

Os Pilares da Baianidade Negra-Soteropolitana

Reflexões sobre o espetáculo *Sonho De Uma Noite De Verão* do Bando De Teatro Olodum

Geraldo Francisco dos Santos¹

Resumo: Este artigo reflete sobre a *baianidade* no espetáculo “*Sonho de uma Noite de Verão*” da Cia Bando de Teatro Olodum. Os componentes da encenação, dança, música, figurino e corporeidade, são concebidos como arenas da *baianidade*. Em decorrência da metodologia adotada por esse grupo de teatro, considera-se na encenação a constituição de uma *baianidade negra-soteropolitana*, construída nos princípios da teatralidade e da pré-expressividade que evidenciam a presença cênica do ator. A partir da leitura bibliográfica, compreende-se que a adoção de técnica específica para a composição de personagens possibilita e auxilia o ator a exprimir traços identitários na encenação.

Palavras-chave: Baianidade. Bando de Teatro Olodum. Sonho de uma Noite de Verão. Traços identitários.

Abstract: In this research we make a reflection on *baianidade* in the spectacle “A Midsummer Night’s Dream” by *Companhia Bando de Teatro Olodum*. The components in the dramatization – dance, music, wardrobe and corporeity – are seen as arenas of *baianidade*. The methodology adopted by this group leads us to consider in the dramatization the constitution of a *Black baianidade of Salvador*, which is built in the principles of theatricality and pre-expressivity that evidence the scenic presence of the actor. Based on bibliographic reading, we realize that the adoption of specific technique for the composition of characters allows and helps the actor to express identity traits in dramatization.

Keywords: *Baianidade*. Bando de Teatro Olodum. A Midsummer Night’s Dream. Identity traits.

Introdução

No espetáculo teatral *Sonho de uma Noite de Verão* do Bando de Teatro Olodum, percebe-se que a estrutura cênica conservou o texto escrito pelo dramaturgo renascentista William Shakespeare. No entanto, os componentes teatrais apresentados

¹ Mestre em Estudo de Linguagens (UNEB). Professor de Teatro graduado pela UFBA, Bacharel em Comunicação Social, Arteterapeuta. Docente do curso de Pedagogia da Faculdade Social, do ensino fundamental da Secretaria de Educação do Estado da Bahia e da prefeitura municipal de Lauro de Freitas-Ba. Endereço eletrônico: gfsantos@faculdaadesocial.edu.br.

cenicamente fazem referência à cultura baiana: a dança (ijexá), *rap*, samba, ritmo carnavalesco; figurino com motivos africanos. Estas percepções levaram à configuração da pergunta que moveu esta pesquisa²: quais pilares sustentam e expressam a *baianidade* negra-soteropolitana no espetáculo *Sonho de uma Noite de Verão*?

Sendo assim, este artigo, do ponto de vista teatral, analisa os pilares da cultura negra que sugerem a *baianidade* - termo este utilizado por pesquisadores baianos para designar o modo de ser do povo do estado da Bahia, especificamente, da capital e do seu recôncavo. Em termos específicos, identifica quais são os pilares da *baianidade* negra-soteropolitana; reflete sobre as técnicas de preparação do espetáculo que auxiliam na veiculação de aspectos culturais na encenação; reflete sobre a origem e o conceito de *bianidade*.

A reflexão aqui proposta baseia-se nos pressupostos teóricos de Patrice Pavis (2005; 2008), através da Semiologia Teatral, e de autores que abordam a cultura baiana como o sociólogo Milton Moura (2001).

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

A pesquisa teve alguns pontos de partida. O primeiro consistiu no reconhecimento de traços identitários no espetáculo. Nessa fase, de observação direta e assistemática, assistiu-se duas vezes a montagem apresentada no ano de 2007, no Teatro Vila Velha, em Salvador-Bahia. Ainda nesta fase, fez-se a leitura e o fichamento das obras de autores que versam sobre as temáticas que se pretendia discutir.

Na segunda etapa, realizou-se uma entrevista³ semi-estruturada com integrantes do Bando para responder a perguntas elaboradas com o objetivo de averiguar aspectos da montagem.

Ao se debruçar no tema da cultura, o estudo se justifica não apenas por retomar essa discussão, mas por propô-la em um campo não largamente discutido como o do Teatro. Entende-se também que, ao buscar apoio nas técnicas de análise do espetáculo, se pode contribuir para o aprofundamento de questões no âmbito da Semiologia Teatral, de forma a refletir sobre os meios e métodos, trazendo para esse campo outras abordagens, como as de Pavis (2008).

² Este artigo trata, de forma resumida, de um recorte da dissertação de mestrado que tem o mesmo título.

³ Todas as entrevistas foram realizadas entre os meses de março e abril de 2009, no Teatro Vila Velha.

A Companhia Bando De Teatro Olodum

O elenco do Bando de Teatro Olodum foi criado a partir da realização de uma oficina de teatro da qual se selecionou vinte pessoas oriundas de diversas partes da cidade: trabalhadores, militantes de teatro sindical e outros com e sem experiência teatral; todos negros e de origem humilde. Conforme o jornalista Marcos Uzel (2003, p. 37), interessava ao encenador Márcio Meirelles “[...] a teatralidade dos rituais sagrados e das festas de rua da Bahia. [...] para investigar de que maneira um material solidificado de forma tão espontânea, ao longo de várias gerações negras, poderia servir de veículo para histórias contemporâneas”.

O objetivo do grupo foi muito além da verificação da influência do sagrado na sociedade local, pois extraiu do seio social marginalizado referências culturais que podem ser marcas de um processo deflagrado ao longo da história e que contam essa mesma história. Para a entrevistada Chica Carelli, co-diretora do Bando, o grupo nasceu com o intuito de “[...] fazer um teatro negro, um teatro marcado pela cultura negra e que falasse do negro dentro da sociedade brasileira” (2009). A proposta seria a de produzir espetáculos com uma linguagem teatral que fosse inspirada em temas sociais, tais como: o carnaval, a rua, o candomblé, a pobreza, a marginalidade, a discriminação, o conflito social.

Dada a riqueza, complexidade e dinamismo da cultura baiana, o Bando de Teatro Olodum pretendia recontar a história do negro da capital e falar das suas necessidades com leveza, ludicidade e seriedade.

Com essas intenções nasceu o Bando de Teatro Olodum em 1990, uma companhia de teatro, cujo termo “bando” foi sugerido por Márcio Meirelles como referência a grupos de escravos fugitivos de fazendas na época escravagista.

O Bando de Teatro Olodum, intimorato, desvinculou-se da sede do Olodum⁴, no Pelourinho⁵, ainda na década de 1990, e se estabeleceu como grupo residente no Teatro

⁴ A Banda Olodum, criada nos anos 1980, sentindo a riqueza comunicativa da arte, resolveu alargar seu projeto social abrindo a linguagem teatral. Para tanto, buscou investir na constituição de um grupo de teatro formado por afro-descendentes.

⁵ O Pelourinho é um bairro localizado no Centro Histórico da capital baiana. Historicamente, serviu de moradia para a classe aristocrática que residia em seus grandes casarões. Com a mudança desta para o bairro da Vitória, o local entrou em decadência sendo apropriado por prostitutas e trabalhadores braçais. Atualmente, após a sua revitalização, se constitui em ponto turístico pelo seu valor histórico.

Vila Velha⁶, no qual vem elaborando um fazer teatral baseado na crítica ao preconceito racial e de luta pela cidadania reprimida e de construção de auto-estima para os negros, com inspiração nas matrizes estéticas culturais africanas da Bahia. Para Bião “[...] desde 1990, é o Bando anunciador dessa nova (velha) civilização baiana, da qual o teatro que incorpora consciente e definitivamente, tipos, personagens e formas de negritude faz parte. [...]” (1995, p. 18).

A Companhia, com mais de 19 anos de existência, conta com um elenco de cerca de 30 atores, numa faixa etária dos 14 aos 50 anos, negros e de origem humilde. Para uma expressividade mais completa das diversas linguagens que a arte incorpora, todos os integrantes do grupo se preparam em aulas de dança, canto e aprendem a tocar instrumentos de percussão e conhecem os rituais do candomblé.

O texto de William Shakespeare

A peça *Sonho de uma Noite de Verão* foi escrita em 1595 para celebrar uma festa de casamento (Heliadora, 2008). O enredo conta a história do matrimônio entre o duque de Atenas, Teseu, com Hipólita. Durante os ajustes para o casamento, chegam à presença deles três jovens: Hérnia, prometida a Demétrio; Lisandro, apaixonado por ela, e Demétrio, que é desejado por Helena, mas não a ama. Egeu, pai de Hérnia, escolheu Demétrio para desposá-la.

Diante da impossibilidade da união, o casal Hérnia e Lisandro resolve fugir para a floresta e são perseguidos por Demétrio e Helena. Na floresta, um local consagrado a metamorfoses, os jovens se deparam com o frio e o encantamento do local, habitado pelos seres mágicos e invisíveis: o rei Oberon e seu servo Puck e pela rainha das Fadas, Titânia, e seu séquito. Paralelamente ao prévio conflito dos jovens, Oberon e Titânia brigam por ciúmes devido a um pajem adotado por ela.

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

⁶ O Teatro Vila Velha – TVV foi criado na primeira metade do século XX por atores e professores da Escola de Teatro que discordavam das influências estéticas empreendidas pelo diretor da escola, Martim Gonçalves. Fundaram o TVV como forma expressiva própria construindo espetáculos populares.

A situação dramática se intensifica com a chegada dos Artesãos em busca de um local para ensaiar uma peça a ser apresentada no casamento do duque. Um deles, Bobina, é transformado em asno sob o comando de Oberon, operação essa realizada por Puck, que também pinga uma gota da poção mágica nos olhos de Titânia que, ao acordar, apaixona-se por Bobina. Assim, a trama segue reunindo contradições, caprichos e descaminhos inerentes ao amor, até que tudo se resolve num final coroado com o casamento harmonioso dos reis, celebrado juntamente com o dos quatro jovens amantes.

A estrutura da peça demonstra a predileção de William Shakespeare por questões éticas, favoráveis a ponderações psicológicas e morais e, apesar de sua temática central ser o amor, outros temas estão no seu entorno como a aparência, a realidade, a transformação e o egoísmo

A encenação do texto de William Shakespeare pelo Bando de Teatro Olodum fez perceber que a cena se antecipa a qualquer primazia do texto. Ela dialoga com ele, lhe permite mostrar a sua estrutura, a esfera dramática dos personagens, suas intenções e conflitos; vislumbra-se o tempo e o espaço; mas é a encenação que se sobredetermina ao texto. Essa é uma característica do chamado teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007) em cujas bases se inscrevem as encenações que não se limitam à fábula textual.

Como representação de componentes retirados do cotidiano da Inglaterra renascentista, o texto *Sonho de uma Noite de Verão* é flexível para absorver aspectos da cultura negra, pois a mesma possui elementos que dialogam com os da peça de Shakespeare, como o popular, a festividade e o misticismo, terrenos propícios para acolher as arenas da *baianidade*, como a música e a dança.

O Sonho do Bando

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

Na cena introdutória, a personagem Hérnia reivindica seu direito de amar a quem desejar, mas é proibida pelo rei que a adverte sobre o rigor da lei ateniense. Inconformados, ela e Lisandro saem da presença dos reis e começam a dialogar e gesticular em ritmo de *rap*.

Entra a personagem Helena. É interpelada por Hérnia que passa a responder no mesmo estilo musical, o *rap*. O *rap* é interrompido quando Lisandro confia a Helena a fuga dele com Hérnia para a floresta. Nesse momento, Hérnia fala no ritmo musical “Arrocha”. Os três saem de cena.

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

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

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

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

A tradução cênica

Em *Sonho de uma Noite de Verão* do Bando, elementos da cultura renascentista oriundos do texto de William Shakespeare encontram ressonância na cultura baiana. Pavis (2008)

assinala que o encenador procura no texto da *cultura-fonte*⁷ tudo o que precisa para responder a suas necessidades. Nesse sentido, é como se a floresta renascentista se transformasse, no âmbito da encenação do Bando, na Mata Atlântica baiana⁸, e os elementos da natureza, poções mágicas, seres míticos e invisíveis do século XVI, fossem resgatados e transformados em elementos do ritual do candomblé.

O que passa de uma cultura para a outra precisa modelar-se na *cultura-alvo*⁹. A cultura renascentista também era festiva, mítica, dinâmica, complexa, híbrida. Com a detecção desses elementos, em uma e outra, o diálogo intercultural se torna mais acessível. Somente após essa decupagem do texto, saído da *cultura-fonte* para a *cultura-alvo*, é que se pode destiná-lo à encenação.

Na *tradução cênica* ou passagem do texto da *cultura-fonte* para a *cultura-alvo*, Pavis assinala que “A encenação [...] está livre, [...] para colocar na prática enunciativa tão somente algumas das indicações cênicas, quicá até nenhuma” (2008, p. 26). É a *cultura-alvo* que importa, pois é nela que a encenação se produzirá, de acordo com a possibilidade de criar aproximações entre as duas instâncias culturais.

Todo processo de tradução em Teatro consiste em uma adaptação para a cultura local, como confirma Pavis: a “encenação e a representação teatral são sempre uma tradução cênica (graças ao ator e a todos os elementos do espetáculo) de um conjunto cultural distinto [...]” (2008, p. 15). Nessa perspectiva, o texto teatral *Sonho de uma Noite de Verão*, com suas características pré-românticas¹⁰, é um dos fatores, ao lado da utilização de técnicas de interpretação, que possibilitaram ao Bando de Teatro Olodum a mudança e inclusão de elementos culturais baianos.

A manipulação dos códigos de uma cultura para imbricar-se noutra, através da linguagem teatral, pode caber aos preparadores do espetáculo, no caso em estudo, o encenador e o elenco. Conforme Chica Carelli (2009), Márcio Meirelles “[...] teve sempre o desejo de reaproximar o texto de Shakespeare [...] de uma linguagem popular, que [...]”

⁷ Pavis denomina cultura-fonte o local de origem no qual o texto foi criado e que recebe aspectos daquela cultura.

⁸ A Mata Atlântica corresponde à zona florestal que abrange várias cidades do Recôncavo baiano. Engloba cidades que tiveram destaque na história da Bahia como Cachoeira, São Felix e Santo Amaro.

⁹ Seguindo o pensamento de Pavis, cultura-alvo designa o local aonde a encenação foi realizada.

¹⁰ Por produzir peças sem considerar a rigorosidade clássica, William Shakespeare foi considerado o precursor do Romantismo, pois em suas obras se encontram características desse estilo: a genialidade autoral, a valorização do efeito e das emoções na tragédia, a relevância da imaginação, o mistério, o culto à natureza, o gosto pelo pitoresco e pelo exótico; o exagero. A liberdade a que Shakespeare se entregava no ato da escrita de suas peças favoreceu outras possibilidades para a relação entre texto e cena, pois a encenação ficou a cargo do desejo da concepção idealizada pelo diretor teatral.

marcava as montagens de Shakespeare [...] Shakespeare é pra todo mundo [...] é isso que sempre direcionou Márcio nessa montagem”. Com esse sentido, o encenador de *Sonho do Bando* fez adaptações para a encenação daquilo que se poderia esperar do “tom renascentista” do texto de William Shakespeare.

É através das improvisações cênicas que os elementos da *cultura-alvo* são experimentados, sendo o corpo do ator o componente-instrumento ideal para essa experiência, porque é com ele que os movimentos acontecem, a voz se torna audível e singular, as intenções da personagem são evidenciadas, o figurino e o cenário potencializam sua significância, enfim, as cenas recebem contornos próprios para estabelecer um diálogo com a *cultura-alvo*.

Sobre os pilares: a *baianidade* em cena

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

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

Sobre a *baianidade*, como construção do ideal de Bahia, ou seja, um estado brasileiro “singular” projetou-se imagens e representações da capital baiana e de seu recôncavo como lugar bucólico, de culinária africana; com um folclore, música e corporeidade específicas, marcada pela negritude. Ainda em relação a esse quadro geral, Moura acrescenta que

Enquanto o sudeste do país experimentava um tipo de desenvolvimento [...] a Bahia curte seu marasmo até a instalação da Petrobrás, em 1953, quando tem início um processo de industrialização que não chega a transformar radicalmente a economia e a sociedade do Recôncavo. (2001, p. 187).

Compreende-se assim que Salvador era das cidades brasileiras a menos desenvolvidas em termos tecnológicos. Enquanto outras capitais ganhavam *status* de “desenvolvidas”, à Cidade da Bahia vão se construindo imagens tradicionalistas: “a boa terra”; “a velha Bahia”; “a primeira capital do Brasil”; “a mulata velha”. Ao encobrir assim, a misteriosa estagnação econômica com imagens positivas e saudosistas, talvez ainda se pudesse fazer o Brasil reconsiderar a importância da Bahia no cenário nacional.

A *tradicionalidade* é um dos itens mais preponderantes da *baianidade*. É comum o turista de outros estados do país e do exterior vir conhecer a Bahia e sua capital para saborear sua culinária típica, entrar em contato com a gente sensual, ver seus monumentos históricos, apreciar a capoeira como elementos que são considerados tradicionais. Esse desejo, despertado no outro, já coloca a Bahia como local exótico, cujo sinônimo real se resume em lugar “conservado” e de pouco desenvolvimento.

Em sua análise da *baianidade* enquanto texto, Moura (2001) registrou algumas expressões artísticas, chamando-as de arenas da *baianidade*, como por exemplo a música e a dança. Além destas, destacou a literatura do baiano Jorge Amado, as artes visuais do argentino Hector Julio Páride Bernabó, apelidado como Caribé, a fotografia do francês Pierre Verger, a elite soteropolitana, o carnaval, os meios de comunicação e o turismo como constituintes das arenas privilegiadas da *baianidade*.

Com o auxílio da indústria turística e da mídia, com a veiculação dessas arenas para todo o Brasil, no espaço do carnaval baiano, elas são ressignificadas e ampliadas em sua potencialidade enquanto linguagens artísticas - fáceis de serem assimiladas.

O carnaval e toda a sua estrutura fora apontado por Moura (2001) como espaço primordial para a atualização simbólica da *tradicionalidade* baiana (povo festivo, de alegria genuína, viril) e o local especial, no qual se daria a trama das arenas privilegiadas que atestam e fomentam a *baianidade* e seus três pilares: a *familiaridade*, a *sensualidade* e a *religiosidade*, que para ele, formam a sua base.

Dos pilares abordados por Moura (2001), interessa a *sensualidade* e a *religiosidade*, pois são os que se consideram presentes no espetáculo em estudo. E também a *feita* ou o seu derivativo, *festividade*, assinalada por Oliveira (2002) que, como Moura, também destacou a *religiosidade*. Nessa perspectiva, entende-se que a *dança*, a *música*, o *figurino* e a *corporeidade* no espetáculo em estudo, são arenas através das quais os pilares da *sensualidade*, da *religiosidade* e da *festividade* tornam-se visíveis, pois quando em exposição, as arenas exalam os pilares.

A *sensualidade* seria um elemento relacionado à sexualidade e ao étnico (Moura, 2001). Em relação a esse pilar, o autor ressalta que “Como a baianidade é normalmente associada à Negritude, os baianos seriam naturalmente muito sensuais, atraindo-se intensamente na vida cotidiana e despertando, também ou principalmente, forte atração nos não-baianos” (MOURA, 2001, p. 250). Embora a afirmação do pesquisador remeta a uma imagem exagerada do cotidiano baiano, é o que o visitante, às vezes, espera encontrar na população, pelas imagens sugestivas em propagandas turísticas sobre a Bahia.

Embora o Bando seja formado por atores negros e em *Sonho de uma Noite de Verão* as arenas dança, música e corporeidade fossem evidentes na encenação, concebe-se a imagem de *sensualidade* endereçada ao baiano como uma ideia inventada, a qual se foi assimilando no imaginário brasileiro. A sensualidade, por exemplo, é um atributo do homem e da mulher, e independe de sua condição étnica.

O pilar da *sensualidade* tem espaço no espetáculo *Sonho de uma Noite de Verão* do Bando de Teatro Olodum através das arenas da dança e música que exibem o corpo. Ambas promovem o movimento corporal dos atores na execução das partituras coreográficas. O ritmo proposto pelo “Arrocha”, com os quatro atores, intérpretes dos personagens “Os Amantes”, movimentando os quadris; dançando um frente ao outro, contorcendo o corpo e modulando a voz, ao pronunciar o texto, favoreceu a intenção e a expressão da *sensualidade*.

Para a composição dos personagens do núcleo dos *Amantes*, os atores foram observar o comportamento social de jovens da capital baiana. Na resposta dada na entrevista pela atriz Arlete Dias sobre o trabalho de campo para a construção da personagem, ela afirmou que: “[...] fomos observar jovens negros e pobres em eventos e festinhas de bairro. Lá, a música gira em torno do *rap* e do pagode. As roupas despojadas que eles vestem facilitam o movimento do corpo durante a dança. Mas o que me chamou mais a atenção foi o gingado daqueles jovens da capital: um jeito negro de ser e de se comportar, nada vulgar; deixando pistas de sua sensualidade” (2009).

É importante ressaltar que, na pesquisa feita pela atriz, ela se inspirou em “alguns” jovens da capital baiana, observando o comportamento “daquele” jovem e “naquele” grupo social. Dessa forma, se evita enquadrar todo um agrupamento humano em representações fixas e estereotipadas.

Outro núcleo, no qual a *sensualidade* fora um elemento trabalhado pelas atrizes, foi o das *Fadas*. A fala do encenador Márcio Meirelles fornece uma ideia do que pensou cenicamente para a personagem Titânia e suas fadas: “É o poder feminino da procriação

[...]. Assim se estruturou a movimentação das fadas, como o ar ou a água – com seus mantos/asas flutuando pelo palco cada vez que correm ou revoam”. (2006).

A partitura corporal ou forma de se movimentar no palco, fluida como a água e o ar, pode ter concedido às fadas a leveza e a *sensualidade* que caracterizou esse grupo de personagens, ao lado da determinação, da objetividade e da rapidez nas ações. Do seu trabalho de campo, observando as mulheres de rua, as atrizes buscaram perceber traços de *sensualidade* e a “ginga” do corpo para compor as personagens.

Em relação ao pilar *religiosidade*, Moura (2001) diz que o aspecto religioso perpassa o cotidiano na Bahia, e, pela força que ele tem, molda o comportamento das pessoas. Como sabemos, uma feição da *religiosidade* considerada determinante para a cultura baiana é o candomblé. O interesse em tecer apontamentos sobre ele é pelo fato de grande parte dos integrantes do elenco do Bando ser adepto dessa cultura religiosa e porque se sentiu que o espetáculo *Sonho de uma Noite de Verão* faz alguma referência a ela quando da utilização do ritmo ijexá nas coreografias das Fadas.

Traços dessa ascendência afro-religiosa exprimiram-se em outros elementos. Embora o espetáculo não tratasse, diretamente, de temática religiosa, no figurino das fadas constatamos traços da cultura negra permeada pela referência à mitologia africana e nos adereços de cena: colares, búzios, miçangas e tecidos.

Outro aspecto relevante é que as cenas das Fadas possuíam um caráter de ritual. Tanto nas danças em forma circular, acompanhadas pelos instrumentos de percussão, quanto pela introdução do ijexá no ritmo musical e nos passos de dança. A presença das Fadas no palco dava à encenação um aspecto sagrado, tudo conjugado com os elementos que foram citados anteriormente: figurino, adereços de cena, música, dança, corporeidade e interpretação. Esse caráter ritualístico dialoga com o teatro intercultural e antropológico (BARBA, 1995) que tem no ritual uma de suas características.

O significado de *feira* ou *festividade* no espetáculo do Bando também fez considerar o sentido de *carnevalização* de acordo com Bakhtin (2008). Este autor destacou três categorias das manifestações dessa cultura: as formas dos ritos e espetáculos; obras cômicas verbais e diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro. A *carnevalização* está inserida na primeira categoria. Nas festas carnalizadas sobressaem o aspecto lúdico, o riso, a caricatura e as ações cômicas.

Na peça *Sonho de uma Noite de Verão* do Bando, o sentido de *carnevalização* está em transmitir a ideia de *festividade*, de comemoração, de celebração da vida e dos eventos que a integram. O sentimento de alegria é a tônica da abertura da montagem, e perpassa

as cenas, com ênfase na dos *Artesãos* que são os que entoam o samba-tema em suas intervenções cênicas.

Para o espectador desse espetáculo que teve conhecimento histórico sobre o lundu¹¹, não seria difícil fazer associações e identificações dessa dança com o ritmo conhecido como “Arrocha”, que se caracterizava como música e dança sensual, com movimentos de vai-e-vem dos quadris e o entrelaçamento das pernas dos pares na execução dos passos dançados.

O passo de dança denominado galope, identificado na partitura dos *Pucks*, foi inspirado em coreografias do contexto do carnaval de Salvador. De acordo com Jarbas Bittencourt, produtor musical do Bando, “Nas coreografias dos *Pucks* predominava o galope, a partir de ritmos musicais inspirados em bandas do carnaval como a Chiclete com Banana e a Timbalada”. O galope se constitui numa dança de ritmo rápido do século XVIII, originária da Europa Central, em compasso binário, cujos passos evocam o galopar do cavalo.

Mas embora não seja um passo da dança negra, sem que se saiba o exato momento, foi adicionado às danças do carnaval baiano, encontrando sintonia com os ritmos eletrizantes das guitarras e toques de instrumentos de percussão dos trios elétricos. Os *Pucks* necessitavam de uma sonoplastia que favorecesse seu movimento rápido e imprevisível. O galope dos *Pucks* é um movimento característico das danças surgidas no carnaval baiano e por isso mesmo, representam essa *baianidade* calcada na mistura e no espetacular tão presente no aspecto barroco da cultura baiana.

A *baianidade* permite pensar na relação entre cultura e o que se denomina de invenção cultural. Enquanto a primeira está alicerçada em um conjunto dinâmico de elementos materiais e simbólicos: as crenças, os conhecimentos, as representações, as tradições, os bens materiais, os comportamentos e os costumes de um povo ao longo de sua história; a segunda é constituída pela apropriação de elementos, desse mesmo conjunto, no sentido de criar e sustentar uma ideia para todos, que beneficia um determinado grupo, com interesses próprios e que se utiliza de instrumentos específicos para atingir seu objetivo.

A *baianidade* que se pretende como “identidade baiana” seria assim advinda da construção cultural, como ideia forjada e montada, talvez, a partir de especificidades culturais.

¹¹ Segundo Tinhorão (2008), o lundu é uma dança originada da umbigada. Esta, trazida pelos negros africanos, consistia numa dança de acasalamento utilizada por casais nas festas de núpcias. O lundu conserva da umbigada a aproximação dos corpos do casal, feita com meneios dos quadris, gerando momentos de sensualidade.

Mas as ideias por si só não têm vida própria, elas precisam ser realimentadas continuamente, pois pelo seu próprio caráter fluido, são solúveis. Por isso, a *baianidade* foi se ressignificando, passando de uma arena a outra, sendo enfatizada em uma e outra, num e noutro tempo. Dada a potencialidade artística e o poder atrativo de cada arena, é que elas projetam o que se quer demonstrar. A *baianidade* é exibicionista: da dança baiana se pretendeu que ela fosse sensual; do corpo negro, a sensualidade mais o vigor; da música aliada à dança, o ritmo que reforça o movimento do quadril e que, em certas partituras, apela para a sexualidade, em letras de fácil assimilação pela repetição de frases feitas.

Desde os anos 1930, com a reverência ao mito da mestiçagem, a Bahia ficou no centro das atenções por ser a “capital negra” do país. Mais tarde, em 1970, fez-se do negro um símbolo étnico da capital baiana, revalorizando objetos negros de ascendência africana. Nessa fase, a literatura de Jorge Amado já havia trilhado um caminho, disseminando imagens folclorizadas da Bahia e de sua gente. Nos anos 1980 e 1990, a referência à negritude como traço identitário ímpar na formação da cultura baiana parece não ter mudado muito. O carnaval e o candomblé com seus símbolos, ritmos e costumes foram os territórios privilegiados para a manutenção e a fomentação dessa *baianidade negra* que ainda se constitui como representação central da Bahia.

Os símbolos “insignificantes” do sertão baiano não foram “atraentes” o suficiente para serem agregados à *baianidade*, que se pretendia exuberante e espetacular. Talvez não interessasse aos construtores da *baianidade* a secura da terra, a tristeza da gente sertaneja, a miséria, a falta de água. O interesse então recaiu sobre a capital baiana e seu recôncavo para serem os macroterritórios dessa atração pela singularidade prevista no conjunto de significantes culturais e étnicos.

Metodologia do Bando: processo colaborativo

O *processo colaborativo* pode ser considerado uma modalidade da *criação coletiva*¹², uma possibilidade de trabalhar “teatro de grupo” em voga nas décadas de sessenta e

¹² Nascida no contexto da ditadura militar, a *criação coletiva* propunha-se, talvez, como alternativa para sobrepor-se à censura vigente e exercer a sua função social, contribuindo, de alguma maneira, para a redemocratização do Brasil. Oportunizar a todos os participantes que interferissem na produção da cena teatral era uma forma de diluir a repressão política causada pelo regime militar nos anos 1960. Assim, a *criação coletiva* começou a se delinear a partir do momento em que as vanguardas artísticas criticaram as estruturas nas quais a linguagem da arte encontrava seu fundamento.

setenta. Na *criação coletiva*, estão inclusas as companhias ou grupos teatrais que, na feitura de uma peça de teatro, contam com a participação ativa de todos os seus integrantes, ou seja, diretores e atores produzem o espetáculo, *assinando a direção* e o texto. Para Pavis (1999) a *criação coletiva* seria uma tendência nos grupos de teatro e que teria por pressuposto evitar a centralização da direção nas mãos de uma única pessoa.

Sendo um grupo de teatro negro, o Bando de Teatro Olodum tem no *processo colaborativo* um procedimento metodológico que lhe possibilita expressar-se de acordo com os objetivos que persegue ao longo de sua trajetória: o fazer teatral calcado na voz ativa da negritude em cena.

Ao se aprofundar no texto do dramaturgo William Shakespeare, o Bando, em conjunto com o encenador Márcio Meirelles, pôde fazer associações da cultura inglesa com a baiana e encontrou na malha textual possibilidades adaptativas para a inclusão de elementos cênicos da cultura local, negra, popular e soteropolitana. Assim, o grupo termina por constituir também a concepção do espetáculo *Sonho de uma Noite de Verão*.

A partilha das impressões do elenco depois de tomar posse de todo material encontrado favorece o enriquecimento nas improvisações e na construção das cenas. Mas é a *pesquisa de campo* o foco dessa discussão, pois além de ser uma característica do *processo colaborativo*, a *teatralidade* e a *pré-expressividade* são inspiradas na observação dos tipos sociais que os atores fizeram nas ruas da capital baiana.

As atrizes que interpretaram *As Fadas* observaram as prostitutas negras da capital baiana. Interessava ao grupo a *sensualidade* e a determinação da “mulher de rua” enquanto líder. Como uma mulher de rua se transformaria numa líder comunitária? Essa pergunta norteou as buscas das atrizes desse núcleo. Estas personagens, na concepção de Márcio Meirelles, deveriam suscitar um tipo de mulher que fosse objetiva e estratégica; felina; emotiva; vingativa.

Como *As Fadas* de Shakespeare viviam na floresta e trabalhavam para a sua rainha, Titânia, obedecendo e realizando suas ordens e caprichos, a determinação e a não transparência seria a tônica na construção desse grupo. Elas lidavam com todos os seres vegetais e animais da floresta, portanto, não podiam ser frágeis nem tão transparentes.

As *Fadas* parecem bem próximas das inclinações emotivas que vão do amor ao ódio, de orixás como Iansã, uma das esposas de Xangô, cultuada no candomblé. As atrizes que as

interpretaram, ao pronunciarem o texto, exprimiam-no misturando as emoções e as intenções de alegria/raiva ou de esperteza/*sensualidade*.

Os atores intérpretes dos *Pucks* observaram meninos de rua que não fossem menores infratores. Os meninos de sinaleira e pedintes serviram aos atores como modelo. Para Márcio Meirelles (2006) “Puck, por seu lado, tem muita energia para ser um só, magicamente aparece e desaparece, está aqui e ali, fala com uma voz e com outra, se junta e se dispersa como o mercúrio. Sempre que penso em Puck me vem a imagem de átomos girando rapidamente, a imagem do movimento em si”. Os *Pucks* do Bando também podem ser considerados como sacis-urbanos, velozes, brincalhões e traquinos.

Relaciona-se *Os Pucks* também aos *Exus*, espíritos mensageiros nas práticas rituais do candomblé. Na cena, esses personagens são obedientes apenas ao rei da floresta. São eles que, sob o comando de Oberon, como instrumentos não-humanos, percorrem velozmente a floresta para desencadear a trama “atrapalhada” naquele ambiente, e são eles mesmos que a desfazem, sob a mesma ordem. Ora são meninos, engraçados e brincalhões; ora são maliciosos, levando suas ações à cabo, em relação aos mortais, muitas vezes, inconsequentemente. Esse grupo, nas cenas, tem a função de executar as ordens do rei da floresta; são também seus mensageiros.

Os atores que interpretaram *Os Jovens Amantes* foram buscar sua inspiração em adolescentes tanto da classe menos favorecida, economicamente, quanto da classe média de Salvador. Dessa forma, os que usam tênis caros e grifes também serviram para os atores enquadrar comportamentos típicos da juventude: o maneirismo, a inconsequência nas ações, a paixão aguda, a alegria e a tristeza ao extremo. O movimento de seus corpos em danças diversas como o “Arrocha” e o *rap*.

Para compor *Os Artesãos*, os seis atores do Bando foram observar trabalhadores, tanto ambulantes quanto de outros setores do cotidiano de Salvador: feirantes, sapateiros, mecânicos, camelôs, pedreiros, vendedores diversos. Extraíram de seus corpos o movimento, a ginga, a fala, a corporeidade exalada pelo corpo rústico, suado, vivo. O espírito lúdico dessas pessoas também foi assinalado pelos atores e transpostos para a cena.

De posse de todo esse material, os traços de *teatralidade* de homens e mulheres do dia-a-dia, os atores fazem as improvisações, que vão se corporificando, aos poucos, em cenas. A improvisação permite ao ator experimentar um traço teatral, uma ideia, e esta vai se encorpando a cada novo ensaio. O elenco do Bando improvisa seu personagem, absorvendo algum traço observado na pesquisa de campo: um movimento de braço, de

perna, uma forma de olhar, um meneio de cabeça, uma maneira de falar, de andar. Assim, o personagem vai ganhando sua forma.

O encenador faz uma “limpeza” em todo material apresentado pelos atores nas improvisações: conserva-se o que é bom e proveitoso para a encenação e abandona-se o que não funciona cenicamente. Durante essa fase, o elenco interfere com sugestões e cria em consonância com o encenador Márcio Meirelles. Mas, por tratar-se de *processo colaborativo*, a assinatura da direção do espetáculo cabe a ele. É durante as improvisações que os elementos de *teatralidade* observados pelo elenco nas ruas da capital baiana são postos no corpo dos atores.

O fenômeno da *teatralidade* faz parte das sociedades humanas. São infinitas as expressões de *teatralidade* que se efetuam em formas criativas de se expressar, no uso distinto do corpo (BIÃO, 1999). Pode ser percebida na atitude de transeuntes tanto quanto de pessoas isoladas em suas ações cotidianas ou profissionais: o professor que se expressa de uma forma especial para comunicar algo ao seu alunado; a mãe que dirige um gesto específico para impressionar seu filho; o vendedor de rua para captar a atenção do seu público. Maffesoli oferece pistas em relação a *teatralidade* ao dizer que “[...] pode ser encontrada na política, na imprensa ou ainda, o que é mais admitido, no espaço matizado da rua ou no domínio tão extenso da cozinha [...]”. (1984, p. 131-139).

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

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

A *baianidade* é espetacular porque se faz com fartura, conforme afirma Bião, ela é “A construção coletiva, que se articula com a exuberância da terra e com a festividade do povo” (1999, p. 33). Tudo aquilo que está no comportamento como demasiado e diferente: a gargalhada, a gestualidade, determinadas palavras e o modo de dizê-las, são concebidos como teatrais. O elenco do Bando capta esse sentido da *baianidade*, o teatral, observando-o como traços característicos em determinadas pessoas, o transpõe

para a cena, reatualizando-o, e certa negritude se delineia porque aspectos identitários se entreveem em seu ser negro.

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

Nesse ponto do trabalho, faz-se uma relação entre o que se disse, anteriormente, sobre *processo colaborativo e teatralidade*, com a *pré-expressividade* de Barba (1994).

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

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

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

Se é comum no dia-a-dia o caminhar para frente, o ator pode incluir em seus exercícios de corpo o caminhar para trás e dele extrair uma nova configuração do corpo, um jeito ou uma síntese de energia corporal que possa auxiliá-lo na construção de um personagem. Não quer dizer que colocará em cena essa forma de andar, mas se algo nela lhe foi singular durante a execução do exercício, se lhe chamou a atenção no uso do

corpo, ele saberá como inseri-la na encenação, como princípio que retorna. Isso constitui a *pré-expressividade*, é atualizar algo dado antes, no treinamento do corpo, que irradie a presença cênica.

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

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

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

Pode-se considerar, portanto, que o elenco do Bando expressa-se através das técnicas corporais (MAUSS, 2003) que lhe garantem a expressividade e a satisfação das necessidades humanas, mas, em seus exercícios *pré-expressivos*, reverte essas técnicas em busca da melhor qualidade na composição de seus personagens. A técnica corporal é a inscrição da cultura no corpo do elenco; ele precisa se desfazer da enculturação natural para adquirir uma técnica nova para o uso do corpo cênico.

Constata-se no trabalho do Bando a presença da *pré-expressividade* pelo magnetismo que se sente no espetáculo *Sonho de uma Noite de Verão* a partir do *corpo/corporeidade*. Apesar de o figurino ser caracterizado de forma espetacular, é a *pré-expressividade* do *corpo* que faz com que a indumentária seja atrativa, porque é ele, como instrumento de expressividade, que a veste. O figurino, sem o *corpo*, é objeto cênico; é significativo, mas não atrai por si só a atenção do espectador. É preciso um *corpo* que lhe dê vida e movimento.

É necessário o enriquecimento de uma técnica já concebida, baseada no exercício corporal como fundamento metodológico que adentra o corpo do ator para ter a função de preencher o espaço cênico com sua “presença irradiada” e comunicar algo para a plateia. Por isso, os atores do Bando se exercitaram nas técnicas da capoeira e nos passos da dança-afro que possuem traços dessa vitalidade corporal, que confere à cena, o estatuto de recolocar ali as virtualidades culturais do cotidiano.

Considerações finais

A encenação de *Sonho de uma Noite de Verão* pela Companhia Bando de Teatro Olodum rompe com a previsibilidade do espectador na espera do tom lírico-romântico para a montagem do texto clássico. A representação teatral concebida por Márcio Meirelles e pelo Bando incluiu elementos da cultura baiana, apresentando-os na boca de cena.

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

A *baianidade* apresenta essa especificidade porque é colocada no palco com o concurso da técnica teatral composta pela *pré-expressividade* (BARBA, 1994; 1995), e com a compreensão dos conceitos de *teatralidade* (MAFFESOLI, 1988) e *espetacularidade* (BIÃO, 1999) que designam *traços virtuais peculiares* do homem e da mulher negros, soteropolitanos, “exibidos” em determinados momentos de suas relações sociais. Esses elementos tornaram visíveis os pilares da *baianidade*: *sensualidade*, *religiosidade* (MOURA, 2001) e *festividade* (OLIVEIRA, 2002) no espetáculo estudado através das arenas da dança, música, corporeidade e figurino.

Dessa forma, a pesquisa de campo para a construção dos personagens em *Sonho de uma Noite de Verão* buscou registrar traços identitários de tipos sociais encontrados no cotidiano de Salvador: “o jovem”, “o trabalhador”, “a mulher de rua”, “o menino de rua”. Mas apenas o cidadão da capital baiana que se destaca pelos traços afro-descendentes.

Considera-se que a *baianidade* não se configura em “identidade baiana” justamente porque se constituiu como uma construção discursiva empreendida por agenciadores da política, do turismo e das artes com interesses próprios e também pela quantidade de estereótipos que ela ensaja para a população baiana em sua totalidade, o que limita uma compreensão mais profunda desse sub-campo da cultura brasileira.

A *baianidade* não se constitui num modo de ser “real” para todos os baianos, pois a construção imagética e virtual da *baianidade*, ao longo do tempo, erigiu estereótipos que limitou o olhar externo para o povo da Bahia, numa feição metonímica da parte para o todo. Traços identitários particulares podem ser encontrados distintivamente em um ou outro elemento humano do povo baiano.

Num contexto atual, ainda marcado pela diferença e exclusão, por uma conflituosa e confusa ideia de mestiçagem, a Companhia Bando de Teatro Olodum prossegue reafirmando a identidade negra. O Bando, à sua maneira, evidencia o legado cultural a partir da revalorização da etnia e da raça mesmas, tão negadas historicamente. Colocar no palco o “jeito de ser negro”, de certa forma, é abrir novos horizontes e trazer para a negritude um olhar menos restritivo, pois o espaço social para a maioria afro-descendente é ainda limitado.

O Bando de Teatro Olodum, através do prazer estético, possibilita ao espectador a consciência de si, de sua identidade bricolada com ênfase na dimensão africana, de sua história de dominação e suas riquezas culturais. Desse modo, sua encenação de *Sonho de uma Noite de Verão* se constitui num instrumento de consciência sócio-política, evidenciando também a criatividade de nossa própria sociedade.

Por outro lado, é importante a feitura de novos estudos que discutam a conformação de estereótipos sobre o negro a partir da cena teatral, pois a encenação “carregada” com signos como a dança e a música não levaria à percepção de uma cultura negra apenas carnavalizada e sem condições de se inserir na estrutura sócio-política com maior ênfase? Em relação à *baianidade*, resta refletir sobre as possíveis *baianidades* – outras singularidades - que podem ser encontradas nos bairros da capital baiana e em outros locais do estado da Bahia. Ou quem sabe até, se pensar numa *baianidade* branca.

Referências

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na idade média: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2008.

BARBA, Eugênio. *A canoa de papel. Tratado de antropologia teatral*. Tradução de: Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____.; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator. Dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.

BIÃO, Armindo. Teatro e negritude na Bahia. In: _____. *Trilogia do Pelô: Essa é Nossa Praia; Ó Pai Ó; Bai Bai Pelô*. Salvador: FCJA, 1995, p. 17-21.

_____. e GREINER, Christine [Org.]. *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 15-21.

_____. et al. *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume, 2000.

BITTENCOURT, Jarbas. (Sobre a sonoplastia). Salvador: 2009. Entrevista concedida ao autor .

DIAS, Arlete. (Sobre a construção da personagem). Salvador: 2009. Entrevista concedida ao autor.

HELIODORA, Barbara. *Por que ler Shakespeare*. São Paulo: Globo, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

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

MEIRELLES, Márcio. *Shakespeare pelo Bando*. Disponível em: <http://blogdovila.blogspot.com/2006_10_01_archive.html>. Acesso em: 01 out. 2009.

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

OLIVEIRA, Paulo Cesar Miguez Oliveira. *A organização da cultura na Cidade da Bahia*. 2002. 348 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

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

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

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

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

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

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

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

Recebido em 05/03/2011.
Aceito em 25/03/2011.