

# **REJANE MAIA, PERCURSO DE UMA GUERREIRA DO BANDO DE TEATRO OLODUM**

Christine DOUXAMI Institut des Mondes Africains (IMAF, IRD). chrisluabela@yahoo.fr

## **RESUMO**

A partir de duas entrevistas realizadas respectivamente em 1996 e 1999 com a atriz Rejane Maia, do Bando de teatro Olodum, enfocaremos o percurso de vida da atriz e tentaremos identificar os elementos que são específicos e outros que já relatam a difícil trajetória de vida das e dos Afro-bahianas (os) e daqueles que decidem ser atores. Tentaremos focar um aspecto mais antropológico ligado as questões indenitárias afro-brasileiras e suas representações na sociedade brasileira dos anos 1990, vinculando com a situação atual. Também veremos a experiência peculiar da atriz com as personagens por ela interpretadas no Bando de Teatro Olodum e sua relação com o resto dos membros da companhia num momento inicial do Bando.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Rejane Maia; Atriz negra; Negritude; Teatro negro; Militante; MNU.

## **ABSTRACT**

Based on two interviews conducted respectively in 1996 and 1999 with the actress Rejane Maia, of the Bando de Teatro Olodum, we will focus on the life path of the actress and try to identify the elements that are specific and others that already relate to the difficult life trajectory of Afro-Bahians and those who decide to be actors. We will try to focus on a more anthropological aspect linked to the Afro-Brazilian issues and their representation in Brazilian society in the 1990s, linking them with the current situation. We will also look at the peculiar experience of the actress with the characters she played in the Bando de Teatro Olodum and her relation with the rest of the members of the company in an early moment of the Bando de Teatro Olodum.

## **KEYWORDS**

Rejane Maia, black actress, negritude, black theatre, militant, MNU.

Gostaríamos de retratar a história de vida de Rejane Maia, cujo testemunho escolhemos do corpus de 115 entrevistas de nossa tese, defendida em 2001. Estas entrevistas ocorreram entre 25 de outubro de 1996 e 26 de abril de 1999 e constituem um relato fascinante sobre a situação dos atores afro-brasileiros nos anos 90 e sobretudo do atores do Bando de Teatro Olodum, recém fundado em 1990. Procuramos compreender os temas principais e ver quais eram as circunstâncias particulares da vida de Rejane e articulá-las posteriormente com a situação coletiva naquela época. Realizamos dois conjuntos de entrevistas, uma em outubro de 1996 para nosso mestrado e outra em maio de 1999 para a tese. Além disso, eu estava ensaiando como atriz no Teatro Vila Velha, assim muitas vezes nos encontrávamos informalmente.



Rejane Maia

Ó paí Ó (1992) no papel da Baiana.

Fotografia de Isabel Gouvêa.

## 1. O CAMINHO MILITANTE

Rejane Maia Ferreira da Silva nasceu em 3 de maio de 1960 em Salvador, no centro da cidade (no bairro do Garcia). Ela passou sua adolescência no bairro de Itapoã, no norte da cidade, que na época ainda era relativamente longe do centro, pois não havia uma estrada boa para chegar lá. Seus pais eram trabalhadores pobres: sua mãe era uma empregada e seu pai trabalhava no mercado, ele também era motorista e mecânico. Viveu numa comunidade, chamada Comunidade do Ogunja, no bairro de Brotas. Em 1999 explicou que era casada com um homem negro, um policial que ganhava salário mínimo, pai de duas meninas, também negras ressaltou, que ele e Rejane criaram juntos. Elas tinham 8 e 10 anos de idade na época da entrevista.

Rejane trabalhava desde 1995 na FUNDAC (Fundação do Adolescente e da Criança) na área da organização que lida com jovens infratores (menores infratores). Ela dava aulas de dança para adolescentes que passavam seus dias ocupados com diferentes atividades educacionais. Achava seu trabalho muito árduo por ser na mesma “prisão” onde esses jovens, em sua maioria negros, estavam encarcerados. Ela foi recrutada por um amigo que já pertenceu ao Bando de Teatro Olodum. Ela trabalhou anteriormente no "Projeto Axé", uma ONG financiada pela Itália que trabalha com crianças de rua e em uma escola alternativa na comunidade do Calabar, por três anos, e na associação da comunidade onde ela também deu aulas de dança por cinco anos. Mas ela achava esse emprego, com os menores infratores, o mais difícil.

Ela tinha uma agenda muito ocupada: levantava-se todas as manhãs às cinco e meia para vestir as meninas e levá-las à escola às sete. Depois, ela ia trabalhar na prisão. Voltava à uma hora para preparar o almoço e alimentar as crianças. À tarde, ela voltava ao presídio e depois ia ao Teatro Vila Velha, para ensaiar ou apresentar as diferentes atividades do Bando de Teatro Olodum. Depois ela ia para casa, preparava o jantar para suas duas filhas e seu marido e frequentemente voltava para o Teatro Vila Velha à noite para as apresentações. Ela raramente ia dormir antes da meia-noite. Aos domingos ela levantava às 8 da manhã. Ela diz que seu marido frequentemente a ajuda, mas que ele sempre a criticava por não cuidar do lar. No final da entrevista de 26 de abril de 1999, ela me falou sobre os "artistas" que fazem teatro. Perguntamos a ela por que ela os chamou assim e se ela mesma não se considerava como artista, ela respondeu: *"Eu? não! (risos) O artista é aquele que festeja a noite toda, que tem um carro, que levanta ao meio-dia, cheio de dinheiro... Ah!!! Eu gostaria disso!"* Assim, vemos as dificuldades financeiras de Rejane Maia, mas também dos atores negros. Mesmo que seja difícil viver como ator no Brasil e, particularmente na Bahia, onde a profissão de ator só recentemente passa se fortaleceu. A situação dos atores negros é particularmente difícil.

Qual foi a carreira artística de Rejane? Ela começou a dançar, aos 18 anos, no grupo carnavalesco "Afro" Malê Debalê, fundado em 6 de outubro de 1978 no bairro de Itapoã. No início ela timidamente, só olhava os dançarinos. Mais tarde mas começa a participar das atividades. Seu pai a repreendeu e lhe disse que ela tinha que estudar. Sua mãe sempre tentou impedi-la de "festejar", mas desde a infância ela "adorava estar na rua". Sua irmã mais velha, apaixonada por teatro, havia se apresentado em uma peça no Teatro Castro Alves (o maior teatro de Salvador) e seu pai a culpou tanto por chegar sempre tarde depois dos ensaios que ela fez as malas e foi para o Rio de Janeiro. Rejane era muito tímida e não imaginava que ela pudesse fazer teatro. Ela conheceu o Malê Debalê e lá conheceu um mestre de dança (Furmigão) que a tomou sob sua proteção. Ela também conheceu ativistas do movimento negro do Níger Okã, um movimento dissidente do Movimento Negro Unificado (MNU). Mais tarde, participou do MNU. Ela me explicou que, em sua família, a questão da negritude nunca foi discutida, "era algo novo".

Aos 19 anos de idade, ela entrou para o MNU, onde participou de um grupo de mulheres que discutia questões cotidianas, como a situação das trabalhadoras domésticas, que eram em sua maioria negras sem qualquer proteção da legislação trabalhista; criação de filhos, aborto, consciência racial. O grupo fez pequenas encenações nas associações de bairro das comunidades seguidas de debates. Um dos organizadores decidiu estruturar o trabalho e apelou para Godi, diretor da companhia de teatro Palmares Inaron, fundada em 1973 em Salvador. Godi deu aos participantes e a Rejane, em particular, uma base teatral. Encenou o espetáculo *Iyá, guerreiras brasileiras* (1982), do qual Rejane Maia, participou.

Nestas oficinas, tanto no CECUP (outro grupo) quanto no MNU, procurei sensibilizar os atores e o público, mas acima de tudo os atores, para que chegassem a um certo nível de compreensão do mundo em que vivemos. Assim, os espetáculos utilizaram temas étnicos e feministas que refletiam esta busca.<sup>1</sup>

Rejane Maia, considerou a obra de Godi

como uma obra sobre a brasilidade na qual o negro tinha que ser integrado. (...) A peça "Iyá, guerreiras brasileiras" tratava dos orixás femininos, da questão do trabalho e da dificuldade de se assumir como mulher e como negra. A coreógrafa da peça era muito boa.

---

<sup>1</sup> Entrevista da autora com Godi 11.07.2000, Salvador.

Rejane não foi realmente conscientizada através do teatro como outros atores do Bando de Teatro Olodum foram através da própria companhia, mas sua formação como ativista lhe permitiu dar algum conteúdo às suas apresentações teatrais. Na verdade, ela denuncia a falta de técnicas teatrais em seu trabalho inicial com o MNU.

Aos 22 anos, Rejane foi recrutada por Fernando Conceição, estudante de jornalismo e morador da Comunidade Calabar, defensor da comunidade, que ela havia conhecido no MNU, para ser professora de dança na escola alternativa que ele havia criado. Ela deu aulas e participou como atriz das peças amadoras que Fernando escreveu e depois encenou, tudo em defesa da comunidade e da negritude. Os espetáculos foram apresentados na forma de teatro de rua em manifestações ou em frente à prefeitura de Salvador.

Aos 25 anos, ela decidiu fazer cursos no SESC e se matriculou na "dança moderna". Ela participou dos espetáculos "Show folclórico" para turistas e ganhou uma bolsa de estudos como estudante da instituição. Participou, a seguir, da peça *Zumbi* (1989), organizado por Sonia de Brito, que reuniu os diferentes grupos artísticos do SESC. Tornou amiga de Valdinéia Soriano também do SESC, bem como de outros membros do grupo de teatro e através deles soube da audição organizada por Márcio Mereilles para o que viria a ser o Bando de Teatro Olodum. Ela não ousava participar, pertencendo à seção "dança", mas, estimulada por um comentário desagradável de um dos estudantes que disse que ela ser incapaz de passar, ela decidiu fazer a audição. Ela foi aceita e participou de todas as apresentações do Bando de Teatro Olodum.

## **2. UM DISCURSO SÓCIO RACIAL**

Ela explicou na entrevista que se interessou pelo grupo porque queria conhecer Márcio.

Eu tinha lido um artigo no qual Fernando falava sobre ele quando era diretor do Teatro Castro Alves e teve que fechar o teatro. Eu queria conhecê-lo, achei que ele devia ser muito poderoso, um diretor diferente, que avançasse, que falasse sobre a questão racial, não, não dizíamos racial, mas cultural, a questão afro-brasileira. Eu não sabia exatamente do que se tratava, mas imaginei que estaria nessa linha. Se você colocar um cara como Márcio junto com João Jorge, [o diretor do grupo carnavalesco "afro" Olodum] que é cabeça, isso só podia dar uma coisa boa. Eu pensei: vamos falar sobre uma coisa boa; vamos falar sobre o que queremos falar, sobre o assunto que sempre quis falar, com o qual sempre quis trabalhar. Mas isso era eu, Rejane,

com minha velha mente ativista. Eu pensei isso, mas não contei a ninguém...  
Vai ser algo que vale a pena, porque esta história só vai ser com "negões"...

Rejane repetiu "coisa boa" duas vezes e insistiu no caráter do tema escolhido, que ela imaginava, por dedução, ligada com a questão racial, que ela diferenciava, desde o início, da questão cultural afro-brasileira. Quando falava sobre este último tema, mostrava um certo distanciamento. De fato, sua formação era de militante, focalizada inicialmente quase que exclusivamente no "social" e não no "cultural". Ao insistir, no final, que o grupo é composto de "negões", ela enfatizava a dimensão racial e não tanto cultural, na medida que seu discurso insistia na presença de pessoas negras no grupo. De fato, se pensarmos em termos mais antropológicos, durante a entrevista, na época, Rejane desenvolvia um discurso mais "racial" do que "étnico" (ligado a questão cultural). Isto refletia seu passado no movimento político negro, particularmente no MNU. Em outras palavras, não tinha um discurso "afro", mas um discurso militante, "negro". Assumia este tipo de expectativa como sendo dela, que não refletia necessariamente a do resto do grupo, no momento da audição para entrar no Bando.

Ela explicou que, no início, sofreu com a falta de conhecimento do resto do grupo em termos de militância:

Eu estava observando todos. Senti que os diretores estavam pedindo demais de nós, que eles estavam exigindo demais, que eles estavam empurrando demais. E era um grupo de brancos... Eu já tinha alguma resistência, por causa disso. Eu, Rejane, mas eu estava tentando fazer o trabalho. [Perguntamos-lhe se ela se identificava com a direção] Sim, eu me identifiquei. Mas eu achava que eles estavam pressionando demais e não sabia do que estavam falando. Eles conheciam a história, mas a base, a história real, a força, a questão social dos negros, na verdade conheceram com o grupo que está aqui hoje. Acho. Eu, Rejane, falando. Quanto a quase todas as outras pessoas do grupo, começaram a se conhecer, a descobrir que havia a comunidade, que havia a terra, a falta de comida, o adolescente que rouba, porque rouba... Eu não me importava porque sabia tudo isso. Mas umas atrizes do grupo não sabiam, elas começaram a saber, a perceber isso com este trabalho do Bando. Achei absurdo que alguém que é um "negão" não se reconheça como tal (...) Então, quando entrei no grupo, já sabia o que queria. Mas o diretor é inteligente e, olhando para minha maneira de ser, ele já tinha entendido minha história, porque eu tenho uma história e tanto, (risos), o suficiente para escrever um livro! Mas as outras pessoas não sabiam o que queriam. Eles pensavam que tudo era simples, sem mais nem menos. E eu era tão, tão... Eles me chamavam de "a ativista", eu era a ativista do grupo. Mas não é "ser militante", é realmente defender a questão social. Hoje, todos nos procuramos as coisas juntos.

Perguntei se sentia responsável por esta transformação, e Rejane respondeu:

Se eu não influenciei esta mudança, pelo menos a provoqueei. Eu estava cutucando, com carinho! Direta ou indiretamente, eu colocava todo mundo para pensar, atijando um por um! Sou taurina, meu signo, dou um golpe e fico longe. Mas quando começo a me zangar e que vejo vermelho, então cuidado!!

No início, Rejane classificava claramente as pessoas de acordo com a categoria negro/branco. A sua desconfiança em relação ao homem branco, colocava um verdadeiro limite na inter-compreensão. Como explica Frederik Barth:

A dicotomização dos outros como estranhos, como membros de outro grupo étnico, implica o reconhecimento de limitações no entendimento comum, diferenças nos critérios para julgar valores e ações, e uma restrição de interação apenas para aquelas áreas presumivelmente que oferecem possibilidades de entendimento e interesse mútuos.

O diretor branco e sua equipe não foram, inicialmente, segundo Rejane, capazes de entender o mundo afro-brasileiro. Mas ela se surpreendeu com a falta de compreensão dos membros do próprio grupo étnico, e repete isso três vezes. Pertencer ao grupo étnico implicava, na sua opinião, um entendimento comum, que ela não encontrou dentro da companhia no início. No entanto, Rejane explicou que, já em 1999, a participação no Bando permitiu o desenvolvimento em todos os membros do grupo, independente de sua cor, de uma consciência da identidade étnica afro-brasileira.

Vale notar que uma semana antes de nossa segunda entrevista, o grupo tinha acabado de realizar uma audição para selecionar novos atores e ela novamente expressou surpresa: *estas pessoas, mesmo sendo negras, mesmo sendo da raça, não sabiam nada sobre nossa história, nossa origem. É uma loucura que em 1999 as pessoas não conheçam sua história.* Assim como certas atrizes sofreram inicialmente com o discurso militante do grupo, Rejane, ao contrario, achou difícil lidar com a ignorância do grupo sobre o assunto. Por outro lado, ela nunca ficou "chocada" com o discurso mais radical do MNU. Ela se identificava com esse discurso por causa de sua história de vida. A questão social da pessoa afro-brasileira marginalizada na sociedade é uma situação que ela bem conhecia porque a vivia no cotidiano. Quando recebeu sua formação militante dentro do grupo "afro" Malê Debalê e depois no MNU, identificou-se com o conteúdo, assim como se reconheceu nas peças do Bando.

### **3. IDENTIFICAÇÃO COM AS PERSONAGENS MARGINALIZADAS NA DRAMATURGIA**

Apesar de seu conhecimento da realidade social dos negros na Bahia, ela explicou que quando estava pesquisando as peças para a “Trilogia do Pelô” do Bando, ela ficou no Pelourinho para estudar sua personagem, a da Baiana:

Naquela época de “Essa é nossa Praia”, o Pelourinho estava caindo aos pedaços. Então fomos realmente ao Pelô, ao lado das prostitutas, dos ladrões, fomos até a casa dos ladrões, ... eu estava estudando a Baiana e não aguentava mais comer acarajé, abará, cocada de coco, amendoim, ...(risos). Eu estudava a Baiana, comprava algo dela, e ficava horas conversando... Mas eu comia tanto, tanto...hoje em dia para eu comer um acarajé ...não dá mais não !

Quando conversamos com ela em 1996, ela explicou que gostava do tipo de personagem que era representado no Bando, que tinha uma semelhança com os personagens retratados no teatro negro que ela fazia com Fernando Conceição na comunidade do Calabar:

Fazia parte de uma obra chamada 'Negra Resistencia'. Foi sempre sobre a questão do homem negro, da mulher negra. Falar sobre o que significa ser mulher em nossa sociedade, falar sobre acarajé, sobre lavadeiras, sobre mães solteiras. No movimento, representamos muito a maneira de ser das mulheres. O que chamamos de "Baiana" está muito em evidência em "Essa é Nossa Praia" (1991). Adorei esta maneira de ver as coisas, porque minha mãe ganhou sua vida sem nunca ter recebido nenhuma educação e trabalhando o tempo todo. É uma homenagem a pessoas como ela que nós trazemos.

Portanto, havia uma identificação real de Rejane com as personagens das peças, exceto a sua personagem em “Cabaré da Raça” (1997), onde ela interpretou uma mulher negra que pensava ser branca, Rose Marie. Ela explicou que *gosta de todos os espetáculos do Bando porque cada trabalho defende uma pessoa, uma causa social e fala sobre algo importante. Colocam o público frente a outras realidades.*



*Cabarê da Raça* (1997), Bando de teatro Olodum<sup>2</sup>

Ela fez um paralelo entre o trabalho com os menores infratores e o trabalho no Bando:

Em meu trabalho com jovens infratores, falamos sobre a questão social e as pessoas pensam que estamos falando sobre a questão racial, que estamos falando sobre racismo. Que estamos lutando por algo que não é real. Mas como não é real se quando você vai a uma cela você vê um bando de crianças e essas crianças são todas negras, elas vêm de uma pequena comunidade Como você não pode falar sobre isso? Como você pode falar sobre Zumbi sem falar sobre os negros na sociedade de hoje? Você não pode!

Os problemas sociais e raciais estão assim explicitamente ligados, explica a atriz. Falar do social é sobretudo levar em conta a parte racial, não se pode dissociar uma questão da outra. Quando ela evoca Zumbi, refere-se um forte símbolo da comunidade negra, para ilustrar a revolta e resistência do povo negro, mas fala também, implicitamente, do espetáculo *Zumbi* (1995) realizado pela companhia, parte do qual ocorria numa comunidade e mostrava a importância da luta diária da pessoa negra hoje. Este é um dos objetivos do teatro negro, como Rejane explica, mas ela aprecia o fato de não produzir espetáculos exclusivamente em torno deste tema porque

não devemos falar apenas sobre o negro marginalizado, que sofre, mas também sobre o bem-sucedido, conhecemos muitos deles e a Revista Raça fala sobre eles. (...) Caso contrário, as pessoas pensam que os negros não ganham dinheiro, que os negros não sabem fazer nada, exceto futebol, crianças e macumba! (risos).

---

<sup>2</sup> Foto Christine Douxami.

Rejane abordava as questões ligadas a identidade em termos de sociedade e não em nível individual. Essa "micro-sociedade", podia ser a comunidade, ou seu trabalho teatral com o MNU e com a comunidade de Calabar<sup>3</sup>, bem como no Bando de Teatro Olodum. Ela explicava: *Eu sempre trabalho com a comunidade*. Deve-se notar que o termo "comunidade" está extremamente presente no discurso de Rejane, assim como na maioria dos comentários dos outros atores do Bando. Entretanto, a expressão "comunidade" se refere, naturalmente, à comunidade, mas também à sociedade em geral. Consideramos interessante a explicação de Frank Ribard, para quem o termo comunidade é parte constituinte da identidade baiana e é de importância crucial para a compreensão dos mecanismos de comunicação e estruturação da vida social dos afro-bahianos, pois o termo é usado pelos próprios

atores na descrição de sua vida diária e na representação que têm dos diferentes níveis de sua participação social. (...) Pode-se ver que a noção de comunidade na Bahia está associada a diferentes tipos de organizações. Falamos prontamente da comunidade negra, da comunidade do bairro, mas também da comunidade do Candomblé e até, mais precisamente, da comunidade de um "terreiro dos bairros em que estão localizados"<sup>4</sup>.

De fato, Rejane esteve envolvida na criação da associação de moradores de sua comunidade, na qual aconteciam muitas atividades, tais como capoeira, teatro, dança etc. Ela deu aulas lá durante cinco anos, e foi membro da diretoria da associação. Para ela, a comunidade é sinônimo de solidariedade:

Na comunidade, criamos uma associação que dava aulas de capoeira e teatro. Há sempre pessoas que se unem, que se reúnem para falar de problemas com água, luz... Exigir coisas do governo, da prefeitura. Aprendi isto na comunidade, através do teatro. Como o teatro ajuda muito as pessoas das comunidades, é uma forma de prestar atenção nos nossos problemas. Nesta associação eu dei aulas de dança para adolescentes durante cinco anos. Eu era um educador lá. Eu dei aulas de dança moderna e africana. Era muito pobre, nós dançávamos no chão. (...) Acho que não há nada como a consciência que levamos a eles, ao mesmo tempo que as aulas. Esta consciência lhes dá uma nova visão do mundo. A dança e o teatro lhes permitem reviver algo em si mesmos e para si mesmos. Porque a dança e o teatro lhes permitem se libertar, saltar, dançar, experimentar o prazer. Não é

---

<sup>3</sup> Quando lhe perguntamos como Fernando Conceição falava do negro, ela deu uma resposta centrada em torno de uma realidade micro-social, a dos habitantes da favela: *A mesma coisa, sempre falando sobre a questão social, a questão política. O que nós queremos? Qual é o nosso futuro na favela? Nós que somos pobres, que não temos educação.*

<sup>4</sup> RIBARD Frank, *Le carnaval noir de Bahia, ethnicité, identité, fête afro à Salvador*, L'Harmattan, 1999, Paris, p. 63-64.

'teatro' com 'T' maiúsculo, mas os deixa loucos de alegria e é só para isso que eles vivem.

Rejane, desenvolveu a noção de teatro amador, negro, militante, que é transformador e libertador. através da representação teatral, o povo da comunidade se torna consciente e se transforma (encontramos a noção de teatro-terapia) e, ao mesmo tempo, leva esses elementos aos espectadores. Por outro lado, Rejane, nas apresentações do teatro profissional do Bando de Teatro Olodum, queria falar sobre os membros da comunidade para que as pessoas pertencentes a outra realidade pudessem descobrir qual era a verdadeira situação dos "pobres", sinônimo de "Negro" para ela.

Aqui podemos identificar a presença dos dois temas que percorriam o movimento negro na época: o social, procurava denunciar a situação do negro, marginalizado, na comunidade, sinônimo de pobre; o outro buscava desmistificar esta abordagem, mostrando que há negros de classe média que devem ser representados, sendo que eles também sofriam de preconceito de cor. Rejane se identificava com o primeiro tipo de reivindicação e menos com o segundo, mais longe da sua realidade. Quando lhe perguntamos se ela se identificava com o trabalho de Abdias Nascimento, ela respondeu: *Nosso trabalho é mais sobre nossa vida cotidiana, você sabe. Nós não temos muito a ver com seu trabalho.* Observamos que Rejane sentia na época que representava sua vida cotidiana, a do negro desprivilegiado, e via de longe o teatro de Abdias Nascimento, que, para ela, representaria mais o negro de classe média.

#### **4. A RELAÇÃO ENTRE A IDEOLOGIA DA DEMOCRACIA RACIAL E A CONSCIÊNCIA ÉTNICA**

Uma das peças em que O Bando teve uma simples participação, *Um tal de Dom Quixote* (1998), que falava dos Sem Terra, correspondia segundo Rejane às suas preocupações já que, para ela, falar do pobre brasileiro é falar do negro:

Márcio consegue muito bem integrar o Bando em seus espetáculos, ele faz esta salada muito bem. Não queremos excluir, queremos saber, misturar. Não nos sentimos excluídos nos espetáculos. Quando falamos de Dom Quixote, há um momento que ocorre nos tempos contemporâneos, que fala dos sem-terra, dos brasileiros, do cotidiano dos pobres, e quando falamos dos pobres, falamos dos negros. Acho que falar de teatro negro baiano é falar de tudo isso. Falar da mulher

baiana, da comunidade, do desemprego, da terra, de tudo o que é social. Trabalhar a autoestima, valorizando-se a si mesmo. Aprender a valorizar-se a si mesmo para valorizar os outros, também.



*Um tal de Don Quichotte* (1998)<sup>5</sup>

Neste trecho, podemos ver a influência da ideologia da democracia racial, mesmo sobre esta ativista mais radical. O objetivo do teatro negro, segundo Rejane, não é excluir, mas integrar. De fato, quando ela fala dos objetivos do grupo, explica: *conseguimos chegar à comunidade, às pessoas, principalmente de pele clara. Só porque você é dessa cor não significa que você não tem sangue negro, ele funciona em você também.* Segundo Rejane, um dos objetivos do teatro negro era, portanto, chegar aos membros do outro grupo étnico, os brancos. É interessante notar que encontramos aqui a mesma definição dada pelos membros do Teatro Experimental do Negro em outro momento. Entretanto, no discurso de Rejane, o homem branco pode ter sangue negro, então o interesse dele não seria só altruísta, com o objetivo de construir uma sociedade mais igualitária, mas porque o indivíduo 'branco' pode ser 'negro', o que explicaria sua preocupação. Observamos, entretanto, o peso do sonho ainda vivo na época (anos 1990) de realizar uma verdadeira democracia racial, uma vez que o outro branco também deveria ser capaz de se conscientizar através do teatro negro a fim de alcançar, a longo prazo, uma sociedade livre de preconceitos de cor, uma verdadeira democracia racial.

---

<sup>5</sup> Foto Christine Douxami.

Quando Rejane dava uma definição do que ela considerava ser 'teatro negro' ela permanecia nesta lógica de integração, sem uma perspectiva separatista. Ficava insistindo sobre o fato de que alguns negros do público podiam ser chamados de “separatistas” ( para insultá-los). Para Rejane este não era absolutamente o caso: *falar de teatro negro é falar sobre as questões da pessoa negra, é também falar sobre a questão social desta raça. Não tem nada ver com separatismo, não é isso. Queremos seguir em frente, desenvolver. Acredito que o Bando consegue fazer isso. Você tem que lidar com as questões políticas, raciais. Porque se você valoriza uma parte, você valoriza o todo. Autoestima. Penso que a palavra-chave é esta: trabalhar a autoestima da pessoa negra.* A definição da Rejane aqui do teatro negro é, portanto, principalmente política e toca no nível macrossocial e em cada um individualmente, na sua autoestima.

No nível individual, Rejane explica que a consciência de sua etnia de fato permitiu que ela valorizasse a si mesma. Quando ela conheceu o Malê Debalê, ela começou a pegar tecidos emprestados e

fazer turbantes muito legais na minha cabeça. Fiz de rainha africana! (...) Quando eu era pequena eu me achava muito feia, mas depois de todas essas discussões, comecei a dizer que não era verdade, que eu tinha que parar de pensar isso.

Este trabalho de conscientização de fato afetava positivamente a autoestima, como confirma a própria experiência de Rejane. A construção de uma identidade, embora seja o resultado de um processo de conscientização coletiva é, no entanto, uma modificação concreta da autopercepção do indivíduo que estrutura as interações sociais diárias do indivíduo. A identidade corresponde assim a *uma prescrição de papéis a nível macrossocial*, como definida por Barth e como explica Frank Ribard:

Assim, na interação, os indivíduos se referem a um coletivo, valorizando a identidade étnica, no qual estão integrados os elementos de uma nova definição do mundo social e da participação do grupo na sociedade que, se não corresponde a uma realidade "imediata", tem o mérito de mostrar o "caminho a ser seguido" para os indivíduos que então induzem, em sua ação, a mudança desejada”<sup>6</sup>.

Como aponta Michel Agier:

Em uma situação de mudança social acelerada (como era o caso na Bahia nos anos 70), os status sociais são recompostos e os indivíduos

---

<sup>6</sup> RIBARD Frank, op. cit., p. 75.

devem redefinir rapidamente sua posição, durante uma ou duas gerações. Neste ponto, a questão da identidade torna-se um problema de ajuste, tanto social em sua definição quanto individual em sua experiência. É a relação consigo mesmo e com a própria cultura que se torna problemática.<sup>7</sup>

Rejane também insistia na importância da família em sua experiência individual que, ao pressioná-la a estudar e impedi-la de estar sempre na rua, permitiu que ela não se encontrasse no lugar dos jovens com quem ela trabalha na prisão. A família, mesmo antes da consciência de identidade, é a que orienta o indivíduo. Mas o que significa a palavra "negro" no nível individual?

## 5. VIVER A SUA NEGRITUDE

Quando perguntamos à atriz o que "ser negra" significava para ela, ela respondeu:

Bem... eu me sinto como uma pessoa normal. Eu simplesmente não gosto de cópias. Somente isso. Você tem que ser o que você é, você não pode ser o que as pessoas querem que você seja. É por isso que você tem que mudar as coisas. Eu estava no trabalho na semana passada e uma das mulheres que trabalhava lá começou a me provocar e a dizer que meu cabelo era crespo. Agora as mulheres negras estão usando os cabelos encaracolados ou trançados. Então um dos limpadores disse: "você deve alisar seu cabelo". Mas não consigo alisar meu cabelo. Primeiro porque não gosto e segundo porque perco meu cabelo. Meu cabelo está fino, mesmo que seja "duro". Então você tem que passar um negócio quente, que cheira tão mal, que aquece sua cabeça, é horrível. Não. Então, a mulher ficou ali parada fazendo comentários com outra. Uma vez tive que alisar meu cabelo, para a peça "Cabaré da Raça"; eu fiz porque sou atriz e estou disponível para minha arte. Então, todos me disseram: "oh, como você é elegante, como é chique, fica tão bem". Mas não é problema meu se eles gostam ou não. Uma vez cheguei com a cabeça raspada para a peça "MédeiaMaterial", fiquei assim por três anos.

Antes de mais nada, podemos ver como o preconceito de cor prevalece em todos os setores da sociedade e em todas as classes sociais. Como explica Michel Agier:

Bahia e o Brasil são sociedades muito hierarquizadas, segmentadas e excludentes. Além disso, entre todos os preconceitos em vigor,

---

<sup>7</sup> AGIER M. op. cit., p. 226. Deve-se notar que a urbanização de Salvador e o fenômeno das comunidades são relativamente recentes, pois datam dos anos 60, com indivíduos geralmente vindos do interior após um grande êxodo rural. A identidade dos indivíduos é, portanto, necessariamente diferenciada entre os habitantes da zona rural e os urbanos. O indivíduo negro do interior podia, ou não, identificar-se com um discurso "étnico" que estava, nos anos 1990 virtualmente ausente fora da capital. Hoje as coisas estão mudando

aqueles baseados em representações racistas são numerosos e difundidos.<sup>8</sup>

O que significa ser negro parece as vezes baseado em uma comparação com o "Outro" branco, que não deve ser "copiado". O segundo ponto de definição é através da descrição do cabelo. É interessante notar que Rejane usa o termo "cabelo duro" apesar de ser negativo, mas foi apropriado por muitos militantes afro-brasileiros invertendo o seu sentido pejorativo. Além disso, quando ela estava falando sobre o trabalho de conscientização do grupo de mulheres dentro do MNU, ela explicou que elas haviam cumprido sua "missão" porque começaram a ver algumas mulheres das comunidades usando a cor vermelha na roupa e tranças, *porque antes as mulheres se envergonhavam, nós nunca as víamos com tranças, tudo vem em seu próprio tempo, mas só desde a ação do MNU é que começamos a vê-las*. Os penteados do cabelo são sinônimo de conscientização. Entretanto, Rejane acreditava, em 1999, que as tranças já estavam na moda e eram mais fáceis de serem vistas, que não tinham mais o mesmo significado de luta.

Quando Rejane criou sua personagem de “Cabaré da Raça”, ela queria que ela fosse "ridícula": ela imitaria o branco. Encontramos aqui as mesmas intenções que as de Abdias Nascimento quando ele criou seu personagem Emanuel, um advogado, na peça Sortilégio (1957), ou Muniz Sodré na peça “Vovó veio para jantar” (1988), onde a dona de casa negra quer ser branca. De fato, como explica Frank Ribard, há uma correlação entre o status de identidade ligado à aparência física dos negros e a situação econômica dos indivíduos. Isto explica o desejo de alguns indivíduos, que experimentaram uma ascensão social, de reivindicar uma forte identidade étnica ou de *passar por branco*. Como Frantz Fanon explica várias vezes em seu livro, “Pele negra, máscara branca”, o indivíduo negro que experimentou uma certa ascensão social integrará valores “brancos” sinônimos de “civilização” e tenderá a rejeitar a cultura negra sinônimo de “selvagem”: *a inferiorização é o correlato indígena da superiorização europeia (...) Portanto, tentarei simplesmente me tornar branco, ou seja, forçarei o homem branco a reconhecer minha humanidade*.<sup>9</sup>

Rejane denuncia fortemente esta situação. Ela criou sua personagem na peça “Cabaré da Raça”, Rose Marie, como uma missionária da Igreja Universal. A personagem chega à porta dos outros personagens negros e pergunta onde está a dona de casa, o que

---

<sup>8</sup> AGIER M. op. cit., p. 8.

<sup>9</sup> FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Points Essais ed. du Seuil, 1971, p. 75 et 79.

implicitamente significa que uma pessoa negra, necessariamente, não poderia ser a dona de casa, sem ser logo insultada. Rejane explica:

Nós lemos a Revista Raça e ela nos inspirou. Então eu pensei que queria fazer um personagem realmente diferente. Mas a Revista Raça não me influenciou profundamente. Foi antes um colega meu, de onde eu trabalho, na verdade minha chefe, que me deu esta ideia da Rose Marie. Ela é simpática, mas sua maneira de ser, não sei se é por ser advogada, mas ela é toda... assim (...) Eu nem sei como lhe mostrar. Não sei se é por causa da cor da pele. Ou se for a cor... de qualquer forma, nunca vou ter sua maneira de ser, mesmo que um dia eu tenha decidido que queria ser você. É diferente, é uma história diferente. Eu posso imitar você e você pode me imitar, fazer a negra super à vontade, mas isso não ficaria bem em você. A mesma coisa para mim se eu tomar sua maneira de ser, como personagem será perfeita, mas para mim não caberia. Vai ser uma coisa idiota. Então, o que acontece com o homem negro na sociedade? Ele é como meu personagem, ele tenta imitar o estilo do homem branco. Sua maneira de ser, seu estilo... Esta ideia de tentar imitar o homem branco é ridícula, diga-me se não é? Este é o caso de minha personagem Rose Marie. Ela é negra, é da alta sociedade, cheirosa, está cheia de manias, mas ela nunca admitirá que é "negona". Que ela é negra, ainda que tenha dinheiro! Mas como ela tem dinheiro, não pode adotar o gênero "negona", então ela imita o que está acostumada a ver na TV, em revistas... Eu criei a Rose Marie imitando. Ela não é seu verdadeiro personagem. Ok, eu sou "negona", mas minha maneira de ser é esta aqui! (...) Eu até alisei o cabelo para a peça, depois, quando meu cabelo caiu, coloquei uma peruca para tornar minha personagem ainda mais ridícula. Esta ideia do homem negro imitando o homem branco na maneira como ele coloca o dedo, na maneira como anda, na maneira como fala, ... Eu acho que cada um tem sua própria maneira de ser. Acho que o importante é ser bem-educado, independentemente de ser branco, negro, azul, albino...

Neste extrato da entrevista, há uma denúncia implícita de aculturação, no sentido de imitar a maneira de ser do branco. Rejane não abordava a questão da "cultura", branca ou negra, embora ela se referisse em várias ocasiões à "história" do indivíduo, que seria diferente, pressupondo uma educação diferente e, portanto, uma cultura diferente. O indivíduo negro da personagem de Rose Marie no "Cabaré da Raça" descrita por Rejane pode ser considerado aculturada. Além disso, notamos o uso de "negona", termo simbólico relativamente forte. "Negona", mais do que seu equivalente masculino "negão", refere-se a uma mulher negra forte, que fala alto, que assume sua negritude. Rejane consegue assim uma verdadeira inversão semântica, pois não se trata apenas de rejeitar o termo "parda" ou "morena" e substituí-lo por "negra", o que já seria muito!

Entretanto, no discurso de Rejane, a inversão de valores não se estabelecia apenas no nível semântico, mas também, em menor escala, no âmbito cultural, uma vez que certas

tradições "negras" são descritas como positivas, contrariando a opinião dominante difundida na sociedade. De fato, o fato de que a personagem Rose Marie, ridicularizada por querer imitar o branco, pertence a uma seita protestante implicitamente significa que esta última é uma religião de "brancos", mesmo que muitos negros a praticavam já nos anos 1990, "competindo" assim com o Candomblé. A personagem Rose Marie recebe um orixá em um dado momento da peça, mostrando implicitamente que, mesmo que queira, Rose Marie não pode se desligar de sua religião "natural", que é o Candomblé. A religião é considerada, no discurso de Rejane, como um dos critérios para pertencer, ou não, ao mundo "afro". Quando lhe perguntamos se ela pertencia ao Candomblé, ela respondeu com uma risada: *Eu sou messiânica!* (que ela usa aqui no sentido de "protestante"). Como rimos, ela acrescentou:

Eu não posso mentir! (risos) Não, eu não sei o que eu sou! Eu devo ser católica! Mas eu vou ao terreiro, gosto de ir lá, gosto de ver, porque também trabalho com isso. Acho que é bonito e é claro que deve ser valorizado. Mesmo se eu não praticar o Candomblé, se eu não entrar em transe, na dança, essas coisas, eu acredito nessa força, eu acredito que é algo nosso. Temos que valorizá-lo e agradecer à natureza por isso.

Ela acredita no Candomblé e explica esta crença pelo fato de que o Candomblé é parte de seu "trabalho" como atriz. Esta última afirmação lembra que o teatro negro valoriza a identidade cultural afro-brasileira, embora as palavras de Rejane não enfatizem especificamente isto.

Em outro momento, ao falar sobre a peça "MédeiaMaterial" (1993), na qual ela tinha um papel importante, diz que conseguiu fazê-lo porque os orixás estavam com ela, mostra assim uma crença real na religião. O candomblé, no Bando, tomou um lugar importante naquela época, tornando os atores mais unidos, apesar de um ator ou outro não pertencer a religião afro-brasileira gerando as vezes certos conflitos. Aos poucos foi tomando mais espaço com o espetáculo "Erê para toda vida" (1996) e mais tarde com "Bença" (2011).

## REFERÊNCIAS CITADAS

AGIER Michel, *Anthropologie du carnaval, La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Ed. Parenthèses / IRD, Paris, 2000, 253 p.

BARTH Fredrik, "Les groupes ethniques et leurs frontières", in *Théories de l'ethnicité*, POUTIGNAT P. et STREIFF-FENART J. (org.), PUF, Paris, 1993, pp. 203-249.

DA MATTA Roberto, *O que faz o Brasil, Brasil*, ed. Rocco, Rio, 1989, 3<sup>eme</sup> ed.

DOUXAMI Christine, *Le Théâtre Noir Brésilien, un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*, Collection Sociologie de l'Art, L'Harmattan, Paris, 2015, 322 p.

DOUXAMI Christine, “A especificidade do teatro negro : nem religião, nem folclore, mas teatro, sim !”, in *Caderno do Gipe-Cit n°9 (Heranças Africanas : Mito, tradição e teatro)*, Escola de Teatro da Ufba, Salvador, 2000, pp. 17-40.

DOUXAMI Christine, “Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono”, *Revista Afro-Asia*, n°25-26, ed. Ufba, Salvador, 2001, pp.313-363.

DOUXAMI Christine, tese de doutorado, « Le théâtre noir brésilien, un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne ». Le jury était composé de M. Godelier, M. Aubrée, Michel Agier, J-M. Pradier, A. Kouvouama, EHESS, Paris, 2001.

DOUXAMI Christine, “Brazilian Black Theatre: a political theatre against racism” in *The Drama Review*, Spring 2019, Vol. 63, No. 1 (T241), MIT Press, NYU, New-York, 2019, pp. 32–51

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Points Essais ed. du Seuil, 1971, 188 p. (1<sup>ere</sup> ed. 1952)

RIBARD Frank, *Le carnaval noir de Bahia, ethnicité, identité, fête afro à Salvador*, L'Harmattan, 1999, Paris, 511 p.

Site

<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/teatro/grupos/1101-bando-de-teatro-olodum>, acessado dia 15/08/2021.