coletada quase segundo as mesmas categorias do Censo de 1872. O termo designador dos mestiços voltou a ser pardo, e devido ao fluxo de imigração asiática, foi criada a categoria amarela. Não havia uma categoria específica para indígenas. Desde então, a única alteração no sistema classificatório, que não foi empregado no Censo de 1970, foi justamente o acréscimo da categoria indígena na década de 1990. É interessante notar que, do Censo de 1940 até o de 1991, a classificação era só de ‘cor’. Foi com a inclusão da categoria indígena, a partir do Censo de 1991, que a classificação passou a ser de ‘cor ou raça’, ganhando suas cinco categorias atuais. (OSORIO, 2004, p. 105)

Numa pesquisa com 1.024 pessoas na Grande Salvador, realizada na Região Metropolitana de Camaçari e no bairro do Caminho de Areia, entre 1992 e 1994, Sansone (2007) constatou o emprego de 35 termos na autoidentificação da cor por parte dos entrevistados: moreno, moreno claro, moreno escuro, moreno cor de canela, pardo, pardo claro, pardo cor de formiga, preto, quase preto, negro, escuro, mulato, mestiço, sarará, branco, claro, cor de leite, galego, agalegado, caboclo, cor de canela, cor de formiga, misturado, castanho, amarelo, amarelado, jambo, vermelho, avermelhado, bronzeado, cabo verde, louro, marrom, ruivo e japonês. Seis pessoas não deram resposta.

Já os dados preliminares do Censo 2010, divulgados em agosto de 2011 pelo IBGE (TAXA..., 2011), apontam mudanças na composição por cor ou raça no Brasil. Dos cerca de 191 milhões de brasileiros consultados, 91 milhões se classificam como brancos, 15 milhões dizem ser pretos, 82 milhões se consideram pardos, 2 milhões se definem como amarelos e 817 mil afirmam ser indígenas. Esses dados demonstram que houve uma redução na proporção de brancos (53,7% em 2000 para 47,7% em 2010) e um crescimento no percentual de pretos (de 6,2% para 7,6%) e pardos (de 38,5% para 43,1%). Pela primeira vez na história do país, um censo demográfico registrou uma população de brancos inferior a 50%.

As identidades são condições subjetivas que sofrem processos de mudança e, portanto, não se revelam unificadas, naturalizadas nem singulares, mas “multiplicamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos.” (HALL, 2003b, p. 108) A identidade que cada um de nós adota para si surge da diferença (e não fora dela) e sua afirmação tem sido um importante fator de mobilização política diante da complexidade da vida contemporânea, associada à luta e à contestação, numa “alternativa dos oprimidos à universalidade da opressão”. (WOODWARD, 2011, p. 38)

O que Sansone nos mostra em seu levantamento feito nos anos 1990 é a imagem indefinida que um indivíduo pode ter de si

mesmo. O excesso de termos constatados pelo pesquisador atesta as tentativas de negociar a condição racial. Pode até se aceitar a ideia de um conjunto: Salvador é uma cidade negra, por exemplo. No coletivo, esta parece ser uma frase incontestável. Mas, no plano individual, muitos habitantes desta mesma metrópole têm dificuldade de se incluir como representante que legitime tal afirmação, provavelmente pelo desejo de pertencimento à realidade social dos brancos.

O “branqueamento”, aliás, é um termo chave para a compreensão histórica das relações raciais no Brasil. Com o fim da escravidão, as ideologias do racismo científico do século XIX motivaram as políticas brasileiras de estímulo à mão de obra europeia. Acreditava-se que o processo de embranquecimento dos negros, através da interiorização de modelos culturais brancos (paradigma de beleza, etiqueta, comportamento social, moral etc), iria contribuir para o desenvolvimento do país. Este fenômeno secular, que no período posterior à abolição da escravatura chegou a ser apontado como irreversível, foi também uma maneira de convencer os negros, de modo implícito ou explícito, a renegar sua ancestralidade africana para se livrar do estigma da inferioridade racial.

As elites consideravam a miscigenação um mal necessário. Imaginavam que somente o contato com o sangue caucasiano dos imigrantes europeus seria capaz de tirar o Brasil do atraso social. Foi o que Risério (2007, p. 49) chamou de “genocídio suave, à brasileira.” Acreditava-se no mito do sangue branco purificador, única alternativa capaz de fazer um indivíduo de pele escura evoluir numa escala civilizadora, desde que se misturasse biologicamente com alguém de pele clara. Esta ideologia se refletiu no âmbito da vida privada e se reproduziu como uma lição familiar repassada aos filhos negros pelos seus pais, colocando o sujeito racialmente discriminado a serviço de uma prática discriminatória ao ponto de nutrir um grande preconceito em relação às raízes africanas. Uma dessas lições estimulava as uniões inter-raciais, vistas como estratégia de ascensão social. Eram casamentos mui-

to desejados dentro das famílias, porque davam prestígio ao cônjuge “mais escuro”. (AZEVEDO, 1955)

Estimativas difundidas oficialmente no período pós-abolição, inclusive em documentos do Estado (o censo de 1920 é um exemplo), apostavam que, entre 50 e 200 anos, os negros seriam uma espécie em extinção nas terras brasileiras. Seyferth (2002, p. 32) destaca dois indicadores estatísticos que contribuíram para esta previsão: os índices de mortalidade por doenças infecciosas atingiram muito mais os negros; além disso, a quantidade de imigrantes europeus que entraram no Brasil, no início da República, ajudou a modificar a pirâmide demográfica do Império. Dados publicados por Domingues (2002, p. 566) mostram que, pelo censo de 1872, o número de negros (pretos e pardos) correspondia a 37,2% da população da cidade de São Paulo. Em 1893, o percentual era de apenas 11,1%; em 1934, diminuiu para 8,5%. Ao avaliar esta redução significativa, o autor constatou que “uma fração da população negra em São Paulo no início do século XX aceitou conceber-se nos moldes impostos pela ideologia racial da elite branca, uma vez que avaliavam, em larga escala, o processo de branqueamento como fenômeno natural e inevitável.” (DOMINGUES, 2002, p. 573)

A afirmação de uma identidade cultural referenciada pelo tipo “brasileiro”, de predominância mestiça, atravessou todas as fases de consolidação e modernização da República no Brasil, fundamentando a ideia de nacionalidade e o sistema racial no país. Teve reflexos nítidos na obra do romancista Jorge Amado, como ele mesmo deixou claro publicamente, em 1984, ao receber a medalha Tomé de Souza, prêmio concedido pela Câmara Municipal de Salvador, e enaltecer a capital baiana como a grande fonte matriz da mestiçagem (miscigenação entre pessoas de raças diferentes):

Nossa cidade foi o imenso leito de amor onde as raças, os santos, as culturas se misturaram para que nascesse e crescesse nossa raça mestiça, nossa cultura mulata, se afirmasse nossa originalidade de povo [...]. É necessário que se repita que existe

uma única solução para o problema racial: a mistura de raças. Tudo o mais, seja o que for, conduz irremediavelmente ao racismo. (JORGE, 1984, p. 3)

É equivocada a solução que Amado aponta para solucionar o problema racial no país. Em sua reflexão romantizada sobre a complexidade das relações inter-raciais, o escritor desconsidera o domínio dos brancos na distribuição dos papéis sociais nesta cultura mulata. Tadei (2002, p. 10) está correto quando considera a mestiçagem um dispositivo de poder que “dilui a identidade nacional, ao apostar num amálgama capaz de unir os vários elementos que compõem nossa nacionalidade”, ao mesmo tempo em que “manobra essa identidade em construção para determinadas direções, conforme a conjuntura de cada período de nossa História”. O legado da escravidão, conforme observa Piza (2003, p. 72), garantiu somente aos brancos o lugar da individualidade:

Um negro representa todos os negros. Um branco é uma unidade representativa apenas de si mesmo. Não se trata, portanto, da invisibilidade da cor, mas da intensa visibilidade da cor e de outros traços fenotípicos aliados a estereótipos sociais e morais, para uns, e à neutralidade racial para outros. As conseqüências dessa visibilidade para negros são bem conhecidas, mas a neutralidade do branco é dada como ‘natural’, já que é ele o modelo paradigmático de aparência e de condição humana.

Consideremos aqui angulações diversas da problematização sobre mestiçagem. Gilberto Freyre a exaltou como a grande representante da formação da nacionalidade (*Casa Grande & Senzala*, 1933) e uma das responsáveis pela modernização do Brasil (*Sobrados e mocambos*, 1936). Na visão do autor, o mulato ba-charel foi o elemento que proporcionou o trânsito da sociedade agrária e escravocrata decadente para uma “sociedade modernizada, urbana e marcada pelo trabalho livre.” (PINHO, 2004, p. 97) Os movimentos negros brasileiros costumam fazer restrições teóricas e políticas às reflexões de Freyre, acusando-o de “ter passado uma imagem rósea das relações raciais no país.” (GUILMARÃES, 2002, p. 57) Grupos militantes criticam o uso do termo

e da ideia de mestiçagem por ainda enxergá-los como estratégia de branqueamento. Esta rejeição é constatada em discursos pela preservação e orgulho raciais, do qual fazem parte uma adesão ao termo “afrodescendente” como afirmação identitária e a negação política da imagem miscigenada: quem passa a ser socialmente aceito porque se reconhece como mestiço estaria retrocedendo na luta pela construção de uma identidade negra no Brasil. Ao trazer esta discussão para os dias atuais, Risério (2007) considera datado o projeto de clarear o povo brasileiro e chama de “parcial e anacrônica” essa postura afirmativa de grupos negros:

[...] há um aspecto da mestiçagem sobre o qual o racismo silencia. Se a miscigenação diminui a população negra, leva também a um decréscimo da população branca. Afinal, a miscigenação branqueia – e não escurece? Que magia é essa? De uma coisa, podemos ficar certos: no dia em que não houver um só negro no Brasil, também não haverá um só branco. O que significa que o ‘genocídio’ do negro não pode ser pensado sem o ‘suicídio’ do branco. (RISÉRIO, 2007, p. 56)

O próprio Risério (2007, p. 66) sublinha que no Brasil “vigoraram preconceitos contra pessoas mestiças de pigmentação relativamente mais escura”, onde “muitos negromestiços ainda vivem em estado de semiescavidão econômica”. Mas, para o autor, essas constatações não implicam em “fazer de conta que a mestiçagem não existe. Ou considerá-la como nada mais do que um truque diabólico das elites”.

Ao analisar o contexto ético e identitário no qual se projetou esse tipo nacional predominantemente miscigenado, Sodré (1999, p. 198) faz uma ponderação: “É imperativo levar em conta os argumentos no sentido de que a valorização da mestiçagem ou da ‘birracialidade’ pode ter efeitos positivos no quadro das estratégias sociais anti-racistas. A afirmação concreta da mestiçagem em determinados contextos sociais enfraquece os pressupostos de ‘pureza’ da cor branca.” Ele, porém, não esquece que a espécie humana é fruto de uma vasta pluralidade fenotípica e, felizmen-

te, questiona o fato de a designação “mestiço” não englobar esta diversidade:

Por que então falar-se de mestiço como uma espécie diferenciada? Certamente, para fins de hierarquização ‘racial’ entre um paradigma hegemônico e as variações fenotípicas da humanidade. Para tal paradigma, há apenas os brancos e os outros. Os primeiros são semiotizados por uma vaga noção de ‘pureza’ e não como raça (a não ser nos discursos extremistas): raça é sempre o outro. (SODRÉ, 1999, p. 196)

Nesta discussão, vale considerar o ponto de vista de Pinho (2004), ao argumentar que as reivindicações de autenticidade cultural afrodescendente, em qualquer esfera, foram desqualificadas no culto ao indivíduo miscigenado, vetando o acesso de qualquer sujeito politicamente autônomo que enfatizasse em seu discurso a diferenciação: “Nesse sentido, a síntese freyreana, como um instrumento de conversão ideológica, favoreceu a imobilidade – bem descrita nas estatísticas raciais – exatamente ao tentar demonstrar a modernização pela mestiçagem.” (PINHO, 2004, p. 100)

Em sua análise focada na realidade brasileira, Sovik (2009) mostra como o branco, ao se neutralizar, deixa transparecer uma estratégia silenciosa de dominação que preserva e fortalece a sua hegemonia dentro do consenso do “somos todos misturados”, “aqui ninguém é branco”, “somos todos iguais”, “todos temos sangue negro nas veias”. Essas frases cotidianas são práticas discursivas comuns em Salvador, por exemplo, e fazem parte da lógica da naturalização da mestiçagem nesta cidade onde os negros permanecem com pouca representatividade nas esferas do poder. Para a autora, os discursos de afeto permeiam a prática social do branco no Brasil e “aparentemente religam setores sociais desiguais, mas a hierarquia racial continua vigente e, em um conflito eventual, ela reaparece, enfraquecendo a posição de pessoas negras” (SOVIK, 2009, p. 50). Não admitir a existência do branco, portanto, significa negar que há distinções, hierarquias e conflitos:

A exclusão racial no Brasil fala em duas vozes: uma, no privado, sobre o valor da branquitude e outra, pronunciada em alto e bom som, sobre a noção de que cor e raça são de importância relativa, já que a população é mestiça. Assim, a ideia de que ‘aqui ninguém é branco’ e da mestiçagem como valor é uma ‘ideia efetiva’, no sentido de Stuart Hall, que se concretiza a partir da vinculação com uma constelação de forças sociais (SOVIK, 2009, p. 38-39)

Referência importante nos estudos culturais, pós-coloniais e afro-americanos, Frantz Fanon escreveu, em 1952: “O branco quer o mundo; ele o quer só para si. Ele se considera o senhor predestinado deste mundo. Ele o submete, estabelece-se entre ele e o mundo uma relação de apropriação.” (FANON, 2008, p. 117) A defesa da mistura de raças em nome de uma raça única, a “brasileira”, não tirou deste mesmo branco o seu papel social privilegiado. Em um dos trechos de *Casa Grande & Senzala*, Freyre (1995, p. 283) mostra-se convicto de que “todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo [...] a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro”. É apenas uma romantização das desigualdades numa sociedade de classes que preservou a autorrepresentação positiva do seu mundo de brancos, dentro do qual o diferente é sempre exigido a se adaptar.

A construção social da ideia de raça não se manifesta de maneira única e universal. É uma categoria que depende das relações e dos contextos em que está inserida. Identificar-se como negro, portanto, não é algo associado unicamente à cor. Pode ter a ver com a idade e o nível de instrução, por exemplo. As formas de manipular esse sistema de classificação não se dão, entretanto, por acaso. Há certas regras de classificação que deixam entrever um complexo jogo de relações de poder. Bernardino (2004) concorda que o termo “raça” sofre variações de acordo com a realidade histórica em que é utilizado e sublinha que não há nenhuma surpresa no fato de um indivíduo ser considerado branco, num contexto social, e negro, num outro. Ele cita as experiências de

brasileiros brancos tratados como negros nos Estados Unidos. Os autores Shohat e Stam (2006, p. 46) buscaram no passado outros exemplos dessa mutabilidade na categorização das pessoas:

Os africanos, antes da colonização, não pensavam em si mesmos como negros, mas como membros de grupos específicos – bantu, fon, haugá, ibo – assim como os europeus, antes da invenção do ‘branco’, consideravam-se irlandeses, sicilianos e assim por diante. Na Grã-Bretanha contemporânea, grupos asiáticos, caribenhos e africanos politicamente ativos referem-se a si próprios como ‘negros’, e seu movimento militante dos anos 70 ganhou o nome de ‘os Panteras Negras’ em homenagem ao grupo americano de liberação negra do mesmo nome.

Em 1995, pouco tempo após ter sido realizada em Brasília, no dia 20 de novembro, a marcha em homenagem aos 300 anos da morte de Zumbi dos Palmares, o governo brasileiro criou, enfim, uma proposta concreta de ação afirmativa destinada aos negros ao lançar o Grupo de Trabalho Interministerial (GTI) para a Valorização da População Negra. O documento oficial, publicado em 1996, trazia trechos como este:

Ações afirmativas são medidas especiais e temporárias tomadas pelo Estado e/ou iniciativa privada, espontânea ou compulsoriamente, com o objetivo de eliminar desigualdades historicamente acumuladas, garantindo a igualdade de oportunidade e tratamento, bem como compensar perdas provocadas pela discriminação e a marginalização, por motivos raciais, étnicos, religiosos, de gênero e outros. (GTI, 1996, p. 10)

O reconhecimento público ampliou o debate sobre ações afirmativas no país. No mesmo ano, o então presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, divulgou o Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH), que tinha, dentre as suas metas, a pretensão de formular políticas compensatórias que promovessem social e economicamente a comunidade negra. Enquanto isso, os parlamentares Benedita da Silva e Abdias Nascimento contribuía publicamente na esfera do Legislativo para um debate franco no Brasil sobre a questão racial, através de reivindica-

ções como a política de cotas em instituições de ensino superior para setores etnorraciais socialmente discriminados e as medidas de compensação a partir do princípio da isonomia social do negro.

Tais ações afirmativas são exemplos que ajudam a evidenciar a dimensão sociopolítica da noção de raça, sobretudo por sair do plano das relações interpessoais e reconhecer a discriminação racial como um problema coletivo. São extensões de outras iniciativas ocorridas no século XX, como a Declaração dos Direitos Humanos (1948), a condenação da Unesco às hierarquias raciais (1950), as lutas históricas pelos direitos civis nos Estados Unidos e o surgimento, no Brasil, do MNU, que tiraram a questão da esfera privada e foram para a arena pública exigir reparação. No tópico seguinte, este referencial teórico se intercepta com a noção de gênero para mostrar como a categoria “mulher” não tem unidade e envolve outras determinações culturais no seu trânsito entre a singularidade e a diversidade.

A raça na interseção com o gênero

A divisão sexuada do mundo naturalizou a ideia do feminino na sociedade patriarcal como uma categoria restrita a papéis sociais específicos e em evidente desvantagem na distribuição dos seres humanos em homens e mulheres. Os discursos seculares contra a consagração e universalidade da supremacia masculina (determinantes na constituição da autoimagem da sociedade burguesa) deram origem ao feminismo e às suas conquistas, amparadas por uma estrutura política (com formulações teóricas e argumentos filosóficos) que se opôs à naturalização dos corpos em papéis sociais. A noção de gênero como categoria analítica da divisão entre os sexos ampliou o campo de atuação do pensamento feminista, sobretudo por ter situado as diferenças entre estereótipos masculinos (força, coragem, ambição, independência, racionalidade) e femininos (emotividade, espírito maternal, fragilidade, delicadeza, passividade) nas hierarquias, tornando-se

um indicador da “criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres.” (SCOTT, 1995, p. 20)

Ao focar esse aspecto relacional, a noção de gênero abriu novas possibilidades de reflexão para a teoria política sobre a mulher e a sua posição na divisão hierarquizada dos corpos sexuados nas relações sociais, “constituídos como sujeitos pelos efeitos do poder.” (FOUCAULT, 1979, p. 183) A capacidade de articulação das feministas questionou e alterou práticas culturais de dominação em diversos setores da sociedade ocidental. O direito da mulher ao voto, à propriedade, à equiparação salarial, à licença-maternidade, à integridade do corpo e à proteção contra o assédio sexual, o estupro e a violência doméstica foram algumas das campanhas históricas do movimento em suas diferentes fases, correntes e práticas políticas.

A expressão social do feminismo teve seus primeiros sinais na Europa Ocidental do século XVIII e adquiriu maior visibilidade no século seguinte, quando a luta pela emancipação feminina incluiu reivindicações como o acesso à educação formal, a oposição aos casamentos arranjados e, principalmente, o direito ao sufrágio, bandeira maior do período definido como a Primeira Onda do feminismo. A partir da década de 1960, as situações sociais e políticas ganharam espaço maior como bandeiras das lutas feministas em países de capitalismo avançado, a exemplo dos Estados Unidos, França, Alemanha, Itália e Inglaterra. Era a fase da Segunda Onda, demarcada por novas contestações e amparada, desta vez, pela convicção de que o pessoal é político, um lema que virou símbolo do estímulo à politização da mulher também na esfera privada.⁴³ Qualquer relação de poder perpetuadora da dominação masculina, estando ou não relacionada com a esfera pública, envolvia o aspecto político da causa.

Neste segundo momento histórico, os estudos feministas passaram a se inter-relacionar com as várias áreas do conhecimento, inaugurando um novo momento em relação às questões

43 A autoria da frase, de 1969, é atribuída à escritora e ativista feminista Carol Hanisch.

teóricas e empíricas. A categoria gênero foi criada dentro desse contexto de integração e levou o feminismo para dentro da academia. Questionou-se, durante a Segunda Onda, a formação da mulher como sujeito generificado e as arenas sociais até então praticamente intocáveis, dentre as quais, a sexualidade e a tradição do espaço familiar que até hoje faz da maternidade uma “fonte de associação simbólica da mulher ao domínio privado da vida.” (LIPOVETSKY, 2000, p. 299) Reformulou-se, enfim, a sua presença no mundo, associada às transformações das concepções de identidade, que Castells (2000) considera ser a essência do feminismo. “[...] Em todos os casos, seja por meio da igualdade, da diferença ou da separação, o que é negado é a identidade da mulher conforme definida pelos homens e venerada pela família patriarcal”. (CASTELLS, 2000, p. 211)

Dentro do próprio feminismo, porém, as distinções intra-gênero não eram levadas em consideração. Em nome do seu reconhecimento político como uma coletividade, a união das mulheres deveria ultrapassar todas as suas diferenças. Na década de 1980, a Terceira Onda se configurou com uma reação crítica (que não era inédita) a esse modelo que desprezava as múltiplas identidades femininas e a sua relação com outros eixos de subordinação. Parafraseando o trocadilho feito por Hochschild (2003), nesta onda, o pessoal é global e a mulher deveria tornar-se sujeito dos feminismos. Simone de Beauvoir já refletia sobre isso em 1949, quando sintetizou a sua compreensão das identidades na célebre frase “não se nasce mulher, torna-se mulher”, mostrando como o gênero pode ser dinâmico, mutável e multifacetado.

Tomando as duas primeiras décadas do século XX como referência, constata-se a presença quase exclusiva de mulheres brancas à frente dos movimentos concentrados em países europeus e na América do Norte. Muitas delas não esconderam seus posicionamentos racistas e chegaram a defender postulados da supremacia branca ao alastrar pelo sul dos Estados Unidos a tese do sufrágio feminino, mas assumindo uma clara postura de rejeição ao voto dos negros. O que lhes interessava era, unicamente, vencer

a batalha que daria à mulher branca o direito de votar. Argumentava-se que o voto feminino branco iria “reforçar a hegemonia racial nos estados que haviam lutado pela continuação do regime escravista.” (NASCIMENTO, 2003, p. 70)

Sem encontrar espaço para a valorização das diferenças no interior dos movimentos feministas, as mulheres não brancas começaram a cobrar formas alternativas de feminismo e a denunciar a dificuldade que as militantes brancas tinham de se relacionar com elas no mesmo patamar de igualdade. Enquanto a Segunda Onda defendia que o pessoal é político, grandes líderes negras norte-americanas, como Angela Davis e Alice Walker, se antecipavam às reivindicações da década de 1980 e davam voz às críticas ao padrão eurocêntrico do feminismo tradicional do Ocidente, no mesmo período de acentuação da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos e de ruína do colonialismo europeu em território africano, caribenho, latino-americano e no sudeste asiático. A visão universalista e eurocêntrica de mulher, tendo a branca ocidental como paradigma, refreou uma política mais abrangente de combate às desigualdades de gênero, limitando-a a uma visão que não levou em conta as variantes e toda a complexidade das relações de poder:

Esse é o primeiro desafio a ser enfrentado, porque historicamente essa visão, que vem norteadando a questão de gênero, seja do ponto de vista teórico ou dos seus desdobramentos nas políticas públicas, tem como consequência o fato de que os esforços coletivos das mulheres e as conquistas de nossa ação política coletiva – ao promover a democratização do acesso das mulheres às oportunidades sociais – têm beneficiado majoritariamente as mulheres brancas, em face do impacto que o racismo tem na limitação das possibilidades sociais das mulheres negras (CARNEIRO, 2004, p. 71)

Por ser um fator referente às identidades sociais, a ideia de raça contribui para a vulnerabilidade particular de determinados grupos de mulheres e faz muita diferença na maneira como esses grupos vivenciam a discriminação de gênero. Na cultura ociden-

tal, os sujeitos não correspondentes à universalidade do homem branco heterossexual tornaram-se discriminados na sua natureza destituída dessa imagem. Existe, portanto, uma estreita interligação entre as formas patriarcal e racista de dominação.

Conscientes da abrangência e da complexidade dessa dupla opressão, as ativistas negras cobraram dos movimentos feministas a inclusão do combate ao racismo como pauta fundamental na luta das mulheres, da mesma maneira que reivindicaram nos movimentos negros o enfrentamento da discriminação de gênero que atingia suas militantes. Ainda assim, tanto os aspectos de gênero da discriminação racial quanto os aspectos raciais da discriminação de gênero ainda não foram apreendidos totalmente nos discursos pelos direitos humanos. O título de um livro organizado por Hull, Scott e Smith (1982) sintetiza um sentimento das ativistas afrodescendentes diante das dificuldades que o masculino negro e o feminino branco têm de compreender que raça e gênero não são categorias mutuamente excludentes: *Todas as mulheres são brancas, todos os negros são homens, mas algumas de nós somos corajosas.*

Os efeitos estruturais da interação desses dois eixos (e de vários outros) são avaliados por Crenshaw (2002) a partir da noção de interseccionalidade, uma metodologia de análise que tem como um dos enfoques principais “a forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras.” (CRENSHAW, 2002, p. 177) A autora cita como exemplo um caso que obteve repercussão internacional: em 1991, a professora de Direito Anita Hill, uma mulher negra, acusou o juiz Clarence Thomas, também negro, de assediá-la sexualmente. Thomas havia sido chefe de Hill na agência federal norte-americana Equal Employment Opportunity Commission (EEOC), que cuida de casos de discriminação no trabalho.

O juiz vivia um momento de expectativa profissional, pois aguardava o resultado das audiências no Senado para que se con-

firmasse a sua indicação à Suprema Corte dos Estados Unidos. A denúncia foi um escândalo e chamou a atenção do mundo. A professora enfrentou um problema conhecido, contribuiu para elevar o nível de consciência das pessoas sobre o direito de lutar contra o assédio sexual e estimulou novas mulheres a mover ações judiciais para denunciar esse tipo de violência. No entanto, foi considerada uma traidora por muitos afro-americanos por ter comprometido a imagem pública de um homem negro prestes a conquistar um cargo de grande relevância política. “Esse tipo particular de carga é algo que as mulheres de grupos raciais dominantes não costumam enfrentar.” (CRENSHAW, 2002, p. 181) Com base em dados da ONG americana Human Rights Watch,⁴⁴ a autora destaca, ainda, a situação de mulheres negras e latinas que sofrem violência sexual nos Estados Unidos:

Raramente vêem os homens acusados de estuprá-las sendo processados e presos. Estudos sugerem que a identidade racial da vítima assume um papel significativo na determinação de tais resultados, e há evidências de que os jurados podem ser levados, pela propaganda sexualizada, a acreditar na maior probabilidade de que mulheres racializadas consintam em ter relações sexuais, em circunstâncias que eles achariam pouco prováveis se a vítima não fosse de uma minoria racial. (CRENSHAW, 2002, p.178)

Mulheres negras no Brasil

Capturadas em diversas regiões do continente africano, as primeiras mulheres negras a pisar em terras brasileiras cruzaram o oceano transportadas nos porões dos navios negreiros e espremidas entre os desterrados, em condições que faziam predominar o medo, a revolta e a morte. Assim como os homens, elas também se rebelavam e se lançavam contra a tripulação ou ao mar. As mulheres eram jovens, na sua extensa maioria, preferência que dominava as negociações entre os comerciantes. Os escravos

44 Organização não governamental sediada em Nova York, que faz pesquisa e advoga no campo dos direitos humanos.

com menos de 25 anos encabeçavam a lista dos prediletos. Mas as escravas também tinham o seu valor no mercado, pois a elas, além do trabalho na lavoura, seriam atribuídas funções domésticas específicas, o que poderia incluir atividades sexuais junto aos senhores.

Em geral, as cativas representavam um contingente 20% menor ao dos homens que eram transportados para as Américas. Esse número estaria condicionado à oferta e às características das “peças” masculinas, bem como às necessidades diferenciadas das regiões específicas. Pelas correspondências comerciais trocadas entre os escravocratas negociantes, é possível deduzir o tipo de cativo mais desejado: os moleques ou molecões, sem ou com pouca barba. Quando não era possível comprá-los, optavam por molecas de peito atacado ou peito em pé. Ao desembarcar no país, as cativas que sobreviviam às condições da travessia permaneciam trancadas em depósitos, por vezes em período de engorda, até serem levadas a leilão e comercializadas. Recebiam, então, nomes cristãos, primeiro passo para, segundo o preceito escravocrata e católico da época, libertá-las da condição primitiva, conferindo-lhes humanidade. Na verdade, isso fazia parte de um processo de esvaziamento identitário.

Depois do batismo, as cativas eram levadas para o trabalho, que podia compreender afazeres domésticos na casa grande (arumavam, lavavam, costuravam, cuidavam das crianças, cozinham e serviam aos patrões), a lida nas lavouras (semeavam, retiravam as ervas daninhas, cuidavam das mudas, selecionavam e transportavam a colheita) ou a manufatura dos produtos (como, por exemplo, transformando a cana-de-açúcar em melaço, através do seu cozimento).

A ligação com as raízes africanas, a manutenção da identidade familiar, cultural e religiosa (eram elas as parteiras e benzedoras nas senzalas) faziam parte da luta dessas mulheres desde o início do processo de escravização, fosse se engajando nas rebeliões e atitudes revoltosas registradas nos navios negreiros; na recusa dos seus nomes católicos (eles, muitas vezes, serviam

apenas para o trato com os colonizadores cristãos); na adoção de sobrenomes que explicitavam e celebravam o seu verdadeiro local de origem; na busca de arranjos sociais, afetivos e culturais com cativos de outros povos africanos; no culto à ancestralidade e na inserção de costumes e práticas comportamentais da cultura negra no cotidiano de uma nação em formação. A influência cultural dos povos transportados do continente africano deu-se de maneira determinante nas formas de expressão da fé, bem como na fala, na maneira de andar, vestir, comer e festejar. A participação feminina determinou inclusive a dinâmica e as formas de comercializar artigos no Brasil:

Foram as mulheres mbundu, provenientes da África centro-oriental, as primeiras feirantes do país. Foram elas as quitandeiras, tanto daqui como de Luanda, Angola, que imprimiram um jeito especial de fazer negócio caminhando, ou de montar um tabuleiro em cada esquina e vender toda a sorte de produtos. Foram elas as ganhadeiras que, durante séculos, dominaram o comércio ambulante em diversas cidades dos dois continentes. (SCHUMAHER; BRAZIL, 2007, p. 16)

O serviço de vendedoras se intensificou notadamente no início do século XIX, com o crescimento das cidades no entorno dos portos e o seu processo de urbanização, que incluía calçamento das estradas e construção de pequenos prédios, dentre outras mudanças. À época, quando o status social ainda era medido pelo número de escravos, a maior parte da mão de obra servil estava dedicada às atividades agrícolas ou pastoris, inclusive de subsistência de famílias que habitavam as pequenas fazendas ou casas em áreas suburbanas. No entanto, com a mudança da paisagem urbana, surgiu a necessidade de comércio de produtos variados em ruas e mercados, atividade geralmente desenvolvida por mulheres.

Um dos serviços era o transporte de água fornecida em barris. Homens e mulheres os equilibravam nas cabeças, num trânsito frequente entre as casas e as bicas e fontes que existiam nas ruas (não havia sistema de encanamento e esgotos). As aguadeiras

tiveram presença bastante forte neste cenário de urbanização em processo e, emblematicamente, chegaram a promover formas de organização e comunicação entre os cativos, a exemplo do boicote feito no Terreiro de Jesus, em Salvador, por melhores condições de trabalho, conforme noticiado na imprensa local.

O comércio nas ruas e mercados, realizado pelas cativas, era uma forma das famílias escravistas aumentarem a sua fonte de renda ou completarem o orçamento, quando não representava o principal capital provedor. Assim, as escravas pagavam aos seus senhores e ainda conseguiam guardar alguma sobra, para, depois de acumular a quantia necessária, comprar a sua liberdade e/ou a de seus filhos. Os escravocratas também obtinham lucros consideráveis obrigando-as a se prostituir. A prática de colocar escravas no ganho era realizada pelos senhores e pelas senhoras. Isso quando as cativas não se tornavam vítimas de investidas, violência sexual ou concubinato por parte dos próprios senhores e seus filhos, o que resultava em relações de tensão afetiva entre os moradores da casa, incluindo as sinhás e sinhazinhas, para as quais, muitas vezes, serviram também como mucamas ou mesmo amas de leite:

Essa visão da mulher negra como ‘pau pra toda obra’ distancia-a da visão idílica de mulher consagrada na tradição cultural patriarcal que tem no mito da fragilidade feminina o seu suporte, situando-a numa zona imprecisa entre o masculino e o feminino que engendra uma forma específica de identidade feminina. Desvela, também, uma forma específica de violência contra essa mulher, na qual a raça ou a cor da pele determina a negação ou relativização da condição feminina, privando as mulheres negras dos ‘zelos e cuidados’ tributados ao feminino pela ideologia patriarcal [...], malgrado a opressão que essa tutela masculina contém. Esse *parti pris* contribui, ainda, para consagrar as mulheres do grupo racial hegemônico como o padrão privilegiado de mulher em detrimento das mulheres do grupo racial dominado. (CARNEIRO, 2004b, p. 291, grifo da autora)

O final do século XVIII foi marcado pela disseminação de ideais de liberdade e democracia – que têm na Revolução Francesa um dos episódios históricos mais emblemáticos e definidores

de uma época. No Brasil e em outras colônias que viviam sob o sistema escravista, a égide formada pela tríade liberdade–fraternidade–igualdade desembocou em ideias de teor abolicionista e de independência do império português. As lutas, insurreições, revoltas e rebeliões começaram a surgir e a fazer parte do cenário sociopolítico do país, definindo uma postura contra este domínio.

Mas o período também marcou o aumento de mão de obra nas plantações, para atender demandas do mercado exterior e das cidades em crescimento. No fim daquele século, o Rio de Janeiro registrou o maior índice de transporte de africanos para serem escravizados desde o começo do tráfico negreiro. Com o acréscimo do número de cativos, de ex-escravos alforriados ou que compraram a própria liberdade, da miscigenação racial, de cativos nascidos no Brasil e da difusão de propostas revolucionárias, formou-se um cenário ideal para debates acalorados e lutas libertárias (isoladas ou coletivas), expondo um sistema político e social em crise. Motins, levantes e quilombos se espalharam pelo território nacional naquelas primeiras décadas do século XIX.

Nesse cenário em ebulição, há registro da participação efetiva de mulheres nas atividades de resistência, seja nas lutas armadas ou nas estratégias de difusão de ideias. Elas se juntavam aos grupos ou mesmo encabeçavam levantes, além da participação efetiva nas negociações e tentativas de escapar do cativeiro. “As fugas e a formação de comunidades de fugitivos foram outros dos estratagemas utilizados pelas cativas para atingir, mesmo que por alguns dias, a condição de livre.” (SCHUMAHER; BRAZIL, 2007, p. 96)

O sentimento de liberdade podia também ser alcançado através de meios legais, das compras das cartas de alforria, processo que exigia recursos economizados, labuta com o sistema e a crença nos profissionais de Direito. A pressão internacional, a crise no sistema sociopolítico e as novas necessidades econômicas empurraram o Brasil para medidas antiescravistas. Em 1831, promulgou-se a lei extinguindo o tráfico negreiro – que continuou a ser praticado, explicitamente, sob forma de pirataria –, mas que

colocou os africanos trazidos para o país por meio de contrabando sob a tutela de um arrematador até ser repatriado, sendo que o tutor tinha o direito de exploração por 14 anos. Em 1871, a Lei do Ventre Livre declarou libertos os novos filhos das escravas – mas que deveriam permanecer com os donos de suas mães até os oito anos de idade.

Em 1885, a Lei dos Sexagenários concedeu liberdade aos escravos com mais de 60 anos de idade, porém, estes tinham de indenizar seus proprietários com mais três anos de trabalho. E em 13 de maio de 1888 foi promulgada a Lei Áurea (que atendia, inclusive, aos interesses das classes dominantes), marcando oficialmente o fim do sistema escravocrata no país. No entanto, o poder público se eximiu de criar mecanismos e dispositivos que promovessem a inserção dos negros na sociedade brasileira ou que reparassem os danos causados à população de cativos trazidos da África ou a seus descendentes, igualmente escravizados.

Num contexto de abandono social, as lutas de resistência ganharam ainda mais força como estratégias de resgate de uma identidade sociocultural condenada à marginalização, quando não à omissão, e de uma humanidade definida apenas pela sua função como engrenagem subalterna do sistema econômico. E as mulheres negras sempre garantiram participação efetiva nesta luta, através da sua figura e função social ligadas aos cultos religiosos, aos festejos, à fonte da vida (como parteiras e amas de leite), aos saberes culturais, aos afazeres domésticos (que incluem gastronomia e vestuário) e a valores da ancestralidade:

Está na mulher um notável espaço patrimonial do que se cria e mantém dos imaginários que se concentram nesse nicho do saber fazer que é a estética afro-brasileira. Além de realizadora e usuária do que faz, a mulher expõe, manifesta publicamente quem é, seu lugar, sua história, tendo com seu corpo o melhor e mais imediato sentimento de comunicabilidade (SCHUMAHER; BRAZIL, 2007, p. 16)

Essa condição, porém, ainda associa as mulheres negras a uma imagem estereotipada cristalizada na sensualidade, que,

no universo de representações de uma sociedade patriarcal, reduz sua função ao contexto sexual e esvazia a possibilidade de seu desenvolvimento profissional na cadeia simbólica de um sistema econômico. A mulata é o exemplo mais evidente. Construída para ser objeto de desejo, ela “é puro corpo, ou sexo, não ‘engendrado’ socialmente.” (CORRÊA, 1996, p. 41, grifo do autor) No período pós-escravatura, iniciou-se uma luta contra esses estigmas ligados à lascívia e à subalternidade:

As mulheres negras em seu processo político entenderam que não nasceram para perpetuar a imagem de ‘mãe preta’, fizeram desaforos. Entenderam que desigualdades são constituídas historicamente, a partir de diferentes padrões de hierarquização constituídos pelas relações de gênero e raça, que, mediadas pela classe social, produzem profundas exclusões. São combinações de discriminações que geram exclusões, tendo como explicação a perpetuação do racismo e do machismo [...]. Dessa maneira, passa a existir uma ordem incontestável, homem branco, mulher branca, homem negro, mulher negra. (RIBEIRO, 2008, p. 988)

Inserida num contexto social opressivo, dentro do qual a educação feminina em geral estava voltada para as prendas domésticas e os cuidados com a casa e a família, a mulher ex-cativa do Brasil sentiu ainda mais essa subvalorização pelo gênero, que, no seu caso, veio acompanhada pelo preconceito racial. Mas há indícios, já no período colonial, de negras que ingressaram em instituições educacionais de exclusividade das moças brancas. Eram mucamas ou filhas da casa (resultado da prática sexual entre os senhores e as escravas), exceções num sistema de trabalho subumano e num contexto social de exploração e opressão. Algumas delas, por acompanhar e até participar das aulas de suas sinhazinhas, aprenderam as letras com tenacidade voraz e passaram a incentivar e mesmo ensinar os outros que estavam no cativoiro. Há ainda registros de negras que, no século XIX, estudaram e, posteriormente, se dedicaram à educação, inclusive abrindo instituições de ensino. E existem, também, documentos que comprovam a presença — embora escassa— de estudantes negras em

instituições educacionais femininas direcionadas à classe dominante.

Com a proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, as escolas passaram a acolher turmas mistas. A aceitação de negros nos estabelecimentos de ensino, porém, não incluía estratégias de resgate da sua cidadania e dos valores dos seus bens culturais ancestrais. Fenômeno que também não se verificava nos investimentos educacionais voltados especialmente para os afrodescendentes, apesar de algumas iniciativas surgidas entre o final do século XIX e o início do XX. O fato é que, em um ambiente de discriminação racial, as mulheres negras se engajaram na questão educativa como arma de resistência e esforços, a fim de mitigar as formas estabelecidas pela elite para perpetuar dispositivos de exclusão social.

Por quase todo o território nacional, na primeira metade do século XX, há relatos e registros de experiências envolvendo mulheres negras em processos educativos e de formação de estudantes e profissionais afrodescendentes. A questão do negro como elemento identitário passou a permear cada vez mais as discussões que envolvem questões de raça e medidas de luta antirracismo, semeando o campo para o florescimento de órgãos, movimentos e grupos de defesa dos direitos civis e da inserção do negro na sociedade brasileira:

Pode-se afirmar que os candomblés, os quilombos, as irmandades e as diferentes expressões culturais foram importantes núcleos de mobilização sociopolítica no decorrer da história. Entretanto, somente a partir do século XIX, novos mecanismos de articulação seriam incorporados ao cotidiano da população negra, em especial a imprensa, os clubes recreativos e as organizações políticas e culturais que funcionavam como pólos aglutinadores dos afrodescendentes. (SCHUMACHER; BRAZIL, 2007, p. 16)

Dentre as organizações políticas estava a Frente Negra Brasileira, a FNB (1931-1937), que, com sede em São Paulo e delegações pelo interior paulistano e em outros estados do país, chegou

a reunir de 30 mil a 60 mil associados (os registros oscilam). Com presença efetiva de ativistas negras em suas reuniões, a FNB discutiu a condição feminina na sociedade e criou iniciativas educacionais que as professoras voluntárias viabilizaram e solidificaram. As mulheres também organizavam os bailes, de onde vinha boa parte dos recursos financeiros que sustentavam a organização. Essas ações integravam as estratégias de desenvolvimento que incluíam atividades artísticas, culturais, esportivas e educacionais. Mas, dentro da própria Frente, os cargos que elas ocupavam eram subalternos e não de caráter decisório.

Há registros, ainda, em menor ou maior escala, da participação feminina na organização e constituição de grêmios e outros movimentos de mobilização envolvendo os afrodescendentes, criados ao longo das décadas, como o Movimento Brasileiro Contra o Preconceito Racial, a Associação dos Brasileiros de Cor, a Associação do Negro Brasileiro, o Teatro Experimental do Negro, a Associação Cultural do Negro, o Aristocrata Clube, o Grupo de Trabalho de Profissionais Liberais e Universitários Negros e o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, cofundado por uma mulher, a antropóloga Lélia Gonzalez, que exerceu um papel determinante na criação e ampliação do movimento negro contemporâneo. (BAIRROS, 2000) Sua atuação expôs a hegemonia do pensamento dominante, branco e machista, e demandou por transformações sociais calcadas na liberdade do indivíduo, pautando-se, em especial, na luta pela valorização das ações políticas das mulheres negras.

De fato, em consonância com os movimentos sociais pelos direitos civis que surgiram pelo mundo afora nas décadas de 1960 e 1970, a presença das ativistas negras brasileiras se intensificou, cruzando questões que envolvem a discriminação por raça e por gênero, e expondo a desigualdade social da qual a mulher negra tem sido vítima no país, as reverberações do sistema escravista e as formas de atualização do preconceito num sistema patriarcal. Essa participação repercutiu no cenário político-partidário, que começou a sofrer mudanças. Theodosina Rosário Ribeiro foi

eleita a primeira vereadora (1968) e primeira deputada estadual (1971) negra de São Paulo, o maior campo eleitoral do país. Essas mudanças, embora significativas, foram tímidas. Ao longo das décadas seguintes, a sub-representatividade dos negros — e principalmente da mulher negra — não se reverteu nas assembleias legislativas do Brasil.

Na Câmara Federal, a primeira representante negra só veio a ocupar uma cadeira em 1986, quando Benedita da Silva, do Rio de Janeiro, tornou-se deputada, conquistando a reeleição quatro anos mais tarde. Em 1994, Benedita dividiu a condição de mulher negra no Senado com Marina Silva, do Acre, que futuramente seria candidata à Presidência da República. Foram episódios isolados no parlamento nacional, carente de representatividade afrodescendente — e também ilustrativos da busca feminina negra em se fazer presente nas esferas de poder no Brasil, o que aconteceu mais intensamente a partir da década de 1980 (mas que, ainda hoje, está distante de um quadro satisfatório, através do qual se reflita sobre as demandas da população negra brasileira).

A partir dos anos 1980, as ativistas negras com histórico de atuação nos movimentos sociais se estruturaram na articulação de organizações que privilegiaram o debate sobre a condição das mulheres afrodescendentes na sociedade brasileira e o seu papel na formação da identidade nacional. Antes, porém, se viram diante da resistência dos homens no movimento negro em reavaliar o discurso generalizado em defesa de uma causa, de modo a dar atenção às particularidades das relações raciais, o que significaria abertura para as questões de gênero. Elas sentiram na pele um desprezo à multiplicidade pelo temor de que a priorização de questões específicas dispersasse o foco central, o combate ao racismo:

[...] começamos a identificar uma distância entre o discurso, que geralmente é de exaltação à mulher negra, e a prática desses homens, que é de confinamento da mulher militante ao trefismo, à ausência de representatividade nas instâncias de direção do movimento negro. Nesse ponto se instala uma disputa surda,

onde o homem vê a militante como alguém que concorre com ele, dentro de um espaço que ele julgava a salvo de obstáculos (BAIRROS, 1988, p. 2)

No Brasil, o feminismo elevou nitidamente o seu vigor nos anos 1970, sob os reflexos do que acontecia em termos mundiais e como um dos muitos movimentos sociais resultantes das lutas pela redemocratização do país após o golpe de 1964. Obteve grandes conquistas nas últimas quatro décadas, dentre as quais, os encaminhamentos da Constituição de 1988 (cerca de 80% das suas propostas foram contempladas); a criação de políticas específicas contra a violência doméstica e sexual, que deixou de pertencer à dimensão do privado e alcançou a esfera pública (a Lei Maria da Penha, por exemplo, sancionada pelo ex-presidente Lula em 2006, tornou mais rigoroso o combate às agressões sofridas pela mulher no ambiente doméstico ou familiar); e a diversidade de cargos que passaram a ser ocupados por mulheres (apesar das desigualdades salariais em comparação aos homens). No entanto, o preconceito e o mito da democracia racial não deixaram de fazer parte do discurso das brancas pelo fato de elas serem mulheres, assim como os homens negros não deixaram de reproduzir a ideologia patriarcal, mesmo tendo na raça um elo comum com as negras. Silva (1998) ilustra como o convívio entre feministas negras e brancas não se diferenciou do que já acontecia em outras partes do mundo, ao chamar atenção para um depoimento dado pela antropóloga Lélia Gonzalez nos anos 1990:

Nossas experiências com o Movimento de Mulheres caracterizam-se como bastante contraditórias: em nossas participações em seus encontros ou congressos, muitas vezes éramos consideradas ‘agressivas ou não-femininas’ porque sempre insistimos que o racismo e suas práticas devem ser levados em conta nas lutas feministas, exatamente porque, como o sexismo, constituem formas estruturais de opressão e exploração em sociedades como a nossa. (GONZALEZ, 1994, p. 79)

Essa constatação fez surgir artigos pioneiros de militantes negras brasileiras e as primeiras iniciativas concretas de organi-

zação estruturadas na interseção entre raça e gênero. Em 1985, o cruzamento entre feminismo e racismo foi o tema central do III Encontro Feminista Latino-americano e do Caribe (EFLAC), realizado em Bertioga, São Paulo. Três anos depois, em Valença, Rio de Janeiro, aconteceu o I Encontro Nacional de Mulheres Negras (ENMN), ponto de partida de várias outras iniciativas. Mais adiante, em 2001, as ativistas brasileiras elaboraram um documento para a III Conferência Mundial de Combate ao Racismo, realizada em setembro do mesmo ano, na África do Sul. Nessa declaração, foi enfatizado que a conjugação das discriminações de gênero e raça produz sobre as mulheres negras uma “espécie de asfixia social com desdobramentos negativos sobre todas as dimensões da vida.” (CARNEIRO, 2004, p. 77)

Durante todo esse percurso, a prática feminista negra no Brasil tem lutado contra o quadro de desfavorecimento social, no qual as afrodescendentes são alijadas dos cargos de decisão e das vozes ativas. Nesse contexto, diversas organizações eclodiram pelo país, ecoaram pela década seguinte e na virada do século, com atuações individuais e coletivas das mulheres negras na contínua reafirmação da sua identidade e alteridade na construção de um país de caráter multirracial.

Depois de anos de luta para que a interseção entre gênero e raça fosse assimilada como um dos eixos estruturais do movimento feminista no Brasil, um passo importante para o fortalecimento de uma aliança mais plural foi dado em 2002 com a construção da Plataforma Política Feminista, aprovada em Brasília na Conferência Nacional de Mulheres Brasileiras, um ano antes de o governo Lula ter criado a Secretaria de Promoção da Mulher e a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPPIR), assumida em 2011, no governo Dilma Rousseff, por uma mulher negra: a socióloga e ministra chefe Luiza Bairros, uma das principais lideranças do movimento negro no país. Formulada a partir da mobilização de 5200 ativistas para o debate em 26 conferên-



A atriz Auristela Sá num dos momentos de silêncio da sua personagem

cias estaduais,⁴⁵ a Plataforma Política Feminista resultou de um pacto coletivo entre mulheres negras, indígenas, brancas, lésbicas, nortistas, nordestinas, sulistas, rurais, urbanas, quilombolas, portadoras de necessidades especiais e de diferentes gerações, religiões, partidos políticos etc, numa concepção de feminismo que multiplica as faces do movimento pelos direitos das mulheres no Brasil.

Sabe-se que elas conquistaram uma vida profissional diversificada nas últimas décadas, mas as atividades de maior prestígio e retorno financeiro ainda excluem, na maioria das vezes, a mão de obra feminina negra. Ainda predomina a ocupação em postos de trabalho vulneráveis. São funções como a de empregada doméstica, que exige pouca escolaridade, oferece baixa remuneração e anula a possibilidade de crescimento profissional. Essa situação se

45 Dados oficiais da Plataforma Política Feminista, fornecidos pelo Centro Feminista de Estudos e Assessoria (CFEMEA) e Comissão Organizadora da Conferência Nacional de Mulheres Brasileiras; Brasília, Distrito Federal, 6 de agosto de 2002.

confirma nos resultados da Pesquisa de Emprego e Desemprego no Distrito Federal,⁴⁶ divulgada em março de 2010: o percentual de mulheres negras em atividade doméstica na capital do país foi de 70,5% (em 2000) e cresceu para 81% (em 2009). No emprego, na educação, na saúde e em várias outras esferas do convívio social e da qualidade de vida, a maior parte dessas mulheres permanece sujeita à dupla discriminação de raça e gênero e em condições caracterizadas por Carneiro (2004, p. 77) como sendo um “matriarcado da miséria”.

No próximo capítulo, a desigualdade volta a ser colocada em debate através da análise de um conjunto de personagens femininas de um espetáculo teatral, todas afetadas pelas discriminações de gênero e raça (no âmbito ficcional), assim como as suas intérpretes (fora do palco). O teatro foi o instrumento utilizado para estabelecer esta comunicação, no contexto de uma peça na qual a ficção não se dissocia da realidade cotidiana (mulheres negras atingidas pelo racismo e pelo sexismo). Ao investir no cruzamento de abordagens sobre o preconceito racial numa sociedade de herança escravista, a encenação do *Cabaré da rrrrraça* discute o racismo em diversas camadas: sexo, educação, trabalho, religião, família, arte, relações sociais e institucionais. Esta teia social, cultural e econômica faz desta montagem teatral um vasto campo de reflexão a respeito do homem negro e da mulher negra na sociedade brasileira.

46 Pesquisa realizada pelo Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos (DIEESE), Fundação Seade e Secretaria de Estado de Trabalho (Setrab/GDF).



AS MULHERES NO CABARÉ DO BANDO

A poética da encenação

A presença feminina no conjunto de personagens do *Cabaré da rrrrrraça* é majoritária (oito mulheres, seis homens e uma transgênero), mas isto não significa que a sua contribuição para a peça seja mais importante do que a dos papéis masculinos. As questões de gênero evidenciadas no palco não foram planejadas pelo Bando previamente para funcionar como algo determinante e explícito no espetáculo. Resultaram do próprio processo criativo da encenação, que abrange um conjunto de temas: identidade negra, ascensão social, discriminação no trabalho, mídia e consumo, relações inter-raciais, miscigenação, branqueamento, sexualidade, religião, escravidão e liberdade, dentre outros. Os aspectos que envolvem a interseção entre gênero e raça foram constatados neste livro, após seu autor ter assistido a mais de 30 apresentações do *Cabaré* na busca pelo detalhe em cada cena.

O Bando e o diretor Marcio Meirelles optaram pela construção coletiva de forma dinâmica, dando origem a um espetáculo que não foi estruturado a partir de uma obra dramática já existente no

papel. A equipe deu preferência à criação simultânea do texto e da encenação, duas dimensões artísticas distintas, numa elaboração imediatamente preocupada com o espaço e o elenco. Esse método de trabalho tem a ver com a afirmação de Ryngaert (1996) de que nem sempre o palco é ocupado pelos componentes de uma peça somente após a escolha de um texto pronto e depois das sucessivas leituras, como se fosse o prolongamento ou a ilustração de algo escrito previamente. As tentativas de apreensão da palavra e a sua transposição para a cena podem ser feitas num mesmo movimento. Os personagens que compõem as histórias contadas no *Cabaré* surgiram oralmente na sala de ensaios e ganharam conteúdo através de improvisações do elenco e do material colhido em pesquisas de campo: o mestrando em filosofia Wensley de Jesus propõe o boicote aos produtos que tenham somente brancos nos anúncios publicitários; a MC Nêga Lua interpreta canções engajadas na peça; o modelo Taíde reafirma o mito de que todo negro tem bom desempenho sexual, para fazer sucesso com as brancas; a estudante Jaqueline acredita que vive numa democracia racial; o comerciante Gereba vende produtos que estimulam fantasias sexuais (vibradores negros, bonecas infláveis negras etc); Abará, o Nêgo Fodido, é um artista do Bando de Teatro Olodum sem oportunidades de ascensão social; a cantora de *axé music* Flávia Karine namora um “branco de alma negra”; a empresária Rose Marie é alheia ao racismo; Doutora Janaína é advogada e já enfrentou preconceito racial no trabalho; Luciano Patrocinado se define como exótico e considera fundamental aderir aos modismos e estar na mídia para ter visibilidade; a universitária Dandara defende a política de cotas para negros; Marilda Refly comanda um salão de beleza especializado em cabelos “afro-étnicos”; Negaça critica o negro que não se assume; a transgênero Edileusa enfatiza que a discriminação entre negros é o resultado de uma lavagem cerebral feita pelo branco; e o músico Brogojô reage com palavrões ao ver alguém esconder bolsas e relógios quando ele se aproxima.

Os próprios atores e atrizes criaram o perfil do papel que cada um queria interpretar. Ainda na fase de esboço dos dados,

eles foram convocados a responder, na voz dos respectivos personagens, a uma pergunta utilizada como ponto de partida por Marcio Meirelles: “Você é negro?” ou “Você é negra?”. Importava a opinião que o ator ou a atriz imaginava ser a do seu personagem sobre esse e outros questionamentos colocados em discussão durante os primeiros ensaios. As respostas estimularam debates entre o elenco. O resultado das discussões formou a base do texto estruturado e editado pelo diretor (com cortes ou acréscimos aos discursos):

Nos textos do Bando tem muita coisa que eu escrevo e entrego para o ator. Ele então bota um jeito de falar que eu aceito e acrescento a esse texto pré-escrito, porque a maneira como ele faz muda tudo. Tem outras coisas que o elenco improvisa e eu reescrevo e eles também aceitam, formando esse jogo de combinações. De alguma forma, o ator tem um trabalho autoral que se soma ao texto.⁴⁷ (MEIRELLES, 2010)

Ao assumir no *Cabará da rrrrraça* um discurso de afirmação identitária, o Bando de Teatro Olodum levou em consideração o dinamismo e a heterogeneidade das identidades. Um exemplo é a cena em que dois militantes negros universitários divergem ao refletir sobre religião. De um lado, o estudante de filosofia Wensley de Jesus defende: “Claro que negro que é negro é de candomblé. Porque é a nossa raiz, tá em nossa alma. E uma pessoa sem raiz é uma pessoa sem identidade, é um nada”. A estudante de teatro Dandara discorda e reage ao argumento com uma percepção que não se prende a uma essência definida. Ao mesmo tempo em que dimensiona a importância do candomblé, ela também demonstra uma compreensão das identidades como escolhas não fixas e nem condicionadas à perenidade:

Quase toda a minha família por parte de pai é de candomblé, mas desde pequena que eu frequento um centro espírita com a

⁴⁷ Os depoimentos dos diretores e do elenco do Bando de Teatro Olodum reunidos nesta publicação resultaram de uma série de entrevistas realizadas em Salvador, no período de 13 de abril a 23 de novembro de 2010, por ocasião da coleta de dados para a pesquisa. A exceção foi o depoimento enviado por e-mail pelo ator Érico Brás, no Rio de Janeiro, em 23 de junho de 2010.

minha mãe. E, particularmente, não me sinto obrigada a nada por causa de nada. Bastam os 500 anos de escravidão nas minhas costas, embora eu ache de suma importância para o negro, como pra todo mundo, conhecer e preservar o candomblé, que é o nosso valor, nossa cultura, nossa história. Agora, em se tratando de propagar a nossa fé, aí é uma questão de opção, de identificação.

Em outra cena, o Bando une os personagens Abará (o Nêgo Fodido) e Luciano Patrocinado para defender um ponto de vista que vai ao encontro da observação de Hall (2003, p. 108b) de que a identidade é “um conceito estratégico e posicional”. Isto se reflete no desabafo de Abará, ao afirmar que a identidade do negro muda de acordo com a posição social que ele ocupa:

Você sabia que existem dois tipos de negro? Tem o Negro [entra o modelo Taíde, completamente nu, fazendo pose para o público com um jeito exibicionista]; e tem o Nêgo Fodido [Taíde vira de costas para a plateia e com as duas mãos abre as nádegas inclinando o corpo para frente]. E é nessa categoria que eu tô classificado.

O personagem Patrocinado explica as razões do gesto de Taíde ao virar de costas para o público: “Aqui, ó! É o cu do mundo. O negro das favelas, o negro do morro, o negro das palafitas. O cuzão aberto e o ferro entrando”, compara, fazendo uso da gíria popular que associa o ânus, metaforicamente, ao mais longínquo dos lugares ou ao lugar para onde ninguém gostaria de ir.

A conotação sexual também ajuda a explicar a cena. O negro (não fodido) a que se refere Abará surge esguio no palco e encara o público com a genitália à mostra, numa associação simbólica ao poder masculino potencializado no mito de que os homens negros são verdadeiras máquinas de fazer sexo. Já o ânus, de onde sai excrementos, mas também entra o prazer, ganha no discurso dos personagens uma significação de desprazer. A expressão “ferro entrando” (referência implícita à penetração do pênis no ato sexual) tem, neste caso, um sentido de opressão, de violência, de dor.

Os atores envolvidos na cena não atentaram para o fato de que fazem um julgamento sob a lógica heteronormativa: o homem negro que não se deu mal, ou seja, que não está fodido, tem o perfil do ativo e traz no seu corpo racializado a macheza exuberante; o massacrado pelas opressões é o passivo sem vitórias, o penetrado, o que foi fodido pelo ferro. Oliveira (2004) enfatiza a dificuldade que os menos favorecidos socialmente (como Abará e Patrocina-do) sentem de assimilar o ritmo de fragmentação cultural e o que ele chama de “solapamento das identidades tradicionais”:

Apegar-se aos modelos tradicionais, por exemplo, ao ideal de masculinidade mais conservador, aparece como uma de suas poucas opções [...], ainda que isso não assegure imunidade contra conflitos e nem seja uma garantia de identificação satisfatória frente às demandas de ascensão social. (OLIVEIRA, 2004, p. 138)

Outro dado de afirmação identitária no espetáculo diz respeito à composição visual dos personagens, inspirada na aparência estética de homens e mulheres fotografados para as páginas da revista *Raça Brasil*.⁴⁸ Este periódico nacional é a mais importante publicação comercial do país a ter os negros como público alvo. Atingiu leitores de forma segmentada e mostrou a existência de uma classe média negra brasileira que consome, quer ser reconhecida como consumidora e virar referência de moda e beleza. Questões, aliás, colocadas em discussão na peça.

Pela primeira vez, o Bando incluiu em uma de suas histórias personagens em sintonia com o universo da moda, o chamado mundo *fashion*, notadamente no figurino e nos movimentos de cena em que eles aparecem como se estivessem desfilando numa passarela. Nas primeiras apresentações, o elenco chegou a usar lentes de contato azuis, deixadas posteriormente de lado. “Eu quero ver a raça ser passada em revista”, diz um dos versos da

48 O primeiro número de *Raça Brasil* foi lançado nacionalmente no dia 2 de setembro de 1996 com a notável tiragem de 280 mil exemplares. A revista continua sendo veiculada mensalmente pela Editora Escala Ltda, com sede em São Paulo. Em julho de 2012, atingiu a marca de 168 edições.

primeira música do espetáculo.⁴⁹ Além de ser um trocadilho que remete à publicação jornalística utilizada como material de trabalho, a frase comunica ao público, logo na primeira cena, o que os personagens pretendem discutir: “A questão que se coloca é: você é negro? Mas, antes disso, o que é ser negro?”. Perguntas respondidas com argumentos múltiplos, muitas vezes estabelecendo contrapontos, como nos exemplos a seguir:

[...] Sou negro e estou fora! Faço questão de dizer isso. Não concordo com esse sistema estruturado por brancos há séculos para nos colocar em padrões que interessam a eles. Por isso, estou fora! [...] o que falta no negro brasileiro é isso: atitude. Mas atitude de orgulho. Negro, faça como eu: se imponha, vá à luta, tome, não espere te darem... resumindo: seja metido! (fala do estudante Wensley de Jesus).

Quanto à questão se sou negro ou não sou, tô fora... Porque quando você passa na rua, o sujeito fala: ‘E aí, negão?’ Tudo certo! ‘E aí, moreno?’ Tudo certo, também! Você tá lá na cama com sua figura e ela fala: ‘E aí, pretinho?’ Então... se sou negro ou não sou? A minha praia é outra (fala do modelo Taíde).

[...] Essa questão que vocês tão levantando de ser negro ou não ser, de preconceito ou o que for [...]. Eu não sou negro. Sou descendente de índio, mas estou gostando cada vez mais de negro, porque cada vez mais a população negra vem representando uma fatia significativa do mercado consumidor. E é isto que me interessa. O negro consome? Viva o negro! (fala do comerciante Gereba).

Na cena em que o personagem Abará estabelece diferenças entre os negros (caracterizados por ele como fodidos e não fodidos), a peça torna evidente uma ironia em relação à imagem dos modelos afrodescendentes aparentemente de bem com a vida que aparecem na *Raça Brasil*. Abará olha a plateia e pergunta a um espectador:

Você é negro? Eu também pensei que era, quando eu saí na capa da revista *Raça*. Altos coquetéis, altas festas, altas gatas... Teve

49 Verso de Jarbas Bittencourt.

até um cachê legal. Aí eu, crente que tava abafando, que ia sair de novo, não fui chamado nem pra contracapa da revista. Foi quando eu caí na real e passei a pegar o meu pernoitão, de lei, a ser assaltado nele, de lei, e às vezes era humilhado nas blitz por policiais que são negros. Aí descobri que eu não era negro. Eu descobri que eu era um Nêgo Fodido.

Nenhum outro personagem defende um ponto de vista que conteste a posição de Abará, numa demonstração de que os atores e atrizes do Bando, embora já tenham reconhecido fora do palco a importância da revista (UZEL, 2003), não chegam a se mostrar cúmplices da sua linha editorial. Ao lançar *Raça Brasil*, a equipe da publicação também recebeu críticas negativas sob a alegação de que o conteúdo era pouco politizado, voltado apenas para o consumo e repleto de anúncios publicitários que não atingiam a grande massa de negros desempregados ou subempregados. Trata-se de uma crítica excessivamente rígida. Herdeira do contexto de afirmação do *black is beautiful*, que fez a cabeça dos negros brasileiros nos anos 1970, a *Raça Brasil* chamou atenção para o significado social da classe média negra do país e deu visibilidade a um ideal de beleza subestimado. A revista pode não ter alcançado uma profundidade ou abrangência política satisfatória, mas sua existência já é uma atitude política.

Dentro da concepção *fashion* do *Cabará da rrrrrraça*, chama atenção a uniformização da cor no figurino do elenco, recurso que não fazia parte da estética da montagem nos primeiros anos em que esteve em cartaz. Depois das roupas multicoloridas, optou-se pelo branco. Entre 2007 (na comemoração dos dez anos do espetáculo) e 2010 (quando todas as roupas passaram a ser pretas), o vermelho foi escolhido como cor única dos modelos vestidos pelos atores e atrizes. O efeito do figurino rubro (em evidência na fase de pesquisa para este livro) remeteu à ideia de um grupo que estava vestindo a mesma causa, embora seus personagens fossem dotados de temperamentos e visões de mundo diferentes uns dos outros. Importante destacar que o elenco usou coturnos como peça complementar. A atriz Valdinéia Soriano faz uma associação

direta entre o que calçou os pés dos personagens e a simbologia do vermelho nas guerras sangrentas. É o que o ator Jorge Washington define como imagem de negros e de negras que não abrem mão de seus direitos e não estão dispostos a negociar nada com ninguém.

A uniformidade da cor no figurino do *Cabaré da rrrrrraça* se constitui, portanto, numa informação importante logo na primeira aparição do elenco em cena. É, ao mesmo tempo, significativa (materialidade da roupa) e significado (componente de um sistema de sentido). Não se trata de um figurino ilustrativo da personalidade dos personagens, embora tenha sido elaborado para embelezar e tornar *fashion* cada intérprete que o veste, sobretudo pelo conjunto remeter ao imaginário estético de um desfile de moda. No *Cabaré*, o que constrói o personagem aos olhos de quem o observa é o pensamento, a fala, a atuação dele na cena.

A função do figurino não é ajudar nesta construção do indivíduo, na caracterização de uma época ou de um meio social, mas sim acentuar o grau de espetacularização do desfile coletivo, do show. É o que Pavis (2003, p. 165) chama de “cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator”, preenchendo e constituindo um espaço. Ao mesmo tempo em que a roupa contextualiza, também cria um efeito de distanciamento ao se deslocar do realismo, da empatia absoluta. O modelo está em cena, porém o que ele veste não tem a ver exatamente com o que ele é.

A maquiagem e a iluminação acompanharam o sentido dado à concepção do figurino. Ambas contribuíram para potencializar a ideia de um show de cabaré. A interferência da pintura nos rostos distanciou os personagens das maquiagens humanas típicas do convívio social e desobedeceu, com suas próprias regras de composição visual, a mera função de sublinhar nesses rostos traços verossímeis e realistas. Ajudou, assim, a mostrar que o Bando, mesmo tratando de questões que fazem parte do cotidiano, não levou para o palco uma cópia da realidade, mas sim uma representação teatral.

Esse apelo plástico realizou um desejo do próprio elenco, que quis experimentar cenicamente a glamourização. A vontade de se embelezar no camarim foi dimensionada por Cássia Valle, que interpreta a cabeleireira Marilda: “A gente adorou ficar *fashion*. Muitas vezes, por causa dos personagens, nós fomos horrorosos para o palco. O espetáculo nos pegou também pelo lado da vaidade e colocou a nossa autoestima nas alturas”. Mas é importante destacar que a beleza da mulher negra esteve evidente em outras peças do Bando (o apelo visual das tradições africanas presentes na encenação de *Onovomundo*, por exemplo), mesmo que o figurino e a maquiagem não chegassem a glamourizar a imagem do elenco.

Influências do teatro brechtiano

São poucas as cenas do *Cabaré da rrrrraça* nas quais os personagens aparecem dialogando entre si. Na maioria delas, as falas se dirigem diretamente ao público, algo comum às formas épicas de elaboração teatral teorizadas por Bertolt Brecht. No *Cabaré*, o espectador deixa de ser um parceiro mudo e invisível para agir como um interlocutor que interfere na dinâmica da encenação e rompe com a imutabilidade na abordagem do texto. O ritmo dos atores e das atrizes mostra-se sujeito às defasagens e à não sincronia entre a obra dramática formatada no papel e o tempo das improvisações, da elasticidade das palavras e dos movimentos do elenco.

A encenação impõe a presença de quem a assiste logo nas primeiras frases. O mestrando em filosofia Wensley de Jesus cumpri-menta a plateia desejando uma “boa noite, resistência,⁵⁰ boa noite, brancos”. Depois enfatiza que os espectadores estão ali para ver uma peça teatral, da qual o próprio Wensley faz parte como personagem, e avisa que todos os presentes irão acompanhar um espetáculo assumidamente “didático, panfletário e interativo”.

50 O militante Wensley costuma se referir aos afrodescendentes como vozes da resistência.

É uma das incursões do *Cabaré* ao “chamado teatro dentro do teatro, no qual o público percebe uma área particular do espaço cênico em que se representa uma história que é teatro.” (UBERSFELD, 2001, p. 112) Na sequência, quase todo o elenco surge para anunciar três objetivos da montagem citados na canção de abertura: “*ver a raça ser passada em revista*”, “*desbotar a cor do preconceito*” e “*minar a ação da discriminação*”.

O recurso citado por Ubersfeld (2001) se repete em outros momentos. Em um conflito já destacado no primeiro capítulo, o ator Sérgio Laurentino (intérprete de Wensley de Jesus) se distancia do personagem para demonstrar à plateia a sua indignação com um número musical feito por atores nus. Inconformado, Sérgio (interpretando ele mesmo) abandona a encenação, mas logo retorna na pele de Wensley. Em outra sequência, é a vez de Valdinéia Soriano levar ao conhecimento do público um desabafo que ela mesma havia feito, durante o processo de criação, contra uma cena de nudez do seu colega de elenco Jorge Washington. No palco, Valdinéia explicita a sua crítica. Após apontar para alguém que está na plateia, a atriz pergunta: “Me diga você, tinha necessidade de uma cena dessas?”. Depois, passa a narrar situações reais que aconteceram nos bastidores do Bando de Teatro Olodum: “E sabe por que está no espetáculo? Faltei um dia de ensaio, e quando cheguei, tinham botado. Botaram nessa cena o que ele faz em sala de ensaio, no camarim, em ônibus de viagem. Só não faz em avião porque não pode, né?”.

Elemento vivo que faz a intermediação entre o texto e o espectador, o ator neste *Cabaré* se encarrega de convidar a plateia a instalar-se efetivamente diante do palco e ser testemunha ativa das cenas. Trata-se de um espetáculo que se prolonga no público, característica muito presente no teatro de Brecht e uma das metas do chamado “efeito de distanciamento”, técnica elaborada pelo autor alemão com o objetivo de provocar nas pessoas uma postura reflexiva e crítica perante o que lhe está sendo mostrado.

Mas este distanciamento implica, antes de tudo, numa aproximação. O ator não deve atuar para si, e sim aproximar-se de

quem o assiste. Também é preciso que ele apareça por trás do papel que interpreta, para que ambos possam ser percebidos. Como enfatiza Fernando Peixoto, um dos pioneiros do Brasil no estudo da obra de Brecht,⁵¹ é possível o espectador reconhecer, atrás de cada personagem ou situação, “uma verdade e um processo histórico concreto; pode adotar uma atitude crítica permanente, assim como o homem de nosso século adotou esta atitude diante da natureza.” (PEIXOTO, 1979, p. 331)

É claro que um espetáculo precisa despertar interesse no público. Uma vez estabelecida esta empatia, o encenador utiliza o efeito do distanciamento para que as pessoas que estão na plateia possam acionar o seu olhar externo e reconhecer, diante do que é exibido no palco, situações da realidade da vida. Assim o espectador enxerga o ator, enxerga o personagem e, após se envolver com a peça, se distancia para conseguir criticar e associar o que ele viu ao que acontece no mundo real.

O comportamento do indivíduo no teatro brechtiano se deixa explicar a partir da situação do mundo que ele habita. Esta construção do personagem como um ser que parte do ato individual para realçar um gesto social está muito presente no *Cabará da rrrrrraça*. Um exemplo: a Doutora Janaína (advogada interpretada por Merry Batista), ao relatar um episódio no qual foi alvo de discriminação racial, representa um ponto de vista do Bando de Teatro Olodum sobre a rejeição que as mulheres negras podem sofrer no ambiente de trabalho quando ascendem profissionalmente. O indivíduo em cena passa a ser uma partícula da realidade social em que vive, e encontra nesta mesma realidade “a medida de suas reações, de seus modos de agir, de seu desenvolvimento.” (BORNEIM, 1992, p. 232) Vale acrescentar a consideração de Mendes de que a linguagem usada por qualquer personagem vai sempre fazer parte da totalidade do seu comportamento:

51 Diretor, ator, professor e tradutor, Fernando Peixoto tornou-se um dos mais importantes teóricos brasileiros a estudar as concepções brechtianas, tendo publicado várias obras com essa temática, a partir da década de 1960.

O que a personagem diz está inevitavelmente contaminado pelo modo como ela o diz, reflete seu condicionamento cultural, seu nível econômico, seus hábitos, e principalmente aquilo que a torna única em meio a tudo isso. Um ser representativo, exemplar, arqui-imagem de uma série de indivíduos, mas ao mesmo tempo único porque dono de uma linguagem única. (MENDES, 1995, p. 29)

A influência de Brecht é notada, ainda, na forma como a trilha sonora interfere na condução dessa trama do Bando. No teatro brechtiano, a música costuma ajudar a promover rupturas no acompanhamento da fábula. Nesta montagem baiana, também. Cabe aos números musicais pontuar as mudanças de tema, delimitando os blocos da encenação. As canções do *Cabaré da rrrrraça* são discursos que se integram à dramaturgia, como se fossem parágrafos do texto, e enfatizam o estado emocional que preenche a cena.

As canções vão além da ilustração e caracterização de uma atmosfera cênica ou da criação de um efeito sonoro para tornar uma determinada situação reconhecível. É na exibição dos números musicais que o *Cabaré* abre parênteses na abordagem das diferenças entre os personagens para que seus respectivos intérpretes se coloquem à frente dos papéis que estão representando e se unam para assinalar o discurso da militância do Bando. O conteúdo das músicas, portanto (as letras são cantadas ou faladas como um rap), é defendido pelo ator, não pelo personagem. O diretor Marcio Meirelles explica o sentido dessa estrutura no contexto da peça:

Nós trabalhamos o tempo inteiro com o recurso do distanciamento. O ator coloca sua opinião, mas também mostra o personagem sem julgamentos e cuida da integridade de sua posição na trama sem que isso se confunda com o ponto de vista do intérprete. (MEIRELLES, 2010)

No caso específico do *Cabaré da rrrrraça*, não foi fácil para os artistas com um histórico de militância nos movimentos ne-

gros deixar o discurso engajado de lado e atuar em papéis com visões de mundo tão diferentes das suas histórias reais. Tanto que Rejane Maia chega a se dissociar da sua personagem (a empresária Rose Marie) numa cena, para dizer ao público que ela, a atriz, vive outra realidade social. Já o ator Jorge Washington (intérprete do modelo Taíde, alheio ao racismo) criou um personagem imaginário (um amigo ligado ao movimento negro) para, através de citações dos pontos de vista deste amigo, conseguir manifestar suas próprias convicções sobre a questão racial. O texto a seguir mostra como este alter ego de Jorge se opõe a Taíde:

Faz pouco tempo, eu fui fazer um desfile no São Paulo Fashion Week. Eu estava no camarim quando apareceu o produtor e disse: ‘Taíde, você não veste bem esta roupa. Passa lá na produção para receber seu cachê’. Tudo certo! Peguei minha grana e fui embora. Acabei encontrando um amigo que é ligado ao movimento negro. Comentei com ele: ‘Camarada, acabei de ganhar uma grana no mole. Fui convidado para fazer um desfile e o produtor me dispensou. Falou: Taíde, a roupa do desfile não serve pra você’. Aí ele disse: ‘Não foi nada disso, você foi discriminado’. ‘Discriminado o quê? O produtor me dispensou porque sou muito alto e a roupa do desfile não serve pra mim. Só por isso’. O cara insistiu: ‘Você foi discriminado porque essas grifes são racistas, servem à elite e preferem modelos que se assemelhem ao padrão europeu etc, etc’. Agora eu vou dizer: essa galera do movimento negro tudo leva pro lado da cor! Tá por fora! Essa galera do movimento negro tem um papo muito extremista.⁵²

Na avaliação da codiretora do espetáculo, Chica Carelli, em nenhum outro trabalho do Bando o intérprete se deslocou tan-

52 Em 1993, após a boa repercussão do Bando de Teatro Olodum com a peça *Medeamaterial* em sua estreia baiana no Teatro Castro Alves, o diretor Marcio Meirelles foi convidado para dirigir o desfile de lançamento de uma coleção outono-inverno no Iguatemi Fashion Show, em Salvador. A ideia era fugir de padrões convencionais e criar um evento performático na passarela. O diretor conta que brigou para conseguir incluir o Bando no desfile. Os lojistas acabaram concordando, mas ficaram céticos em associar as marcas de suas grifes aos atores e atrizes da companhia, alegando que o elenco não tinha o perfil do público alvo. O episódio não chega a ser citado na fala de Taíde, no *Cabaré da rrrrrraça*, mas mostra como o ator Jorge Washington, mesmo tendo subido na passarela do Shopping Iguatemi, passou por uma experiência que se assemelha à do seu personagem.

to do papel que está representando para mostrar ao público uma outra possibilidade de discurso, neste caso, um ponto de vista do próprio ator ou atriz, e não do personagem. É nesse sentido que a trilha sonora ajuda a criar um efeito de contraponto. Nas cenas finais, depois da exacerbação dos vários conflitos envolvendo personagens com visões de mundo distintas sobre preconceito racial e identidade negra, o elenco apresenta uma série de piadas racistas (“A semelhança entre um carro com o pneu furado e uma negra grávida é que ambos estão esperando o macaco”, diz uma delas) e rebate cada uma com um sonoro palavrão. Essas frases servem de trampolim para que, na sequência, o Bando se junte em um canto de união que encontra no repertório musical do bloco afro Ilê Aiyê um discurso de afirmação da autoestima. Nesse desfecho, a companhia teatral demonstra a força de quem passou pelo espetáculo em nome de uma luta maior, aliada das causas defendidas pelos movimentos negros ao longo de gerações.

A trilha sonora serve, ainda, para comentar ironicamente a ação, evidenciando a herança dos *songs* brechtianos. O exemplo mais explícito é a canção de *axé music* *O Super Negão*, na qual o Bando satiriza e assume uma postura crítica diante do mito da sexualidade dos homens negros: “*Olha o tamanho do seu cacetete / Quando ele aparece a galera repete / É o Super Negão, é o Super Negão, olhe aí / Ou é bom de bola ou é bom de samba / Ou é pai de santo ou é dez na cama / Ele é o Super Negão [...]*”. Esses versos irônicos questionam os estereótipos mais comuns atribuídos aos negros na sociedade brasileira.

A expressão através da música vem acompanhada do trabalho de elaboração coreográfica, no qual o corpo do ator ou atriz, “ao mesmo tempo um ser humano e a imitação de um ser humano” (PAVIS, 2003, p. 77), amplia o canal de comunicação não verbal e traduz, nas ações físicas, emoções, muitas vezes, indizíveis. O gesto que o teatro toma para si na polaridade do real (ator/atriz) e do fictício (personagem) realiza esta tradução em vários momentos da peça, seja na referência ao confronto da luta de boxe na coreografia para a canção em que o elenco entoava frases como

“É preciso ter coragem para ter na pele a cor da noite”; na nudez masculina ilustradora do número musical *O Super Negão*; ou nas poses, nos deslocamentos e no olhar das personagens na periferia de uma determinada cena.

A utilização desses recursos produz efeitos sobre o corpo do espectador, por identificação com o movimento que ele observa, ancorando-o em uma “ficção na qual se mistura seu próprio conhecimento da realidade.” (PAVIS, 2003, p. 118) Para o coreógrafo Zebrinha, a dança no Bando tem a função de legendar, de fortalecer visualmente o que está sendo dito: “Tem-se a contundência que se pretende alcançar e a comunicação da mensagem se torna sedutora. É uma maneira mais fácil de o público assimilar um discurso que nem sempre quer ouvir”. A dança e a canção servem, assim, como potentes instrumentos de aproximação entre o emissor de um discurso político e o seu receptor, oferecendo “possibilidades didáticas consideráveis.” (BORNHEIM, 1992, p. 300)

São raras as sequências do *Cabaré* em que algum integrante do elenco sai de cena. A presença quase constante se dá tanto na verbalização do texto quanto no silêncio do intérprete com expressão facial séria e concentrada, atento ao personagem que está com a palavra, mesmo sem direcionar para ele o olhar. Esse silêncio expressa uma cumplicidade ou uma contraposição ao discurso do outro. A personagem Negaça, por exemplo, tem uma única fala em todo o espetáculo, mas não passa despercebida: “*Se eu ficasse calada a peça inteira, o recado já estava dado. Isso foi trabalhado para que a minha presença, sem falar nada, fosse informação.*” (ALVES, 2010) O silêncio das personagens tem a ver, também, com a estrutura cênica dos desfiles de moda, das poses dos modelos para as lentes das câmeras fotográficas. A ideia de oposição se dá, ainda, na reação ao efeito de comicidade de determinadas cenas. Enquanto o público ri, os que não estão com a palavra no palco permanecem sempre sérios:

Eu trabalho muito com isso, especialmente com o Bando, especialmente por serem corpos negros. Além de tudo, o corpo negro tem em si uma expressividade. A atriz Rejane Maia, de costas, parada, em silêncio, é um discurso inteiro. Costumo lançar mão desses discursos não-verbais que complementam e conduzem também o espectador para essa coisa às vezes empática, às vezes crítica. (MEIRELLES, 2010)

A constância no palco situa o ator e a atriz no que Pavis chama de “coração do acontecimento teatral”, “o elo vivo entre o texto do autor (diálogos ou indicações cênicas), as diretivas do encenador e o ouvido atento do espectador; é o ponto de passagem de toda descrição do espetáculo.” (PAVIS, 2003, p. 50) Originalmente, esta presença foi pensada dentro da estrutura de um espetáculo de cabaré (outra referência a Brecht, que desde o início de suas pesquisas em teatro admirava este tipo de encenação), na qual o personagem transita pelo palco e o seu cheiro chega a ser sentido pelo espectador. Com o sucesso da peça e a sua transferência para um espaço cênico maior, que fosse capaz de acolher plateias mais numerosas, parte desta estrutura original foi deixada de lado.

O público não estava mais tão próximo, porém, um dos personagens (a transgênero Edileusa) desceu para a plateia, sentou no colo das pessoas e atuou como uma espécie de reserva desta interação mais física. Já a ideia inicial de fazer o cenário remeter a uma passarela de desfile de moda ganhou mais força em espetacularidade, pois os deslocamentos do elenco tornaram-se mais perceptíveis, sem a perda da dinâmica de cumplicidade com o público.

O cenário passou a ser composto por três pequenos tabladados montados em cima do palco maior. Não exhibe nenhum objeto nem qualquer outro detalhe visual que adiante informações sobre o ambiente em que se passa a peça, mas a disposição dos personagens e o tom de depoimentos voltados para uma plateia participativa comunicam que se trata de um debate público. Supõe-se que seja um espaço midiático, um estúdio de televisão onde está sen-

do gravado um *talk show*.⁵³ É como se a presença imaginária de câmeras de tevê naquele ambiente fizesse todos preservarem uma compostura, um zelo diplomático pela imagem que os impede de partir para um confronto mais ofensivo no embate de opiniões sobre os temas abordados. Ainda assim, as situações de ruptura no cenário evidenciam que não se trata de um teatro realista. O personagem pode estar nesse *talk show*, aparecer na cena seguinte em sua própria residência e, logo depois, voltar ao mesmo ambiente do citado debate público.

Uma personagem feminina torna-se estopim de uma série de confrontos na peça: a empresária Rose Marie, representante da elite negra, que aparece várias vezes tocando a campainha da residência de algum componente da trama. Sempre que o dono da casa (um negro ou uma negra) abre a porta, Rose Marie lhe pergunta se “a patroa (ou patrão) está” ou “se tem alguém em casa”, reproduzindo a atitude de quem associa os negros ao papel de subserviência aos brancos. As reações de quem atende a porta vêm acompanhadas de uma resposta irônica ou de protesto à atitude da empresária.

Esse recurso dramaturgico é outro artifício que demarca, assim como os números musicais, o final da discussão sobre um tema e o início da abordagem de um novo assunto na encenação. Um exemplo: “Por favor, o patrão está?”, pergunta Rose Marie ao cantor, dançarino e percussionista Abará, o Nêgo Fodido. Ele reage ironicamente: “E a sua patroa deixou você sair hoje?”. Logo depois, dirige-se à personagem Flávia Karine e lhe pergunta: “O negro é discriminado na música?”. É o ponto de partida para o espetáculo abordar esta questão. Além de proporcionar uma nova possibilidade de discussão definida pelo diretor Marcio Meirelles como uma virada dramaturgica, a insistente repetição da frase “a patroa (ou patrão) está” enfatiza o incômodo da invisibilidade, do rebaixamento da condição social do negro. Produz, também, um fato humorístico dentro do espetáculo, estruturando-se como um

53 Modelo de programa de televisão no qual a plateia e as atrações convidadas interagem discutindo um determinado tema.

bordão. Sempre que Rose Marie faz esta pergunta, o dono da casa reage com uma resposta capaz de desconcertá-la. De certa forma, o incômodo que ela provoca é vingado pelos personagens que se sentem violentados com a abordagem racista da empresária.

A comicidade estratégica

O humor (tal qual a música e a dança) é utilizado no *Cabaré* como estratégia para tentar provocar no público uma reação de excitação e tornar mais atraente uma peça de caráter contestatório. “A gente oferece a fruta e, depois, o caroço para a plateia engolir”, sintetiza, metaforicamente, o diretor Marcio Meirelles. Pode-se dizer que se trata de um humor do contra, nunca a favor. Uma demonstração disso é o tratamento dado a Edileusa, uma das presenças mais engraçadas e de maior empatia com a plateia.

O espaço desta personagem transgênero no *Cabaré* não se esgota na explicitação de um comportamento sexual. Ela tem uma identidade negra e se posiciona criticamente diante das questões raciais problematizadas na peça. É o tipo de papel que Mendes (1995, p. 50) define como “alvo do ridículo e simultaneamente espectador consciente das falhas alheias, funcionando como mediador entre a cena e o público”.

Cabe a ela a função de se deslocar do palco para flertar na plateia com homens negros (objeto de seu desejo assumido), ao mesmo tempo em que colhe deles relatos ao microfone sobre situações de discriminação racial vivenciadas no cotidiano. Nesses momentos de interação com o público, Edileusa usa seus recursos de humor para envolver o espectador que ela aborda e deixá-lo mais à vontade para dar o depoimento, numa conciliação entre a leveza da brincadeira da paquera e a seriedade dos relatos que a personagem e toda a plateia costumam ouvir.

Em outro momento do espetáculo, quem depõe é a própria Edileusa, desta vez como voz da militância do Bando de Teatro Olodum, para dar o arremate a mais uma cena interativa. Sob a luz refletida no seu corpo em um cenário escurecido, ela opina

a respeito de quem discrimina mais: o branco ao negro, o negro ao branco ou o negro ao negro. É o principal momento em que a personagem, longe do tom de comicidade, mostra uma visão crítica sobre o que é ser negro e sentir na pele o peso da discriminação racial:

O negro discriminar o branco é uma coisa rara, que quase não vejo. O que eu vejo mesmo é muito negro descarado puxando o saco do branco. O branco discriminar o negro é histórico, é um problema secular. Agora o que me dói é quando vejo o negro discriminando o negro, porque eu vejo aí um problema maior, que não é do negro com o negro. O negro sofreu uma lavagem cerebral a ponto de discriminar o próprio irmão, sem ter consciência da gravidade do que está fazendo. Pra mim, o negro não discrimina o negro. Por trás desta ação inconsciente está a consciência e a perversão do branco. Continua sendo o branco, por trás do negro, discriminando o negro.

Ao escolher Edileusa para fazer o discurso citado acima, o diretor do espetáculo politizou o personagem objeto da brincadeira, o aparente bobo da corte da dramaturgia da peça. Ela tem a função de divertir o espectador, mas não se afasta das tensões do *Cabaré* nem se distancia como um corpo alheio às pressões sociais. É também uma desconstrução dos papéis cômicos atribuídos usualmente aos negros ao longo de décadas, sobretudo nos humorísticos de televisão. Basta lembrar o perfil do beerrão Mussum, interpretado pelo ator e sambista Antônio Carlos Bernardes Gomes, que morreu em 1994. Único negro dentre os quatro protagonistas do programa *Os trapalhões*, grande sucesso exibido pela Rede Globo nas décadas de 1970 e 1980, Mussum reproduzia a imagem estereotipada do malandro ébrio e tosco, além de ter popularizado refrões racistas como “Negão é teu *passadis*” e “Quero morrer *pretis* se estiver mentindo”.

O *Cabaré* recorre, ainda, a princípios da *commedia dell'arte*, já abordados no primeiro capítulo. Presente em várias peças do Bando, o fictício comerciante Gereba é um dos principais exemplos desta tradição no repertório da companhia. Desta vez, o personagem não ocupa o palco, e sim a plateia. Misturado ao público

como espectador de um espetáculo participativo, ele se levanta da cadeira e pede a palavra em dois momentos da encenação. No primeiro, demonstra se importar apenas com a face lucrativa do que chama de ascensão da população negra ao mercado consumidor: “O negro consome? Viva o negro!”. No outro momento, diz uma das falas mais irônicas da peça, com a qual o Bando manifesta desconfiança sobre como o mercado atual assimila e usufrui comercialmente os estereótipos em torno do corpo racialmente sexualizado. O *Cabaré* preserva contornos do comportamento racista do microempresário apresentados em outras peças. Nesta, acentua a visão que ele tem dos negros como se fossem mercadorias:

Com esse negócio do negro ser agora parte do mercado, e com todo esse negócio de turismo sexual e fantasias sobre a potência e os dotes sexuais da raça negra, estamos representando também uma linha de produtos eróticos para negros e para brancos terem mais prazer, realizando suas fantasias. Pomadas que imitam o cheiro do negro, vibradores negros, bonecas infláveis negras e camisinhas negras, principalmente camisinhas. Porque se a senhora [dirige-se a alguma mulher na plateia], por exemplo, gosta de negros e consegue levar um pra cama, na hora de botar a camisinha, bota uma branca, fica aquela coisa cinza... A senhora pode perder o apetite. Então temos a camisinha negra. Assim, também, se a senhora não conseguir um negro, bota no pênis branco, moreno ou pardo a camisinha que imita em tudo a pele do negro. Assim a senhora obterá maior satisfação.

Os perfis das personagens

No *Cabará da rrrrraça*, as mulheres negras apresentam perfis diversificados. Elas se diferenciam na faixa etária (o elenco cita, nos perfis abaixo, que idade deve ter seus respectivos papéis, mas nenhuma é explicitada na peça), no grau de instrução, na atividade profissional, no poder aquisitivo, na maneira como assumem suas marcas identitárias e nas opiniões sobre os assuntos discutidos, o que provoca um confronto de ideias a cada tema abordado.



Dandara (Elane Nascimento)

Dandara, 22 anos

Jovem universitária que cursa interpretação teatral com o apoio da família. Tem autoestima elevada, considera o acesso à educação uma grande arma contra a discriminação racial, defende a política de cotas nas universidades, questiona a mitificação da sexualidade do homem negro e a submissão da mulher negra à cultura machista do chamado “pagode baiano”. É espírita, mas acha importante conhecer e preservar o candomblé.



Doutora Janaína (Merry Batista)

Doutora Janaína, 37 anos

Formou-se em Direito e era a única negra da turma na faculdade. Sua principal arma de combate ao preconceito racial é denunciar na Justiça os crimes de racismo, fazendo valer o cumprimento da lei. Já sofreu preconceito no seu ambiente de trabalho. Exige ser chamada de negra e não de morena. Reivindica a cidadania plena para os afrodescendentes.



Edileusa (Leno Sacramento)

Edileusa, 24 anos

O espetáculo oferece pouquíssimos dados da vida pessoal desta personagem. Não revela profissão, bairro onde mora, se ela tem religião, um relacionamento amoroso nem dá informações sobre sua família. Ela é uma transgênero que atravessa as categorias do masculino e do feminino, usa dois nomes (Edileusa/Edmilson), mas prefere ser identificada como mulher. Impõe-se diante do machismo, da homofobia e do racismo.

Flávia Karine, 28 anos

Cantora baiana de *axé music* sem visibilidade midiática, costuma fazer shows em pequenas cidades do interior da Bahia, mas se comporta como uma celebridade. Diz ser amada pelo público. Considera-se morena, chama o namorado de “branco de alma negra”, defende a mistura das raças e vive repetindo que “o negro é lindo!”.



Flávia Karine (Auristela Sá)

Jaqueline, 18 anos

Jovem estudante do segundo ano de formação geral. Considera-se mestiça, pois seu tataravô era descendente de alemão e a tia de sua tia é italiana. Sente-se ofendida quando é chamada de negona. Prefere que lhe chamem de morena ou escurinha. Adora pagode baiano, costuma frequentar os ensaios das bandas do gênero e diz que “quem tem quadril preso, tem a mente travada”. Acredita no mito da democracia racial no Brasil.



Jaqueline (Valdinéia Soriano)



Marilda Refly (Cássia Valle)

Marilda Refly, 40 anos

Proprietária de um salão de beleza, afirma ter prosperado graças ao crescimento da indústria de beleza para os cabelos da clientela afrodescendente. Diz nunca ter sido discriminada no trabalho, pois sempre foi dona do próprio negócio, mas sofreu preconceito na infância, quando pleiteou o papel de anjinho numa procissão católica.

Negaça, 27 anos

É uma personagem periférica que tem apenas uma fala durante a peça, mas participa de quase todos os números musicais e permanece silenciosamente em cena até o final do espetáculo. Considera-se uma negra linda que gosta de se cuidar e ter autonomia. Impõe-se com autoestima para enfrentar a discriminação racial.



Negaça (Jamile Alves)

Nêga Lua, 30 anos

Cantora ligada ao movimento hip-hop, é uma das vozes da militância do Bando na encenação. Seu repertório se diferencia dos ritmos carnavalescos entoados por Flávia Karine. São discursos sobre preconceito racial que a companhia quer transmitir ao público através dos números musicais do espetáculo.



Nêga Lua (Telma Souza)



Rose Marie (Rejane Maia)

Rose Marie, 40 anos

Empresária com alto poder aquisitivo, não se reconhece como negra, diz ser de “boa família”, nunca se sentiu discriminada e não entende o porquê das discussões sobre racismo. Faz sua primeira aparição no palco com os homens da encenação aos seus pés, numa prévia de como irá se comportar durante o espetáculo, sempre com ar de superioridade nas cenas.

Independentemente de suas opiniões, as personagens femininas do *Cabará* têm em comum a personalidade forte e a vida produtiva. Ocupam um espaço na encenação que não se limita à reprodução de estereótipos de gênero, escapando da mera repetição do que é compreendido culturalmente como manifestações da feminilidade. São mulheres que não se apresentam como meras executoras do trabalho doméstico nem lhes é destinado o papel social de cuidar dos filhos, do marido e dos familiares. Elas são economicamente ativas, estão em atividade remunerada fora do lar, inseridas no mercado de trabalho, e ganham o próprio dinheiro sem depender dos homens, numa quebra da dicotomia masculino público/feminino privado. Vale ressaltar que, no

Brasil, milhões de mulheres são provedoras e saem da esfera privada para obter a renda que sustenta suas famílias, numa ação de rompimento com um papel social que, no âmbito dos estereótipos de gênero, ainda é tido como uma qualidade do masculino.

As personagens que ainda não têm uma profissão estão estudando. As que são uma voz engajada contra o preconceito racial e em defesa de seus direitos têm plena participação no discurso de legitimação da noção de raça e se autoafirmam de maneira confiante ao se confrontarem com o outro. Percebe-se que esse engajamento não está associado a nenhuma geração específica. Faz parte da história de vida de mulheres muito jovens (a universitária Dandara tem pouco mais de 20 anos de idade) ou que já passaram dos 30 anos (Doutora Janaína). O mesmo vale para as que não se comprometem (a estudante Jaqueline, recém-saída da adolescência, e a empresária de 40 anos Rose Marie, por exemplo). Todas elas se desvinculam da imagem arquetípica do feminino, que julga as mulheres como seres muito emocionais, sem espírito de iniciativa, inadaptáveis a um mundo agressivo e competitivo.

Elas também não se enquadram em outros estereótipos que fazem parte, principalmente, do histórico das telenovelas brasileiras, como a escrava, a presidiária ou a empregada doméstica. Na peça, o Bando costuma atualizar criticamente exemplos desta situação. Em 2000, logo após o término do folhetim *Laços de família*, escrito por Manoel Carlos, o elenco usou uma fala do *Cabaré* (dita pelo personagem Wensley de Jesus) para criticar o autor da trama exibida pela TV Globo:

A última novela das oito tinha duas empregadas: uma negra e uma branca. Até aí, tudo bem. Agora, a branca teve um caso com o patrão, teve gêmeos, morreu... Aí mexeu com a opinião pública, enfim, conduziu a história. Agora, a atriz negra. O melhor texto da negra era: 'Sim, dona Helena. Não, dona Helena. Eu vou fazer a comida que dona Helena mais gosta' [...].

Todas as personagens femininas do *Cabaré* são afetadas pelo racismo. A diferença está na forma como lidam com isso, mostrando um conjunto não linear de papéis, sujeitos às contradições

humanas. O espetáculo aponta quatro caminhos, onde elas se situam e se posicionam com suas convicções, influenciadas por experiências culturais e pelo histórico familiar: o caminho da negação do preconceito (Jaqueline e Rose Marie), da omissão (Flávia Karine), do reconhecimento (Marilda Refly) e do enfrentamento (Dandara, Doutora Janaína, Edileusa, MC Nêga Lua e Negaça).

Cada uma dessas personagens pode achar o que quiser de si mesma, construir identidades, mas de forma alguma conseguiria se proteger no isolamento, blindada do preconceito alheio. “Rose Marie agride porque, com certeza, já foi muito agredida. A violência é um ponto de interseção entre todas elas”, acredita Telma Souza, intérprete da MC Nêga Lua. O fato de serem vividas por atrizes conscientes da existência do racismo e da urgência de enfrentá-lo faz diferença na encenação, como analisa o diretor musical Jarbas Bittencourt:

Esse trançado bonito de vê-las atrizes e vê-las personagens mostra uma forma de lidar com essas coisas, de representar essas mulheres, muito emocionante. É algo que fica latente o tempo inteiro no espetáculo e que acaba não sendo uma sentença, um julgamento de posturas, mas sim um convite à reflexão. O que tem por trás disso? O que Rose Marie não diz, mas você pode enxergar nela? O fato de serem essas atrizes fazendo esses papéis, mesmo quando estão sendo o veículo de uma atitude racista ou alienada da personagem, traz uma temperatura de interpretação que sempre diz ao público algo mais. (BITTENCOURT, 2010)

Diferentemente do figurino e da maquiagem, os nomes atribuídos às mulheres no *Cabará da rrrrrraça* fornecem pistas importantes sobre as marcas identitárias das personagens. As atrizes deram um sentido simbólico a cada escolha. Em sua maioria, os papéis femininos cujo discurso explicita o engajamento contra o racismo carregam no próprio nome uma herança cultural, histórica e/ou religiosa de antepassados negros. Provavelmente por decisão da família, numa sinalização de que a militância e a autoestima delas foram estimuladas desde cedo no ambiente do lar. Uma evidência de tal cumplicidade está numa das primeiras falas

da estudante universitária Dandara, mesmo nome afro-brasileiro da guerreira do Quilombo dos Palmares que combateu a escravidão no Brasil do século XVII:

Claro que sou negra. Linda. Assumida. E o que é melhor: sem nenhum trauma [...] Faço faculdade de interpretação na Escola de Teatro, mas não pensem que foi fácil chegar lá não. Eu tive que estudar muito. Agora, claro, minha família sempre me deu a maior força.

A militante Doutora Janaína herdou um dos nomes de origem africana atribuídos à Iemanjá, a rainha das águas salgadas, orixá de grande popularidade no Brasil. Vale destacar a inclusão do título de doutora como marca identitária de Janaína na peça. Além de exacerbar a capacidade que a mulher negra tem de alcançar posições sociais mais elevadas quando lhes dão oportunidade de acesso à educação e ao mercado de trabalho, significa também a explicitação para o espectador de uma zona de desconforto, um enfrentamento à desconfiança dos que ainda enxergam o preto doutor como alguém que parece estar fora do lugar. “Vocês não estão acostumados a ver uma negra advogada”, afirma a personagem em um momento de desabafo, voltando-se para o público.

No caso da MC Nêga Lua, a cantora cujo repertório musical representa o discurso do Bando no espetáculo, a escolha foi de um apelido (ou nome artístico), demonstrando uma opção que independe do registro de seus documentos oficiais, como a carteira de identidade e a certidão de nascimento. Esta marca traz uma referência da noite (a Lua) e uma ideia de oposição (Lua negra, não branca, tal qual a cor da pele da MC).

Negaça dá ênfase à autoestima com uma designação superlativa que quer dizer uma “super negra” ou “uma negra e tanto”. Tem a ver, ainda, com a estatura de sua intérprete, a atriz Jamile Alves, que mede 1,85cm. Por coincidência, Jamile é um nome árabe e significa “beleza plena”, algo exacerbado pela própria Negaça em sua única fala na encenação:

Esse negócio de ser negro ou não ser... Eu sou negra, é só olhar minha cor. Agora, eu sou uma negra linda. Gosto de andar nas pontas e ter minha grana no bolso. O pior é negro que não se assume. Eu mesma tenho duas vizinhas: Tchô-tchô e Yayá. As bicha são preta! E dizem que são cabo verde. Cabo verde o quê, minha senhora! Cês são é cabo preto!

Os três papéis femininos que não explicitam esta afirmação de pertencimento à raça negra (a cantora Flávia Karine, a estudante Jaqueline e a empresária Rose Marie) não trazem no nome qualquer correlação com a herança africana ou afro-brasileira. Um deles une a variação de Karina (palavra de origem grega que significa “graciosa”) em combinação com Flávia (que vem do latim e quer dizer “dourada”). Tudo a ver com a imagem de graciosidade pretendida por Flávia Karine, que tenta se comportar como uma estrela branca do Carnaval baiano. A julgar pelo seu discurso de apresentação no espetáculo, ela não negaria o loiro (ou, melhor, o dourado) como parte integrante de sua árvore genealógica:

Olha só, bonitinho, eu, acima de tudo, sou brasileira, sou uma artista [...] Essa questão de etnia pra mim não tem importância: se é preto, branco, amarelo... Na minha casa todo mundo é branco, eu sou morena. Mas eu acho que eu tenho algum antepassado negro, porque eu gosto dos negros, eu tenho o sangue dos negros. Consultei uma vidente que confirmou que tem negro na minha família. Longe, mas tem. Eu fiquei muito feliz, porque explica a minha paixão pelos tambores e a minha voz, que já foi comparada com a das cantoras negras americanas. O povo preto é o mais feliz do mundo. Sou pelos negros.

Intérprete da personagem, a atriz Auristela Sá explica que a combinação dos termos Flávia e Karine se deu pelo fato de algumas cantoras de *axé music* terem adotado junções semelhantes como nomes artísticos, a exemplo de Carla Cristina, Raquel Nancy e Sarajane. Auristela pensou, ainda, em unir dois nomes muito usados pela classe média branca: “*Faço o papel de uma negona que se acha moreninha. A mãe deve ter pensado em colocar nela*

um nome de branco. Colocou Flávia Karine imaginando um futuro branco para a filha”.

Valdinéia Soriano seguiu raciocínio semelhante ao compor o papel da estudante Jaqueline. Nomeação, aliás, de origem francesa. Como também é a combinação escolhida por Rejane Maia para poder reforçar a atração da sua Rose Marie pelo eurocentrismo. “Não entendo isso que vocês estão discutindo aqui. Questão de raça, de cor? Eu, Rose Marie, nunca fui discriminada”, afirma a empresária na sua primeira cena, sem demonstrar interesse pelos assuntos que serão abordados.

Na composição da cabeleireira Marilda Refly, a atriz Cássia Valle optou por um sobrenome que soasse americanizado, mesmo sem existir na língua inglesa. Pode ser compreendido como um recurso para dar publicidade ao empreendimento de Marilda, um toque de glamour à imagem da comerciante emergente, que prosperou investindo na indústria de produtos para cabelos crespos e adotou Refly com o objetivo de parecer mais importante ou sofisticada diante de uma clientela negra com poder de consumo. É um sobrenome que lembra marca de shampoo ou de alisante capilar. Ao invés da designação francesa de Rose Marie, Marilda achou mais proveitosa a identificação com a cultura norte-americana, afinal, ascendeu na profissão ao capitalizar para o seu comércio a imagem do *black is beautiful*.

A lista se completa com os dois nomes da transgênero, Edileusa/Edmilson, encontrados mais comumente nas camadas pobres da população brasileira, sobretudo por causa da prática cultural de famílias que escolhem para o filho ou filha a fusão do nome do pai com o da mãe, dos dois avós paternos ou então maternos, dentre outras composições. Edmilson, por exemplo, é fruto da junção de Edmundo, ou Edvaldo, com Wilson. Esse papel duplamente nomeado traz pontos de identificação entre si (ambos começam com a mesma vogal e têm a mesma quantidade de letras), embora prevaleça a identidade feminina durante quase toda a encenação.

Mas o dado principal de Edileusa (que assume o nome Edmilson somente uma vez no espetáculo) é o fato de a sua presença cênica, sublinhada pela marca deste nome, ser um exemplo questionador da imobilidade das identidades. Ela mostra ao público a possibilidade de experimentação de outras formas de vivenciar a sexualidade e o gênero. A noção de identidade é compreendida aqui não sob a perspectiva essencialista de um conjunto de características inalteráveis que, pautado numa tradição clássica, desconsidera a individualidade do sujeito e a sua formação cultural, histórica e social, mas sim como algo estratégico, acompanhado pelas marcas da particularidade e que emerge do jogo das relações de poder no qual o indivíduo se articula e assume uma posição:

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões ‘quem nós somos’ ou ‘de onde nós viemos’, mas muito mais com as questões ‘quem nós podemos nos tornar’, ‘como nós temos sido representados’ e ‘como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios.’ (HALL, 2003b, p. 108)

Ao constituir o seu discurso, Edileusa expõe uma identidade feminina que emerge da sua exclusão para desestabilizar a crença na homogeneidade constituída naturalmente e a ordem normativa do que deve ser socialmente representável. Ousa perturbar essa ordem ao externar o seu estado de mulher no corpo biológico de um homem (que ela também não nega). “Estão aqui o patrão e a patroa da casa”, diz a personagem ao abrir a porta de sua residência para a empresária Rose Marie, desestruturando a ideia naturalizada do binômio homem/mulher.

Essa afirmação ambígua representa socialmente o que Louro (2007) reconhece como sujeito excêntrico, por estar fora do centro, ou seja, do único padrão socialmente legitimado de mascu-

linidade ou de feminilidade e da única forma saudável de sexualidade. Suas marcas são múltiplas, fluidas, definidas a partir de algo particular que não se exclui da realidade social e resulta do convívio relacional. Embora prevaleça o “ela” em seu cotidiano, Edileusa conjuga vários eixos de afirmação identitária (mulher, homem, gay, negro, negra), tornando-se um indicador da inexistência de estabilidade, universalidade e unidade no gênero.

A realidade da atriz

Os atores e atrizes do Bando de Teatro Olodum foram unânimes em afirmar que não estão defendendo uma verdade única no *Cabaré da rrrrrraça*, mas sim expondo diversas opiniões para que o público faça a sua própria leitura e encontre as suas respostas, identificando-se ou não com um determinado papel. Existe, de fato, uma multiplicidade de opiniões exibidas em cena, mas não se pode dizer que a peça não defende um ponto de vista. O *Cabaré* explicita um claro posicionamento do Bando no que diz respeito a um chamamento para a questão do negro na sociedade. Aliado a essa tomada de posição está o estímulo ao debate no contexto de uma encenação que consegue juntar os discursos dos personagens, do próprio elenco e do público. Discursos que se afinam ou se contrapõem e podem incomodar tanto quem está na plateia quanto no palco. Já houve momentos em que a emoção do ator se sobrepôs à postura do personagem, a exemplo da reação de Jorge Washington diante do depoimento da magistrada baiana Luislinda Dias de Valois Santos, a primeira juíza negra do Brasil, que assistia ao espetáculo:

Ela contou que, no curso primário, precisou fazer um trabalho de desenho, mas o pai só pôde comprar um material inferior. Por causa disso, o professor lhe disse que seria melhor ela deixar de estudar e aprender a cozinhar feijão. E ela respondeu: eu vou estudar, vou ser juíza e quando isso acontecer eu vou voltar aqui pra te prender. Quando se formou em Direito, voltou à escola, mas ele tinha morrido. Esse depoimento me botou pra chorar e eu quase não consegui continuar a peça.

As lágrimas caíam, a vontade era de parar e desabar. O elenco chorou, muita gente na plateia chorou e a própria doutora Luislinda chorou. (WASHINGTON, 2010)

Para a atriz Cássia Valle, defender no palco questões que o Bando nega na vida real mexe muito com o psicológico do elenco. Valdinéia acrescenta que é um exercício complicado mostrar a estudante Jaqueline sem julgá-la, sem criticá-la, ainda mais por ser, em sua opinião, a personagem da peça mais desconectada da realidade. O diretor musical Jarbas Bittencourt descreve como a história de vida de Valdinéia se contrapõe ao perfil do papel que ela interpreta. Também exemplifica como a convivência ao lado da atriz, com quem está casado, afetou o seu olhar sobre as relações cotidianas:

Val tem consciência, em todos os momentos, do que é ser mulher e ser negra no mundo, do que isso representa, da dificuldade que isso traz, dos entrelaçamentos simbólicos que, dentro da sociedade, dizem respeito à existência dela. E faz questão de deixar isso claro o tempo inteiro pra todo mundo, seja pro vizinho, pro atendente de uma loja, pro marido dela, pro filho dela ou pra minha filha. Nós moramos alguns anos na casa de minha mãe e a sua presença foi uma revolução dentro de casa. No meu núcleo familiar, Val virou uma referência nas questões raciais. E pra alguém ser referência disso é necessário que o exercício cotidiano seja forte e natural o suficiente para representar isso na cabeça de alguém. É desta mulher que a gente está falando. O meu olho foi ficando mais treinado para as questões relativas à mulher no mundo, à mulher negra no mundo, por estar com Valdinéia. (BITTENCOURT, 2010)

O melhor exemplo do contraponto entre atriz e personagem no *Cabaré da rrrrrraça* é a história de vida de Rejane Maia, uma das fundadoras do Bando de Teatro Olodum. Nascida em 1960, a mais velha das mulheres da companhia em nada lembra o comportamento da rica empresária Rose Marie, que ela interpreta na peça. Rejane mora no Conjunto Viver Melhor, antiga invasão Yolanda Pires, no Ogunjá, bairro pobre de Salvador, onde atua como líder comunitária e arte-educadora, extensões da sua mi-

litância no movimento negro da Bahia, iniciada nos anos 1980. Desde 1995, ela dá aulas para jovens na Comunidade de Atendimento Socioeducativo de Salvador. Em 2000, criou no Ogunjá o projeto Beje Eró, que em iorubá quer dizer “saudação aos ibejis”, no qual crianças e pré-adolescentes entram em contato com as artes (teatro, música e dança) e ganham reforço escolar.

Rejane também colaborou na fase inicial do Projeto Axé (espaço educativo fundado em Salvador, em 1990, pelo italiano Cesare de La Rocca para acolher jovens em situação de exclusão que vivem nas ruas); passou pelo grupo cultural negro Niger Okan e trabalhou na Escola Aberta do Calabar, uma das áreas mais pobres da capital baiana. Tudo isso antes de ser aprovada na audição que lhe possibilitou estreiar no Bando. Uma história, portanto, muito diferente da personagem que ela mesma escolheu para interpretar, inspirada em alguns tipos de comportamento que testemunhou no seu cotidiano. Um deles foi o de uma jovem modelo negra em um dos ensaios do bloco afro Ilê Aiyê:

Essa menina apareceu no ensaio toda vestida de branco e parecia se achar muito chique, muito fina, daquelas que são cheias de etiqueta [...]. Toda vez que essa modelo passava perto da percussão, tapava os ouvidos, incomodada com o barulho. Quando eu vi aquilo, pensei: pronto, achei o que eu queria. Minha intenção com Rose Marie foi fazer as pessoas acordarem e se perguntarem: eu também me comporto como ela? Por que tenho que parecer diferente do que sou? Por que a gente precisa fazer um personagem pra poder sobreviver? [...]. É provocação mesmo. (MAIA, 2010)

Assim como o ator Jorge Washington precisou criar um fictício amigo ligado ao movimento negro para poder colocar o seu próprio ponto de vista no espetáculo, Rejane Maia sentiu necessidade de dizer ao público que ela não se assemelha nem concorda com nada do que é dito por Rose Marie. A solução foi dada pelo diretor Marcio Meirelles, que acrescentou um texto no qual a atriz, representando ela mesma, fala de suas experiências e inquietações, antes de voltar à personagem. Rejane pôde, enfim, contra-

por a sua realidade social (“sou discriminada desde a hora em que acordo e vejo a condição de vida das pessoas que moram na comunidade em que vivo”) ao mundo aparentemente cor-de-rosa de Rose Marie (“Negra, eu? Eu nasci bem, sou de boa família, nunca tive problemas financeiros, tenho minha empresa, o gerente do banco onde tenho conta me dá tratamento vip...”). Deste recurso surgiu um dos momentos da encenação em que a questão racial, prioritária no *Cabaré*, se intercepta com um discurso afirmativo de gênero, um aspecto paralelo à abordagem central, mas que complementa as reflexões em torno do universo racista e discriminatório, assim como o tema da homossexualidade, outra questão reconhecível na peça. Diz Rejane em cena:

Sou discriminada porque sou mulher e porque sou negra. Muitos acham que eu devia estar pilotando o fogão da cozinha de alguém ou usando minha força para limpar a sujeira de suas casas ou de sua cidade; que o leite farto de meu peito devia estar alimentando os filhos dos outros; que minha bunda firme e dura devia estar nos motéis da vida. Mas sou mulher e sou negra. Me orgulho de meu nariz largo, de minha pele escura, do meu cabelo crespo, das minhas ancas e da minha história. Sou mulher e sou negra. Minha força vai ser usada para honrar a memória dos meus antepassados: reis, guerreiros e sacerdotes que foram arrancados de suas terras para trazerem para esse novo mundo seu trabalho, suas lágrimas e sua alegria. Sou mulher e sou negra. Meu leite vai para os filhos que saírem do meu ventre ou para aqueles que eu resolva adotar. E meu corpo vai para o homem que eu escolher e souber me amar e me respeitar. Minhas ancas são para requebrar na batida guerreira de minha raça. E minha mãe não é Nossa Senhora, mas, sim, Nanã Boroquê.

O discurso de Rejane sintetiza um pensamento compartilhado por todas as atrizes da peça, tão diferentes entre si quanto as personagens que interpretam. É importante ressaltar que não existe um “comportamento feminino” no Bando. Existe, sim, uma afirmação de gênero nas discussões que suas integrantes levantam sobre a questão racial também fora do palco, numa reação que já entrou em choque com brincadeiras de conotação machista nos bastidores da companhia e que elas ajudam a desconstruir,

seja recorrendo à ironia ou fazendo da divergência um conflito nas conversas do elenco. O ator Jorge Washington afirma que as mulheres têm um poder enorme no Bando de Teatro Olodum:

Sempre foi assim, desde a primeira peça. Os personagens femininos costumam ser mais fortes do que os masculinos. É uma extensão do poder que a mulher negra tem na família, no sustento, no alicerce da formação do povo brasileiro. Não tinha como a gente fugir disso no Bando. Se estamos numa reunião, quem mais fala é Valdinéia Soriano. A figura mais centrada é Rejane Maia. Não que os homens sejam omissos, não é isso, mas já é um processo natural. Tem sido assim, desde que o Bando nasceu. Suzana Mata, Luciana Souza, Tânia Toko e outras mulheres que passaram pelo Bando sempre foram fortes, trouxeram isso de casa. Não teve como os homens passarem por cima disso. (WASHINGTON, 2010)

Na peça, o desabafo de Rejane Maia ao se diferenciar da personagem Rose Marie nos remete a uma das bandeiras históricas do movimento feminista: o direito da mulher à integridade do corpo. Na fusão do gênero com a raça, este direito defendido pela atriz é acompanhado pela autoestima elevada, enfatizada no orgulho da aparência física e da herança cultural africana. Sua fala reage contra o estereótipo da negra sexualizada a serviço dos fetiches do branco. Repudia, também, a lógica racista que impede mulheres afrodescendentes de exercer sua capacidade produtiva, limitando o seu crescimento profissional. Questiona o atributo servil da figura da mãe-preta, que no período escravocrata tinha como função principal amamentar e cuidar da saúde do sinhozinho, o futuro senhor de engenho, e até hoje faz parte da cultura brasileira através das amas de leite (que alimentam bebês de outras mulheres, quando a mãe natural não tem mais o leite materno). Por fim, o desabafo da atriz afirma o direito à liberdade religiosa.

O corpo coreografado tem muita importância nesta cena. Logo após saudar o orixá Nanã Boroquê, Rejane começa a dançar um samba-de-roda, acompanhada por um coro masculino que entoia: “*Nêga do balaio grande, olha o balaio*”. De repente, os

músicos param de tocar percussão e a personagem volta ao corpo da atriz como se tivesse retornado de um transe. “Gente, o que foi isso?”, pergunta Rose Marie ao público, num misto de susto e constrangimento. O coreógrafo Zebrinha explica o sentido da expressão corporal nesta sequência do espetáculo:

Isso vem da nossa ancestralidade, da nossa religião. Para nós, a dança é crucial. O negro celebra a morte dançando, dança para expurgar. É exatamente isso que acontece com Rose Marie, e acaba sendo muito engraçado. No candomblé, as pessoas dançam, dançam e entram no transe. E ali, Rejane dança e o transe é o da personagem que se acha muito sofisticada. (ZEBRINHA, 2010)

Cabelo é linguagem

A textura do cabelo se constitui numa categoria importante no entrelaçamento da raça com o gênero, por ser um dos alvos principais do preconceito racial e refletir a violência simbólica sofrida por quem não corresponde ao padrão de beleza representado pelos fios lisos que balançam. É um dos símbolos mais fortes do que Wolf (1992) chama de mito da beleza, o elemento que emoldura o rosto, sendo, por isso mesmo, uma marca de identidade que tem grande significado para as mulheres.

No *Cabaré da rrrrrraça*, a afirmação do cabelo crespo é um discurso político sem a necessidade da palavra. Ao mesmo tempo em que reforça a militância do elenco e complementa esteticamente o que é dito pelas personagens mais engajadas, evidencia a discordância do Bando em relação às opiniões da cantora Flávia Karine, da empresária Rose Marie e da estudante Jaqueline. Ao invés de apresentar essas três mulheres ao público com uma aparência mais coerente com seus pontos de vista, o espetáculo mostra um contraponto entre os discursos verbalizado e estético.

“Negra, eu?”, surpreende-se uma Rose Marie de cabelos trançados, e não alisados com chapinha ou escondidos debaixo de uma peruca (que ela chegou a usar nos primeiros anos de exibição da peça, antes desse contraponto passar a ser assinalado na

encenação, juntamente com a uniformização da cor utilizada no figurino). “Eu fico extremamente ofendida quando estou na rua e alguém me chama de negona. É como se fosse um tapa na minha cara”, indigna-se uma Jaqueline de cabelos não alisados, diferentemente do que é sugerido na letra da canção *Escova*, lançada no verão baiano de 2003 pelo Psirico, grupo de pagode que a personagem tanto gosta: *Menina bonitinha do cabelo duro / Compre um alisante / Pra ficar legal / Se o alisante não der jeito nele / O Psi vai mostrar como vai melhorar*.⁵⁴

Ao evidenciar no palco essa marca identitária, o elenco enfatiza teatralmente uma convicção semelhante à afirmação de Gomes (2008), que atribui ao cabelo crespo, tão estigmatizado socialmente, um sentido de linguagem, cujo significado diz muito das relações raciais, tanto no passado quanto no presente, já que representa algo que vai além de si mesmo:

Assim como o mito da democracia racial é discursado como forma de encobrir os conflitos raciais, o estilo de cabelo, o tipo de penteado, de manipulação, e o sentido a eles atribuído pelo sujeito que os adota podem ser usados para camuflar o pertencimento étnico/racial, na tentativa de encobrir dilemas referentes ao processo de construção da identidade negra. Mas tal comportamento pode também representar um processo de reconhecimento das raízes africanas assim como de reação, resistência e denúncia contra o racismo. E ainda pode expressar um estilo de vida. (GOMES, 2008, p. 26-27)

Ainda é comum, por exemplo, a rejeição de famílias brancas às uniões inter-raciais sob alegação de que os filhos do casal não irão nascer com o “cabelo bom”, numa demonstração de como esta marca identitária é decisiva na classificação dos sujeitos. Figueiredo (2008) cita em sua obra um estudo de Nogueira (1985) em que ele observa o preconceito no Brasil como sendo de marca, e não de origem:

Identificar as marcas raciais descritas por Nogueira não se constitui uma tarefa difícil, porque elas são constantemente ressal-

54 Letra e música de Márcio Vitor.

tadas para marcar proximidade e/ou distância; similaridade e/ou diferença com o outro. Assim, por exemplo, alguém é sempre mais claro ou mais escuro que você. Mas é principalmente a cor da pele e a textura dos cabelos que vão definir o lugar a ser ocupado no interior dessa escala classificatória. (FIGUEIREDO, 2008, p. 249-250)

Um anúncio pesquisado por Domingues, publicado em 1929 no extinto jornal *O Clarim D'Alvorada*, de São Paulo, exemplifica como o estímulo às alterações na estética capilar já atuava na configuração histórica do branqueamento e dimensiona esse valor social equiparado (talvez, até maior) ao da cor da pele:

Uma invenção maravilhosa! [...] 'O cabelisador'. Alisa o cabelo o mais crespo sem dôr. Uma causa que até agora parecia impossível e que constituía o sonho dourado de milhares de pessoas, já é hoje uma realidade irrefutável. Quem teria jamais imaginado que seria possível alisar o cabelo, por mais crespo que fosse, tornando-o comprido e sedoso? Graças à maravilhosa invenção do nosso 'CABELISADOR', consegue-se, em conjunto com duas 'Pastas Mágicas', alisar todo e qualquer cabelo, por muito crespo que seja. Com o uso deste maravilhoso instrumento, os cabelos não só ficam infalivelmente lisos, mas também mais compridos. Quem não prefere ter uma cabelleira lisa, sedosa e bonita em vez de cabelos curtos e crespos? Qual a pessoa que não quer ser elegante e moderna? Pois o nosso 'Cabelisador' alisa o cabelo o mais crespo sem dôr. (DOMINGUES, 2002, p. 578)

Nada muito diferente do texto publicado na revista *Isto É*, quase 73 anos depois, intitulado *Adeus, cabelos crespos*:

Milagres existem. E quem tem cabelos crespos só vive esperando por eles. Só dessa forma é possível domar de vez o volume e a rebeldia dos fios espessos. Pois parece que os dias de espera terminaram. Acaba de desembarcar no Brasil uma técnica revolucionária, chamada relaxamento térmico, que promete pôr fim às escovas e às chapinhas diárias (RODRIGUES, 2002, p. 70)

Ou, ainda, da canção *Fricote*, um grande sucesso nacional dos anos 1980, com versos racistas e rimas machistas de duplo sentido: *Nêga do cabelo duro / Que não gosta de pentear / Quando passa na Baixa do Tubo / O negão começa a gritar / Pega*

*ela aí, pega ela aí / Pra quê? / Pra passar batom/ De que cor? / De violeta / Na boca e na bochecha.*⁵⁵

O alisamento dos cabelos para se aproximar do modelo branco de aparência é mais do que exercício de vaidade ou indício de baixa autoestima. Significa, também, um investimento de mulheres negras na tentativa de conseguir mobilidade na escala classificatória da cor, uma estratégia de sobrevivência, de ingresso e/ou ascensão social no mercado de trabalho, que tem no cabelo alisado um dos itens (não assumidos) da preconceituosa cartilha da chamada “boa aparência”.

Na biografia escrita por Murat (2006), a atriz Zezé Motta assume que, na adolescência, queria ter cabelo liso e nariz afilado, até levar um susto, em 1969, numa viagem que fez aos Estados Unidos com a equipe do diretor teatral Augusto Boal. Ao vê-la se apresentar no Harlem, um grupo de militantes negros ficou chocado quando notou que a visitante brasileira usava peruca. A atriz se sentiu tão constrangida que, no mesmo dia, deixou o cabelo voltar ao natural (ela também fazia alisamento usando pente quente). Zezé diz ter se identificado de imediato com a autoestima daqueles negros, no auge da afirmação do *black is beautiful*. Eles tinham no cabelo um instrumento de comunicação, bem diferente do que ela percebia no Brasil e em si mesma. (UZEL, 2006)

Experiência semelhante teve Elane Nascimento, a atriz mais jovem do Bando de Teatro Olodum, nascida em 1987. Moradora do subúrbio de Plataforma e estudante do curso de pedagogia da UFBA, a intérprete de Dandara ingressou na companhia em 2002. Antes, fez uma oficina em seu bairro, monitorada pelas atrizes Cássia Valle e Valdinéia Soriano, classificou-se para a fase final de uma série de audições no Teatro Vila Velha e foi uma das três escolhidas entre 150 nomes pré-selecionados. Elane revela o processo de transformação que sofreu ao entrar no Bando com apenas 14 anos de idade:

55 Composição de Luiz Caldas e Paulinho Camafeu.

Mudou muita coisa. Primeiro, porque eu não tinha referência nenhuma e nem me reconhecia como negra. Eu nem conhecia o Bando. Entrei na oficina porque eu era tímida demais e queria fazer teatro pra quebrar essa barreira. Quando entrei no Bando, foi um crescimento absurdo. Eu sempre fui pessimista, achava que não ia chegar a lugar nenhum, me achava feia e tinha vários apelidos que me colocavam pra baixo: olhão, testão, sem contar o cabelo. Diziam: 'Vá cortar o cabelo!' 'Por que não dá uma chapinha?'. Eu, claro, fazia isso. Mas, quando percebi que o meu olho, a minha testa, o meu cabelo, tudo isso me ajudava no teatro... Imagine! Hoje em dia eu sou elogiada pelo meu olhar! Descobri muito tarde que eu sou bonita. Hoje solto meu cabelo com a maior naturalidade e sem medo do que vou ouvir. (NASCIMENTO, 2010)

A partir de 2002, devido à política de ações afirmativas para os afrodescendentes no Brasil, uma espécie de reconfiguração de padrões estéticos do movimento *black power* começou a ser percebida na esfera pública. Em Salvador, tornou-se visível nos últimos anos a adesão de jovens à farta cabeleira crespa natural, semelhante ao modelo usado nos anos 1960 e 1970 por nomes como Angela Davis, James Brown e o brasileiro Tony Tornado. Nas últimas décadas, os chamados “salões de beleza étnicos”, em metrópoles brasileiras, tornaram-se espaços de sociabilidade e de legitimação política que abrigam múltiplos discursos (SANTOS, 2000), desde a reafirmação da consciência racial até o consumo de um modelo estético que passou a ser considerado *fashion*, mas não diretamente vinculado à militância. Em ambos os casos, a categoria cabelo subverte o estigma e aparece como símbolo fundamental para definir a beleza negra.

Esse modelo se uniu aos outros penteados de afirmação estética adotados por afrodescendentes soteropolitanos nas últimas quatro décadas, como as tranças de espessuras variadas e o estilo *dreadlock* dos rastafáris. Tal forma de apresentação do corpo negro costuma levar muitos turistas brancos a querer trançar os seus cabelos quando desembarcam na cidade, confirmando o fascínio do pós-moderno global pela diferença a que se refere Hall (2003). Este contexto, no entanto, é marcado pela ambivalência.

Enquanto o cabelo *black power* vira pauta em editoriais de moda da imprensa brasileira e chega aos *outdoors* em campanhas publicitárias com modelos negras, as técnicas de alisamento capilar se proliferam. Cabelos crespos ganham balanço através de recursos que podem ser nocivos à saúde. Um exemplo é o uso do formol, outro reproduzidor de padrões estéticos hegemônicos da branquidão.

Os papéis imaginários

Há várias sequências do espetáculo em que os personagens descrevem situações cotidianas nas quais testemunharam uma atitude preconceituosa de alguém ou foram alvos diretos da prática de racismo. Quatro mulheres que não aparecem para a plateia são citadas nesses relatos como deflagradoras de conflitos, todas no papel de sujeito responsável pelo ato da discriminação: a ascensorista do prédio onde trabalha a Doutora Janaína; a médica cliente do salão de beleza de Marilda Refly; a beata que não deixou Marilda, quando criança, ser anjinho de procissão; e a mãe de um garoto branco com quem Luciano Patrocinado, o Pram, jogava bola na infância.

Deve-se levar em consideração o contexto cultural que ambienta cada episódio narrado (o espaço doméstico, os salões de beleza, os eventos organizados por senhoras de devoção católica), além do propósito da peça de explicitar confrontos de identidades: a médica negra bem-sucedida que frequenta o salão de Marilda não quer ter contato dentro de casa com mulheres da mesma raça em funções subalternas, como a de empregada doméstica.⁵⁶ Já a ascensorista negra não consegue imaginar uma mulher afro-descendente (Doutora Janaína) ocupando posições mais elevadas no mercado de trabalho.

Na situação apresentada por Luciano Patrocinado, o Bando alerta para a germinação do racismo na base da formação cultural

56 A noção de subalternidade é utilizada aqui como forma de identificar as condições de vida de trabalhadoras que são obrigadas, por dependência financeira, a se sujeitar às ordens impostas no ambiente de trabalho por um indivíduo ou grupo dominante.

de uma criança, neste caso, um menino branco que ouve a própria mãe hostilizar um menino negro ao tomar partido do filho. O personagem conta que, numa brincadeira de infância, reuniu um grupo de garotos para jogar futebol. Um deles, de pele branca, chamado de *Parmalat*⁵⁷ pelo time de meninos negros, fez chantage para impor as suas vontades: “Se eu não jogar na linha, levo a minha bola”, exigiu. Irritada, a turma do jogo bateu nele e sumiu com a bola. Como forma de revidar a agressão, a mãe do garoto branco apelou para o preconceito: “Isso é culpa da princesa Isabel”. Eis mais um dado a ser acrescentado ao perfil de Patrocinado, que se deparou com a discriminação racial na infância e cresceu querendo embranquecer.

Juntamente com a argumentação do personagem Wensley de Jesus de que ninguém nasce racista (“Uma criança de dois anos não sabe o que é racismo, ela adquire os valores da comunidade à sua volta”), o episódio relatado por Patrocinado chama atenção para o poder de interferência das instituições (família, escola, Igreja...) no processo em que a criança interioriza normas sociais e naturaliza preconceitos assimilados culturalmente.⁵⁸ Enquanto a situação acima aponta para a família, o caso narrado por Marilda Refly centra foco na religião. O exemplo se difere, mas está inserido na mesma discussão.

A cabeleireira conta que, na infância, desejava muito ganhar o papel do anjinho nas procissões católicas. Todas as meninas do seu bairro já tinham sido escaladas. Até que, numa novena de Nossa Senhora da Conceição, depois de ter assistido às missas e rezado todos os terços, ela tentou se agrupar às crianças na reunião

57 A expressão *Parmalat*, referência a uma marca homônima de leite, é usada para identificar pessoas de pele branca.

58 No dia 29 de novembro de 2010, o Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef), em parceria com a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir), órgão do poder executivo criado no governo Lula, lançou, em Brasília, a campanha “Por uma infância e adolescência sem racismo – Valorizar as diferenças na infância e cultivar igualdades”, a fim de alertar sobre a urgência de uma mobilização para que as crianças e adolescentes aprendam a respeitar as identidades étnicas e raciais.

para a escolha do próximo anjo. Sua prima Lourinha, reconhecida socialmente como sarará, foi uma das convocadas pela beata organizadora do evento. Marilda tentou acompanhá-la, mas a senhora que cuidava dos preparativos da procissão a barrou. Diante das outras crianças, explicou o motivo do veto: “Vocês já viram anjo preto? Se ainda fosse o diabo, seu lugar estava garantido”.

Ao se voltar para o seu passado, a comerciante Marilda Refly também se desloca do mero papel de proprietária de salão interessada apenas no potencial lucrativo dos negócios que utilizam a estética negra como fonte de renda. A percepção do racismo tira a personagem do entorno do espetáculo e a coloca no centro das provocações. Esse crescimento ganha novo reforço na cena em que ela critica uma de suas clientes, a médica negra que não se considera racista, mas prefere evitar contratar mulheres da mesma raça para trabalhar em sua casa, pois teme que a semelhança possa ser confundida com intimidade, ao ponto de levar a empregada a se achar parente da patroa. Vale sublinhar aí um possível desejo inconsciente da médica de demarcar um espaço de poder perante as mulheres brancas, colocando-as em um papel subalterno (o da empregada doméstica), ao contrário do que predomina na realidade social brasileira. Interpretada pela atriz Cássia Valle, Marilda Refly não chega a fazer uma reflexão sobre isso, mas assegura a sua importância na encenação:

Marilda foi pensada, inicialmente, para ser aquilo do cabelo, da estética. O texto do anjinho de procissão chegou como uma novidade pra mim, numa sala de aula. Uma senhora me contou. É o momento mais importante da minha personagem. Ali eu percebo nitidamente que as pessoas param, ouvem, pois criança ser discriminada é algo muito forte. Não deixa de ser coerente com o seu discurso de cabeleireira. Ela fala muito em cabelo e aí vem a coisa do anjinho, do cabelinho de anjo... Com a história da médica, a mesma coisa. Marilda vai se posicionando, deixando claro que não concorda e se humanizando no desenrolar da peça. (VALLE, 2010)

Outra personagem relevante no *Cabaré da rrrrrraça* é a Doutora Janaína, cuja importância reside, principalmente, na firme

postura de não aceitar pagar o preço de ter ascendido socialmente e ainda ser vista como um dos sujeitos que estão fora do lugar (FIGUEIREDO, 2004) que a sociedade construiu e determinou simbolicamente como o espaço a eles destinado. Contraponto da empresária Rose Marie, a advogada Janaína tem consciência do significado de sua mobilidade social e se impõe com um discurso em que exige o direito à inclusão. Ela é um reflexo simbólico da realidade das pessoas negras que se beneficiaram com as mudanças estruturais que atingiram todo o país a partir da década de 1970, quando se intensificaram os processos de urbanização e industrialização no Brasil e democratizaram, em parte, o ensino público.

De acordo com Figueiredo (2007), embora essas mudanças não tenham resultado em igualdade de oportunidades para negros e brancos, pelo menos ajudaram uma parcela da população afrodescendente a conquistar posições mais elevadas no mercado de trabalho. Possibilitou, por exemplo, o acesso ao emprego público através de concursos, sem depender de um pistolão conseguido pelo apadrinhamento de brancos em cargos de poder.

A fonte de renda facilitou o acesso aos estudos e a preparação para o ingresso em um curso superior. Esses dados se diferenciam, portanto, da realidade sociocultural brasileira nas primeiras décadas do século XX, quando os filhos aprendiam dos pais em seus núcleos familiares negros a investir na união inter-racial como um recurso estratégico para ascender socialmente. Ou então a imitar padrões estéticos brancos como forma de se aproximar do modelo “ideal” de identidade.

Doutora Janaína emergiu para a classe média brasileira pelas conquistas como profissional liberal, mas sabe que continua sendo alvo de preconceito e reage tomando atitudes do ponto de vista jurídico (e político) no combate ao racismo. Não se cala diante da desconfiança dos diferentes (não negros) e dos semelhantes (negros) quando consome algum bem social ou simbólico comumente associado a uma elite branca. Ter acesso a um elevador para uso exclusivo da categoria de advogados em seu ambiente de traba-

lho, por exemplo, como conta num dos relatos mais importantes do espetáculo:

[...] Outro dia, eu fui à Justiça do Trabalho para resolver uma questão e lá tem dois elevadores, não é mesmo? Um é privativo para advogados e o outro, para reclamantes. Entrei, com mais dois colegas, no que é meu, por direito... Não! Já não se pode mais andar à vontade. Eu estava com uma calça jeans e uma camisa de linho. A ascensorista [faz gesto que indica a cor da pele] – patrícia também! – olhou para mim e falou: ‘Este elevador é privativo para advogados’. Olhei para os meus colegas: ‘Ela está falando com algum de vocês?’. Calada eu fiquei e ela com a porta aberta: ‘Minha senhora, desculpe informar, mas o elevador de reclamantes é do outro lado’. Eu continuei calada e ela com a porta aberta: ‘Minha senhora, a senhora vai ter que sair, porque tem dois advogados esperando a senhora se retirar’. Olhei para ela e falei: ‘Acontece que eu não sou analfabeta, tá me entendendo?’. Mas ela não me entendeu e continuou com a porta aberta: ‘A senhora não vai se retirar?’; ‘Eu não vou sair, porque antes de entrar eu já li o que tinha escrito na frente. Estou querendo dizer pra você que eu também sou advogada’; ‘Oh, a senhora me desculpe!’; ‘Não, agora nós vamos subir pra resolver lá no tribunal’. Foi simplesmente [olhando para a plateia do Cabaré da rrrrraça] porque eu sou negra e vocês não estão acostumados a ver uma negra advogada. Percebe?

O episódio, baseado em um fato real contado ao Bando por uma advogada, enfatiza a importância de denunciar à Justiça os crimes de racismo. Janaína reage a uma situação de vulnerabilidade, na qual uma funcionária negra em posição de subalternidade, tendo como referência uma realidade social de profundas desigualdades raciais, sequer cogita a capacidade de uma mulher da mesma raça se mover da esfera da pobreza para ocupar um espaço onde o trânsito é majoritariamente branco. Intérprete da advogada, Merry Batista acrescenta:

A advogada diz: ‘aí eu fiz isso e não deu certo’; ‘aí depois eu fui criar uma outra estratégia e não deu certo’. O que daria certo para a funcionária seria Janaína sair dali. A ascensorista não quer saber, fecha os olhos, não tem jeito. Ela pensa: ‘por que é que eu estou aqui e você aí?’; ‘não é possível, está

errado!'; 'como é que você pode ser uma advogada e eu ter que abrir a porta pra você?'; 'como é que eu posso me comparar a você?'. Quando ela pede desculpas, eu, de alguma forma, dou a entender que a culpa não deve ser atribuída somente a ela, pois o problema é amplo. Eu não vou esfaquear só ela, eu vou esfaquear o sistema todo. (BATISTA, 2010)

Com sua reação, Doutora Janaína torna evidente como sua identidade negra se fortaleceu na experiência da ascensão social. Ou seja, ao contrário do discurso da empresária Rose Marie, para quem “o dinheiro e o sucesso minimizam o racismo”, ela cumpre o papel de romper com a associação que geralmente é feita entre mobilidade social e embranquecimento. As duas, aliás, entram em confronto direto na cena em que Rose Marie toca a campanha da porta, é atendida por Janaína e lhe pergunta se a patroa está. “Eu gostaria de saber o que a levou a achar que eu não posso ser dona desta casa”, enfrenta a doutora. “Eu não tenho bola de cristal, meu bem”, ironiza a empresária. “Mas deveria ter, porque você está falando com uma advogada. Sabe que pode ser processada por isso?”, ameaça Janaína, tendo a cumplicidade do militante Wensley de Jesus, que sublinha para o público: “Porque racismo agora é crime!”. A partir desse confronto, o espectador tem diante de si duas mulheres que representam uma minoria negra em posições sociais mais elevadas e, ao mesmo tempo, dois exemplos que se opõem na reflexão sobre ascensão e identidade.

Branqueamento e sexualidade

Categoria importante na compreensão do tratamento dado à mulher negra no *Cabará da rrrrrraça*, o branqueamento se cruza com a temática sexual em momentos que ajudam a mostrar como são estabelecidas as relações de gênero e raça na peça. Enquanto três personagens femininas (Jaqueline, Rose Marie e Flávia Karine) não se sentem e nem querem ser percebidas socialmente como negras, dois personagens masculinos (Taíde e Luciano Patrocínio, o Pram) potencializam a negrura que trazem em si com o objetivo de se aproximar da branca do outro. Neste caso, da

mulher branca. São diferentes formas de assimilação da ideologia do branqueamento, que, no contexto do *Cabaré*, se refletem na raça e no gênero. Ao tentar tirar proveito dos estereótipos que remetem o homem negro à figura do libidinoso selvagem de órgão sexual avantajado, Taíde e Pram fazem propaganda de si mesmos como atletas eróticos, máquinas fálicas de prazer infalíveis na cama. Eles acreditam ter no corpo sexuado o instrumento mais eficaz de afirmação de poder do masculino heterossexual. Sublinham, assim, a força da associação socialmente construída entre o corpo racializado, a masculinidade e a heteronormatividade,⁵⁹ o que mostra como Pinho (2008, p. 275) tem razão quando diz que a negritude é também “produzida, inventada e reinterpretada” através da sexualidade.⁶⁰ Ambos os personagens superestimam a mulher branca, apontando-a como o modelo de beleza e legitimidade capaz de proporcionar a eles uma mobilidade social:

Outro dia, fui fazer um desfile no Maksoud Plaza.⁶¹ Aí teve uma que botou a chave do apartamento no meu bolso com um bilhete: ‘Sou loira de olhos azuis e tô procurando um negão pra me levar à loucura’. Aí eu levei, né? [...] Quero mais é que o mito prevaleça pra eu me dar de bem. (TAÍDE)

[...] sou tesudo, pondongoso, com os meus cabelos nait, forenait, pin, forever. Quando eu tô na minha cama com uma branca que pega nesses cabelos e geme: ‘Ai meu nait, meu pondongoso! Ai, forenait, você é o meu negro gostoso. Meu pim!’ E eu só pram!... pram!... pram! [...]. (PATROCINADO, simulando um ato sexual)

59 Entende-se por heteronormatividade “a capacidade da heterossexualidade apresentar-se como norma, a lei que regula e determina a impossibilidade de vida fora dos seus marcos” (BENTO, 2006, p.40).

60 Assim como o gênero e a raça, a sexualidade também é uma construção social definida por processos e práticas discursivas e que só ganha sentido na cultura. Como defende Louro (2004), “as marcas de gênero e sexualidade, significadas e nomeadas no contexto de uma cultura, são também cambiantes e provisórias, e estão, indubitavelmente, envolvidas em relações de poder” (Ibid, 2004, p.82).

61 Um dos hotéis mais luxuosos e tradicionais da América Latina, situado no centro de São Paulo.

Luciano Patrocinado se considera exótico e alimenta o seu ideal de exotismo investindo de maneira obsessiva em roupas e tênis consumidos pela classe média branca (daí o apelido transformado em sobrenome). Para ele, o homem negro deve se casar, de preferência, com uma mulher loiríssima, que tenha boa situação financeira e lhe proporcione um conforto capaz de fazê-lo se livrar da imagem de sujeito representativo de favelas, morros e palafitas. “É essa violência que o negro passou e passa, e eu não tô mais a fim de passar”, justifica, numa fala direta para o público. Essa meta de ascensão social do personagem pela estratégia do sexo implica numa absoluta rejeição à mulher negra. A cena que torna mais evidente a exacerbação deste desprezo faz do lixo uma metáfora: ávido pelo encontro amoroso que havia marcado com Cíntia, uma mulher branca, Pram vai atender ao chamado na campainha da porta de sua casa e se depara com a empresária negra Rose Marie. Num misto de frustração e fúria, ele reage com o seguinte texto: “O lixo já desceu! Sai pra lá, coisa ruim! Vai procurar uma trouxa de roupa pra lavar. Tô pensando que é gente, vem isso na minha porta”.

A sociedade machista e racista fez Patrocinado acreditar que o recolhimento dos dejetos e a lavagem da roupa suja são tarefas condicionadas às negras, vistas pelo personagem como abaixo do humano (não gente), espelhos do que ele imagina ser o lixo social e do qual quer a todo custo se distanciar. A escolha da empresária rica para ouvir esta resposta também mostra ao público que o desprezo de Pram se sobrepõe às hierarquias sociais (o cabelo e a cor da pele são marcas identitárias suficientes para ele tratá-la como “a mulher do lixo”).

Patrocinado reforça o mito da sexualidade do homem negro para além do espaço do palco e aplica as suas estratégias de sedução dando cantadas em mulheres loiras (ou de pele muito clara) na plateia. As loiras foram escolhidas porque Pram precisava de um motivo (no caso, a paquera) para descer do palco e interagir com o público. Neste momento, a espectadora abordada passa a interferir na dramaturgia da encenação dando um depoimento ao

microfone. Inicialmente, Pram demonstra fascínio pelo modelo de beleza que a loira representa socialmente, mas logo em seguida ele contradiz o seu próprio perfil ao se deslocar do papel de cor-tejador engraçado para perguntar à entrevistada, num tom sério e inesperado: “Quem discrimina mais? O branco ao negro, o negro ao branco ou o negro ao negro?”. Intérprete de Patrocinado, o ator Érico Brás enfatiza:

A mulher loira passa a ser uma personagem da peça. Talvez ela nunca tenha sido cobrada antes a responder a esse questionamento. E tem que dar uma resposta imediata na frente de centenas de pessoas. Eis que surge aí uma berlinda cênica que exige jogo de cintura pra sair. (BRÁS, 2010)

Apesar do possível efeito inibidor que essa pressão pode provocar na espectadora convocada a dar sua opinião, é importante o Bando mostrar um Patrocinado que se desconstrói por um instante para que seja ouvido, dentro do espetáculo, como o racismo chega até os brancos. O objetivo é mobilizá-los para a discussão, tirar do silêncio esses modelos paradigmáticos de aparência e romper com a neutralidade da brancura, que nada mais é do que uma posição confortável de dominação. Situa-los, enfim, como parte integrante deste contexto que é relacional:

O que o branco pensa de verdade das questões negras? Ele se envolve? Sabe que existe isso? Ele se identifica com isso? Até que ponto contribui pra essa discriminação toda? Seja na criação dos filhos, na postura no trabalho, dentro de casa... É bacana que seja a loira, porque mostra mais um lado, já que ela é o alvo daquele homem negro que quer se dar bem, se colocar nas festas... Mas elas ali, na plateia, representam o branco em geral. Muitas já disseram que não existe racismo na Bahia, que isso é uma bobagem, um complexo que a população negra tem. Não sei se porque a pessoa é pega de surpresa, fica constrangida e se coloca dessa forma, ou se é mesmo o pensamento de um branco completamente alienado. Desde o primeiro ano do espetáculo, é assim. (SORIANO, 2010)

A atriz Valdinéia Soriano revela que a semelhança de conteúdo nos depoimentos dessas espectadoras levou o ator que inter-

preta Patrocinado a fazer a mesma pergunta a uma negra na plateia, imediatamente após a resposta da loira. Embora não tenha sido realizado um levantamento sistemático que pudesse servir de fonte para um estudo de recepção, o resultado desta interação com as mulheres negras tem mostrado, segundo o elenco, a predominância da interseção entre gênero, raça e sexualidade nos discursos. Algumas delas foram além da colocação sobre quem discrimina mais e evidenciaram um incômodo com o comportamento sexual de Pram, dando seus pontos de vista sobre uniões inter-raciais.

No palco, atores do *Cabará* mais uma vez estabelecem contrapontos em falas que se diferem da postura de Taíde e Pram, com destaque para dois momentos da encenação. Num deles, Jorge Washington recorre novamente ao seu alter ego (o imaginário amigo de Taíde ligado ao movimento negro), para comunicar ao público o que o próprio ator pensa sobre as relações inter-raciais envolvendo o seu personagem. Diz o amigo:

[...] ‘Taíde, você está em dívida com a raça, você é um racista inconsciente. Você pensa que quando você sai com as brancas está levando vantagem. Mas não é nada disso. Você está reforçando o mito de que o negro só é bom na cama e isso não corresponde à realidade. O negro é bom também em Medicina, em Direito, na política... E o bom desempenho do negro não está apenas restrito ao sexo, ao samba ou ao futebol’.

Conceição (2005, p. 64) chama atenção para a conotação racista do mito da superioridade do desempenho sexual do negro em comparação ao do branco, configurada pela criação ideológica que apenas realça a tendência ao uso do instinto por parte deste sujeito mitificado:

Aqui, o que é instintivo são as coisas animais. Já a razão, a fria e cartesiana razão, é do domínio do branco, europeu. A este, a capacidade de abstração científica e filosófica. Daí as suas limitações na cama na hora do vamos ver, ao contrário do homem e da mulher da ‘raça’ negra, os ‘bons selvagens’ — para usar um conceito de Rousseau.

No outro momento, Abará, o Nêgo Fodido, rejeita o estigma de objeto sexual e se exclui de um estereótipo que, segundo ele, não cabe em alguém que vive nas suas condições sociais. Consciente de que se trata de uma mitificação racista, Abará nega a imagem do negro capaz de enlouquecer de prazer qualquer mulher. Ele não quer ser tratado como um corpo meramente libidinoso a serviço da fantasia sexual de quem espera dele este desempenho, e assume a posição do anti-Patrocinado, mostrando a realidade da sua exclusão social. O desabafo é feito num dos trechos da canção *Rap do Nêgo Fodido*:

O Nêgo Fodido recebe uma cantada: 'É você que não corre do pau? Que enlouquece as bocetas do mundo? Animal, você me dá um desejo profundo!'.⁶² Deixa disso, minha filha, baixa a bola. Que eu tô muito longe de ser o Edmundo.⁶³ Só ando na merda, vê se não me amola. Eu sou um nêgo fodido e vivo aqui no cu do mundo.

Ainda assim, falta à dramaturgia do *Cabaré da rrrrrraça* um posicionamento crítico na voz de alguma personagem feminina que signifique uma reação ao desprezo pela mulher negra explicitado nas falas de Patrocinado. Por mais que o elenco se predisponha ao não julgamento dos papéis representados na peça, deixando as reflexões para o público, a ausência de uma resposta mais firme das mulheres do *Cabaré* a essa rejeição torna a discussão incompleta. A universitária Dandara apenas se posiciona sobre a maneira estereotipada como Pram propaga o seu desempenho sexual:

Isso é um quadro tétrico. Quando acabar, uma espécie rara dessa passa na rua, aí – agora que negão está na moda – a branquinha não aguenta ver e vai logo dizendo: 'Uau, que negão bonito! Uau, que negão gostoso!' Ao invés de se impor e empinar o forte bico na diagonal, não, vai logo distribuindo simpatia e abrindo as travagens. 'Há, há, há...'. Ridículo!

62 Vozes das atrizes Valdinéia Soriano (Jaqueline) e Auristela Sá (Flávia Karine).

63 Referência ao jogador de futebol Edmundo, que ganhou o apelido de Animal por fazer muitos gols e ter um comportamento agressivo, até mesmo violento, dentro e fora de campo.

A própria Dandara, porém, vai cair em contradição e reafirmar o mito do negro infalível na cama ao insinuar, ironicamente, que a Princesa Isabel só assinou a Lei Áurea porque “se apaixonou por um negão truculento, canibal, violento, miseravão...”, adjetivos que associam a virilidade masculina à força física (a expressão “miseravão”, por exemplo, muito popular na cultura baiana, costuma ser atribuída ao sujeito heterossexual que enlouquece as mulheres na cama com suas habilidades sexuais). A libertação dos escravos, de acordo com Dandara, teria sido fruto do pedido sussurrado no ouvido da princesa por este cativo viril, após fazer com ela um “amor legal”.

Fora do palco, integrantes do Bando de Teatro Olodum afirmam que a preferência do homem negro pela mulher branca é um dado da realidade brasileira e compartilham opiniões muito parecidas ao analisar a relação entre gênero e raça longe do universo ficcional:

Infelizmente, as mulheres negras, principalmente as que vivem na periferia, são tidas, em sua maioria, como mulheres para transar. Mulher negra não serve pra namorar. Mulher negra é pra você sair e mulher branca é pra casar. Eu já ouvi isso. As próprias mães negras falam: eu não quero que meu filho case com uma neguinha, porque eu não quero ter trabalho de pentear cabelo. A gente ainda ouve isso. (SOUZA, 2010)

Isso acontece porque a gente veio de uma criação em que nos disseram que negro é feio, é fedido, não presta, tem cabelo ruim... E quem quer ser isso tudo? Ninguém. Então o negro busca uma mulher loira, de pele clara, para não se ver, não se enxergar, pra dizer que ele está por cima da carne seca. (ALVES, 2010)

A televisão mostra pra gente que o padrão de beleza é o padrão europeu. A escola dá pra gente um padrão que não é a minha cara. Quando o cara que está lá na sua comunidade liga a televisão, o bacana é a Loira do Tchan, é Xuxa. As loiras passam a ser o padrão de beleza para essas pessoas. O jogador de futebol, quando ascende e começa a ganhar dinheiro, a mulher que ele vai casar é uma loira. Quando o pagodeiro começa a despon-

tar na mídia, o troféu dele é estar com a mulher loira. Não estou generalizando. Amor, amor, na relação inter-racial, tem, não estou dizendo que não tem, mas não são todos os casos. (WASHINGTON, 2010)

Pela forma como a dramaturgia do *Cabaré* foi estruturada, a visão pessoal de cada componente do Bando sobre os temas apresentados, com base nas suas experiências de vida, naturalmente influenciou na construção dos textos de seus respectivos personagens. Assim, a abordagem da relação entre branqueamento e sexualidade traz na encenação os reflexos de opiniões como as destacadas acima, manifestadas lucidamente por pessoas que sentem na pele os efeitos da ditadura da aparência imposta pelo racismo. No entanto, por mais que o ator Jorge Washington procure evitar as generalizações, o discurso do espetáculo em sua reflexão sobre as relações inter-raciais e a sexualidade não apresenta ao público uma outra escolha possível para os negros que não seja a da preservação identitária (através da união com alguém da mesma raça), ou o atalho rumo ao branqueamento e ao reforço de estereótipos (relacionando-se sexualmente com o branco). Trata-se de um ponto de vista predominante em vários estudos sobre o tema, nos quais prevalece uma rigidez que condiciona o negro ou a negra a escolher seu parceiro ou parceira somente a partir de critérios de conotação racial, sem levar em conta que não existe apenas um padrão único de relacionamento. Deve-se considerar, também, a existência de uniões inter-raciais capazes de se impor, inclusive, como um enfrentamento do racismo. Afinal, Taíde e Pram representam um tipo de comportamento, mas não o único.

Há, sim, um paradoxo na construção social desse corpo negro desejado e indomável, mas também estigmatizado no papel de objeto de dominação. Por outro lado, em concordância com as reflexões de Barros (2003a), a visão pragmática e generalizada das uniões inter-raciais reforça dicotomias e, ao se fechar, segrega possíveis espaços interativos. É uma visão que não concebe os negros e os brancos como “construções decorrentes do processo de interação entre seres que são, fundamentalmente, relacionais

e que participam ativamente um da construção do outro, mas como meros índices de presença ou ausência de poder.” (BARROS, 2003a, p. 40)

A personagem Flávia Karine é a única do espetáculo que se coloca em contraposição a esse pensamento dicotômico ao afirmar que o negro tem direito a escolher qualquer parceiro, desde que haja “amor, interesse, sentimento”. Com esse depoimento, a personagem agrega a noção de emoção ao seu discurso sobre escolhas afetivas, elemento importante e que não pode ser desprezado, pois está fortemente vinculado à complexidade das relações humanas. Rompe, portanto, com a visão polarizada que condiciona o desejo e toda a sua subjetividade a regras de adequação a uma conduta politizada que, uma vez subvertida, implicaria numa negação da raça.

Mas Flávia Karine não vai muito adiante. Pelo contrário, reafirma a eficácia da ideologia do branqueamento como arma de manutenção do racismo e põe a perder o discurso inicial ao revelar, logo em seguida, o que há por trás de sua argumentação. Ela diz ser a favor da mistura porque “a raça negra misturada é muito melhor”. Em outras palavras, o que a personagem considera ideal é atenuar a negrura aproximando-se da brancura. Assim Flávia Karine se sente confortável, assumindo a marca identitária da cantora morena defensora da mestiçagem, que aceita o paradigma da democracia racial, mas deixa claro como os papéis sociais estão distribuídos no seu mundo miscigenado, no qual as posições mais elevadas pertencem aos brancos:

Adoro negros. O meu namorado, Johnson, é branco, mas tem alma negra, tem energia, está sempre nos shows comigo. A minha equipe técnica toda é negra, a equipe de apoio é negra, a minha camareira, Suzete, que já está comigo há muito tempo, é negra; até um dos meus músicos, o meu percussionista, é negro. O negro é lindo!

Essa personagem surgiu a partir do desejo da atriz Auristela Sá de refletir sobre a hegemonia das cantoras brancas dentre as mulheres que se tornaram estrelas da *axé music* nos últimos 25 anos.

Basta citar a visibilidade midiática alcançada por Ivete Sangalo, Daniella Mercury e Cláudia Leitte, além de outras artistas do Carnaval baiano incluídas nesta trajetória e socialmente reconhecidas como brancas ou mestiças, a exemplo de Sarajane, Márcia Freire, Carla Visi, Aline Rosa, Gilmelândia e Emanuelle Araújo. Claro que um artista que está disposto a fazer parte da engrenagem da indústria cultural nem sempre tem capacidade de se adaptar às suas exigências mercadológicas. Muitas cantoras, brancas e não brancas, fracassaram nessa tentativa por falta de estrutura empresarial, talento, carisma e/ou competência para administrar uma carreira. Mas é evidente que essa mesma indústria, quando quer investir numa cantora de trio elétrico, costuma valorizar (e repetir) um modelo estereotipado de estrela que não privilegia as intérpretes negras.

Em 1988, no auge da popularidade do samba-reggae, a banda Reflexu's chegou a ultrapassar a marca de 750 mil cópias com o seu disco de estreia e atingir uma das maiores vendas da indústria fonográfica nacional naquele ano, graças à consagração da música *Madagascar Olodum*, gravada pela vocalista Marinês, uma cantora afrodescendente. A Banda Mel também fez muito sucesso e, em sua segunda formação, popularizou os nomes de Márcia Short e Alobened, ambas negras. Nenhuma das três, no entanto, conseguiu firmar um espaço sólido no Carnaval da Bahia. Margareth Menezes se mantém como exceção, após ter feito uma bem sucedida turnê internacional na primeira metade da década de 1990, promovida pelo astro David Byrne, e chamado atenção do público gay de Salvador, anos depois, ao comandar os ensaios de verão e os desfiles carnavalescos do bloco Os Mascarados. Ainda assim, Margareth nunca teve no campo da cultura de massa um destaque nacional que se equiparasse ao de Ivete Sangalo ou Cláudia Leitte.

Na tentativa de sobreviver no mercado da música, a cantora de *axé music* do *Cabaré da rrrrraça* anulou estrategicamente a sua negrura, com o objetivo de ficar famosa e ser admitida. Para isso, imaginou como modelo ideal para si a cantora Daniella Mercury, “uma artista branca autorizada pelo seu público a identificar-se com gêneros culturais negros.” (SOVIK, 2009,

p. 163) Personagem mais contraditória do espetáculo, Flávia Karine tenta negociar a sua manutenção na indústria cultural apostando numa aparência e num discurso que assegurem uma permanência no mercado, a partir das regras ditadas por um homem (Arnaldo, empresário da cantora). Ela faz propaganda de um estrelato que nunca atingiu, mas de vez em quando evidencia contradições com alguns desabafos, como esse em que reproduz um depoimento dado à revista *Raça Brasil* pelo cantor e compositor Djavan:⁶⁴ “Quando você se torna famoso, você se torna incolor. Não significa que as pessoas gostem de você. Significa que passaram a admiti-lo”.

Mas Flávia Karine não abre mão de se manter fiel a um modelo branco de estrela pop. A alusão a uma marca estética de Daniela (o balançar dos cabelos nas coreografias), várias vezes em cena, faz da personagem uma cópia sem autenticidade, uma tentativa de clonagem, enfim, uma artista que não deu certo. Tal fidelidade se estende à maneira como ela assimila o discurso de identificação da artista branca com a cultura musical negra de Salvador, daí a insistência em repetir festivamente o bordão “negro é lindo!”, frase síntese da sua decisão de se mostrar quase branca e enxergar o negro como o outro. O diretor Marcio Meirelles esclarece que não se trata de uma crítica a Daniela Mercury: “*É uma crítica às cantoras que a imitam ou a imitavam. Flávia Karine é apenas um desses clones, ou seja, ela não é ninguém.*” (MEIRELLES, 2010)

Chama atenção, na peça, a ideia de oposição que caracteriza as relações entre determinadas personagens femininas. É o caso de Doutora Janaína e Rose Marie (já destacado) e das estudantes Dandara e Jaqueline (a ser mostrado mais adiante). Tal associação também pode ser feita entre as cantoras Flávia Karine e Nêga Lua, embora elas não cheguem a entrar em confronto direto, como acontece com as personagens citadas acima. Mesmo assim, são

64 Citação de um trecho da entrevista de Djavan para a revista *Raça Brasil*, na edição de dezembro de 1996. Essa informação foi encontrada no programa do *Cabará da rrrrrraça*.

duas mulheres artistas que se diferenciam tanto na visão de mundo quanto nas pretensões com a música.

Todo o percurso de Nêga Lua é marcado por tomadas de posição representadas em versos: “*Desbotar a cor do preconceito*”; “*É preciso ter coragem para ter na pele a cor da noite*”; “*Você me olha e não se vê, e não se vendo em mim, me discrimina*”; “*Sei que pertenço ao povo preto. E você, sabe quem é?*”. Numa canção em especial, a personagem sublinha identidades (“*Sou negra e sou mulher*”) e leva para dentro do espetáculo o posicionamento político da militância feminina dentro do hip hop.⁶⁵ Este movimento estético, poético e musical reflete sobre desigualdades sociais e raciais, mas no âmbito das relações de gênero é considerado machista por mulheres MCs que dele fazem parte e, conforme Weller (2005), ainda são minoria entre as bandas de rap e a turma de grafiteiros e dançarinos de *break*, alicerces da cultura hip hop. É outro momento importante da interseção entre gênero e raça no espetáculo, refletida numa personagem de autoestima elevada, que expressa sua criatividade, impõe um discurso diante dos homens e demonstra ter conquistado espaço e reconhecimento como artista engajada num ambiente musical de predominância masculina.

65 O hip hop começou a ganhar força no Brasil a partir dos anos 1980, tendo como berço a região metropolitana de São Paulo, de onde se espalhou para outras cidades do país. Com o objetivo de fortalecer a sua representação feminina, foi criada oficialmente, em 2011, a Frente Nacional de Mulheres do Hip Hop.



Taide (Jorge Washington)



Luciano Patrocinado (Érico Brás)



Abará, o Nêgo Fodido (Fábio Santana)



Wensley de Jesus (Sérgio Laurentino)



Edileusa (Leno Sacramento)

A transgênero e a mobilidade das identidades

No *Cabaré da rrrrrraça*, o homem negro aparece em cena como o foco central da relação entre gênero, raça e sexualidade, além de ser também um questionador da imagem social mitificada de suas habilidades sexuais, colocada em discussão no espetáculo. Na tentativa de desmitificação, tem grande importância na trama o espaço ocupado pela transgênero Edileusa, que mostra como a sexualidade “transcende as manifestações do corpo, transcende a genitalidade” (FAGUNDES, 2005, p. 14), confundindo quem se acostumou a ver o mundo dividido em “vaginas-mulheres-feminino e pênis-homens-masculino.” (BENTO, 2006, p. 18)

A personagem Edileusa não representa uma travesti. Não surge no palco calçando sapato de salto alto, nem tem silicone no peito ou *mega hair* para alongar os cabelos crespos. Por opção, seu gênero se pauta pelo feminino, mas isto não significa que ela abdica de características masculinas, pois “se constitui em um constante fluir entre esses pólos, quase como se cada contexto ou situação propiciasse uma mistura específica dos ingredientes do gênero.” (BENEDETTI, 2005, p. 96) Sua identidade feminina é construída por um deslocamento que não se revela por signos da aparência física de um corpo anatomicamente transformado, mas nem por isso deixa de fazê-la assumir a instabilidade. Edileusa é um exemplo simbólico da realidade dos sujeitos que optam pela posição de trânsito e, conforme Louro (2007), podem, às vezes, desejar uma identidade sem nitidez:

Não se trata de, simplesmente, se opor ao centro e, menos ainda, de aspirar a ser reconhecido por ele. Esses sujeitos não buscam ser ‘integrados’, ‘aceitos’ ou ‘enquadrados’; o que desejam é romper com uma lógica que, a favor ou contra, continua se remetendo, sempre, à identidade central. Assumem-se como estranhos, esquisitos, excêntricos e assim querem viver — pelo menos por algum tempo, ou melhor, pelo tempo que bem lhes aprouver. (LOURO, 2007, p. 8)

Numa das cenas em que explicita esse desejo, Edileusa aparece cantarolando sozinha em sua residência, alguns segundos antes de abrir a porta para a empresária Rose Marie. Nos primeiros anos de exibição do *Cabará da rrrraça*, ela manifestava a assimilação enfática de uma identidade, cantando, neste momento, o verso *eu me orgulho de ser uma mulher negra*,⁶⁶ trocado, ao longo das temporadas, por outro mais conhecido do público: *eu gosto de ser mulher*.⁶⁷ Na opção musical mais recente, Edileusa dilata a nomeação masculino/feminino ao cantar: *que venha essa nova mulher de dentro de mim*,⁶⁸ colocando em xeque os papéis tradicionais do homem provedor, chefe de família e autoridade na distribuição estereotipada dos gêneros.

Com sua feminilidade, Edileusa subverte o discurso de sexo e raça que confere ao homem negro, mais sexualmente marcado do que o homem branco e objeto de fetiche, o estereótipo de ser um símbolo do poder da masculinidade na cama. Tal subversão é enfatizada na resposta que ela dá a Abará, o Nêgo Fodido, na seguinte cena: ouve-se o som de um pagode tipicamente baiano. Edileusa começa a rebolar e, de costas, vai se aproximando do corpo de Abará. Ao tentar roçar no personagem, é rejeitada agressivamente com uma frase homofóbica: “Sai pra lá, viado. Envergonhando a raça!”. Edileusa se defende com uma reivindicação de liberdade: “Que violência é essa? Será que nem viado negão pode ser?”. Nesse desabafo, impõe o seu direito de também ser um negão e se desprender da dominação heteronormativa que transforma a cor da pele em um estigma, como se o negro tivesse que ser ainda mais homem do que o branco. A denominação “viado”, manifestada em tom de insulto, é o dispositivo utilizado por Abará para dizer a Edileusa que ela é um ser abjeto que deve ser colocado à margem.

66 Trecho da canção *Mulher negra*, de Gerônimo, gravada em 1989 pela Banda Reflexu's.

67 Trecho da canção *O lado quente do ser*, de Marina Lima e Antônio Cícero, gravada em 1980 pela cantora Maria Bethânia.

68 Verso da canção *Uma nova mulher*, de Paulo Debétio e Paulinho Rezende, gravada em 1989 pela cantora Simone.

A insultada, no entanto, assume esta mesma nomeação ofensiva como um elemento identitário (“Será que nem viado negão pode ser?”), reagindo à hierarquização das identidades sem deixar de questionar a violência de Abará e explicitá-la para o público.

O próprio contexto cultural do pagode popularizado em Salvador nos últimos 15 anos (e que Edileusa adora frequentar) reforça a norma heterossexual que exige do negro a extrema macheza, através da figura do “putão”, gíria cujo valor semântico confere status ao masculino no ambiente dos ensaios e shows desta cena musical, ao funcionar como signo de afirmação do sujeito ativo e heterossexual. O “putão” (aumentativo de “puta”) toma para si o modelo de erotização da sexualidade atribuído à prostituta, mas inverte os estigmas do seu papel social, passando a se orgulhar (e ser admirado) por ser aquele que subverte a ideia de relação monogâmica e a noção de fidelidade em nome da realização de seus instintos sexuais. É uma figura que reafirma o machismo, pois legitima “a masculinidade hegemônica e a virilidade, assim como reitera os estereótipos de superioridade, força e dominação como atributos inquestionáveis do masculino, natural e universal.” (NASCIMENTO, 2008, p. 3)

O rebolado de Edileusa personifica o “antiputão” e se contrapõe a esta hegemonia. Dentro dessas regras, ela vai duplamente “contra a natureza” por representar o negro considerado efeminado. É o que Bourdieu (2003) define como tabu da feminilização (passiva, penetrada) e sacrilégio do masculino (ativo, penetrante). Oliveira (2004, p. 240) também reconhece este tabu ao afirmar que:

A homo-orientação masculina é mais condenada porque envolve a possibilidade de penetração anal, a sodomia, ato inaceitável para o imaginário masculino ocidental, pois remete à submissão mais vexatória que um varão pode se sujeitar, a abnegação do poder através da entrega sexual a outro homem.

Edileusa assume a feminilidade e fere a estereotipada integridade do masculino, regra reconhecida e compartilhada por um

outro modelo de homossexual, aquele que não dá pinta,⁶⁹ rejeita as monas,⁷⁰ se comporta dentro de um modelo heteronormativo, se adapta aos padrões sociais dominantes e reproduz esse domínio opressivo como uma maneira de ser socialmente identificado pelos estereótipos da construção do gênero masculino:

Comprovando a universalidade do reconhecimento concedido à mitologia androcêntrica, os próprios homossexuais, embora sejam disso (tal como as mulheres) as primeiras vítimas, aplicam a si mesmos, muitas vezes, os princípios dominantes: tal como as lésbicas, eles não raro reproduzem, nos casais que formam, uma divisão dos papéis masculino e feminino (inadequada a aproximá-los das feministas, sempre prontas a suspeitar de sua cumplicidade com o gênero masculino a que pertencem, mesmo se este os oprime) e levam por vezes a extremos a afirmação da virilidade em sua forma mais comum, sem dúvida em reação contra o estilo ‘efeminado’ antes dominante. (BOURDIEU, 2003, p. 144)

Homens socialmente construídos como “efeminados” existem fora dos palcos de teatro e pertencem à cultura homossexual. Muitos fazem do deboche ou do escracho uma maneira de se posicionar no mundo e de criticar as convenções sociais. Eles possuem um significado cultural e representacional de gênero e têm direito de ser fonte de inspiração numa expressão artística sem que isso seja sempre compreendido como caricatura ou preconceito. Edileusa cumpre esse papel. Seus trejeitos e vocabulário não se dissociam da natureza cômica que se revela como um dos recursos de comunicação do espetáculo: “A maravilhosa aqui sou eu!”, “Sai da minha porta, sua padilha derrotada!”, “Reaja, bicha!” e “Eu sou a maior e a melhor mexida de toda a América negra!” são exemplos de frases de efeito ditas por ela e que funcionam bem dentro de um critério cênico utilizado para excitar a plateia. A própria personagem foi inspirada no comportamento efusivo de

69 Na gíria dos gays, “dar pinta” significa mostrar afetação.

70 Na gíria dos gays, “mona” significa alguém considerado muito afeminado.

jovens homossexuais negros, pobres e bem femininos da periferia de Salvador.

O estereótipo do macho negro heterossexual, de infalível apetite para os prazeres do sexo, é criticado várias vezes por Edileusa. Quando o modelo Taíde se vangloria, afirmando que nenhuma mulher saiu da sua cama se queixando, ela ironiza: “Eu que o diga, hein, Taíde...?”. Na sequência, aproveita as citações do modelo ao amigo militante do movimento negro, em algumas cenas da peça, para, novamente, lhe desafiar e por em xeque o poder de macho que ele acredita ter: “Me desculpe, mas aí tem babado. Onde você vai esse homem do movimento negro tá atrás de você!... Taíde, você é viado!”. O pedido de desculpas, neste caso, é uma maneira debochada de falar ao modelo da sua suspeita de que ele pode estar se desviando das regras de construção da sua masculinidade. Já a desconfiança de um envolvimento sexual com o homem do movimento negro também assinala, ironicamente, que Taíde, no seu papel performativo de macho viril, também poderia estar “envergonhando a raça”, mesmo motivo da acusação violenta que ela sofre do personagem Abará.

Nesse confronto de gêneros, mais um embate chama atenção. Ao passar a palavra à Edileusa para que ela tenha um momento solo na peça, Luciano Patrocinado (o Pram) pede o seu pronunciamento. “Se manifeste, Edileusa!”, convoca Pram. Logo na sequência, vem essa resposta: “Se manifeste, não, que eu não sou de candomblé. E me respeite! Edileusa, não. Dobre a língua que meu nome é Edmilson”. A reação da personagem ao assumir a identidade marcada pelo nome com o qual provavelmente foi registrada (a informação não consta no texto) pode ser compreendida como um enfrentamento da condição masculina imposta em cena por Patrocinado.

Ao se colocar como Edmilson e pedir respeito, ela rebate o estigma do gay “mulherzinha” (mais diminutiva do que as mulheres consideradas “de verdade”), outra conotação pejorativa atribuída aos homossexuais considerados efeminados, e mostra uma outra forma de construir a chamada “conversa de homem

para homem”. A peça, aliás, não oferece informações que enquadrem a personagem em estereótipos do gênero feminino, como a emotiva, a romântica, a sensível ou a maternal, fazendo-a se articular fora do roteiro de idealizações do que seriam as mulheres de verdade. Ao se reconhecer também como um homem negro sem temores diante do macho viril, Edileusa se impõe com elevada autoestima sem se sentir inferiorizada ou sucumbir a uma ameaça heteronormativa. Assim, a personagem nos mostra, em posição de trânsito e com todas as suas ambiguidades, que não precisamos cumprir o papel social imposto às nossas genitálias.

A construção da piriguete

A codiretora do Bando, Chica Carelli, reconhece que o *Cabaré da rrrrrraça* fala pouco da sexualidade da mulher negra, mas também diz que se trata de um tema que já foi bastante explorado nas análises sobre a figura da chamada “mulata tipo exportação” (contratada por empresários de metrópoles brasileiras para sambar em casas noturnas diante de uma clientela formada, principalmente, por turistas estrangeiros). Ainda assim, o tema não chegou a ser anulado nas discussões que compuseram a dramaturgia da peça.

Há dois momentos a se destacar: o depoimento da atriz Rejane Maia quando se desloca da personagem Rose Marie (“Muitos acham que minha bunda firme e dura devia estar nos motéis da vida”); e a cena em que todos os personagens fazem um coro, regido pelo estudante Wensley de Jesus, utilizando sons e expressões típicas de filmes pornográficos (*oh, yeah; fuck me; suck my dick* etc.) e que culmina com um refrão da música *Vatapá*, de autoria do cantor e compositor baiano Dorival Caymmi: *Procure uma negra baiana, ô / Que saiba mexer, que saiba mexer, que saiba mexer*. Neste caso, dando um duplo sentido aos versos que descrevem poeticamente o preparo de uma iguaria baiana, incorporados ao coro da cena com uma conotação sexual.

Ambos os exemplos fazem uma crítica aos estereótipos que caracterizam as negras como mulheres altamente sexuadas, as mais sensuais, libidinosas, quentes e permissivas. Mitos que têm a ver com o sentido de mercadoria dado a elas no Brasil durante o período escravista. Dentre as regras de dominação do homem sobre a mulher na sociedade patriarcal, cabia às escravas a obrigação de satisfazer sexualmente os senhores e seus filhos, enquanto as sinhazinhas assumiam a responsabilidade da procriação sem direito ao prazer, atendendo às imposições morais que, segundo os dogmas da Igreja Católica, deveriam ser preservadas pela família. Uma frase com conotação de ditado surgida no século XVIII, provavelmente escrita por algum cronista ou viajante da época, sintetiza como o machismo e o racismo, juntos, determinaram diferenciações na interseção do gênero com a raça: “Mulher negra é para trabalhar, mulata, para fornicar, e branca, para casar”.

Diz a tradição oral que a princesa Delmira, da família africana do rei Galanga, foi arrancada da sua tribo bantu, em 1740, e trazida como escrava ao Brasil, onde engravidou após ter sido estuprada por um homem branco. Desta violência nasceu Anastácia, no centro-oeste mineiro, uma negra de olhos azuis que teve destino semelhante ao da mãe. Assediada por outro branco que chegou a oferecer dinheiro para tirar a sua virgindade, a escrava Anastácia tentou resistir, mas foi perseguida e violentada sexualmente. Como castigo por continuar resistindo ao assédio, teve que usar uma máscara de ferro até a morte. A escassez de dados que comprovem a veracidade histórica de sua biografia não impediu que sua imagem virasse um símbolo de dignidade cultuado em comunidades religiosas afro-brasileiras.

Séculos depois, a situação de exploração sexual sofrida pelas mulheres negras na ordem patriarcal ainda se reflete culturalmente no Brasil. Em Salvador, a afirmação do pagode baiano tem reiterado construções discursivas que buscam no corpo sexuado da mulher uma fonte de inspiração definidora de relações de poder e carregada de violência simbólica em seus enfoques de gê-

nero. Além de se constituir numa vertente tipicamente baiana,⁷¹ o tipo de música aqui referido se configura como espaço de socialização, de entretenimento e de espetáculo, onde bandas comandadas quase sempre por homens fazem shows (ou ensaios) para uma juventude majoritariamente negra em bairros periféricos. Espaço que a personagem Jaqueline toma como exemplo no *Cabaré da rrrrrraça* para defender o mito da democracia racial no país. “Você frequenta pagode?”, pergunta ela a alguém da plateia, para depois argumentar: “Porque o pagode é uma prova viva de que o racismo no Brasil é uma mentira. Vai branco, oriental, negro...”.

Jaqueline compreende esse ambiente musical como um espaço possível de valorização da sua beleza, da sua sensualidade e o ocupa para se permitir, ser notada, admirada, desejada. Tudo isso é tão legítimo quanto o apelo sensorial do samba, da alegria, do requebrado, elementos característicos dessa sonoridade herdeira da chula do Recôncavo Baiano, readaptada com alta voltagem percussiva. “*Em minha pesquisa de campo para criar a personagem, eu fui a dois ensaios. Até então, nunca tinha ido. Foi bonito ver aqueles negões e negonas dançando, era super bonito de ver*”. (SORIANO, 2010)

Acontece, porém, que nesse território onde as mulheres (em sua maioria, pobres e negras) querem ser protagonistas, a interpretação que os homens têm feito da existência delas (jovens compositores, vocalistas de bandas e público masculino em geral) está impregnada de preconceitos de gênero e de raça, reforçados pela elite empresarial que desfruta dos lucros gerados pela indústria do pagode na Bahia (ajudada pela cumplicidade dessas mesmas mulheres). As relações de poder sugeridas pelas letras, muitas delas de inspiração pornográfica, reiteram estereótipos de

71 O pagode baiano é um tipo de música popular da Bahia que se configura como uma das variações do samba, no ritmo e no modo de dançar, diferenciando-se, por exemplo, do chamado pagode carioca. Ganhou espaço midiático nas rádios locais a partir do final dos anos 1980. É representado, atualmente, por grupos como Black Style, Fantasmão, Guig Ghetto, Harmonia do Samba, Oz Bambaz, Pagod’Art, Parangolé, Psirico e Saiddy Bamba.

superioridade e dominação do homem, qualificado por gírias de conotação positiva como “putão”, “miseravão”, “espada”, dentre outros termos afirmativos do macho heterossexual.

As mulheres, por sua vez, são as “piriguetes”, aquelas que sempre “estão a perigo” (dependentes do prazer sexual dado a elas pelo homem), constituindo-se, portanto, em mais um estereótipo que se manifesta pela sexualidade. No vocabulário usual das letras de pagode, elas também são chamadas de “fruta”, “canhão”, “metralhada”, “galinha”, “ordinária”, “cachorra” (ou *dog*), dentre outros adjetivos de conotação pejorativa que colocam em evidência o corpo feminino erotizado, acionando o que Nascimento (2008, p. 3) chama de “o sentido de uma sexualidade desbragada, da mulher fora de normas sociais, aproximando da prostituta, aquela que representa, no modelo da modernidade, a outra, a não casta, a não pura”. As “piriguetes” são tidas como aquelas que não servem para o casamento e a maternidade, por representarem a mulher comestível, de fácil consumo (*Meu banquete tá pronto/ Ela é a refeição*, dizem os versos de uma música do grupo baiano Pagod’Art).

Seria positivo se a descrição dessa mulher fogosa representasse um exercício de liberdade sexual, do domínio pleno do próprio corpo e do desejo sem barreiras morais. E que no ambiente de socialização do pagode, esse mesmo corpo, ao dançar, expressasse a sua autonomia. Por um lado, isso não deixa de acontecer, afinal, são ambientes de diversão. No entanto, ao serem naturalizadas pelo senso comum, gírias típicas dessas canções, tão carregadas de significados de gênero muitas vezes em interseção com a raça, acabam naturalizando formas simbólicas de aviltamento do corpo e, portanto, de violência contra a mulher, a exemplo da composição *Vaza canhão*, popularizada pelo grupo baiano Black Style. A música vem acompanhada de um texto introdutório gravado pelo cantor: “*Eu conheci essa mulher no Orkut. Ela me disse que era loira, com um metro e oitenta, com os olhos verdes, com um bundão, com peitão... Eu fiquei louco! Marquei um*

encontro com ela e deu música”. Na sequência, ele canta os seguintes versos:

Eu conheci uma menina na internet / Ela me disse que é um verdadeiro avião / Eu marquei um encontro com ela na Avenida Sete / E quando eu vi a menina, pirei o cabeção / Ela tem cara de jaca / Nariz de chulapa / Estria nas pernas / Bunda de peteca / Perna de alicate / Cabelo de Assolan / Ela é caolha / Tem unha encravada / Boca de desdentada / Barriga dobrada / Tirando a camisa, o peito batia no chão / Ela é corcunda / Desengonçada / Cintura de ovo / Com a cara manchada / E quando ela fala, o bafo é de leão / Tem um caroço nas costas / Com a voz grossa / A cara torta / Minha resposta na hora / Foi cantar esse refrão / E o refrão é assim: vaza canhão, vaza canhão, vaza canhão, vaza canhão / E ela tinha um testão / Tinha um zoião / Não era mulher / Era uma assombração / E ela tinha uma papada / Parecia um urubu / Tinha uma impigem na cara / E coçava uuhhhh / Vaza canhão, vaza canhão [...].

Em meio à construção fantasiosa do perfil da mulher “canhão”, inventada por um grupo que se autodenomina Estilo Negro (Black Style), chama atenção, além do caráter machista, a conotação racista da letra, explicitada nas expressões “nariz de chulapa”, “urubu” e “cabelo de Assolan” (citação da marca de esponja feita com lãs de aço, associada de forma depreciativa aos cabelos crespos), assim como a valorização da figura da loira de olhos verdes enfatizada no texto de abertura. A imagem do “canhão” se assemelha à da cena do *Cabaré da rrrrraça* em que Luciano Patrocinado tenta fazer Rose Marie se sentir um lixo. Insistente no preconceito, a mesma banda acrescentou esses versos ao seu repertório: “*Mulher é igual a lata / Um chuta e outro cata*”.

Consumidora do pagode baiano, a personagem Jaqueline é alvo desta violência simbólica, mas não se reconhece como representação da “piriguete”, aquela que *esfrega a xana no asfalto* (trecho de uma música que faz alusão ao órgão sexual feminino), *dá a patinha, rala a tcheca no chão* (outra referência à vagina), *toma chupeta na boca e na bochecha, balança o rabinho e fica de quatro na mesa, porque ela é dog*. Outro exemplo dessa cons-

trução social é a estrofe popularizada pelo grupo Saiddy Bamba: *Essa mulher tá acabada / A rapazeada te deixou arregaçada / Sua fisionomia hoje é de metralhada*. Encontrar-se no estágio da “metralhada” significa estar decadente, ou seja, não estimular mais o homem sexualmente, pois seu corpo já foi provado por vários parceiros. Por ter aprendido desde criança a reproduzir o discurso do dominador branco como estratégia de sobrevivência numa sociedade racista, Jaqueline tenta se proteger propagando a sua “morenice”. Ela canta essas músicas, dança as coreografias, mas não se sente atingida pelo que está contido nas letras:

Infelizmente, você se assumir negro não é uma coisa fácil. É mais fácil dizer que é morena, mulata. Quando você se assume negra, você tem uma responsabilidade. Isso não é pra Jaqueline. Ela não quer pensar muito a respeito disso, não quer saber se é discriminada dentro da sala de aula, dentro do pagode... Ela quer ser feliz, ser amiga de todo mundo, estar bem com todos. É muito mais jogo, então, dizer que é mestiça, é melhor. Pra que ela vai dizer que é negra, se atrás dessa resposta ela vai ter que carregar uma série de coisas, de responsabilidades? Não é o que ela quer. (SORIANO, 2010)

Jaqueline também aprendeu que as relações de poder classificam as pessoas numa escala hierárquica. Além de rejeitar a sua negrura, ela faz questão de se mostrar ao público como uma menina que vive sob a influência de uma cultura urbana. Por ter esse perfil e estudar em um colégio de Salvador, a personagem acredita que ocupa uma posição social mais elevada do que a das meninas negras do interior da Bahia, discriminadas por ela na seguinte cena: inicialmente, a empresária Rose Marie observa a estudante em um espaço público. Por considerá-la uma negra de feições finas, resolve se aproximar e convidá-la para trabalhar como diarista, oferecendo carteira assinada, vale transporte, cesta básica e assistência médica.

A situação foi baseada em um episódio real ocorrido em Belo Horizonte, durante uma temporada do Bando na capital mineira. As atrizes Valdinéia Soriano, Edvana Carvalho e Cássia Valle

estavam passeando em um shopping da cidade, quando foram abordadas por duas senhoras brancas, que, ao verem três negras juntas, se aproximaram para perguntar se alguma delas tinha interesse em trabalhar em casa de família como empregada doméstica. Não se trata aqui de subestimar o valor de uma profissão, mas sim de sublinhar o velho estigma que faz a mulher negra ser vista como aquela que está pronta para o servilismo, conformada em seu papel subalterno. A reação de Jaqueline ao convite da empregária Rose Marie traz no bojo um discurso discriminatório, no qual a personagem estabelece uma hierarquia para mostrar que, nas diferenças estabelecidas pelas relações sociais, ela também pode ocupar um espaço de “superioridade”. Para isso, elege as meninas pobres do interior da Bahia como representantes de uma categoria que ela considera inferior ao seu perfil de “morena” da metrópole:

A senhora está me confundindo com empregada doméstica? Eu nunca fui... Nunca tinha sido discriminada, mas reconheço a discriminação, tá? A senhora, da minha cor, morena igual a mim, está me discriminando? Isso é um absurdo! A senhora quer empregada doméstica, vá buscar no interior, aquelas meninas [...].

A predileção de Jaqueline pelo pagode baiano é criticada pelo Nêgo Fodido, que pede para ela cair na real. Na concepção do Bando, isto significa ter consciência crítica dos estigmas que fazem as mulheres negras serem tratadas, desde o tempo das senzalas, como aquelas que podem aguentar qualquer tipo de humilhação:

As meninas brancas estão associadas à delicadeza, à coisa da Cinderela, da princesinha, que vai exigir do homem que se aproxima uma estratégia de conquista romântica. As negras, não. As negras são aquelas que têm uma pegada forte. Mas não se pode olhar para uma menina negra de 12, 13 anos e para uma branca da mesma idade e deixar que, simbolicamente, a uma seja atribuída toda a delicadeza, enquanto a outra é vista como uma mulher já pronta para o sexo. Essa mesma garota cresce e fica sendo a mulher que aguenta tudo, qualquer tipo de porrada. É como se a mulher negra, do ponto de vista do

seu corpo emocional, da sua sensibilidade, da sua afetividade, fosse mais forte do que todas as outras. (BITTENCOURT, 2010)

O “cair na real” do Nêgo Fodido significa, também, ir de encontro a uma filosofia de vida de Jaqueline: “quem tem quadril preso, tem a mente travada”. É o argumento da estudante para legitimar o pagode como o espaço onde ela solta o quadril na busca de uma afirmação de poder pela exacerbação de sua beleza, e o ocupa sentindo-se mesmo uma menina poderosa. Além de defender esta espécie de bandeira em punho, Jaqueline demonstra pouco interesse pela arma que os personagens mais atuantes politicamente no contexto da peça consideram a mais eficaz no enfrentamento do racismo: fazer do acesso à educação um projeto de vida.

Dandara e Wensley de Jesus ingressaram na universidade, são bem informados e não estão dispostos a ceder a nenhuma concessão em sua militância contra a discriminação racial. Dandara compreende muito bem o pedido feito por Wensley logo no início do espetáculo: “Negro, faça como eu: se imponha, vá à luta, tome, não espere te darem. Resumindo, seja metido”. Jaqueline tem outra filosofia de vida. O que os dois universitários entendem como autoafirmação, ela considera arrogância. Sente-se inferiorizada por eles e se incomoda com a militância. “Pare de me chamar de resistência que eu não resisto a nada. Estou em aberto!”, diz a Wensley, alvo de outro desabafo da estudante: “[...] Agora, eu vou falar a verdade: eu não gosto de você nem dela [aponta para Dandara]. Vocês todos, estudantes universitários, se acham melhores do que todo mundo somente por causa do curso. E isso, eu agora reconheço, é discriminação”. Causa estranheza a Jaqueline ver negros ocupando o espaço das universidades, um lugar historicamente dominado por brancos. Dandara sabe disso e reage, reforçando a ideia de rivalidade entre as duas personagens:

Ô, minha filha, aí não, não reforce o sistema. Já está tão difícil a ascensão do negro na sociedade – mesmo com a política de cotas, que muita gente é contra – e uma colocação como esta... Com certeza, pessoas como você acham que nós, negros, não deveríamos batalhar pra conquistar um espaço na universidade,

que é algo distante de nós. Desculpe-me o peso da sinceridade, mas é isso que dá o pagode. A pessoa fica alienada, submissa.

Essa dificuldade histórica de acesso ao ensino superior ganhou destaque na primeira fala de Dandara na encenação (“não pensem que foi fácil chegar lá, não. Eu tive que estudar muito”) e um reforço no desabafo da Doutora Janaína (“quando eu me formei em Direito, eu era a única negra da turma [...]. Tinha que ter o tempo todo uma postura, porque senão...”). O discurso simbólico dessas duas personagens já havia sido transformado em ação prática, no campo do cotidiano, pelas próprias atrizes do Bando de Teatro Olodum. Quase todas as mulheres da companhia ingressaram na universidade, em cursos como Teatro, Serviço Social, Museologia, Direito, Pedagogia, Artes e Comunicação, numa iniciativa que encontrou estímulo na experiência teatral, ou melhor, no aprendizado de quem passou por mudanças ao fazer a conexão entre arte e realidade e levou o resultado dessa ponte para as suas vidas. Esse é um elo de identificação das atrizes com os papéis que elas interpretam no *Cabaré da rrrrraça*. Apesar das divergências ideológicas que possam existir entre as personagens representadas no palco e as mulheres militantes do Bando, predomina entre elas o investimento na independência, que passa pelo acesso à educação e/ou o fortalecimento através de uma profissão. No mundo cotidiano das atrizes ou no mundo ficcional das suas personagens, esse conjunto compõe um retrato expressivo da mulher negra brasileira.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do processo de formação do povo brasileiro, marcado pela tensão do preconceito racial, as mulheres negras consolidaram sua importância histórica como transmissoras de ensinamentos, guardiãs da memória, mensageiras, líderes (religiosas, políticas) e agentes de sustentação econômica da família, além da presença marcante nas ações de performance do corpo, importantes na preservação identitária. Elas contribuíram ativamente na sustentação de estratégias de resgate da dignidade: alfabetizaram outros negros (as que tinham acesso à instrução formal por trabalharem na casa grande) e tiveram papel fundamental na manutenção do orçamento familiar (quando, pós-Lei Áurea, passaram a trabalhar como empregadas domésticas ou prestadoras de serviços domésticos).

A partir de uma conexão entre essa realidade e o universo ficcional, pode-se dizer que as personagens femininas da peça *Ca-baré da rrrrrraça*, do Bando de Teatro Olodum, são suas herdeiras no campo do simbólico. Em sua maioria, as mulheres retratadas no espetáculo trabalham ou estudam e os seus perfis estão ligados diretamente ao fato de terem uma profissão ou estarem em busca de uma forma de independência que pode passar pelo viés intelectual e/ou financeiro. Dentre elas, uma das poucas que podem

ser consideradas uma exceção nesta orientação ativa em relação à vida profissional seria Jaqueline, a jovem que cursa o segundo ano de formação geral. Mesmo assim, é uma estudante e, ainda que de um curso sem prestígio no mercado (e pelo qual ela é alvo de preconceito por parte de personagens universitários), ser estudante já confere uma categoria à Jaqueline.

Empresária, cantora, advogada ou universitária, essas personagens (e as atrizes que as interpretam) representam mulheres negras que serviram de eixo para a sobrevivência e transformações da cultura africana no Brasil. São suas herdeiras até mesmo aquelas que assumem um discurso de negação à negritude e de aceitação da ideologia da miscigenação, acreditando ser esta uma prova da democracia racial; e também as que não reivindicam os direitos civis dos negros e a sua valorização na construção da sociedade brasileira.

Dandara, Doutora Janaína e Nêga Lua são engajadas na luta contra o preconceito racial, cada uma dispondo das armas que têm, sendo, respectivamente, a formação educacional, as leis e a música. Flávia Karine (cantora de *axé music*) e Marilda Refly (dona de um salão de beleza) adotam uma postura mais de omissão em relação às formas vigentes de racismo, embora no discurso da segunda apareçam lampejos de reconhecimento do preconceito e de indignação, e ambas, em suas profissões, façam uso dos proveitos tirados com o resgate da autoestima do negro, seja na arte ou na estética. Jaqueline e a empresária Rose Marie não veem racismo na sociedade brasileira e tampouco se consideram negras. Negaça, personagem periférica e quase sem interferência na narrativa, surge como uma figura emblemática da beleza negra. Já a transgênero Edileusa parece plenamente consciente das estratégias de discriminação racial e de gênero, apesar de não se apresentar como uma aguerrida no cotidiano – além da própria opção em assumir nome e identidade de mulher, abrindo um dos primeiros espaços na peça para o cruzamento de gênero e raça.

Elas formam um valoroso panorama simbólico da mulher negra no Brasil, de diferentes faixas etárias, níveis de formação,

profissões, posições no mercado de trabalho, posturas políticas e formas de exercer sua religiosidade. Para promover esse espelhamento no estudo aqui dissertado, foi preciso auscultar os discursos levados ao palco, observar a relação das personagens com os elementos e dispositivos cênicos (figurino, cenário, coreografia, música), estudar sua participação nas cenas e diálogos com outros personagens; foi preciso também entrevistar atrizes, atores, diretores, músico, coreógrafo e analisar o comportamento dessas atrizes/personagens frente ao caráter interativo da peça.

Tudo isso evidenciou, também, a discriminação por gênero. No caso, há uma justaposição ou combinação de elementos discriminatórios pelo fato de elas serem negras e, ao mesmo tempo, mulheres que, na hierarquia dos dispositivos de exclusão social, vêm numa posição derradeira, atrás do homem branco, da mulher branca e do homem negro. As personagens femininas do *Cabaré da rrrrraça* surgiram da força participativa, da atuação política e da forma opinativa como as atrizes do Bando de Teatro Olodum têm se posicionado ao longo da trajetória da companhia. Todas elas são mostradas ao público como sujeitos afetados pelo racismo, seja nas histórias de vida relatadas no palco, seja em cenas da dinâmica da própria encenação.

Se a abrangência dos temas poderia, em um só espetáculo, resultar na superficialidade dos aspectos abordados, o *Cabaré* escapa a esta condição ao cruzar, também, dentro de um mesmo assunto — e, por vezes, no discurso de um mesmo personagem —, visões destoantes, quando não contraditórias. Isto, sem abandonar seu caráter assumidamente panfletário, explicitado para a plateia logo na abertura do show.

Show porque aqui encontramos outra pluralidade, a de linguagens, estruturas cênicas e campos de conhecimento que percorrem a peça: cabaré (como o título já explicita), programa televisivo de auditório, desfile de moda, show musical, show de humor, dança, *performance art* e publicidade. Por fim, uma polifonia que prioritariamente sustenta o debate promovido pelo espetáculo com as posturas dos personagens, do próprio elenco

e da plateia convocada a participar das cenas, opinar ou relatar episódios que envolvem questões raciais. Estes se juntam ao texto dramático resultante do que foi colhido em campo pelos atores e atrizes ou pinçado das suas trajetórias de vida. A combinação de realidade e polifonia, neste caso, combate a superficialidade e oferece possíveis eixos de reflexão.

Através do recurso dramático que propõe uma interseção entre depoimentos dos atores, situações imaginárias e episódios reais vividos por outras pessoas, as personagens femininas da peça têm em comum o fato de recordarem momentos de suas vidas – sejam numa infância distante, num episódio recente ou em situações cotidianas – que explicitam os valores de uma sociedade marcada pela discriminação à cor da pele e a outras marcas identitárias (físicas ou culturais).

A atitude pode ser diferenciada em relação ao preconceito: elas podem negá-lo, assumir uma postura de indiferença ou de enfrentamento. Mas, mesmo aquelas que não acreditam viver numa sociedade racista, em algum momento do espetáculo serão alvos explícitos de discriminação. Por outro lado, numa encenação que recorre a estratégias de distanciamento para estimular a reflexão junto à plateia, um dos dispositivos é alternar interpretação com rupturas, nas quais os atores e atrizes dão seus próprios testemunhos ou expressam opiniões sobre os fatos. Em algumas sequências da peça, as atrizes que interpretam papéis menos engajados mostram claramente sua faceta politizada, estabelecendo uma espécie de desconforto ou tensão ao se deslocar das suas personagens. Nesses momentos, o *Cabaré da rrrrrraça* ganha ainda mais fôlego no seu engajamento, sobretudo pela força mobilizadora das personagens/elenco. Isto aponta a visão ideológica e militante do espetáculo.

Além disso, as mulheres do *Cabaré* têm de conviver durante toda a peça com o comportamento de personagens masculinos que preferem mulheres brancas, porque elas representam uma forma de inclusão, de mobilidade e da sua legitimação social como homem viril e capaz. Uma mulher branca significa um degrau aci-

ma na escala da sociedade. A loira passa, então, a ser uma figura mítica e idealizada, em oposição à negra, desprestigiada, tratada como “canhão”.

Assim, as personagens femininas, num espetáculo que se coloca como interativo e panfletário na exposição e debate sobre o racismo, são também alvo constante, direta ou indiretamente, de atitudes discriminatórias de gênero por parte dos papéis masculinos da peça. Isso sem que uma voz se levante em sua defesa, sejam delas próprias, sejam de outros personagens. Ainda que o espetáculo seja formado principalmente por solos e traga poucos diálogos, há embates de posturas ou mesmo de contraposição entre a opinião do personagem e a do seu intérprete. Este dispositivo, contudo, não é aplicado no tratamento depreciativo dispensado às mulheres negras pelos papéis masculinos.

A única fala de enfrentamento, uma retaliação que vem da militante Dandara, atinge diretamente o comportamento galanteador do personagem Luciano Patrocinado, definido por ela como patético, mas não sublinha a desvalorização da mulher negra. Vale lembrar, ainda, que o discurso de Patrocinado geralmente é suavizado através do riso, já que se trata de um tipo um tanto exagerado, porém carismático. Outro dado que deve ser considerado é o resultado da cena musical do *Cabare* que exalta os dotes e performance sexual dos homens negros. Nela, as próprias personagens femininas suspiram e correm atrás dos *Super Negões*.

É bem verdade que existe o depoimento da atriz Rejane Maia no início da peça (em oposição à sua Rose Marie), que ataca diretamente a imagem reducionista da mulher negra a objeto sexual e ama de leite. Mas a única personagem que sai em defesa da sua feminilidade quando esta é depreciada durante o espetáculo é Edileusa, que transita entre os gêneros. No entanto, a sua fala (que culmina com o questionamento “será que nem viado negão pode ser?”) e a sua postura se colocam mais no campo contra a imagem estereotipada e fetichizada do homem negro, macho e viril.

Mesmo no momento em que se discute a atuação do preconceito no campo sexual, é o imaginário masculino que está em debate, através da pergunta: negro é bom de cama? É explicitamente sobre a suposta virilidade do homem negro que a discussão é travada e ilustrada. A redução da mulher negra a objeto de satisfação sexual, que podia igualmente se fazer presente nessas reflexões, quase não é mencionada. Ainda assim, a presença das personagens femininas no espetáculo impõe-se como elemento de tensão no resultado da interseção de valores de uma sociedade racista e sexista. O machismo, neste caso, alia-se à discriminação racial para colocar em prática estratégias de subordinação e inferiorização da mulher negra, ampliando as possibilidades de reflexão não em torno, mas eminentemente ligadas ao eixo central.



REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKEHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ALVES, Jamile. [Bando de Teatro Olodum]: depoimento. Teatro Vila Velha, Salvador, 13 abr. 2010. Entrevistador: Marcos Uzel.

ANDRADE, Maria José de Souza. *A mão de obra escrava em Salvador (1811-1860)*. São Paulo: Corrupio, 1988.

AZEVEDO, Thales de. *As elites de cor: um estudo de ascensão social*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

BACELAR, Jeferson. *Etnicidade: ser negro em Salvador*. Salvador: Ianamá, 1989.

_____. *A hierarquia das raças: negros e brancos em Salvador*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. 204 p.

_____. *Mário Gusmão: um príncipe negro na terra dos dragões da maldade*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

BAIROS, Luíza. Mulher negra e feminismo. *Boletim do Centro de Informação da Mulher*, São Paulo, n. 11, 1988.

BAIRROS, Luíza. Lembrando Lélia Gonzalez: 1935-1994. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 23, p. 223-244, 2000.

BANDO DE TEATRO OLODUM. *Programa do espetáculo Áfricas*. Salvador: Teatro Vila Velha, jul. 2007.

BANDO DE TEATRO OLODUM. *Programa do espetáculo Ó pai, ó!* Salvador: Teatro do ICBA, fev. 1992.

BANDO DE TEATRO OLODUM. *Programa do espetáculo Cabaré da rrrrrraça*, Salvador: Teatro Vila Velha, ago. 1997.

BANDO DE TEATRO OLODUM. *Programa do espetáculo Medeamaterial*. Salvador: Teatro Castro Alves, ago. 1993.

BANDO DE TEATRO OLODUM. *Programa do espetáculo Ópera de três mirreiros*. Salvador: Teatro Vila Velha, out. 1996.

BANDO DE TEATRO OLODUM. *Programa do espetáculo Relato de uma guerra que (não) acabou*. Salvador: Teatro Vila Velha, jan. 2002.

BANDO DE TEATRO OLODUM. *Programa do espetáculo Um tal de Dom Quixote*. Salvador: Teatro Vila Velha, abr. 1998.

BANDO DE TEATRO OLODUM. *Programa do espetáculo Zumbi*. Salvador: Teatro Vila Velha, abr. 1995.

BANDO DE TEATRO OLODUM. *Programa do espetáculo Zumbi está vivo e continua lutando*. Salvador: Passeio Público, nov. 1995.

BARBUJANI, Guido. *A invenção das raças*. São Paulo: Contexto, 2007.

BARROS, Zelinda. Casais inter-raciais e suas representações acerca de 'raça'. 2003. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003a.

_____. *Raça ou etnia? Notas acerca de uma confusão persistente*. Salvador: CHAME, 2003b. Paper preparado para o "Curso de Monitor" do Centro Humanitário de Apoio à Mulher/ CHAME, out. 2003.

- BATISTA, Merry. [Bando de Teatro Olodum]: depoimento. Teatro Vila Velha, Salvador, 4 maio 2010. Entrevistador: Marcos Uzel.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENEDETTI, Marcos. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BENTO, M. A. S. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, I.; BENTO, M.A.S. (Org.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 25-57.
- BERNARDINO, Joaze. Levando a raça a sério: ação afirmativa. In: BERNARDINO, Joaze.; GALDINO, Daniela (Org.). *Levando a raça a sério: ação afirmativa e universidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. p.15-38.
- BIÃO, Armindo. Teatro e negritude na Bahia. In: MEIRELLES, Marcio.; BANDO DE TEATRO OLODUM. *Trilogia do Pelô*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1995.
- BITTENCOURT, Jarbas. [Bando de Teatro Olodum]: depoimento. Teatro Vila Velha, Salvador, 10 jun. 2010. Entrevistador: Marcos Uzel.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BOOTH, Wayne C.; COLOMB, Gregory G.; WILLIAMS, Joseph M. *A arte da pesquisa*. Tradução de Henrique A. Rego Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRÁS, Érico. [Bando de Teatro Olodum]: depoimento. Rio de Janeiro, 23 jun. 2010. Entrevistador: Marcos Uzel.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CABARÉ da rrrrraça. Produções de Formiga Vídeo; Bando de Teatro Olodum e Marcio Meirelles. Salvador: Teatro Vila Velha, 2005. 1 DVD, son., color.

CAMAFEU, Paulinho. *Ilê Aiyê*. [Salvador]: [s. n.], 1977. 1 disco.

CARDOSO, Fernando Henrique. *Programa Nacional de Direitos Humanos*. Brasília: Presidência da República, Ministério da Justiça; Brasília: Secretaria de Comunicação Social, 1996.

CARELLI, Chica. [Bando de Teatro Olodum]: depoimento. Teatro Vila Velha, Salvador, 7 jul. 2010. Entrevistador: Marcos Uzel.

CARNEIRO, Sueli. Raça, gênero e ações afirmativas. In: BERNARDINO, Joaze.; GALDINO, Daniela (Org.). *Levando a raça a sério: ação afirmativa e universidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. p. 71-84.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Tradução de Klaus Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Coleção Teatro Hoje).

CONCEIÇÃO, F. *Como fazer amor com um negro sem se cansar*. São Paulo: Terceira Margem, 2005.

CORREA, M. Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, v. 6, 7, p. 35-50, 1996.

COSTA, Haroldo. O negro nas artes cênicas. In: Kabengele Munanga. (Org.). *História do negro no Brasil*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2004. 1 v. p. 205-261.

COSTA, Sérgio. O racismo científico e sua recepção no Brasil. In: _____. *Dois atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte: UFMG/Humanitas, 2006. p. 187-194.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

DANTAS, Marcelo. Baiano teatro da vida. In: MEIRELLES, Marcio; BANDO DE TEATRO OLODUM. *Trilogia do Pelô*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1995.

DOMINGUES, Petrônio José. Negros de almas brancas? A ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo, 1915-1930. *Estudos Afro-Asiáticos*, São Paulo, v. 24, n. 3, p. 563-600, 2002.

DISCRIMINAÇÃO. *A Tarde*, Salvador, 10 ago. 1997, p. 10.

DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 25-26, p. 313-363, 2001.

FAGUNDES, Tereza Cristina Pereira Carvalho. Sexualidade e gênero: uma abordagem conceitual. In: _____. (Org.). *Ensaio sobre educação, sexualidade e gênero*. Salvador: Helvécia, 2005. p. 9-20. 1 v.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FIGUEIREDO, A. L. S. Dialogando com os estudos de gênero e raça no Brasil. In: PINHO, Osmundo; SANSONE, Livio (Org.). *Raça: novas perspectivas antropológicas*. Salvador: Edufba, 2008. p. 237-256.

FIGUEIREDO, A. L. S. Fora do jogo: a experiência dos negros na classe média brasileira. *Cadernos Pagu/UNICAMP*, Campinas, SP, p.199-228, jul./dez. 2004.

_____. Bahia: terra de preto doutor? Mobilidade social dos negros em Salvador. In: PEREIRA, Cláudio.; SANSONE, Lívio (Org.). *Projeto Unesco no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007. p. 360-372.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Casa Grande & Senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. 373 p. 1 v.

GONZALEZ, Lélia. Mulher negra. In: CARTA 1: falas, reflexões, memórias, n° 4. Brasília: Gabinete do Senador Darcy Ribeiro, 1994.

GRUPO DE TRABALHO INTERMINISTERIAL DE VALORIZAÇÃO DA POPULAÇÃO NEGRA (GTI População Negra). Ministério da Justiça. Brasília: Presidência da Republica; Brasília: Ministério da Justiça, 1996.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 1999.

HALL, Stuart. Que “negro” é este na cultura negra? In: SOVIK, Liv (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2003a. p. 317-330.

- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2003b. p. 103-133.
- HOCHSCHILD, Arlie Russell.; EHRENREICH, Bárbara (Org.). *Global woman: nannies, maids and sex workers in the global economy*. New York: Metropolitan Books, 2003.
- HULL, Gloria; SCOTT, P. B.; SMITH, Barbara (Orgs.). *All the women are white, all the blacks are men, but some of us are brave*. Nova York: City U./Feminist Press, 1982.
- JORGE e Zélia são cidadãos de Salvador. *A Tarde*, Salvador, 30 nov. 1984, p. 3.
- LIMA, Mariângela Alves de. O teatro do negro no Brasil e nos Estados Unidos. *Revista USP*, São Paulo, n. 28, p. 257-260, fev.1996.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LOURO, G. L. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004. 1 v.
- _____. Currículo, gênero e sexualidade: o “normal”, o “diferente” e o “excêntrico”. In: LOURO, Guacira.; GOELLNER, Silvana.; FELIPE, Jane (Org.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 41-52. 1 v.
- LUBISCO, Nídia Maria Lienert.; VIEIRA, Sônia Chagas.; SANTANA, Isnaia Veiga. *Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações e teses*. Salvador: Edufba, 2008.
- MAIA, Rejane. [Bando de Teatro Olodum]: depoimento. Teatro Vila Velha, Salvador, 13 abr. 2010. Entrevistador: Marcos Uzel.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

- MEIRELLES, Marcio. [Bando de Teatro Olodum]: depoimento. Salvador, Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 23 nov. 2010. Entrevistador: Marcos Uzel.
- _____. *Cabaré da rrrrrraça*: texto. Salvador: Teatro Vila Velha, 2005.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MENDES, Cleise. *As estratégias do drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.
- _____. A força cômica. In: BIÃO, Armindo; PEREIRA, Antonia.; CAJAÍBA, Luiz Cláudio.; PITOMBO, Renata (Org.). *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume; Salvador: JIPE/CIT, 2000. p. 177-187.
- MENDONÇA, Tatiana. Estamos morrendo de racismo. *Revista Muito*, Salvador, p. 11-14, 6 set. 2009. Revista semanal do grupo A TARDE.
- MIRANDA, Nadja. *Jornalistas em cena, artistas em pauta: a cobertura jornalística dos espetáculos teatrais baianos realizada pelos jornais A Tarde e Correio da Bahia na década de 90*. 2001. Dissertação (Mestrado) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- MURAT, Rodrigo. *Zezé Motta: muito prazer*. São Paulo: Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. (Coleção Aplauso).
- NASCIMENTO, Abdias do. *Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Teatro experimental, 1961. 419 p.
- _____. *O negro revoltado*. Rio de Janeiro: GRD, 1968. 294 p.
- _____. *Sortilégio: (mistério negro)*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1959. 81 p.

- NASCIMENTO, Clebemilton Gomes do. “Piriguetes e putões”: representações de gênero nas letras de pagode baiano. *Fazendo Gênero 08*, Florianópolis, ago. 2008.
- NASCIMENTO, Elane. [Bando de Teatro Olodum]: depoimento. Teatro Vila Velha, Salvador, 21 jul. 2010. Entrevistador: Marcos Uzel.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2003.
- NUSSBAUMER, Gisele Marchiori.; RATTES, Plínio César dos Santos. *Público do Bando de Teatro Olodum: negro, baiano e popular?* Salvador: Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult); Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2006. Pesquisa-piloto para o projeto Equipamentos culturais de Salvador: públicos, políticas e mercados. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/arquivos/publicos_bando_teatro_olodum.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2009.
- OLIVEIRA, Pedro Paulo de. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- OSORIO, Rafael Guerreiro. O sistema classificatório de “cor ou raça” do IBGE. In: BERNARDINO, Joaze.; GALDINO, Daniela (Org.). *Levando a raça a sério: ação afirmativa e universidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. p. 85-135.
- PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht, vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- PINHO, O. S. A. O efeito do sexo: políticas de raça, gênero e miscigenação. *Cadernos Pagu/UNICAMP*, Campinas, SP, v. 23, p. 89-120, 2004.

- PINHO, O. S. A. Relações raciais e sexualidade. In: PINHO, Osmundo.; SANSONE, Livio. (Org.). *Raça: novas perspectivas antropológicas*. Salvador: Edufba, 2008. p. 257-284.
- PIZA, E. Porta de vidro: entrada para a branquitude. In: CARONE, I.; BENTO, M.A.S. (Org.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 59-90.
- REVISTA RAÇA BRASIL. São Paulo: Editora Símbolo, n. 1, 2, set. 1996.
- REZENDE, Claudia Barcellos.;MAGGIE, Yvonne. Raça como retórica: a construção da diferença. In: _____. (Org.). *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 11-26.
- RIBEIRO, Matilde. Mulheres negras: uma trajetória de criatividade, determinação e organização. *Revista Estudos Feministas*, v. 16, n. 3, p. 987-1004, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2008000300017&script=sci_arttext>. Acesso em: 10 maio. 2010.
- RISÉRIO, Antonio. *Carnaval ijexá*. Salvador: Corruptio, 1981.
- _____. *Uma história da Cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2004.
- _____. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- RODRIGUES, Greice. Adeus, cabelos crespos. *ISTO É*, São Paulo, n. 1702, p. 70, 15 maio. 2002.
- ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. Epiderme em cena: raça, nação e teatro negro no Brasil. *Cadernos Pagu*, n. 28, p. 427-434, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332007000100019>. Acesso em: 31 maio. 2010.

- RUBIM, Antonio Albino Canelas. Fragmentos da cultura na Bahia nos anos 50/60. In: _____. (Org.). *A ousadia da criação: universidade e cultura*. Salvador: FACOM, 1999. p. 65-72.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SANTOS, Luciano Gomes dos. Banda Mel. *Faraó, divindade do Egito*. [Salvador]: [s. n.], 1987. 1 disco.
- SÁ, Auristela. [Bando de Teatro Olodum]: depoimento. Teatro Vila Velha, Salvador, 5 ago. 2010. Entrevistador: Marcos Uzel.
- SACRAMENTO, Leno. [Bando de Teatro Olodum]: depoimento. Teatro Vila Velha, Salvador, 13 ago. 2010. Entrevistador: Marcos Uzel.
- SANSONE, Lívio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Tradução de Vera Ribeiro. Salvador: Edufba; Salvador: Pallas, 2007.
- SANTANNA, Marilda. *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. Salvador: Edufba, 2009.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. O negro no espelho: imagens e discursos nos salões de beleza étnicos. *Estudos Afro-asiáticos*, n. 38, p. 49-65, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-546X2000000200003&script=sci_arttext>. Acesso em: 18 nov. 2009.
- SANTOS, Luislinda Dias de Valois. *O negro no século XXI*. Curitiba: Juruá, 2009.
- SCHUMAHER, Schuma.; BRAZIL, Érico Vital. *Mulheres negras do Brasil*. Rio de Janeiro: REDEH; Rio de Janeiro: Senac, 2007.
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para a análise histórica*. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Recife: SOS Corpo, 1995.

SEYFERTH, G. O beneplácito da desigualdade: breve digressão sobre o racismo. In: _____. et. al. (Org.). *Racismo no Brasil*. Petrópolis, SP: ABONG/ANPED, 2002, p. 17-43.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Eliane Borges da. *Para além do próprio umbigo: as mulheres negras militantes de Salvador e a construção do imaginário feminino*. 1998. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1998.

SILVEIRA, Renato da. Etnicidade. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). *Cultura e atualidade*. Salvador: Edufba, 2005. p. 29-47.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SORIANO, Valdinéia. [Bando de Teatro Olodum]: depoimento. Teatro Vila Velha, Salvador, 13 set. 2010. Entrevistador: Marcos Uzel.

SOUZA, Â. M. F. Lima e. Sexo e identidade: biologia não é destino. In: FAGUNDES, Tereza Cristina Pereira Carvalho (Org.). *Ensaios sobre educação, sexualidade e gênero*. Salvador: Helvécia, 2005. v. 1. p. 21-35.

SOUZA, Telma. [Bando de Teatro Olodum]: depoimento. Teatro Vila Velha, Salvador, 17 set. 2010. Entrevista: Marcos Uzel.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TADEI, Emanuel Mariano. A mestiçagem enquanto um dispositivo de poder e a constituição de nossa identidade nacional. *Revista Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, v. 22, n. 4, p. 2-13, dez. 2002.

TAXA de alfabetização é desigual entre negros e brancos, diz IBGE. 2011. *UOL/FOLHA*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saber/1007322-taxa-de-alfabetizacao-e-desigual-entre-negros-e-brancos-diz-ibge.shtml>. Acesso em: 10 jan. 2012.

TEIXEIRA, Tattiana. Modernismo e modernidade na Universidade da Bahia. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). *A ousadia da criação: universidade e cultura*. Salvador: FACOM, 1999. p. 73-88.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2001.

UZEL, Marcos. Aplauso para Zezé: biografia recupera a sólida trajetória da cantora e atriz engajada com a causa da negritude. *Correio da Bahia - Folha da Bahia*, Salvador, p. 1, 8 ago. 2006.

_____. *Expressão negra Olodum e um olhar*. 1991. Monografia (Graduação) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1991.

_____. A guerreira do Bando: a atriz Rejane Maia, do Bando de Teatro Olodum, estende seu engajamento aos bastidores, dando aulas no Centro de Atendimento ao Menor. *Correio da Bahia - Folha da Bahia*, Salvador, p. 5, 12 out. 2000.

_____. *O teatro do Bando: negro, baiano e popular*. Salvador: P555, 2003. (Cadernos do Vila).

VALLE, Cássia. [Bando de Teatro Olodum]: depoimento. Teatro Vila Velha, Salvador, 5 out. 2010. Entrevistador: Marcos Uzel.

VELOSO, Caetano. *Beleza Pura*. [S. l.]: Universal, 1979. 1 disco.

VENTURA, Roberto. Um Brasil mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à república. In: MOTA, C. G. (Org.). *Viagem incompleta: a experiência brasileira 1500-2000*. São Paulo: Senac, 2000. p. 329-359.

WASHINGTON, Jorge. [Bando de Teatro Olodum]: depoimento. Teatro Vila Velha, Salvador, 19 out. 2010. Entrevistador: Marcos Uzel.

WELLER, Wivian. A presença feminina nas (sub) culturas juvenis: a arte de se tornar visível. *Revista Estudos Feministas*, v. 13, n. 1, p. 107-126, jan./abr. 2005. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000100008&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 21 ago. 2010.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens femininas de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2011.

ZEBRINHA. [Bando de Teatro Olodum]: depoimento. Teatro Vila Velha, Salvador, 27 set. 2010. Entrevistador: Marcos Uzel.

Colofão

Formato	160 x 240 mm
Tipologia	Leitura News
Papel	Alta Alvura 75 g/m ² (miolo) Cartão Supremo 300 g/m ² (capa)
Impressão	Edufba
Capa e Acabamento	Cian Gráfica
Tiragem	500 exemplares

Com *Guerreiras do Cabaré*, Marcos Uzel revisita a emergência intelectual gramisciniana, traduzindo as delicadas ações sociais do seu tempo e tendo a cultura como cenário. Um objeto que, à medida que se desvela, afirma-se como um campo de forças, como nos ensina o mestre Bourdieu, desconstruindo a noção dos que idealizam esse campo com ausência de tensões. É um estudo que busca compreender as interseções entre gênero, raça e cultura contidas na peça *Cabará da rrrrraça*, do Bando de Teatro Olodum, sob a perspectiva de personagens que representam mulheres e uma transgênero. Tal escolha, por si só, já evidencia um emaranhado de tensões resultantes de dívidas históricas que foram negligenciadas ao longo dos anos. O interessante é que, apesar de o fluxo da redação ser bastante leve, de gostosa leitura, em nenhum momento o texto realiza estratégias no sentido de tangenciar tensões. Ao contrário disso, temas delicados são expostos e enfrentados, solidificando ainda mais o compromisso político do trabalho.

