

CABARÉ DA RRRRRAÇA: APONTAMENTOS SOBRE O USO DO RECURSO DA RISIBILIDADE NA ABORDAGEM DO RACISMO/ANTIRRACISMO SOB UMA PERSPECTIVA DO ENCRUZILHAMENTO

Gildete Paulo Rocha, UFMG¹

RESUMO

A reflexão aqui desencadeada tem como eixo norteador o evento cênico Cabaré da Rrrrraça, do Bando de Teatro Olodum - Salvador Bahia, concebido como uma Poética do encruzilhamento – fruto do diálogo das concepções de encruzilhada de Leda Maria Martins e Luiz Rufino – que se materializa no espaço-tempo-corpo-riso-corporeidade negro brasileira. Riso decolonial: humor via denúncia e militância política materializando o enfrentamento à colonialidade do corpo, ser, saber introjetada à corporeidade negra pelas representações ideológicas colonizadoras em seus atravessamentos e camadas, e, que tais corpos negros incorporam em cena numa atuação performática/ritualística. Assim sendo, o riso cumpre a função estratégica de provocar fissuras para outras formas de inscrição no mundo.

PALAVRAS CHAVE

Cabaré da Rrrrraça, risibilidade, encruzilhamento, decolonialidade, antirracismo.

ABSTRACT

The reflection triggered here has as its guiding axis the scenic event Cabaré da Rrrrraça, by Bando de Teatro Olodum - Salvador Bahia, conceived as a Poetics of the crossroads – the result of the dialogue between the concepts of crossroads by Leda Maria Martins and Luiz Rufino – which materializes in the space-time-body-laughter-black Brazilian corporeality. Decolonial laughter: humor via denunciation and political militancy materializing the confrontation with the coloniality of the body, being, knowledge introjected to the black corporeality by the colonizing ideological representations in their crossings and layers, and that such black bodies incorporate on the scene in a performative/ritualistic performance. Therefore, laughter fulfills the strategic function of provoking fissures for other forms of inscription in the world.

KEY WORDS

Cabaret of Rrrrraça, risibility, encruzilhamento, decoloniality, anti-racism.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Belas Artes UFMG, linha de Pesquisa: Artes da Cena/Teatro, sob a orientação da professora doutora Maria Beatriz Braga Mendonça.

Palavras iniciais

O presente artigo é um recorte de minha tese de doutorado, em andamento: Cabaré da Rrrraça: processo de criação do recurso estético da risibilidade na abordagem do racismo/antirracismo, vinculada ao programa de pós-graduação em Artes Cênicas da UFMG, linha de pesquisa Artes da Cena/Teatro, sob a orientação da professora doutora Maria Beatriz Braga Mendonça. O tema de estudo é o evento cênico Cabaré da Rrrraça (1997-2017) – Bando de Teatro Olodum, Salvador Bahia – tendo por abordagem seu processo de criação, com ênfase no palmilhar da criação do recurso estético da risibilidade na abordagem do racismo/antirracismo. A relevância da pesquisa se dá ao recolocar questões pertinentes nos campos analisados – das Artes Cênicas bem como das Ciências Humanas e Sociais – ao tempo que apresenta um dado novo de investigação/reflexão do tema racismo/antirracismo sob viés da investigação do recurso da risibilidade. Assim, o estudo não se restringe à questão teórica/acadêmica, por contribuir ao estudo sobre racismo no contexto social brasileiro.

Ciente da probabilidade do caráter enfático dado à risibilidade vir a instaurar certa dose de ambiguidade, ressalto que no teatro artístico-político do Bando de Teatro Olodum, enquanto teatro negro (séc. XX -1990) e mais especificamente no espetáculo teatral em questão traz em seu cerne a marca do ativismo político-ideológico no combate ao racismo - em seus atravessamentos: gênero, raça, sexualidades e classe social. É um espetáculo de entretenimento, mas com reflexão, com engajamento político, pois carregado de discussão político-racial.

O que leva a seguinte assertiva: discorrer/refletir sobre o proposto, é, sobretudo vivenciar e ser crítica do próprio processo de escrita que implica re-visões, estado constante de receptividade emocional e/ou intelectual, e , um movimento de desconstrução/reconstrução indenitária, o que por sua vez implica uma percepção de escrita acadêmica que não está para a pseudoneutralidade, sobretudo a dos “discursos universais”: é sabido que a própria pretensão à neutralidade, já caracteriza um posicionamento ideológico. Instante em que me reconheço na seguinte fala de Grada Kilomba, na obra *Memórias da Plantação*, numa passagem em que sublinha o que move seu ato de escrever, e que pode ser lido como ato performático: “[...] Meus escritos podem ser incorporados de emoção e de subjetividade, pois, contrariando o academicismo tradicional, as/os intelectuais *negras/os* se nomeiam, bem como seus locais de fala e de escrita, criando um novo discurso com uma nova linguagem” (KILOMBA, 2019, p.58)

Logo, o ato de promover uma reflexão sobre o recurso do risível na discussão do racismo diz também da pessoa Gildete enquanto sujeita negra e o turbilhão de particularidades adormecidas que já vieram e outras tantas que possivelmente virão à tona pois, a pesquisa também é gestada pelas vias dos afetos e das identificações. Momento em que recorro as palavras de Frantz Fanon na obra *Pele negra, máscaras brancas*, ao refletir sobre duas possíveis condutas de um pesquisador com relação ao seu tema de estudo, salientando que numa primeira atitude:

[...] ele se contenta em descrever – à maneira de um anatomista que se surpreende quando, ao descrever a tibia, alguém lhe pergunta o número de depressões anti-peroneais que ele possui. É que, nas suas pesquisas, os anatomistas nunca tratam de si próprios, mas dos outros; no início dos nossos estudos médicos, após algumas sessões nauseabundas de dissecação, pedimos a um calejado para nos dizer como evitar o mal-estar. Ele respondeu simplesmente: "meu caro, faça como se você estivesse dissecando um gato, e tudo irá bem" (FANON, 2008, p. 145)

Em uma segunda postura do pesquisador – com a qual estabeleço identificação e pertencimento: “após ter descrito a realidade, o pesquisador se propõe a modificá-la. Aliás, em princípio, a intenção de descrever parece implicar uma preocupação em busca de alguma solução” (Idem). O que no presente escrito ocorre, por exemplo, por meio da rasura – de binômios sujeito/objeto e/ou hierarquias pesquisador/pesquisado – vez que sedimentada em um movimento de interação, e, conseqüentemente ambas partes são afetadas, dito de outra maneira, estarei também exercitando autoconhecimento desse ser negro que sou no contexto sócio-histórico atual. Então, é a partir de minha corporeidade negra que adoto o ato de escrever como ato político (escrita como forma de resistência) e sou impulsionada a apropriar-me de meu lugar de mulher negra com vivência e experiências cotidianas com o racismo.

Em cena, Bando de Teatro Olodum: brevíssimas considerações

Fruto da agremiação e entidade cultural Banda Olodum – com relevante trabalho social – na pessoa do então presidente João Jorge, anos 90, quando Márcio Meirelles – diretor, na época já consagrado no meio artístico – recebe um aceite do convite feito ao Jorge para criação de um grupo de teatro. E traz consigo um desejo antigo de trabalhar com uma estética voltada para cultura baiana e singularidades do seu cotidiano; podendo se dedicar com mais afinco a esse propósito com o Bando, tendo liberdade para tal, uma vez que o Grupo Olodum ao criar o Bando de teatro não tinha traçado e/ou explicitado

como propósito de atuação. Assim, o foco, inicial, dado aos trabalhos do Bando era as pessoas comuns das ruas, do centro histórico em uma abordagem do social ou nas palavras de Uzel (2003, 37-38), o foco de Meirelles estava para “a teatralidade dos rituais sagrados e das festas de rua da Bahia [...] trabalhar a realidade cotidiana do povo baiano: o carnaval, o candomblé, a rua, a pobreza, a marginalidade, o racismo, o conflito social[...]”. Dados que se possibilitam entrever que, inicialmente, o Bando estava voltado para um teatro de caráter predominantemente popular é também gritante diferencial ao se pensar na presença de atrizes e atores negros que o compunha. Vale ressaltar que estamos falando de uma cidade cuja população é majoritariamente negra. E, com relação a pessoa de Meirelles é um dado relevante seu constante estado de autoquestionamento que o impulsiona a experimentações artísticas, bem como seu encantamento ao ver pela primeira vez a saída do bloco afro Ilê Aiyê: “ e talvez o Ilê tenha sido o gatilho de tudo isso que eu vi [...]. Era tão óbvio tudo aquilo e eu nunca tinha visto, por quê?”². Tais dados de certa forma sinalizam que essa seria uma parceria frutífera.

Fato é que em 17 de outubro de 1990, nasceu oficialmente o Bando de Teatro Olodum, atualmente completando 33 anos – grupo de maior longevidade na cena baiana e, possivelmente, um dos mais conhecidos nacionalmente. Isso, após uma seleção da qual participaram cem (100) inscritos para trinta selecionados – contemplando a diversidade: pessoa que nunca tinha feito teatro até atrizes/atores que já faziam parte de companhias teatrais e militantes da causa negra a exemplo da atriz Rejane maia e o ator Jorge Washington. A companhia teve inicialmente na direção Márcio Meirelles e Chica Carelli e contou com a participação de artistas do porte de Leda Ornelas e Maria Eugênia Millet.

Tinha-se como ideia para a primeira encenação a tragédia grega *As Bacantes* do dramaturgo Eurípedes. Contudo, o trabalho de conclusão da primeira oficina de formação do grupo veio a ser a primeira montagem: o texto/espetáculo *Essa é nossa praia* – estreado em 25 de janeiro de 1991 na antiga instalação da escola de medicina da UFBA, no terreiro de Jesus, numa produção textual coletiva e roteiro/direção de Marcio Meirelles e Chica Carelli. O espetáculo, com 22 artistas em cena, retrata o cotidiano soteropolitano, mais especificamente, o bairro Pelourinho por meio de figuras tipificantes que ali moram e/ou

² Recorte de depoimento concedido, a minha pessoa, em entrevista, via zoom, em 10 dezembro de 2021.

circulam e suas problemáticas sociais e, desde então, já se fazia marcante o recurso estético de elementos promovedores da risibilidade na abordagem de suas temáticas.

Ainda nesse clima de brevíssima pontuação do processo de construção estética/identitária do Bando de teatro que sublinhamos trabalhos antes do *Cabaré da Rrrrrraça*. O espetáculo seguinte ocorre seis meses depois, quando a companhia leva ao palco a montagem *O novo mundo*, numa tentativa de enveredar pelo caminho do sagrado, por meio da abordagem cênica das nações do candomblé presentes na cultura da Bahia. Mas se esse era o caminho ainda não era o tempo, e, em 1992, o grupo retorna o formato da primeira encenação – havia fortes indícios de que o humor era do agrado local – e, assim, o Bando inicia o registro na cena teatral baiana do processo de construção de peculiaridades de seu fazer artístico (composição de personagens de fácil identificação popular local; diálogos caracterizados pelo falar das ruas e narração de fatos cotidianos). A aceitação não só levou a peça a ficar mais tempo em cartaz como também a montagem de mais dois espetáculos; *Ó Pai Ó!* (1992) e *Bai, Bai, Pelô!* (1994), trabalhos com participação de atores novos, a exemplo de Lázaro Ramos e a presença de alguns 18per dramaturgia clássica. Assim, temos as seguintes montagens: em 1993 temos *Woyzeck*, do dramaturgo alemão Georg Buchner (1813-1837) sendo a capital fluminense a escolhida para estreiar. Ao retornar a Bahia, dão início a ensaios para produção seguinte (1993): *Madeamatrerial*, uma versão moderna da tragédia *Medéia*, de Eurípedes feita pelo alemão Heiner Muller (1929-1995) e, para tanto, convida a atriz Vera Holtz para protagonista. Em 1996, encena a *Ópera de três Mirréis* inspirado na *Ópera de três vinténs*, de Bertolt Brecht e Burt Weill.

O evento cênico *Cabaré da Rrrrrraça*

O evento cênico *Cabaré da Rrrrrraça*³ do Bando de Teatro Olodum – em cartaz do ano de 1997 ao ano 2017 sob a direção de Marcio Meirelles, teve sua estreia em 8 de agosto de 1997. Fruto de uma elaboração concomitante de espetáculo e texto

³ Entre 1997 e 2017, com apresentações em diversas cidades/capitais brasileiras assim como fora do Brasil, a exemplo de Angola. Foi agraciado com um convite do Ministério da Cultura, no mandado do na época presidente Fernando Henrique Cardoso, para uma exibição especialmente para os embaixadores e membros do corpo diplomático de 16 países da África.

dramatúrgico, caracterizada por um processo colaborativo entre o diretor Márcio Meirelles e atores/atrizes

do bando de Teatro Olodum do elenco original do espetáculo: Agnaldo Buiú (Brogojô), Auristela Sá (Flávia Karine), Cássia Valle (Marilda Refly), Cristóvão da Silva (Patrocinado), Fernando Araújo (Nego John), Geremias Mendes (Seu Gereba), Jorge Washington (Taide), Lázaro Machado (Edmilson/Edileuza), Lázaro Ramos (Wensley de Jesus), Leno Sacramento (Abará), Merry Batista (Doutora Janáina), Nildes Vieira (m. C. Patrícia), Rejane maia (Rose Marie), Tânia Toko (Dandara) e Valdinéia Soriano (Jaqueline) e dos atores que participam ou participaram do Bando e fizeram substituições. Letras de Jarbas Bittencourt e Canções de Paulinho do Reco, do Ilê Ayê⁴.

A peça é composta por esquetes justapostas que formam o texto espetacular com narrativas de experiências vivenciadas pelas atrizes/atores negros e/ou seus pares. Os personagens – 08 mulheres, 06 homens e 01 transgênero (homem) – são resultado de uma produção colaborativa através de improvisações dos atuantes nos ensaios – com a parceria do diretor Meirelles – e de material coletado em pesquisas de campo. Os objetivos que norteiam o espetáculo são sublinhados pelo elenco, logo no início: “ver a raça ser passada em revista”, “desbotar a cor do preconceito” e “minar a ação da discriminação”. O mote inicial é o questionamento: “Você é negro? O que é ser negro?” As respostas a esse questionamento feita pelo diretor aos atuantes na sala de ensaios e respondidas oralmente, dentre outros; são organizados, por ele, em blocos temáticos. Com relação a esse registro na modalidade escrita, isto é, a estruturação dramatúrgica Jarbas Bittencourt faz a seguinte observação: “[...] a dramaturgia do Bando de Teatro Olodum, foi sempre lastreada e baseada nessa qualidade de ator e atriz que do Bando que sempre teve que improvisar, criar uma linha narrativa, criar uma história, criar um enredo, criar a identidade do personagem”⁵.

No espetáculo tais blocos divididos por temas estão delimitados através de recursos como: uma canção e/ou um número coreográfico e um toque de campainha em várias ‘casas’ seguida do questionamento: “A patroa está?” Assim, temos temas como: miscigenação, racismo na publicidade, nos meios de comunicação e no mercado de trabalho, estereótipo do negro-sexual-sensual-genital, intolerância religiosa, negro *versus* consumo, identidade. A abordagem discursiva das supracitadas temáticas é marcada pela presença de um humor peculiar a esse Coletivo que segundo o diretor tem a função de

⁴ Informação retirada de roteiro do espetáculo, cedido pelo Bando de Teatro Olodum, após aprovação em reunião e enviado via e-mail em 28 de março de 2018.

⁵ Recorte de depoimento retirado de entrevista concedida à autora, em 28 março de 2023, via Zoom.

‘recurso estratégico’. Um recurso atenuador: "A gente oferece a fruta e, depois, o caroço para a plateia engolir”.

Segundo o Bando, o formato do *Cabaré da Rrrrrraça* faz remissão à estética da Revista Raça Brasil – periódico lançado em 1996 – combinando desfile de moda no estilo “o negro é lindo” e *talk-show* televisivo e, ainda, sob a autodenominação de “panfletário”, “didático” e “interativo”.

O recurso da risibilidade no enfrentamento ao racismo: breves considerações

As reflexões aqui estabelecidas pressupõem uma relação do riso com o fazer cômico, humorístico ao considerar que estes têm o riso como produto final de seus fazeres, logo, o diferencial desse produto final vai está para o como se faz, em outras palavras, no como se opera a construção da risibilidade em determinado contexto mediato e imediato.

Se o racismo no humor, lugar comum em nosso contexto sociocultural e histórico, é tema impreterível a ser pautado, não menos importante, e, um outro ponto pertinente – está para o fato de que esse enfrentamento urge passar pelo recurso do humor como forma de resistência, implicando sua ressignificação. O que demanda estar situado a partir de um lugar de fala não eurocêntrico, em outras palavras, um humor feito por artistas negra(o)s humoristas ou que, mesmo não sendo necessariamente humoristas, mas que façam uso desse recurso no intuito de promover a descolonização de um imaginário racista ainda vigente.

Do legado eurocêntrico do humor ao outro lado das risibilidades

É sabido que, dentre outras, a produção artística e cultural tem um caráter estratégico vital na disseminação/manutenção do racismo via representações. Contudo, também podem ser instrumentos para rever representações, promover resistências, ou seja, serem revertidas em estratégias de autoafirmação sociocultural da comunidade negra e conseqüentemente desconstruções/reconstruções indenitárias.

O uso do cômico baseado em estereótipos do negro tem uma longa tradição retomando aos *Black face* (por volta de 1830), legado de uma percepção de mundo eurocêntrica sequestradora de mentes, espiritualidade, identidade por meio da colonização das mentes. Contudo, em maio de 2015 – a Companhia teatral “O fofo” foi

convidada a repensar a primeira montagem da peça "Mulher *no trem*", na qual um homem branco faz personagem de uma mulher doméstica negra e para tanto se caracteriza de *Black face* sinalizando que tal prática não ficou de tudo no passado. Ainda, num breve, rememorar do humor centrado em estereótipos pode-se elencar artistas como Grande Otelo (ator de inegável talento), Antônio Carlos Bernardes Gomes ou simplesmente Mussum, Augusto Temístocles da Silva Costa, também conhecido como Tião Macalé que emprestaram sua história no mundo da arte à representação de personagens associados estereótipos negativos. Isso, para não sublinhar os inúmeros casos avulsos, nem por isso menos abusivos, que ocorrem em programas da mídia televisiva, para ficar em alguns exemplos.

Na contramão da ferramenta da risibilidade como geradora, disseminadora, mantenedora de ideias e valores racistas há também ações – diversas e em vários âmbitos crescente em quantidade e intensidade – de subversão à ordem vigente, ao provocar fissuras nessas estruturas hegemônicas no sentido de, por meio do conhecimento, provocar outras perspectivas de ser, estar e fazer. Dentre essas outras perspectivas, o proposto na presente reflexão é pensar o humor, comédia na Arte da Cena/Teatro enquanto lugar de potencialidade, de resistência, como recurso de resgate ancestral do negro. Nesse trilhar, atualmente, artistas negras oriundas das diversas vertentes das Artes da Cena enveredaram no campo de pesquisa e/ou criação sobre a comicidade negra numa perspectiva a partir de uma herança afro-diaspórica em um movimento constante de reelaborações e ressignificações, mas é preciso, antes, registrar exemplos de ícones que os precederam nesse fazer.

Assim, sublinho a presença do palhaço Benjamim de Oliveira – artista negro: autor, adaptador, parodista e diretor de textos e músicas de diversos espetáculos: pantomimas, peças de costumes, revistas, operetas, farsas dentre outros (a partir de 1900, frente ao Circo Spinelli). Seus feitos o destacou como importante figura na consolidação da teatralidade-circense- circo-teatro⁶ (diversidade de expressões artísticas presentes na composição do espetáculo circense – século XX, sendo um dos traços principais a multiplicidade de gêneros teatrais, musicais e da dança). Gênero que se fortaleceu entre segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX democratizando, por seu

⁶ Para saber mais sobre, ler: SILVA, Ermínia. O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. Dissertação. (Mestrado em História Social) Programa de Pós-Graduação em História/UNICAMP, Campinas, 1996.

caráter andarilho, o acesso ao teatro popular. Benjamim despertou a atenção a crítica especializada de sua época a exemplo do crítico e dramaturgo Arthur Azevedo por sua teatralidade, artista híbrido que não abriu mão da comicidade circense, dito de outra forma: continuava atuando como palhaço e suas momices; também compôs seis discos com lundus e modinhas e atuou no filme *Os Guaranis*.

Uma outra referência é o comediante – grupo Regeneração Dramática –, ator, autor e cantor Xisto Bahia (Xisto de Paula Bahia), ator baiano de comédia mais popular da Corte Imperial – gênero para o qual sua contribuição foi marcante. Foi aplaudido por D. Pedro II, pelo seu desempenho na peça *Os perigos do coronel* em comemoração à Batalha do Riachuelo. A partir de sua atuação, 1975, na companhia de Vicente Pinto de Oliveira no Teatro Ginásio, Rio de Janeiro, recebeu vários convites para atuar em outras comédias simultaneamente com a carreira de intérprete e compositor de lundu e modinhas. Possuidor de uma linguagem chistosa caracterizada (gíria e a linguagem popular de sentido dúbio) presente em seus versos satíricos e maliciosos que caiu no agrado do público tendo sucesso garantido. Foi, em 1887, diretor do Teatro Lucinda, Rio de Janeiro, onde realizou a montagem de uma média de cinco revistas e mágicas.

A brevíssima visão panorâmica, em virtude dos limites do presente estudo, buscando assim evitar divagações, possibilitou descortinar o uso da linguagem popular brasileira oriunda das ruas – marcada por uma ascendência africana – como recurso estético –, entre artistas populares, dentre eles, Xisto Bahia, que através de pequenos atos cômicos inseridos em espetáculos mais amplos, que veio a impulsionar seu uso e circulação.

Na atualidade, artistas/pesquisadores da comicidade negra que trabalham o discurso racial de forma cômica e irônica são de várias vertentes e diversos. Trago alguns nomes: Ana Luiza Bellacosta, atriz, palhaça, pesquisadora do riso e com abordagem discursiva sob viés cômico e irônico do discurso racial; Cibele Mateus, atriz, educadora social e pedagoga, também pesquisa riso e comichidades negras. Realiza trabalho cênico a partir de tradições afro-diaspóricas e afro-indígena na arte de rua desde 2005.

O gênero stand-up comedy é também usado por comediantes negros que se propõem a usar o cômico como ferramenta na discussão antirracista: João Pimenta, Ivan Santos, Danrlei Carvalho, Samuel Belmonte e Juninho Brandão ou, ainda, outros que se autodefinem como do “humor negro”: Tia Má, Sulivã Bispo, João Pimenta, Jhordan

Matheus, Niny Magalhães e Evaldo Macarrão com programa especial para Globoplay e Multishow, de acordo com a idealizadora do projeto Val Benvindo a escolha teve como intuito operar uma ressignificação da expressão no tocante ao seu sentido pejorativo.

Cabaré da Rrrrrraça: apontamentos sobre o recurso estético da risibilidade na abordagem do racismo/antirracismo.

Os artistas populares, as festas populares, o teatro popular – arte que se dirige e/ou proveniente das camadas populares – e o riso sempre caminharam de mãos dadas. Momento oportuno para o registro no sentido de desmistificar esse olhar ainda presente na formação eurocêntrica e elitista das Escolas de Arte de que o teatro nasceu na Grécia, uma vez que historicamente, numa linha diacrônica, o teatro grego é posterior aos ritos funerários do Egito Antigo – os egípcios tiveram muitos dos primeiros relatos de festividade da humanidade – e também ulterior a outras expressões de teatro da própria África.

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

Não diferente com o Bando de Teatro Olodum, a risibilidade – comicidade, humor, ironia, sarcasmo – constitui traço forte do Coletivo, especialmente nos primeiros trabalhos. Como dito anteriormente, o trabalho de conclusão da primeira oficina de formação do grupo veio a ser a primeira montagem: *Essa é nossa praia* – ao considerar o já mencionado: que o planejado pelo diretor como primeiro espetáculo era uma obra clássica. Tal dado é passível de ser lido como uma marca diferencial daquele grupo inicial que constituiria o Bando de Teatro Olodum. Diferencial ao qual a pessoa de Márcio logo

foi provocada a uma re-visão cuja assertiva retirada de um depoimento⁷ vem de alguma forma explicitar:

E começo exatamente com isso, o desnudamento de minha história. [...] Quando a gente fez a primeira audição [...] tinham uma forma de representar o mundo, as emoções, as relações peculiares, porque não eram pautadas no teatro eurocêntrico ou estadunidense. Os formatos, os métodos de construção dos personagens psicológicos, etc. vinham de outros lugares, vinham exatamente da raça, exatamente da periferia, exatamente de uma vida periférica. (MEIRELLES, dezembro de 2021).

Pode-se entrever na fala de Meirelles um perceber de que aqueles corpos, negros assumiram, organicamente⁸, o lugar de sujeito do/no narrar experiências vivenciadas suas e/ou de seus pares que nesta reflexão é concebido sob o viés da ancestralidade, esta, nas palavras de Leda Maria Martins “define de modo estruturante a cosmopercepção negro-africana, dispersa pelas suas inúmeras e diversas culturas”⁹ (MARTINS, 2021, p. 58). Vale ressaltar que a “cosmopercepção” negra-diaspórica ao privilegiar o tempo passado não o fossiliza, ele é dinâmico, espiralado possibilitando a constante atualização da memória ancestral. De forma que a memória coletiva se faz presente, materializada nos corpos dos descendentes negros africanos em diáspora, isto é, corporificada. E por isso, não existe disjunção entre as dimensões espiritual, física, material.

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

De acordo com Stuart Hall, a coletividade da diáspora negra no embate aos estereótipos colonizantes do ser oriundos de uma percepção centralizada, lança mão de recursos como o uso do: “estilo, da música, do corpo”. Contudo, refletir sobre o

⁷ Depoimento colhido em entrevista concedida à autora para uso em sua tese, em 10 de dezembro de 2021.

⁸ Para saber mais ler, “As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético” de Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo), 2019.

⁹ MARTINS, Leda Maria. **Performances em tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

espetáculo, fenômeno das reflexões aqui desencadeadas, se faz imprescindível um quarto elemento: o humor, o caráter brincante, traço ancestral.

Cabaré da Rrrrraça: o risível/humor sob o olhar dos seus criadores

“É importante também o preto rir, pessoas rirem é higiene mental, mas eu parabeno ao Bando que consegue fazer as duas coisas: você sai muito contente e muito consciente do *Cabaré da Rrrrraça*”¹⁰(SACRAMENTO, Leno).

Pode ser lido como uma atitude de des-centralização de um saber/poder acadêmico notadamente ainda embasado em um eurocentrismo elitista trazer registros, tomar como base para o referido estudo pensamentos de seus criadores (depoimentos – narrativa oral – via entrevistas) que sob um olhar acadêmico tradicional é passível de ser concebido sem respaldo científico que o valide – suscitando desde já sublinhar que o encaminhamento aqui dado advoga por um encruzilhamento de saberes, clama pelo confluir, e não pela hierarquização. São conhecimentos diferentes por serem de cosmologias diferentes, e, na oportunidade, registro o fato de a tese cujo presente texto é um recorte ter como um dos seus eixos básico a entrevista. Gostaria de frisar também, para delimitar o âmbito desse texto: o proposto em minha tese, e, conseqüentemente aqui, não é fazer análise estética do espetáculo em questão; segundo, ao tomar como metodologia de pesquisa a crítica de processo de criação (Salles), dadas idiossincrasias do fenômeno de estudo se tornou imperativo a ferramenta da entrevista e para tanto o próprio percurso impôs uma técnica de entrevista que atendesse a complexidade da abordagem. No intuito de sanar ou minimizar tal impasse, através de encruzilhamento de saberes, foi feita uma adaptação da técnica de entrevista narrativa (Fritz Schütze) a qual foi cunhada: *entrevista narrativa em processos de criação artística*¹¹. Ao trazer essa contextualização tenciono evidenciar o grau de relevância do material coletado via depoimento para esse estudo: são narrativas dos criadores do espetáculo colhidas em um ato atento de escuta e rigor metodológico, caracterizando em si um instrumento contra hegemônico.

Preâmbulo feito, passo ao registro de alguns fragmentos das narrativas – em decorrência do limite deste artigo – concernentes ao sentido do humor no espetáculo:

¹⁰ SACRAMENTO, Leno. **Depoimento**. Entrevista. Salvador. 2022. Zoom.

¹¹ Ver artigo no prelo (Anais XI Reunião Científica da ABRACE- 2022): Um estudo do processo criativo do evento cênico Cabaré da Rrrrraça – encruzilhamento de saberes: uma proposta de adaptação da técnica de entrevista narrativa de Fritz Schütze.

Cássia Valle (atriz): “O riso é muito natural da gente [...] A gente não vai fazer nada sem botar essa pitada aí de humor, então, as piadas são muito naturais na gente, os personagens são carregados disso. [...]. Eu diria que está no DNA da gente em decorrência de anos de trabalho, de pesquisa, de treinamento. O baiano é engraçadíssimo, mas a diferença nossa é que fazemos humor, mas é um humor politizado e engajado, não é para todo mundo acertar fazer. E a gente sabe onde vai fazer graça. Sabe exatamente na construção do texto o que é mais engraçadinho, para onde vai cair o riso. Isso é muito claro em nossas construções (Valle, 13 de dezembro 2021);

Cristóvão da Silva (ator): “Como as pessoas dizem, a nossa pegada era de humor, mas a gente estava preocupado em falar um monte de verdades mais fortes, mais contundentes. [...]. Mas a gente não queria usar só o riso pelo riso para fazer gracinha com aquele assunto. A gente queria falar, e ainda fala com o riso, para falar de coisa séria até para debulhar melhor e não sofrer” (SILVA, 22 de setembro de 2022);

Jorge Washington (ator): “Nós aprendemos desde lá de *Ó Paí, Ó* que o humor é uma arma, com o humor você tem uma arma na mão. [...]. Então, a gente ia criando situações, criando uma brincadeira, criando uma forma de falar engraçada e no fim do texto sempre termina com uma porrada. [...] o caso do *Cabaré da Rrrrraça* é um espetáculo que a gente está falando de situação de racismo no dia a dia, então a gente teve de botar uma carga de humor ali para poder chegar no público. [...] a gente queria tocar nessa coisa que dói, que machuca é o racismo. (Washington, 14 de dezembro de 2021);

Merry Batista (atriz): “[...] a gente traz um discurso, mas a gente traz essa leveza também porque a comédia faz parte desse processo doloroso, mas ela entra ali para dar uma acalmada porque o negócio é babado, é denso. Quando a gente bolina nossa história, nossa senhora! Então, a comédia é uma das estratégias de comunicação que a gente utiliza [...]” (Merry Batista, 07 de dezembro de 2022);

Leno Sacramento (ator): “Minha avó dizia uma coisa que eu trago até hoje: quando a gente quer pegar um pinto a gente não diz xô, a gente fala pui e aí ele vem para você. E são as piadas que atraem o público que chama você para rir com a gente e a gente vai explicando, olha essa piada não tem graça, não tem graça isso que estou falando. [...] Essa é uma técnica que é do Bando que eu vou nomear agora, o Bando não tem isso registrado que é fazer graça para falar de coisas sérias” (SACRAMENTO, 11 de fevereiro de 2022);

Jarbas Bittencourt (diretor musical): “Eu acho que no Cabaré da Rrrrraça o riso é uma ferramenta de fazer com que cada um que está ali se veja enquanto rir. [...] Eu acho que a estrutura do Cabaré é feita de um jeito que acontece algo, e, é algo que é engraçado entre aspas, desperta o riso e a reação de outro personagem sobre o que aconteceu e fiz você rir fazendo você refletir não só sobre o que aconteceu, mas sobre porque você riu” (BITTENCOURT, 28 de março de 2022);

Chica Carelli (assistente de direção): “ Eu, né, eu acho que o humor foi sempre a marca registrada do Bando de Teatro Olodum. Talvez porque seja uma maneira de se comunicar com o público, né, ganhar o público pelo riso. Então, tanto nos outros espetáculos como em Cabaré sempre teve isso [...]. No Cabaré da Rrrrraça, [...] é menos dramático e mais brechtiano no sentido de que ele é um espetáculo discursivo. É claro que é um discurso construído a partir da crítica. E a crítica, ela pode passar pelo humor, então, isso é um recurso que é muito antigo” (CARELLI, 07 de dezembro de 2021);

Valdinéia Soriano (atriz): “É uma característica do Bando ter o humor para informar e também ter uma certa leveza nessa questão que é tão dura que é o racismo. Então, trazer o humor, mesclar o humor com essa crítica foi o grande forte da gente e para mim foi o que funcionou mesmo” (SORIANO, 14 de julho de 2022);

Zebrinha /José Carlos Arandiba dos Santos (diretor de movimento): “Acho que é uma estratégia, essa estratégia não é nova. [...]. Você pega pelo riso. No início que era no Cabaré que era um espaço pequeno, os atores estavam no meio do público era muito constrangedor que as pessoas riam, em seguida, acho que se perguntavam assim: “estou rindo de quê?” Esse é o sentimento que eu tinha sempre que eu via, percebia nas pessoas depois que assistiam ao espetáculo: “eu ri de quê?” (ZEBRINHA, 24 de março de 2022);

Considerações finais

Com o intuito de maturar reflexões, foi feito neste artigo um breve popurri das buscas, questionamentos, encaminhamentos em torno do recurso do humor na abordagem antirracista no evento cênico em questão, sendo ele também uma quase espécie de metalinguagem, registro de um processo de produção que aborda o estudo/ registro de outro processo criativo (de *Cabará da Rrrrraça*).

Como foi explicitado nos fragmentos de depoimentos dos criadores, o recurso estético da risibilidade na abordagem do racismo/antirracismo diz sobre: o uso do risível

como recurso estratégico (meio, caminho para alcançar o objetivo). Ao que o ator Jorge Washington usou em sua fala a expressão “arma”: “o humor é uma arma, com o humor você tem uma arma na mão”¹² (*grifo meu*) e a linha de raciocínio que ele desenvolve converge com uma afirmativa do pensador quilombola Nêgo Bispo (Antônio Bispo dos Santos) sobre o que ele denomina de “contracolonizar – impedi-los de fazer”: “Meu querido, em alguns momentos temos de transformar a arma do inimigo em defesa, para não transformarmos a nossa defesa em arma”¹³ (SANTOS, 2019, p 25). Segundo ele, um tio (Jucazeiro), “um operador de defesas dos quilombolas” o ensinou. Fala que ecoa na de Leno Sacramento na seguinte passagem: “Minha avó dizia uma coisa que eu trago até hoje: quando a gente quer pegar um pinto a gente não diz xô, a gente fala pui e aí ele vem para você”¹⁴ (SACRAMENTO, 2022), também se referindo ao humor como arma estratégica. “Porque quem só sabe usar a arma, perde. Para ganhar, tem de saber a defesa” (Idem). Temos, então, o uso do riso, humor crítico, politizado para contrapor ao riso colonizado usado em nossa sociedade como forte elemento de manutenção e disseminação de ideias, atitudes e valores racistas ao promover reflexão crítica via denúncia e militância política.

Vale ressaltar que já na primeira audição, a coletividade de corpos negros ali presentes gritava suas especificidades, de maneira orgânica, no espaço das Artes Cênicas/Teatro, ao destacar a forte relação entre corpo/corporeidade e atuação – atentando não só para traços sociais e/ou fenótipos definidores de identidade como raça, etnia, gênero, dentre outros, mas sobretudo para a potência energética peculiar ao corpo negro brasileiro, e, no caso em questão, também soteropolitano: “[...] tinham uma forma de representar o mundo, as emoções, as relações peculiares, porque não eram pautadas no teatro eurocêntrico ou estadunidense”¹⁵ (MEIRELLES, 2021). Numa espécie de epifania diante daqueles corpos negros; aqui concebidos dentro de uma concepção de “corporeidades” compreensão dos sujeitos atuantes em sua dimensão – sócio-histórico-social, emocional-afetivo, mental-espiritual-corporal – por meio de suas vivências experiências, que por sua vez, constitui a base para seu processo de criação artística.

¹² Washington, Jorge. **Depoimento**. Entrevista, Salvador: 2022. Zoom.

¹³ SANTOS, Antônio Bispo dos. As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In: **Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

¹⁴ SACRAMENTO, Leno. Depoimento. Entrevista. Salvador, 2022. Zoom.

¹⁵ MEIRELLES, MARCIO. **Depoimento**. Entrevista. Salvador. 2021, Zoom.

É mediante o até então, sinteticamente pontuado, por conta dos limites do texto, que concebo o evento cênico *Cabaré da Rrrrrraça* como uma poética do encruzilhamento – fruto do diálogo das concepções de encruzilhada de Leda Maria Martins e Luiz Rufino – que se materializa no espaço-tempo-corpo-riso-corporeidade negra brasileira. O riso decolonial: humor via denúncia e militância política materializando o enfrentamento à colonialidade do corpo, ser, saber introjetada à corporeidade negra pelas representações ideológicas colonizadoras em seus atravessamentos e camadas, e, que tais corpos negros incorporam em cena numa atuação performática/ritualística. Assim sendo, o riso cumpre a função estratégica de provocar fissuras para outras formas de inscrição no mundo.

Todavia, em alguns contextos, o recurso do humor utilizado pelo Bando, mais especificamente no *Cabaré da Rrrrrraça*, causa travamentos. Tal sentimento, possivelmente, ocorre em virtude do nosso traço cultural no quesito racismo: a saber, o povo brasileiro ter o hábito de se divertir com piadas, programas de humor e espetáculos com teor racista, sendo estes protagonizados por não negros e/ou negros, além do racismo não institucionalizado e não assumido. Logo, urge separar o “joio do trigo” sem, contudo, descuidar das armadilhas: sendo uma arma, se faz necessário critério no uso. E o Bando usa o humor que lhe é espontâneo aliado a técnica, ao labor: “[...] a diferença nossa é que fazemos humor, mas é um humor politizado e engajado, não é para todo mundo acertar fazer. E a gente sabe onde vai fazer graça. Sabe exatamente na construção do texto o que é mais engraçadinho, para onde vai cair o riso. Isso é muito claro em nossas construções (Valle, 2021).

BIBLIOGRAFIA CITADA

ASANTE, Molefi Kate. **Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental**: introdução a uma Ideia. Ensaios Filosóficos, Volume XIV – Dezembro/2016. Disponível em: https://filosofiaafricana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/molefi_kete_asante_afr_oentricidade_como_cr%C3%ADtica_do_paradigma_hegem%C3%B4nico_ocidental._i_ntrodu%C3%A7%C3%A3o_a_uma_ideia.pdf. Acesso em: 21/09/2021.

BACHEGA JUNIOR, Vanderlei. **Commedia dell’arte**: todo Estudo. Disponível em: <https://www.todoestudo.com.br/artes/commedia-dellarte>. Acesso em: 21 de abril de 2023.

BATISTA, Merry. **Merry Batista**: depoimento. Salvador, 2022. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha].

BITTENCOURT, Jarbas. **Jarbas Bittencourt**: depoimento. Salvador, 2022. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha].

CARELLI, Chica. **Chica Carelli**: depoimento. Salvador, 2021. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha].

CAROSO, Luciano. **Xisto Bahia, vida e obra musical**: um esforço de contextualização. In: BLANCO, Pablo Sotuyo (org.). *Musicologias sem fronteiras: estado da pesquisa no Núcleo de Estudos Musicológicos da UFBA*. Salvador: EDUFBA, 2020.

BRONDANI, Joice Aglae. **Bufão**: máscara e conexões rituais. *Conceição | Concepto.*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 15-34, jan./jun. DOI 10.20396/conce.v6i1.8648652. Disponível em: [file:///C:/Users/Windows%208.1/Downloads/mbaruco,+C10_03_BRONDANI_Bufao-Mascaras-e-Conexoes%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Windows%208.1/Downloads/mbaruco,+C10_03_BRONDANI_Bufao-Mascaras-e-Conexoes%20(3).pdf). Acesso em 20/04/2023.

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

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira, Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Cobogó, 2021.

_____. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza, 1997.

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

_____. **Fenomenologia e as relações sociais**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979.

MEIRELLES, Márcio. **Márcio Meirelles**: depoimento. Salvador, 2021. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha].

MORIN, Edgar. **A inteligência da complexidade**. São Paulo: Peirópolis, 2000.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas de estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

REIS, Eliana Lourenço de Lima; Gárcia, Érica de Lima. **O humor além do riso fácil**: as sátiras de Wole Soyinka. *IPOTESI*, Juiz de Fora; v.14, n. 2, p. 53-71, jul/dez, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/25659>. Acesso em: 08/07/2022.

ROCHA, G. P.; CUNHA, P. B. **Bando de Teatro Olodum**: arte como ferramenta no combate ao racismo no contexto sociocultural brasileiro. *Revista Encantar*, v. 2, p. 01-13, 10 jul. 2020. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/encantar/article/view/8830>

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Revisão Maria Gonçalves, editora Morula, 2022.

SACRAMENTO, Leno. **Leno Sacramento**: depoimento. Salvador, 2022. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha].

SANTOS, José Carlos Arandiba. **José Carlos Arandiba Santos (Zebrinha)**: depoimento. Salvador, 2022. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha].

SCHECHNER, Richards. **O que é performance?** O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano 11, nº12, NEPAA/ Unirio: Rio de Janeiro, 2003.

SORIANO, Valdinéia. **Valdinéia Soriano**: depoimento. Salvador, 2022. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha].

SILVA, Cristóvão. **Cristóvão Silva**: depoimento. Salvador, 2022. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha].

OLIVEIRA, David Eduardo. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. Curitiba: Editora Popular, 2006.

VALLE, Cássia. **Cássia Valle**: depoimento. Salvador, 2021. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha].

WASHINGTON, Jorge. **Jorge Washington**: depoimento. Salvador, 2021. Zoom. [Entrevista concedida à Gildete Paulo Rocha].