

# Poder e cultura: As lutas de resistência crítica através de duas experiências teatrais

Catarina Sant'Anna

Universidade Federal da Bahia

catana@terra.com.br

*De fato, será que o diálogo existe, existe sempre? Ou, ao contrário, aquilo que pensamos ser diálogo não passa de dois monólogos paralelos ou cruzados? Monólogos entre países, entre classes sociais, raças, múltiplos monólogos familiares e escolares, monólogos conjugais, sexuais, todas as formas de monólogos interpessoais, será que, com frequência, atingem a categoria suprema do verdadeiro diálogo? Ou será que apenas, intermitentes, falamos e calamos, ao invés de falarmos e ouvirmos?*

(Boal,1996:8)

Propomos apresentar dois tipos de experiência brasileira de intervenção político-social por meio da ação teatral, cujos pressupostos conceituais giram em torno de cultura, cidadania e opressão em sociedades divididas em classes sociais e localizadas em países periféricos política e economicamente, vivendo uma realidade histórica de dependência cultural e econômica. São experiências empreendidas na segunda e terceira cidades mais populosas do Brasil: Rio de Janeiro e Salvador. A primeira experiência, a mais antiga e que se espalhou por muitos países da América Latina, foi e ainda é liderada pelo já mundialmente conhecido teatrólogo e animador político-cultural brasileiro, Augusto Boal (vide cronologia em anexo), o criador do *Teatro do Oprimido*, desenvolvido durante seu exílio político entre 1971 e 1986, anos em que esteve na América Latina (Argentina e Peru, sobretudo), bem como em diferentes países da Europa, com incursões também na África. Sua mais longa atuação teve-se à França, onde lecionou na Sorbonne e fundou o Centre de Théâtre de l'Opprimé (CTO) de Paris, com sólido apoio do governo francês desde 1978 até hoje. Aproxima-se do Brasil a partir de 1982 e retorna em 1986, experienciando uma vida como político partidário já em 1992 até 1996. Hoje, com 70 anos, mora no Rio, atua no CTO-RIO, acaba de inaugurar sua Fábrica de Teatro Popular e uma revista própria para o *Teatro do Oprimido*, mas divide-se entre vários países e continentes, em atividades regulares e com apoios diferenciados, mantendo as mesmas crenças, formando e multiplicando adeptos, mas queixando-se de um descaso por parte das instituições públicas e privadas brasileiras, considerando-se ainda “exilado” em pleno 2001. Sua coerência ideológica e estética permanece em sua teorização e na sua prática teatral, esta sempre de caráter social e político. O quadro brasileiro, no entanto, permanece tanto ou mais complexo, provando que as ações de Boal ainda têm sentido e são cada vez mais necessárias.

A outra experiência, de cunho étnico-cultural, encontra-se na cidade de Salvador, a terceira mais populosa do país e a de maior população negra fora da África. Trata-se de uma companhia de teatro formada por atores negros, surgida na cidade em 1990 por iniciativa do famoso grupo carnavalesco Olodum, que já conseguira reconhecimento internacional através da Banda Musical Olodum. Este grupo teatral empreende uma ação na linha estética e social de crítica ao preconceito racial contra os negros e de construção de auto-estima e de luta pela cidadania para essa população, através de uma linguagem teatral que une texto dramático, canto, dança e música, com inspiração nas matrizes africanas da cultura na Bahia, mas que evita o cunho “folclórico”, e retrata sobretudo o cotidiano atual das relações interracializadas na cidade. Para examinar as estratégias de construção simbólica de um território negro no espaço branco da cidade (cuja população branca é de cerca de 22%), através da afirmação e resistência cultural de uma identidade negra, por meio sobretudo da música e, agora, do teatro, seria necessário traçar um quadro mínimo das complexas relações entre a população negra e o Estado, sublinhando o carnaval como elemento importante de mediação, que foi refletindo o espaço real do negro nessa sociedade através dos tempos, passa-se da repressão institucional à africanização das ruas de Salvador nos projetos de reurbanização, europeização e embranquecimento cultural, na primeira metade de nosso século, a uma consagração institucional das produções culturais dos negros, nos anos 90, enquanto produtos de evidente potencial de comercialização em face do desenvolvimento do turismo (considerado este como vocação da cidade). Isto explicaria os resultados positivos, bem como as polêmicas envolvendo esta experiência, da qual pretendemos esboçar aqui os principais aspectos.

### O Teatro do Oprimido de Augusto Boal

Para Boal, a função da arte é criar consciência, uma consciência da verdade, uma consciência do mundo, “não necessariamente verbal ou verbalizável, sistematizável” (Boal,2001:33), considerando-se as diversas formas de organização das coisas empreendidas pela arte, que não somente usa palavras, mas silêncio, cores, sons, ações humanas, no tempo e no espaço, uma vez que a “comunicação estética é a comunicação sensorial e não apenas racional” (Boal,1996:13), múltipla, não uma, como a própria cultura. Para ele, “olhar” é um ato biológico, mas não significa “ver”, que é um ato de consciência –daí discordar de que o povo brasileiro veja muita televisão, por exemplo, já que esta não se deixaria ver. Avalia que hoje já existe uma reação, pelo mundo afora, contra uma robotização das pessoas, as quais não conseguem se ver nem sequer serem vistas pelas outras pessoas: “Implantam em nós a prótese do desejo para que a gente consuma o que eles querem vender. Não querem fazer aquilo que a gente quer ou necessita” (Boal,2001:32). Conclui que nosso comportamento social reproduz em grande parte um padrão, é muito pouco original, nossas ações em grande parte não são conscientes, mas mecanizadas, mecanizamos coisas e até pensamentos, correndo o risco do embrutecimento, da desumanização.

Daí, definir o *Teatro do Oprimido* como “uma constante busca de formas dialógicas, formas de teatro que possam conversar sobre e com a atividade social, a pedagogia, a psicoterapia, a política” (Boal,1996:9).

O “oprimido” seria aquele indivíduo “despossuído do direito de falar, do direito de ter a sua personalidade, do direito de ser” (Boal,2001:33). Grande amigo do educador Paulo Freire, para quem ensino é “transitividade, democracia, diálogo”, denomina seu método de intervenção social e política através do teatro como *Teatro do Oprimido*, inspirando-se diretamente no título do livro *Pedagogia do Oprimido* e na crença de que todo mundo pode ensinar e todo mundo pode aprender, que fundamentava a ação dos revolucionários MCPs-Movimento Popular de Cultura, nos anos 60 no Brasil, que empreenderam uma gigantesca alfabetização (também política) da população no campo e nas cidades e foram massacrados pela ditadura (1964-84).

Concepções estéticas são também questionadas: o “espectador”, um quase sinônimo de “oprimido”, antes passivo, envolvido em empatia e catarse, passa a “espectador” (espect-ator), dinamizador, transforma-se em ator, em protagonista, passa de objeto a sujeito, de vítima a agente, de consumidor a produtor de cultura, simultaneamente analista e objeto analisado, passa a entrar em cena e a atuar energicamente, alterando as realidades vistas na representação. O diretor considera obscena, “fora de cena”, a palavra “espectador” e o teatro uma

[...] forma artística autoritária e manipuladora, espectador sentado e calado, passivo diante de imagens acabadas do mundo e da sociedade, num diálogo que supõe o silêncio de um dos interlocutores (Boal,1980:15-18).

Daí tentar inventar métodos de trabalho que proporcionassem uma melhor preparação do indivíduo para ações reais na sua existência cotidiana e social com vistas à uma liberação. Basicamente, o “espectador” é incentivado a interromper a ficção observada, sempre que julgar “falsas, ou irreais, ou mistificadoras ou ineficientes ou idealistas” as soluções vistas em cena, situando-se este teatro, portanto, nos limites entre ficção e realidade, e o “espectador” entre pessoa e personagem. Diferentemente do teatro brasileiro político “de mensagem” dos anos 60, criticado por Boal por ser proselitista, diretivo, “de propaganda”, por tentar impor como verdadeiras e válidas palavras de ordem já prontas, o *teatro do oprimido* questiona a “cidadania de dogmas ou regras fixas a serem mecanicamente copiadas” e postula que o próprio grupo social envolvido parta “de uma compreensão real das condições objetivas dentro das quais respira”, ou seja, é a própria comunidade que deverá escolher seus temas de interesse coletivo, identificar o que a perturba e oprime e partir daí para discussões e elaboração de cenas sobre o seu cotidiano específico, que serão material para diferentes intervenções por parte dos “espectadores”, no sentido de críticas e soluções concretas visando a uma imprescindível transformação social e política de suas vidas, ao decompor as estruturas sociais opressoras, ao romper a cadeia de elos oprimidos-opressores que sustenta e alimenta uma sociedade autoritária. Nesse teatro, o indivíduo representa o seu próprio papel, analisa suas próprias ações, questiona-as e acaba por reorganizar a sua vida dentro de uma nova visão de mundo.

Sempre questionado sobre a validade de um método criado por um sujeito de classe social diferente daquela à qual seu método se destina, Boal argumenta que seu trabalho já nasceu em interação, em diálogo com muita gente, considerando-se um criador-coordenador. As várias técnicas enfeixadas sob a denominação *teatro do oprimido* nasceram em situações concretas que justificavam sua necessidade: o *teatro jornal* foi criado quando o Teatro de Arena, em São Paulo, foi impedido de atuar pela censura política e visava ajudar espectadores a fazer teatro para eles próprios; o *teatro invisível* teria sido criado na Argentina, no exílio, em virtude do medo de fazer teatro de rua, pois foi avisado que, se o pegassem e o devolvessem ao Brasil, seria morto —aconteceu num restaurante, sobre o tema da fome, sem que os circunstâncias percebessem que se tratava de teatro preparado por um grupo e muito menos por ele, que sentado e fazendo uma refeição a tudo observava; o *teatro forum* surgiu a partir de um episódio concreto, em que, durante a discussão de uma peça com a platéia, uma mulher subiu no palco e foi mostrar, com sua atuação “in loco”, como certa cena deveria ser feita; em 1973, no Peru, desenvolve o *teatro-imagem*, ex-teatro-estátua, com os indígenas, dado o interesse desses em participar e à resistência em entrar em cena. Boal defende que não carrega palavras de ordem nem conteúdos prontos, que não impõe sua própria percepção da realidade como a correta e única, uma “visão de fora”, o que garante a estupenda difusão de seu teatro, já em ação regular em 70 países atualmente, espalhado por diversos continentes e objeto de grandes festivais na Ásia (Índia, Calcutá), EUA (Nebraska),

Europa (Suécia), África, pois trata-se de oferecer uma linguagem e um método, e não mensagem ou temas.

Daí também o alcance desse teatro em termos de público, podendo trabalhar seja com o MST-Movimento dos Sem-Terra no Brasil, seja com favelados ou empregadas domésticas cariocas, ou indivíduos em privação de liberdade, grupos atingidos por racismo, ou de homossexuais, de idosos, de doentes mentais, ou cegos, ou de feministas européias. Boal, acertadamente, concebe que toda libertação individual é coletiva, pois sempre envolve mais de uma pessoa, isto é, dá-se numa relação com outros, pois a quebra de um elo na cadeia de opressão provoca em decorrência uma alteração na corrente.

Este teatro, em solo europeu (1976-1986), desenvolve-se numa direção que terminou nas atuais 11 técnicas que se enfeixam sob a denominação de *arco-íris do desejo*, que visam teatralizar opressões internalizadas na cabeça dos indivíduos e invisíveis externamente, em sociedades e grupos aparentemente não-opressores; no exílio em Paris, junto com sua esposa e psicanalista, Cecília Boal, coordenou uma oficina denominada *O policial na cabeça (Le flic dans la tête)*, para tentar formas de visualização desse tipo de opressão e de sua conseqüente conscientização e transformação. Enquanto que na América Latina os temas giram sobretudo em torno das condições de vida subumanas, que envolve salários, falta de água, de moradia, de terra para plantar, segurança etc., temas “mais políticos”, urgentes, coletivos, como classifica Boal, na Europa os “temas sociais” e “psicológicos” (divisão do autor para mero efeito didático) diziam respeito —pelo menos até antes do evento terrorista de 11 de setembro nos EUA— notadamente à questão das centrais nucleares, emancipação da mulher, solidão, direito à diferença, incomunicabilidade etc, gerando muitas vezes a dúvida se tratava-se, enfim, de um psicodrama.

Basicamente, enfim, esse teatro trabalha com três noções importantes que estruturam sua ação de abrangência simultânea do individual e do coletivo: *pessoa, personalidade e personagem*. Teríamos em nosso interior um caldeirão fervilhante de vícios e de virtudes que constituiriam a *pessoa*, enquanto que a *personalidade* seria uma redução disto, pois, através dos filtros censores da moral, do medo etc, só permitiria que alguns desses aspectos se externalizassem, trabalho responsável pela “civilização” da sociedade; o *personagem* seria, então, uma redução de uma redução, se o indivíduo que o representa não fosse instigado a mergulhar na pessoa para, do fundo dela, retirar certo personagem lá escondido ou certos elementos para construí-lo. Isto um ator costuma fazer, desde o método de interpretação teatral concebido pelo russo Constantin Stanislavski, na virada do século XIX para o XX, e já canonizado no ocidente. O *teatro do oprimido*, no entanto, tenta que os cidadãos excitem dentro de si mesmos as partes boas (coragem, determinação etc), pratiquem e ensaiem com elas e, depois da representação, em vez de devolvê-las ao seu interior, incorporem-nas a sua personalidade. Diferentemente de Stanislavski, mais uma vez, Boal afirma que não só a emoção é que dá a forma exterior

válida para a representação de um personagem, mas acima de tudo a idéia que está por trás de uma emoção, que gera a emoção; daí seu teatro optar sempre pela análise crítica profunda das situações que vão à cena; e conseguir, conseqüentemente, seu grande poder político e social, que envolve não só o indivíduo como também o agrupamento humano a que pertence.

### **Do Teatro do Oprimido ao Teatro Legislativo - Rio de Janeiro**

De volta real ao Brasil em 1986, após experiências com o *teatro do oprimido* com o apoio do governo estadual do Rio de Janeiro, Boal envereda pela política brasileira novamente, mas por vias institucionais, tornando-se vereador no período 1993-96, eleito pelo PT-Partido dos Trabalhadores, na cidade do Rio de Janeiro; ou seja, passando a ocupar um cargo político no poder legislativo da cidade. Daí em diante, o “espectador” envolvido vai galgar um nível mais elevado, profundo e efetivo de participação social e política e transformar-se em *legislador*, numa sociedade já democrática, ainda que imperfeita devido ao alto índice de corrupção, injustiça social, péssima distribuição da riqueza e total dependência econômica do capital internacional heranças da longa ditadura militar, em grande parte, e que não foram resolvidas até o momento.

Boal conclui que a solução dos problemas podem depender não só da exclusiva vontade e esforço do indivíduo, pois a opressão pode residir “na própria lei, opressiva, ou na ausência da lei necessária, libertadora” (Boal, 1996:33); daí a tentativa de aumentar o alcance da “cidadania teatral” conseguida até então nas ações junto aos bairros periféricos cariocas e em cidades próximas como São João do Meriti, Duque de Caxias, Nilópolis etc, aceitando candidatar-se a vereador, com a lembrança de exemplos anteriores de artistas legisladores como o da atriz e deputada na Inglaterra, Glenda Jackson, do ator e presidente Ronald Reagan nos EUA e do dramaturgo e presidente Vaclav Havel na República Checa. Já na campanha foram-se criando grupos teatrais diversos —ecologistas, mulheres, universitários, negros. Não seria fazer “teatro político”, como no passado, mas fazer “teatro como política”, para lutar por uma “democracia transitiva” (segundo o autor, não a falaciosa “democracia direta” grega, nem a falida democracia dita “representativa”): feita de diálogo, interação, troca e cuja estratégia seria trabalhar não visando à cidadania “em geral”, mas “pequenas unidades orgânicas: indivíduos unidos por necessidade essencial ?professores, idosos, operários, estudantes, camponeses, empregadas domésticas, estudantes negros”.

Assim nasce a primeira fase do *teatro legislativo*, ligada ao Mandato de vereador carioca de Boal, pelo PT, no período de 1993 a 1996, quando toda a sua equipe de campanha passou a assessorá-lo em seu gabinete e nas ruas, mediante contrato de trabalho. Em resumo, a organização das ações se apoiava em “elos” (conjunto de pessoas da

mesma comunidade em comunicação periódica com o Mandato) e “núcleos” (constitui um elo tornado grupo do teatro do oprimido, agindo de forma mais freqüente e sistemática): *núcleos comunitários*, caso unissem pessoas que viviam ou trabalhavam na mesma comunidade, com problemas comuns (a exemplo dos Morros cariocas do Chapéu Mangueira, da Saudade, do Borel etc.), *núcleos temáticos*, com pessoas unidas por uma idéia ou objetivo comum (portadores de deficiência física, meninas e meninos de rua, homossexuais, empregadas domésticas etc), e *núcleos comunitários e temáticos*, como o *Sol da manhã*, camponeses que ocuparam terras abandonadas; ou *Casa das palmeiras*, pacientes e psicólogos de organização psiquiátrica; alunos e professores de uma escola municipal, ou egressos de hospital psiquiátrico e psicólogos etc. A dinâmica envolve um animador-líder, o Curinga, em oficinas de 2 horas ou de anos, a depender da necessidade e objetivos dos interessados. Os “ensaios” são entendidos como reunião político-cultural. Faz parte o diálogo intergrupos com outras comunidades e os festivais, para conhecerem a opressão dos demais e se solidarizarem: “devem conhecer e reconhecer e trocar idéias, informações e sugestões, informes, propostas, isto é, fazer política” (Boal, 1996:78).

Típica metrópole latino-americana, o Rio de Janeiro nos anos 80 e 90, como descrito por Boal, deixa entrever as grandes dificuldades de uma ação político-cultural de intervenção tal como a concebida por ele via teatral. Como afirma o teatrólogo e político, o Rio se estende substancialmente entre o mar e os morros, classes sociais de poder aquisitivo embaixo e classes desprivilegiadas em plena miséria nos morros, assim, a “zona sul”; para além dos morros, a “zona norte”, dos subúrbios superpopulosos e degradados. E um panorama desalentador de falência geral da ordem pública: o desleixo ou ausência no atendimento dos serviços básicos à população, como saneamento, saúde, educação, transporte, moradia, previdência, segurança, emprego e direitos trabalhistas etc. Boal, em suas palestras e escritos, assinala, com dados da imprensa e experimentados ao vivo, os impasses a que se chegou em um quadro desses: as freqüentes chacinas, os seqüestros sistemáticos empreendidos por narcotraficantes, cujo poder se articula em redes a partir das favelas e envolve policiais, advogados etc (Boal, 1996:53), uma ponta num *iceberg* nacional de corrupção generalizada, falta de planejamento e dívida externa de juros astronômicos (segundo Boal, foram pagos 84 bilhões de dólares com a dívida externa e empregados somente 10-12 bilhões com educação e 8-10 bilhões com saúde) (Boal, 2001:33), que penalizam a população com péssima distribuição de renda, dentre as piores do planeta, num quadro internacional de imperialismo econômico, exploração e marginalização, via “globalização”, de países e até de continentes inteiros, como a América Latina e África.

Os problemas enfrentados por Boal em seus trabalhos junto a comunidades faveladas devem-se, portanto, às indigentes condições de vida dessa parcela da população, desamparada pelo poder público e à mercê da arbitrariedade policial, por um lado, e das forças paralelas do poderoso

narcotráfico (diga-se, “emprega” centenas de milhares de pessoas na cidade, direta e indiretamente), o qual inclusive provoca o deslocamento de famílias inteiras, dos morros, para a vida debaixo das marquises nas ruas dos bairros à beira-mar, aumentando o contingente de mendigos, dos meninos e meninas de rua e as estatísticas de desrespeito a mulheres, negros, idosos, homossexuais, adolescentes, crianças em geral, enfim, aos cidadãos pobres (e não só) como um todo.

Declara o autor que ensaios e espetáculos em tais comunidades são muitas vezes interrompidos por causa de ameaças, perigo de morte por balas oriundas dos costumeiros tiroteios entre gangues, ou entre bandidos e polícia, ou até por roubo do próprio carro (uma kombi) e equipamentos do grupo do Teatro Legislativo, como sucedeu-lhes no Morro da Saudade, em Vigário Geral e no Morro do Borel, mesmo quando se trata de pretensos enclaves tais que igrejas católicas e áreas de ação social de grupos religiosos. Palavras do autor:

[...] nossa estratégia, no entanto, é a de não nos lançarmos nunca em “ações heróicas”. Se a situação se tornar por demais arriscada, preferimos não insistir, não correr riscos inúteis e ir trabalhar em outras regiões, outros grupos, outros temas [...] quando se instala essa situação, abandonamos o local, ou transferimos os ensaios para outro lugar. Foi o que já aconteceu em diversas comunidades (Boal, 1996:62-63).

Evidentemente os problemas (Boal, 1996:66-77) foram muitos, durante esta primeira fase em que este teatro esteve ligado ao seu mandato de vereador do Rio; não só os financeiros de toda ordem, compreensíveis, mas também quanto à dificuldade da formação dos grupos, mostrando-se mais fácil o trabalho em comunidades religiosas; problemas de atrasos nos encontros marcados, de dispersão e falta de concentração pelo uso de lugares impróprios, precários para os ensaios; a cautela e certa desconfiança da população diante de um “político de partido”, muito mal visto no Brasil; a dispersão dos elementos de um grupo, como os de meninos e meninas de rua; a resistência diante dos exercícios físicos, hostilidade no toque corpo a corpo, como no caso dos sindicalistas, em que os elementos dos grupos só se entregam no caso de *teatro-imagem*, teatralizando situações como se fosse para uma foto, mas não prescindindo, evidentemente, de todas as discussões acirradas que as escolhas envolvem; falta total de noção do que seja teatro, por jamais terem tido contato com um, prevalecendo a imagem da telenovela, com seus trejeitos, cenários, tramas e paixões em tudo destoantes das experiências reais dos despossuídos sociais, a necessidade de convencer os grupos a mostrar as pessoas que eles próprios conhecem realmente bem como as situações que eles próprios vivem, na vida real cotidiana, como tudo aconteceu, como sentiu, como lembra, imagina, para que pudessem se conhecer, soltarem os gestos, a voz, os movimentos. Enfim, todo um trabalho de “ativação do oprimido como artista”, de atualização de potencialidades que possam ajudá-lo na construção da cidadania.

Do ponto de vista do trabalho de construção dramática das situações, Boal observou a tendência generalizada dos artistas comunitários para querer incluir muitos dados

da vida real nas peças, e de forma caótica, até porque cada um sempre deseja incluir suas contribuições, tendo que ser levados, então, a um trabalho crítico de seleção e organização do essencial, a partir de algumas leis essenciais ao teatro, como a do “conflito de vontades livres e conscientes dos meios que empregam para atingir seus fins”, desenvolvendo-se a noção de personagem como uma “vontade em movimento”, que no *teatro do oprimido* pertence ao protagonista, “mas deve ser partilhada pela comunidade: vontade individual e coletiva”. Daí a estrutura dramática seja uma estrutura conflitual de vontades que expressam forças sociais, centralizada por um conflito central que concretiza uma idéia central da peça, bem perceptível, para ser entendida e todo mundo poder intervir. O trabalho da noção de obstáculo: um oprimido encontrando vários opressores, tudo ligado ao conflito temático principal, com a concretização, personificação dos poderes abstratos. Há todo um leque de tipos de vontade que os exercícios e ensaios vão dando à percepção crítica dos participantes; vontades que devem ser identificadas às reivindicações dos envolvidos no processo: a *vontade simples* —intensa, uniforme, busca uma meta; a *vontade dialética*—que carrega ao mesmo tempo uma vontade e seu oposto; *vontade plural* —quando vários possuem a mesma vontade ou semelhante; *vontade lua*— que se prende à vontade de um outro; *vontade e contra-vontade* —que geram um equilíbrio instável, como o medo de ser derrotado numa greve; *vontade negativa*— que se expressa sempre contrária ao que os outros querem etc. (Boal, 1996:78-92).

### Ações na atualidade

O *teatro do oprimido* atualmente mantém-se através de convênios diversos, a partir sempre do CTO-Rio, empreendendo o mesmo tipo de ação e com base nos mesmos conceitos e fundamentalmente usando as mesmas técnicas, mas diversificando cada vez mais o público alvo. Além do Teatro Legislativo, que hoje conta com financiamento da Fundação Ford<sup>1</sup> e mantém-se na formação de grupos populares de Teatro-Forum, objetivando “propostas legislativas, jurídicas e/ou políticas” a partir da intervenção do público nesses espetáculos (foram criadas recentemente mais dois tipos de atividades: as *sessões solenes simbólicas*, que reproduz o ritual cerimonioso de votação nas casa legislativas, e o *teatro legislativo relâmpago*, que realiza, num único evento em determinado local, a definição de um tema com o

público, as discussões, a construção de imagens e cenas, as alternativas e a votação de propostas), existem ainda dois outros grandes projetos: (a) *Direitos Humanos em Cena - Teatro nas Prisões*, envolvendo 37 penitenciárias do estado de São Paulo, o CTO-Rio, o People’s Palace Projects (instituição sócio-cultural da Universidade de Londres), e uma fundação que responde pelo sistema educacional dos presídios do estado de São Paulo. Consiste em ministrar oficinas teatrais para presidiários sobre a temática do direitos humanos dentro do sistema prisional, para humanização do sistema e abertura de canais de diálogo e cooperação entre o sistema penitenciário e a sociedade civil, tencionando a elaboração das “Declarações dos Direitos Humanos” pelos próprios presos; (b) *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST)*, projeto de Augusto Boal e de João Pedro Stédile, membro da Direção Nacional do MST e que envolve o CTO-Rio e este movimento, para capacitar e multiplicar curingas do *teatro do oprimido*, para que o militante do MST incorpore ao seu trabalho cotidiano a metodologia de Boal, praticando-a em oficinas nos assentamentos, acampamentos, encontros de formação, eventos em geral, para construção de grupos que possam discutir conflitos e alternativas do MST. Além de dois “encontros de formação” de 25 militantes de 15 estados, já havidos no Rio, estavam previstas visitas, acompanhamentos mediante relatórios e mais uma oficina em novembro de 2001 para preparar a participação da “Brigada Nacional do Teatro do Oprimido – Patativa do Assaré” (militantes do MST) no Fórum Social Mundial realizado em janeiro de 2002 no Rio.

Em outubro de 2001 foi enviado à Assembléia Legislativa do Rio um projeto de lei muito importante que tende a minorar a situação educacional injusta que, dentre outros fatos, veda ao estudante pobre o acesso às universidades públicas.<sup>2</sup>

Portanto, não se pode acusar o *teatro do oprimido* de “ultrapassado” ou anacrônico, nem nos objetivos, nem em sua metodologia, que continua seu trabalho quase silencioso de movimentar os dinamismos do imaginário<sup>3</sup> dos grupos sociais marginalizados do Brasil a fim de que essas energias possam —vivificadas, atualizadas— mudar a configuração do poder, sobretudo nos países ditos do “terceiro mundo”. A representação do cotidiano por seus próprios atores sociais, além do fato positivo da formação voluntária de agrupamentos humanos movidos por uma série de afinidades, curiosidade pela arte, insatisfação e desejo de mudança, põe em circulação forças da dimensão *latente*<sup>4</sup> da cultura,

1. Segundo documento informativo do CTO-Rio, organizado por Geo Britto, seu diretor de comunicação, o apoio da Fundação Ford, a partir de 1998, possibilitou a retomada do Teatro Legislativo, encerrado em 1996 com o fim do mandato de vereador de Boal e que já totalizava na época 34 projetos de lei, dos quais 13 chegaram a tornar-se leis municipais.
2. Projeto de Lei Nº 2068/2001, encaminhado através do mandato do deputado estadual do PT, Chico Alencar, mas concebido a partir das discussões e sugestões de platéias diante das apresentações do grupo comunitário “Corpo em Cena”, de moradores da Pedreira, onde existe um pré-vestibular comunitário. Diz o Projeto de Lei: “Artigo. Primeiro: Fica assegurada aos estudantes universitários a contagem, como jornada de atividade em estágio, das horas-aula ministradas em curso pré-vestibular popular comunitário ou similar. Artigo Segundo: É garantida a gratuidade nos vestibulares das universidades públicas estaduais aos vestibulandos dos cursos de que trata esta lei” (Informativo eletrônico do CTO-Rio, de 28 de setembro de 2001).
3. Ver Jean Duvignaud: “le dynamisme collectif est de même nature que le dynamisme de l’imaginaire”.
4. Ver José Carlos de Paula Carvalho.

onde residem escondidos os medos, desejos, crenças esquecidas, sonhos, fantasmas de toda ordem que, provocados, irrompem no cotidiano social sob formas novas de pensar, sentir, agir no mundo, gerando o novo, a dimensão *emergente* da cultura, do instituinte, que pode impor-se e renovar a carcaça do *patente*, do estabelecido, do já sabido e aceito, consolidado e engessado em normas e leis petrificadas que não mais atendem ao dinamismo do social em perene transformação.

A sobrevivência por tantos anos, e em tantas e diferentes sociedades, do *teatro do oprimido*, se prova, por um lado, que o mundo aparentemente muito transformado permanece o mesmo por toda parte quanto às questões de estrutura de poder, por outro lado, demonstra a eficácia social, política, imaginária desse teatro, para se pôr à escuta das diferentes culturas e fazer nascer, do próprio seio delas, as soluções para os conflitos dos homens em sociedade.

### Cronologia

1931 – nasce Augusto Pinto Boal na cidade do Rio de Janeiro; vive no bairro da Penha, desde os nove anos dirige os irmãos em cenas teatrais nos almoços familiares dos domingos, a partir dos fascículos semanais de *O Conde de Monte Cristo* e de *A ré misteriosa*, comprados por sua mãe; a partir dos 11 anos ajuda o seu pai na padaria e observa os operários do Curtume Carioca ali perto; já rapaz, trabalha no TEM-Teatro Experimental do Negro, escreve peças, dirige o departamento cultural dos alunos por três anos na universidade, e assim conhece Sábato Magaldi e o dramaturgo Nelson Rodrigues, que lhe lê e comenta os textos, corrigindo seus diálogos e aconselhando-lhe uma “deformação do real” e não uma reprodução; forma-se em Química aos 22 anos; corresponde-se com John Gassner, com quem deseja estudar.

1950-52 – consegue ir estudar na School of Dramatic Arts, da Columbia University, em Nova York, EUA, onde se inscreve em Química; é aluno de John Gassner, o prof. de A. Miller e de T. Williams; integra o *The Writers Group*, grupo de escritores de teatro, romancistas; escreve 20 peças em dois anos sobre seu bairro carioca, a Penha, em geral melodramas de violência; estuda dramaturgia, direção, história do teatro, Shakespeare.

1954 – trabalha no Rio com Léo Jusi e Gláucio Gil; objetivo: “Desenvolver a dramaturgia brasileira, descobrir um estilo brasileiro de interpretação”. Recebe convite de José Renato, do Teatro de Arena para dirigir *Ratos e homens*, de Steinbeck e *Juno e o Pavão*, de Sean O’ Casey. Pesquisa o estilo realista como encenador.

1955 – o Teatro de Arena deixa de ser itinerante e passa a ter sede própria.

1956 e 1957 – dois cursos de dramaturgia, para público em geral, como divulgação e não laboratório; Boal passa a ser diretor cultural do Teatro de Arena.

1957 – cria a comédia leve *Marido magro*, *Mulher chata*, numa breve fase aparentemente desligado de suas pesquisas de problemas sociais como matéria teatral

1958 – Seminário de Dramaturgia, a partir de 16 de março; dali saíam *Chapetuba Futebol Club*, de Vianninha; *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, e *Revolução na América do Sul*, do próprio Boal. Pensam em criar uma agência de colocação de peças mimeografadas e distribuídas pelo Brasil e pelas companhias mais importantes.

1959 – abre o Laboratório de Interpretação, junto ao Arena, em moldes semelhantes ao Actors Studio de N.Y.; planeja um teatro político, “uma integração maior do teatro com a população”, voltando aos temas sociais do início de sua carreira, anos antes; quer atingir o maior número de espectadores, uma platéia popular, uma tentativa de teatro não emocional, com peças escritas por equipes (*O que você sabe sobre o petróleo?* e *Vida, paixão e morte do presidente Vargas*).

1960 – escreve *Revolução na América do Sul*

1961 – escreve *José, do parto à sepultura*

1971 – concebe o Teatro Jornal em São Paulo; é exilado; cria o *Teatro do Oprimido*, já na Argentina, onde permanece por cinco anos, com uma estadia no Peru também.

1976 – em cinco anos desenvolve três formas do *Teatro do Oprimido*: o “Teatro Fórum”, o “Teatro Invisível” e o “Teatro Imagem” (com índios no Peru em 1973)

1976-1986 – desenvolve as técnicas introspectivas de teatralização da subjetividade, junto a povos europeus: “Arco-Íris do Desejo”; além de divulgar e desenvolver o *Teatro do Oprimido*, ministrando oficinas, formando núcleos e criando centros em cidades européias.

1978 – leciona na Sorbonne e funda o CTO de Paris - Centre de Théâtre de l’ Opprimé, com apoio do presidente Mitterand.

1982 – Darcy Ribeiro, vice-governador do Rio, convida-o a voltar ao Brasil e fazer o *teatro do oprimido* junto ao projeto dos CIEPs (rede de escolas públicas estaduais modernas)

1986 – o apoio governamental de Darcy termina com a sua não reeleição ao Governo e Boal não encontra ajuda nem na iniciativa privada.

1989 – remanescentes dos CIEPs procuram-no para a criação de um Centro de Teatro do Oprimido no Rio; nasce o CTO-Rio. Darcy Ribeiro torna-se governador do Rio, mas propostas e projetos não mais se afinam e Boal perde os elos com os CIEPs do Rio.

1990 – publica *O arco-íris do desejo – método Boal de teatro e terapia*, Rio: Editora Civilização Brasileira

1992 – em três anos o CTO-Rio só teve alguns contratos com o sindicato dos bancários, com prefeituras pequenas de Ipatinga e São Caetano, o evento Terra e Democracia do IBASE, oficinas para público em geral e estrangeiros (grupos vindos ao Brasil da Alemanha e Nova York); funcionando precariamente, sem elos ou apoios governamentais desde 1989, Boal e os integrantes do CTO-Rio resolvem encerrar suas atividades, porém de forma festiva e musical (um enterro no “estilo Nova Orleans”), pondo-se a serviço de um partido político, o PT; as atividades do grupo, em Campanha por Bené (Benedita da Silva) para a prefeitura do Rio e mais

tarde no movimento popular pela deposição do Presidente do Brasil (Collor de Mello), ganham tanta repercussão e espaço na mídia que Boal é convidado a candidatar-se a vereador do Rio de Janeiro, reluta, acaba aceitando e ganha as eleições, tomando posse no início de janeiro de 1993.

1992 – publica pela Civilização Brasileira *Duzentos exercícios jogos para ator e não-ator com vontade de dizer alguma coisa através do teatro*.

1993 – empossado vereador, Boal contrata todos os animadores do CTO-Rio para seus assessores de gabinete na Câmara Legislativa do Rio e, indo além do Teatro Fórum, inventam o Teatro Legislativo, percorrendo os bairros da cidade para a criação conjunta de leis, com a população, através do teatro, segundo uma “democracia transitiva”.

1996 – termina o mandato de vereador; publica pela Revan o livro *Aqui ninguém é burro!*, em que transforma em crônicas seus discursos na Câmara do Rio

1998 – retoma o Teatro Legislativo, agora sob o patrocínio da Fundação Ford; publica, pela Record, *Jogos para atores e não-atores*

2000 – publica, pela Record, *Hamlet e o filho do padeiro*

2001 – lança o mesmo livro na Inglaterra; começa a trabalhar com o MST-Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra; e um imenso trabalho com presidiários do estado de São Paulo; funda no Rio de Janeiro a sonhada Fábrica de Teatro Popular e uma revista (endereços eletrônicos para contato: ctorio@domain.com.br, geobritto@domain.com.br).

## O Bando de Teatro Olodum

Os espetáculos desta companhia teatral de atores negros, que começa na rua e logo fica sediada no Teatro Vila Velha, em Salvador até hoje, nunca deixou de oferecer um olhar crítico sobre a situação do negro na cidade e na sociedade brasileira. Integrando desde o início a Banda Mirim Olodum originada de um projeto de recuperação de meninos de rua —Projeto Axé— através de um convênio com o Grupo Carnavalesco Olodum, do qual se desvinculou, conservando entretanto o mesmo nome e a perspectiva crítica perdida em grande parte pelo famoso Grupo Afro-Carnavalesco.

O objetivo era a criação de um “teatro vital” que aliasse as tradições culturais baianas e a realidade cotidiana de seu povo; partiu, então, de observações e de experiências da realidade urbana do Pelourinho entre 1990-94, anos cruciais para a população local, em face da reforma urbana radical empreendida pelo governo estadual na época. Nas oficinas, todos trabalharam com interpretação, voz, figurino, cenário, carpintaria, iluminação, música, dança etc.

Para um exemplo rápido de seu trabalho, podemos citar a *Trilogia do Pelô*, conjunto formado por *Essa é a nossa praia*, *Ó paí, ó* e *Bai, Bai, Pelô*, que observaram e mostraram criticamente em cena o drama da expulsão da população negra que habitava o centro histórico de Salvador, quando da re-

forma urbana iniciada no início dos anos 90. *Essa é a nossa praia* funciona como uma cartografia dramática, mapeando os lugares, seus usos e significados: o espaço público das ruas e largos do Pelourinho, com implicações do subúrbio, do interior do estado, Europa, “esteites” (Estados Unidos) —o cais apontando para fora do país; os bairros de classe média e os sonhos frustrados de ascensão social; o “mundo cartão postal” do guia turístico, dos gringos, dos dólares, dos idiomas estrangeiros, do prazer, da espetacularização de tradições afro-baianas, como a capoeira, da baiana estilizada de porta de loja, e do interiorano desorientado, da escola pública quebrada e desacreditada; os embates entre seguidores de candomblé, protestantes e a figura de ausência e de distanciamento do catolicismo e vários outros tipos sociais. Já *Ó paí, ó*, como o título indica em dialeto baiano (“olhe para isso, olhe”), volta as lentes para um maior detalhamento espacial: o espaço interno, “privado”, de um cortiço; surge a figura despótica do “homem”, “o governador” do Estado, nos boatos da reforma urbanística: apreensões sobre o bairro se transformar em um grande *shopping center* para a “brancada” classe média e turistas em geral e sonhos de indenização em dinheiro, em reconstrução da vida numa casa para cada família; o extermínio de uma criança do bairro, personagens-ícones da presença imperiosa da indústria cultural na Bahia: Maicongel (ex-Zé Bunda) e Mary Star (moça vinda do interior), de aparências deploráveis e sonhos delirantes de sucesso na mídia e pelo mundo; surge Pissilene, ex-baiana de porta de loja, que saíra do país com um gringo; uma vidente jogadora de búzios; um travesti, que sonha com o “circo de Brasília”, onde ele subiria e desceria rampa, andaria de *jet ski* e “treparia” com todo mundo (menções ao presidente brasileiro da época, o deposto Collor de Mello); a África surge como espaço rejeitado; devaneios delirantes de saída do país. Por último, *Bai Bai, Pelô*, como diz o título (notar o adeus em inglês e o termo de conotação carinhosa “Pelô”), encerra a *Trilogia* com o drama da expulsão dos habitantes em virtude da reforma urbana; são exploradas as fronteiras nebulosas entre legal-ilegal, dentro-fora, oficial-não oficial, interdito-liberado e surgem as figuras do pacto, da negociação ou, a mais importante, da resistência negra. A comunidade dos excluídos sociais se estilhaça, instaurando uma nova “diáspora”: uns vão para subúrbios distantes (surgem na *Trilogia* a rodoviária, os ônibus com suas catracas duplas etc, a figura de Canabrava, depósito de lixo de Salvador), outros resistem em “coiós”/esconderijos, a maioria se amontoa nas zonas ainda por reformar (a rua 28 de Setembro), outros criam favelinhas por trás de ruas recuperadas, uns raros conseguem permanecer, traindo o coletivo com pactos políticos junto aos representantes do IPAC-Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, do Governo Estadual.

Em resumo, este trabalho inicial de Bando, de 1990 a 1994, se estende até hoje, com dezenas de outros trabalhos sobre a realidade do negro, empreendendo inclusive uma revisão da História do Brasil, e pesquisando referências da luta negra internacional, usando a linguagem musical do samba-reggae e figuras-ícones da cultura negra veiculada

internacionalmente sobretudo pelo mercado fonográfico. Esta *Trilogia* fundante das ações do grupo consistiu em rasurar a superfície cenográfica do espaço cartão-postal desenhado por uma reordenação urbanística do bairro pelos poderes político-governamentais. A rasura deixa entrever ao leitor ou espectador outros textos sob o texto de fachada, deste Pelourinho-palimpsesto: camadas de significação podem vir à tona, através de um corte vertical, paradigmático, de onde surge a memória histórica de outras intervenções<sup>5</sup> no mesmo espaço, que violentaram territorialidades negras em tentativas vãs de embranquecimento cultural e de desafricanização dos espaços públicos de Salvador. A *Trilogia* registra uma síntese dramática da resistência negra em luta pela afirmação da identidade de sua cultura; cria texto dramático, reorganizando artisticamente a matéria bruta de uma cidade e seus dramas étnicos-raciais. Os tambores do Olodum rompem espaço e tentam, também por meio do teatro, verbalizar<sup>6</sup> um discurso para a cidade. Envolvendo os antigos casarões coloniais recuperados, os novos tambores<sup>7</sup> tentam exorcizar<sup>8</sup> o velho fantasma branco-senhorial-patriarcal e promover ao menos um equilíbrio de forças na ocupação real e simbólica do espaço-emblema Pelourinho, enviando literalmente aos quatro cantos do mundo mensagens já não mais “silenciosas.”<sup>9</sup>

## Referências bibliográficas

### Sobre o Teatro do Oprimido

Amaral, Marina e outros (2001) “Boal Exilado”. Entrevista com Augusto Boal. In: *Caros Amigos*, Ano IV, nº 48 (São Paulo).

- Boal, Augusto (1967) *Arena Conta Tiradentes*: Sagarana.
- \_\_\_\_\_ (1977) *Crônicas de nuestra América*. Rio de Janeiro: Codecri.
- \_\_\_\_\_ (1978) *Murro em ponta de faca*. São Paulo: Hucitec.
- \_\_\_\_\_ (1979) *Milagre no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_ (1979) *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário*. Com o anexo: Teatro do oprimido na Europa. São Paulo: Hucitec.
- \_\_\_\_\_ (1980) *Teatro do oprimido e Outras Poéticas Políticas*, 2a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_ (1980) *Stop! C'est Magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_ (1982) *200 Exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_ (1985) *O corsário do rei - Letras de Chico Buarque*. Música de Edu Lobo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_ (1990) *Histórias de nuestra América. A lua pequena e a caminhada perigosa. Torquemada*. São Paulo: Hucitec-SEC.
- \_\_\_\_\_ (1996) *O arco-íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_ (1996) *Teatro Legislativo. Versão Beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_ (s/ data) *A tempestade. As mulheres de Atenas*. Lisboa: Editora Plátano.
- Duvignaud, Jean (1976) *Les Imaginaires*. Paris: Union Générale des Éditions.
- Sant'Anna, Catarina (1985): “Eterno Viajante - Entrevista com

5. Ver a sanha de modernização urbanística que assolou Salvador nas primeiras décadas do século XX. In: Peres, Fernando da Rocha (1999) *Memória da Sé*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia. Para o aspecto ideológico dessas modernizações (saneamento, higienização e ordenação do uso do espaço público pensados contra a africanização da cidade, com a apropriação do carnaval, perseguição aos candomblés e seus atabaques, discriminação e violências instituídas) ver Ferreira Filho, Alberto Heráclito (1998-1999) “Desafricanizar as ruas: elites, letrados, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890-1937)”. In: *Afro-Ásia*, nos 21-22, (Centro de Estudos Afro-Orientais- FFCH/UFBA, Salvador).
6. Em 1995, Milton Santos afirma sobre o Pelourinho: “Porque embora sejam cânticos, amanhã podem ser reclamações, discursos políticos, para iniciar o discurso da cidade que havemos de elaborar”; apud Silva, Ma Auxiliadora e Delio J. Ferraz Pinheiro (1997) “De Picota a Ágora. Las transformaciones del Pelourinho (Salvador, Bahía, Brasil)”. In: *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, nº 17, (69:97), 275p. p. 95.
7. O processo de reafricanização do Pelourinho é patente: lá têm sede o afoxé “Filhos de Gandhi”, os blocos afros Olodum (na verdade, uma Organização Cultural de renome internacional), Ara Ketu, Ylê Ayê, Muzenza, e outras organizações da raça negra como UNEGRO, SITOC, Sociedade Protetora dos Desvalidos (desde 1832), Casa do Benin, a futura de Casa de Angola, o CEAO-Centro de Estudos Afro-Asiáticos da UFBA, e inúmeras outras manifestações culturais “afro-baianas”. Ver Silva, Ma Auxiliadora e Delio J. Ferraz Pinheiro, *Op. Cit.*
8. O “pelourinho”, instrumento de tortura e castigo, supliciou os negros em praças públicas do atual bairro de mesmo nome por quase de 300 anos: durante o século XVII inteiro, na Praça do Palácio, frente às treze janelas da Casa de Câmara e Cadeia; no século XVIII, no Terreiro de Jesus, perturbando com os gritos o cotidiano da Companhia de Jesus; no século XIX (1807-1835; período do ciclo de rebeliões escravas urbanas em Salvador), no Largo do Pelourinho, de onde é recolhido para sempre do olhar público, mas só abolido em 1886. Ver Silva, Ma Auxiliadora e Delio J. Ferraz Pinheiro. *Op. cit.*, pp. 81-85
9. Refiro-me à “dimensão oculta” da cultura, em Hall, Edward T (1971) *La Dimension Cachée*, Paris, Seuil, p. 219: “devemos aprender a decifrar as mensagens ‘silenciosas’ tão facilmente quanto as enunciações escritas ou faladas. É somente por um esforço desta natureza que poderemos esperar entrar em comunicação com as outras etnias (dentro e fora de nossas fronteiras), já que somos cada vez mais freqüentemente requisitados a fazê-lo”.

Augusto Boal”. In: *Folhetim, Folha de São Paulo*, 10/11/1985 (São Paulo).

### Sobre o Bando de Teatro Olodum

- Almeida, Paulo Henrique (1999): “O Carnaval e as perspectivas de uma nova economia baseada em serviços”. In: *Seminários de Carnaval II – Seminários de Verão II – Folia Universitária* (Pró-Reitoria de Extensão da UFBA, Salvador).
- Araújo Pinho, Osmundo de (1998-1999) “Espaço, poder, e relações sociais: o caso do Centro Histórico de Salvador”. In: *Afro-Ásia*, Nº 21-22 (Centro de Estudos Afro-Orientais, FFCH-UFBA, Salvador).
- Azevedo Brandão, Maria de (1995) “Uma proposta de valorização do centro de Salvador”. In: Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes (org.) *Pelo Pelô: História, Cultura e Cidade* (EDUFBA/Fac. de Arquitetura/ Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Salvador).
- Azevedo, Thales de (1996) *As elites de cor numa cidade brasileira – Um estudo de ascensão social e classes sociais e grupos de prestígio*. Apresentação e prefácio de Maria de Azevedo Brandão (EDUFBA:EGBA, Salvador).
- Bacelar, Jeferson (1989) *Etnicidade – ser negro em Salvador*. (Ianamá; PENBA-Programa de Estudos do Negro na Bahia, Salvador).
- Bacelar, Jeferson e Ieda Machado (org.) (1997) *II Encontro de Nações de Candomblé* (CEAO-Centro de Estudos Afro-Orientais Programa A Cor da Bahia, Fundação Gregório de Matos, Câmara de Vereadores de Salvador, Salvador).
- Bandeira, Cláudio (2001) “Barra não terá mais camarotes públicos no carnaval de (2001)”. In: *A tarde*, 9/03/2000 (Salvador).
- Borges Pereira, João Baptista (1999) “As relações entre a academia e a militância negra”. In: Jeferson Bacelar e Carlos Caroso (org.). *Brasil: um país de negros?* (Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO).
- Brandão, Maria (1999) “Carnaval, carnavais: cultura e identidade nacional”. In: *Seminários de Carnaval II – Seminários de Verão II – Folia Universitária* (Pró-Reitoria de Extensão da UFBA, Salvador).
- Castro de Araújo, Ubiratan (1995) “Repassando pelo centro da Bahia (ou Memórias em Trânsito)”. In: Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes (org.) *Pelo Pelô: História, Cultura e Cidade* (EDUFBA/Fac. de Arquitetura/ Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Salvador).
- Dantas, Marcelo (1999) “Os Blocos Afros, o Mercado Cultural e a Identidade Étnica”. In: *Seminários de Carnaval II – Seminários de Verão II – Folia Universitária*. Salvador, Pró-Reitoria de Extensão da UFBA, (1999): 250 p., pp. 51-56 e 78-81.
- Da Silva, Maria Auxiliadora e Delio J. Ferrez Pinheiro (1997) “De Picota a Agora. Las transformaciones del Pelourinho (Salvador, Bahia, Brasil)”. In: *Anales de geografía da Universidad Complutense*, Nº 17 (Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, Madrid).
- Duarte Travassos, Sonia (1999) “Negros de todas as cores – Capoeira e mobilidade social”. In: Jeferson Bacelar e Carlos Caroso (org.). *Brasil: um país de negros?* (Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO).
- Duvignaud, Jean (1976) *Les Imaginaires*. Paris: Union Générale des Éditions, p. 444.
- Fernandes, Ana e Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes (1995) “Caminhos e descaminhos da desqualificação do Pelourinho”. In: Márcio Meirelles e Bando de Teatro Olodum. *Trilogia do Pelô* (Salvador, FCJA, Copene, Grupo Cultural Olodum).
- Ferreira Filho, Alberto Heráclito (1998-1999) “Desafricanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890-1937)”. In: *Afro-Ásia*, Nºs 21-22 (Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais, FFCH-UFBA).
- Figueiredo Ferretti, Sérgio (1999) “Sincretismo Afro-Brasileiro e resistência cultural”. In: Carlos Caroso e Jeferson Bacelar (org.). *Faces da tradição Afro-Brasileira – Religiosidade, Sincretismo, Anti-sincretismo, Reafricanização, Práticas Terapêuticas, Etnobotânica e Comida* (Rio de Janeiro: Pallas; Salvador, BA: CEAO).
- Filgueiras Gomes, Marco Aurélio A. de e Ana Fernandes (1995) “Pelourinho: turismo, identidade e consumo cultural”. In: Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes (org.) *Pelo Pelô: História, Cultura e Cidade* (EDUFBA/Fac. de Arquitetura/ Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Salvador).
- Franco, Ângela (1995) “Não só de referência cultural (Sobre)Vive o centro de Salvador”. In: Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes (org.) *Pelo Pelô: História, Cultura e Cidade* (Salvador: EDUFBA/Fac. de Arquitetura/ Mestrado em Arquitetura e Urbanismo).
- Franco, Aninha (1994) *O teatro na Bahia através da imprensa - Século XX*. (Salvador, FCJA; COFIC; FCEB.).
- Franco, Aninha e Bando de Teatro Olodum (1995) “Zumbi – está vivo e continua lutando”. *Programa da peça* [com texto] (Salvador, Apoio Fundação Cultural do Estado da Bahia-FCEB, Gov. da Bahia-Secretaria da Cultura e Turismo, Conselho Britânico, e outros).
- Frigerio, Alejandro (1996) “Imagens do negro no Uruguai: carnaval e reprodução de mitologias de exclusão”. In: *Estudos Afro-Asiáticos* N. 31 (Centro de Estudos Afro-Asiáticos-CEAA- Conjunto Universitário Cândido Mendes, Rio de Janeiro).
- Gil, Gilberto (1982) “Gilberto Gil e O Carnaval”. In: Antonio Riserio (org.). *Gilberto Gil – Expresso 2222*. (Salvador: Editora Corrupio).
- Gomes Consorte, Josildeth (1999) “Em torno de um Manifesto de Ialorixás Baianas contra o sincretismo”. In: Carlos Caroso e Jeferson Bacelar (org.) (1999) *Faces da tradição Afro-Brasileira - Religiosidade, Sincretismo, Anti-sincretismo, Reafricanização, Práticas Terapêuticas, Etnobotânica e Comida* (Rio de Janeiro: Pallas; Salvador, BA: CEAO).
- Gonçalves da Silva, Vagner (1999) “Reafricanização e sincretismo: interpretações acadêmicas e experiências religiosas. In: Carlos Caroso e Jeferson Bacelar (org.). *Faces da tradição Afro-Brasileira - Religiosidade, Sincretismo, Anti-sincretismo, Reafricanização, Práticas Terapêuticas, Etnobotânica e Comida* (Rio de Janeiro: Pallas; Salvador, BA: CEAO).

- Guimarães, Antonio Sérgio Alfredo (1997) “Racismo e restrição de direitos individuais: a discriminação racial ‘publicizada’”. In: *Estudos Afro-Asiáticos* N. 31 (Centro de Estudos Afro-Asiáticos-CEAA- Conjunto Universitário Cândido Mendes, Rio de Janeiro).
- \_\_\_\_\_ (1998) *Preconceito e discriminação: queixas de ofensas e tratamento desigual dos negros no Brasil*. Publicação do Programa A Cor da Bahia; Mestrado em Sociologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA. (Salvador: Novos Toque).
- Lima, Ari (1997) “Espaço, lazer, música e diferença cultural na Bahia”. In: *Estudos Afro-Asiáticos* (31): 151-167, Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos-CEAA- Conjunto Universitário Cândido Mendes, outubro de (1997).
- Lima Sampaio, Antônio Heliodoro (1995) “O centro histórico de Salvador: uma agenda de questões”. In: Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes (org.) *Pelo Pelô: História, Cultura e Cidade* (Salvador: EDUFBA/Fac. de Arquitetura/ Mestrado em Arquitetura e Urbanismo).
- Magnavita, Pasqualino Romano (1995) “Quando a história vira espetáculo”. In: Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes (org.) *Pelo Pelô: história, cultura e cidade* (Salvador: EDUFBA/Fac. de Arquitetura/ Mestrado em Arquitetura e Urbanismo).
- Marinho de Azevedo, Célia Maria (1996) “O abolicionismo transatlântico e a memória do paraíso racial brasileiro”. In: *Estudos Afro-Asiáticos* N. 30 (Centro de Estudos Afro-Asiáticos-CEAA- Conjunto Universitário Cândido Mendes, Rio de Janeiro).
- Medeiros Epega, Sandra (1999) “A volta à África- na contramão do Orixá”. In: Carlos Caroso e Jeferson Bacelar (org.). *Faces da tradição Afro-Brasileira - Religiosidade, Sincretismo, Anti-sincretismo, Reafricanização, Práticas Terapêuticas, Etnobotânica e Comida* (Rio de Janeiro: Pallas; Salvador, BA: CEAO).
- Meirelles, Márcio e Bando de Teatro Olodum (1995) “Essa é a nossa praia”. In: *Trilogia do Pelô* (Salvador, FCJA, Copene, Grupo Cultural Olodum)
- \_\_\_\_\_ (1995) “Bai Bai, Pelô”. In: *Trilogia do Pelô*. (Salvador, FCJA, Copene, Grupo Cultural Olodum).
- \_\_\_\_\_ (1995) “Ó paí, ó”. In: *Trilogia do Pelô*. (Salvador, FCJA, Copene, Grupo Cultural Olodum).
- \_\_\_\_\_ (1997) *Cabaré da RRRRRaça. - Programa da peça [com texto]* (Salvador, Apoio: FCJA, FCEB e outros).
- MNU (1990) Programa de Ação – Estatuto do MNU-Movimento Negro Unificado (Belo Horizonte, IX Congresso Nacional).
- Moura, Marjorie (2000) “Pagamento dos cordeiros gera confusão no centro”. In: *A tarde* (Salvador,09/03/200).
- Moura, Milton (1999) “Corda e cordão no carnaval da Bahia”. In: *Seminários de Carnaval II – Seminários de Verão II – Folia Universitária* (Salvador: Pró-Reitoria de Extensão da UFBA).
- Ojo-Ade, Femi (1999) “O Brasil, paraíso ou inferno para o negro? – subsídios para uma nova negritude”. In: Jeferson Bacelar e Carlos Caroso (org.). *Brasil: um país de negros?* (Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO).
- Pacheco, Lenilde (2000) “Políticos já tratam das eleições municipais ao ritmo do carnaval”. In: *A tarde* (Salvador,04/03/200).
- Paula Carvalho, José Carlos de (1990) *Antropologia das Organizações e Educação – um ensaio holonômico*. Rio de Janeiro: Imago.
- Prandi, Reginaldo (1999) “Referências sociais das religiões Afro-Brasileiras: Sincretismo, Franqueamento, Africanização”. In: Carlos Caroso e Jeferson Bacelar (org.). *Faces da tradição Afro-Brasileira – Religiosidade, Sincretismo, Anti-sincretismo, Reafricanização, Práticas Terapêuticas, Etnobotânica e Comida* (Rio de Janeiro: Pallas; Salvador, BA: CEAO).
- Ribeiro Fenelon, Dea (1995) “Políticas públicas em centros históricos: a experiência de São Paulo (1989-1992)”. In: Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes (org.) *Pelo Pelô: História, Cultura e Cidade* (EDUFBA/Fac. de Arquitetura/ Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Salvador).
- Ribeiro, Ronilda I. (1999) “Identidade do afro-descendente e sentimento de pertença a networks organizados em torno da temática racial”. In: Jeferson Bacelar e Carlos Caroso (org.). *Brasil: um país de negros?* (Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO)
- Risério, Antonio (1981) *Carnaval Ijexá – notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano* (Salvador: Corrupio).
- Rocha Peres, Fernando da (1999) *Memória da Sé* (Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia; Conselho de Cultura do Estado da Bahia).
- Rodrigues, João Jorge (1995) “O Olodum e o Pelourinho”. In: Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes (org.) *Pelo Pelô: história, cultura e cidade* (Salvador: EDUFBA/Fac. de Arquitetura/ Mestrado em Arquitetura e Urbanismo).
- \_\_\_\_\_ (1999) “É preciso pensar o carnaval no âmbito da cidade”. In: *Seminários de Carnaval II – Seminários de Verão II – Folia Universitária* (Salvador: Pró-Reitoria de Extensão da UFBA).
- Rosa Ribeiro, Fernando (1997) “Ideologia nacional, antropologia e a ‘questão racial’”. In: *Estudos Afro-Asiáticos* N. 31 (Centro de Estudos Afro-Asiáticos-CEAA- Conjunto Universitário Cândido Mendes, Rio de Janeiro).
- Sanchis, Pierre (1999) “Sincretismo e Pastoral - O caso dos agentes de Pastoral Negros no seu meio. In: Carlos Caroso e Jeferson Bacelar (org.). *Faces da tradição Afro-Brasileira -Religiosidade, Sincretismo, Anti-sincretismo, Reafricanização, Práticas Terapêuticas, Etnobotânica e Comida* (Rio de Janeiro: Pallas; Salvador, BA: CEAO).
- Sansone, Livio (1995) “O Pelourinho dos jovens negro-mestiços de classe baixa da grande Salvador”. In: Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes (org.) *Pelo Pelô: História, Cultura e Cidade* (Salvador: EDUFBA/Fac. de Arquitetura/ Mestrado em Arquitetura e Urbanismo).
- \_\_\_\_\_ (1999) “O olhar forasteiro. Seduções e ambigüidades das relações raciais no Brasil”. In: Jeferson Bacelar e Carlos Caroso (org.). *Brasil: um país de negros?* (Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO).
- \_\_\_\_\_ (2000) “A internacionalização da cultura negra – Uma comparação entre jovens de classe baixa no Brasil

- e na Holanda”. Trad. do inglês de Giselle Grecco Ferreira. In: *Novos Estudos CEBRAP* (56): 89-110.
- \_\_\_\_\_ (2000) “Os objetos da identidade negra – Consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil” [Texto de 20 p. digitadas para a *Revista Mana*, Salvador].
- Sant’Anna, Catarina (1987) “A problemática do negro no teatro brasileiro – século XX”. In: V Congresso Internacional de Estudos Afro-Asiáticos, da Associação Latino-Americana de Estudos Afro-Asiáticos (Universidade de Buenos Aires, Buenos Aires).
- \_\_\_\_\_ (1999) “Dramatis/cidade: uma poética do espaço na ‘Trilogia do Pelô’ do Bando de Teatro Olodum”. In: *Memória ABRACE I – Anais do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas* (São Paulo: EDUFBA).
- Santos, Jocélio Teles dos (1999) “Dilemas nada atuais das políticas para os afro-brasileiros – Ação afirmativa no Brasil dos anos 60”. In: Jeferson Bacelar e Carlos Caroso (org.). *Brasil: um país de negros?* (Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO).
- Santos Godi, Antonio Jorge Victor dos (1999) “A música no processo de legitimação da cultura negra contemporânea”. In: Jeferson Bacelar e Carlos Caroso (org.). *Brasil: um país de negros?* (Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO).
- \_\_\_\_\_ (1999) “Carnavalização, música e pertencimento”. In: *Seminários de Carnaval II – Seminários de Verão II – Folia Universitária* (Pró-Reitoria de Extensão da UFBA, Salvador).
- Santos, Milton (1995) “Salvador: centro e centralidade na cidade contemporânea”. In: Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes (org.) *Pelo Pelô: História, Cultura e idade* (Salvador: EDUFBA/Fac. de Arquitetura/Mestrado em Arquitetura e Urbanismo).
- Serra, Ordep (1999) “Identidade e reflexão crítica”. In: *Seminários de Carnaval II – Seminários de Verão II – Folia Universitária* (Salvador: Pró-Reitoria de Extensão da UFBA).
- Souza, Marconi de (2000) “Atrás do trio só vai quem tem dinheiro”. In: *A tarde* (Salvador, edição na Internet, em 04/03/2000).
- Teixeira, Maria Lina Leão (1999) “Candomblé e a (re)invenção de radições”. In: Carlos Caroso e Jeferson Bacelar (org.). *Faces da tradição Afro-Brasileira – Religiosidade, Sincretismo, Anti-sincretismo, Reafricanização, Práticas Terapêuticas, Etnobotânica e Comida* (Rio de Janeiro: Pallas; Salvador, BA: CEAO).
- Telles, Edward (1997) “A promoção da diversidade racial no Brasil: uma visão dos estados”. In: *Estudos Afro-Asiáticos* N. 31 (Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos-CEAA- Conjunto Universitário Cândido Mendes).
- Vallado, Armando (1999) “O sacerdote em face da renovação do Candomblé”. In: Carlos Caroso e Jeferson Bacelar (org.). *Faces da tradição Afro-Brasileira – Religiosidade, Sincretismo, Anti-sincretismo, Reafricanização, Práticas Terapêuticas, Etnobotânica e Comida* (Rio de Janeiro: Pallas; Salvador, BA: CEAO).

