

“A calma é bem-vinda para quem tem vida calma”: imagens políticas na peça *Erê para toda a vida ou a grande omodé*

“Calm is welcome for those who have a calm life”: political images in the play *Erê para toda a vida ou a grande omodé*

Júlia Morena Costa

Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil

juliamorenacosta@gmail.com

Resumo: Este ensaio objetiva analisar o texto espetacular/dramático *Erê para toda a vida ou a grande omodé* (2015), do Bando de Teatro Olodum, a partir de suas imagens políticas. Para isso, adoto os conceitos de imagem utilizados por Didi-Huberman e Benjamin, e parto do entendimento do texto espetacular/dramático estudado como uma potente resistência ao genocídio da juventude negra, abordado na peça, a partir da criação estética.

Palavras-chave: imagem; teatro negro; política; violência.

Abstract: This essay aims to analyze the spectacular/dramatic text *Erê para toda a vida ou a grande omodé* (2015), from Bando de Teatro Olodum, regarding their political images. For that, I adopt the concepts of image used by Didi-Huberman and Benjamin and I proceed from the understanding of the spectacular/dramatic text studied as a powerful resistance to the black youth genocide addressed in the play, as of the aesthetic creation.

Keywords: image; black theatre; politics; violence.

Recebido em 30 de janeiro de 2016.

Aprovado em 20 de maio de 2016.

Quadrilha

Maria não amava João.
Apenas idolatrava seus pés escuros.
Quando João morreu,
assassinado pela PM,
Maria guardou todos os seus sapatos.

(Lívia Natália)¹

O Bando de Teatro Olodum, adepto do fazer teatral coletivo, é uma companhia baiana que conta com 25 anos de intensa produção, atuante no cenário nacional. Toca em diversas questões sociais e acontecimentos concernentes ao seu contexto social, cultural e político. Inserido em Salvador, cidade considerada a mais negra do Brasil, o Bando apresenta a proposta explícita de ser um grupo de teatro negro, formado, majoritariamente, por atores, diretores e dramaturgos que assumem essa identidade, e utiliza insumos estéticos e temáticos coerentes com essa característica. Gestos, danças, indumentárias e músicas da tradição cultural e religiosa de matriz africana assumem grande papel em suas obras, que incidem sobre temas que atingem a população negra em específico. Ao longo de sua existência, fez referências diretas a diversas

¹ Início este ensaio com o poema de Lívia Natália que, em janeiro de 2016, ao ser usado em um *outdoor* de divulgação de seu último livro de poesias, *Correntezas e outros estudos marinhos*, em Ilhéus, causou grande comoção nos dirigentes da Polícia Militar, que exigiram uma retratação por parte da autora e a retirada dos dizeres do cartaz. Nesse episódio, a corporação militar não só não reconheceu a liberdade de divulgação, como também não aceitou que há algo de nefasto na nossa polícia, que mata jovens negros diariamente e tentou censurar a poesia da poetisa, na consciência de sua potência desestruturadora da política de silenciamento das mortes da população negra e periférica. De acordo com a nota de repúdio publicada pela Associação de Policiais Militares do Sul da Bahia, estaria essa poesia, e não a violenta atuação da corporação para com os negros, “maculando a imagem dessa instituição quase bicentenária”. Ainda de acordo com o documento, a divulgação desse trecho do poema incita a intolerância e o preconceito contra os policiais militares baianos (ASSOCIAÇÃO DOS OFICIAIS MILITARES DO ESTADO DA BAHIA. *Nota de repúdio*. Disponível em: <<http://www.aopmba.com.br/2012/?menu=noticias&id=1371>>). Na nota não houve uma única palavra questionando a mortandade de negros jovens pela atuação dos policiais. Lívia Natália não precisou romper o ténue limite entre a política e a criação estética. A corporação militar, no afã de se defender, já o fez por ela, assumindo a potência da criação poética na intervenção no mundo real.

questões e acontecimentos sociais: a greve da polícia no estado da Bahia, que gerou uma instabilidade social considerável; a chacina da Candelária; a representação do negro na mídia; a especulação imobiliária, causadora de gentrificações na cidade, que expulsa a população empobrecida das áreas que ajudaram a construir culturalmente, entre outras. Com um corpo estável, entre elenco, diretores e técnicos, o grupo, que teve seu início no Centro Histórico de Salvador, consolidou uma dramaturgia e estética próprias, na qual o negro e sua tradição sociocultural e histórica são o centro. Suas montagens, direta ou indiretamente, discutem a criação de um discurso simbólico que potencialize o reconhecimento de um lugar significativo para os sujeitos afrodescendentes no Brasil.

Sua última montagem, *Erê para toda a vida ou a grande omodê*² (2015) é uma releitura da peça encenada há vinte anos, quando da chacina da Candelária, na qual policiais disfarçados assassinaram oito jovens em situação de rua em frente à igreja da Candelária, enquanto eles dormiam, em 23 de julho de 1993, no Rio de Janeiro. A montagem que serviu de inspiração para a atual, o espetáculo *Erê para toda a vida/Xirê*, foi criada pelo próprio Bando de Teatro Olodum, sob a direção de Márcio Meirelles, para participação no Festival Carlton Dance, em 1996, com apresentações no Rio de Janeiro e São Paulo, e uma turnê por Londres, sem nunca ter sido apresentada em Salvador. A peça encenada em 2015 durante o Festival A Cena Tá Preta, com concepção de Lázaro Ramos, sob direção de Fernanda Júlia, dramaturgia de Daniel Arcades, direção musical de Jarbas Bittencourt e coreografia de Zebrinha, tem como mote a chacina do Cabula, bairro popular de Salvador, neste mesmo ano, na qual doze meninos foram brutalmente assassinados pela polícia. Tal massacre recebeu elogios públicos do governador do estado da Bahia, Rui Costa, pela atuação dos policiais, que nesta ocasião foram comparados a artilheiros, e os tiros acertados nas crianças e adolescentes, a gols marcados em uma partida de futebol.³

² Inserido em Salvador, cidade considerada a mais negra do Brasil, o Bando apresenta a proposta explícita de ser um grupo de teatro negro, formado, majoritariamente, por atores, diretores e dramaturgos que assumem essa identidade, e utiliza de insumos estéticos e temáticos coerentes com essa característica é o nome dado às entidades infantis na religiosidade de matriz africana, são as divindades crianças. Popularmente, também é usado como sinônimo de *criança* na Bahia.

³ O vídeo contendo as declarações do governador e sua transcrição podem ser vistos em 'É COMO um artilheiro em frente ao gol? ... Disponível em: <<http://www.correio24horas>>.

O Bando assume esse massacre, assim como tantos outros cometidos contra a juventude negra e pobre no Brasil, para discutir nossos alarmantes índices de mortalidade: cerca de 30 mil jovens, entre 15 e 29 anos, são assassinados anualmente no país. Isso significa uma média, em 2015, de 82 jovens mortos por dia. Desse total, 77% eram negros. Poucos desses casos são julgados e o tema, apesar dos altos números, é tratado ainda com indiferença ou normalidade pela maioria dos grandes meios de comunicação, em grande medida, devido aos estereótipos negativos associados a estes jovens, sua raça, classe social e aos territórios periféricos nos quais habitam. As consequências do racismo e da negação de um lugar simbólico positivo na constituição da sociedade trazem, neste e em outros casos, consequências diretas e letais para a população negra brasileira.⁴

Em *Erê para toda a vida ou a grande omodé*, as práticas racistas de eliminação, simbólica e física, do povo negro são somadas às discussões sobre a construção da masculinidade, às alternativas para as realidades de escassez de recursos econômicos, à violência policial, à opressão machista sobre a mulher negra e à proposta de diminuição da maioridade penal. A discussão política é colocada pelo Bando de Teatro Olodum de forma explícita já nas primeiras cenas do espetáculo, na voz da personagem Valdinéia, que acaba de perder seu filho, baleado na cabeça. Valdinéia se dirige ao público e convoca:

Eu sei que somos tantos para fora destas paredes, mas tanto que eu queria um dia a massa toda junta só para mostrar como existimos. Quero todos, quero o orún e o ayê comigo. Tô convocando todo mundo para ir aí. As forças da fé, de ifê, de igbalé, o povo de axé. Tô convocando, hein? Sua mãe, seu pai, seu irmão, os pretos da universidade, os pretos das ruas, os pretos que batem, os pretos que apanham, os pretos que lutam, tô convocando quem já foi, quem está, o ofã e o xarará! Gêrimias, Jorge, Merry, Cássia, Rejane, *(os atores vão chegando)* todo mundo que há 25 anos aqui batalha! **Perdoem o povo das artes se aqui não é lugar de fazer politicagem, mas eu necessito fazer a**

com.br/detalhe/noticia/e-como-um-artilheiro-em-frente-ao-gol-diz-rui-costa-sobre-acao-da-pm-com-treze-mortos-no-cabula/?cHash=29aec7dc0780c803119bd08a679425a9>.

⁴ WAISELFISZ. *Mapa da violência*: mortes matadas por arma de fogo.

minha parte! Se for preciso, abro mão de qualquer linda metáfora que contemple os seus confortáveis olhos e sua confortável bunda nesta poltrona para deixar claro o que quero. Se for preciso, arranco toda a arte daqui, desenho, rabisco, grito, convoco. O REAJA, as blogueiras negras, Blacktude, todos os blocos-afro, o povo bem-black, o balé folclórico, o CAN, O NATA, a Comuns, tô convocando os meus para poder ver você crescer, filho. Para você continuar. A gente já sabe onde cobrar. Fica tranquilo, tô movimentando o mundo pra ninguém tentar te matar.⁵

Logo antes da convocação, Valdinéia se distancia brechtianamente e anuncia o espaço do teatro e a localização temporal em que se encontram, público e atores, para a discussão e as cenas que terão lugar ali: “É por isso que hoje, dia 13 de novembro de 2015 (fala a data atual), aqui dentro do Teatro Vila Velha (fala o nome do espaço) às... que horas são, por favor? (pergunta a alguém da plateia e fala o horário)”. Aponta para alguns espectadores na plateia: “Eu preciso de você! Agora! Urgente! Eu preciso que você fique viva para que o passado e o futuro venham! (para outro): Você também. (outro) E você.”⁶ Em seguida, ao dar continuidade à convocação com os nomes dos grupos atuantes no movimento negro local e nacional, estabelece a tensão entre o lugar da arte e o do fazer político, assumindo a pertinência e a urgência de usar o espaço do teatro como uma ferramenta potente para atuar não somente no palco, mas, principalmente, no mundo. É importante salientar que as alcunhas dos convocados (Gêrimias, Jorge, Merry, Cássia, Rejane) são as dos atores que emprestam à peça seus nomes próprios, trazendo à cena seus lugares enquanto sujeitos. Suas vivências de artistas negros, que trazem consigo também as experiências individuais e coletivas de ser afrodescendente na contemporaneidade, são performadas e somam à camada da representação a relação com os corpos presentes. Diante dessa convocatória, os atores mais experientes do grupo vêm à frente, abrindo os caminhos para convidar os novos integrantes. A juventude do Bando, acompanhada pelos antigos, entra em cena para continuar o fazer artístico e político proposto pelo grupo há 25 anos ininterruptos.

⁵ BANDO; RAMOS. *Erê para toda a vida ou a grande omodé*, p. 2, grifos meus.

⁶ BANDO; RAMOS. *Erê para toda a vida ou a grande omodé*, p. 1.

Nesse momento, se estabelece uma imagem-chave que será recorrente em toda a obra: a relação dualística entre os antigos e os novos, entre os adultos e as crianças. Os mais antigos do fazer teatral, que atuam no Bando desde seus inícios, acolhem os novos integrantes e lutam por sua continuidade, tanto de vida quanto de produção artística: uma dicotomia que, em situações de urgência como essa, se torna inexistente. Arte e política, ainda que pertencentes a esferas diferentes, se alinham nesse texto dramático/espetacular.

Valdinéia, como guia dessa junção entre as gerações, recorre ao respeito à ancestralidade existente nas religiões de matriz africana para colocar lado a lado os dois extremos da vivência: o ancião e a criança, valorando as duas fases como importantes de serem mantidas com vida:

Eu aprendi, e olha que não foi quando eu fiz doutorado, foi quando eu fiz santo, que quando morre um idoso, morre junto uma biblioteca. Eu, no auge da minha idade, preciso ler tanta coisa... E quando morre um jovem? A gente acha certo jogar um caderno sem escrita no lixo?⁷

Na cena “O sonho dos espectros”, crianças de diferentes tempos contam relatos sobre suas infâncias e suas experiências de morte. Crianças urbanas e do campo, do agora e de outros tempos, compartilham seus desentendimentos de por que morreram tão jovens. A tradição oral se articula na humanização dos relatos desses jovens – cujas existências e mortes foram silenciadas e diminuídas pelas mídias tradicionais –, conferindo-lhes força e potência de subjetivação e dignificação de suas vidas tão precocemente interrompidas. O recurso da oralidade, amplamente usado na tradição dos povos negros, que resistiu e ainda resiste às mais variadas formas de silenciamento e apagamento, ganha força estética ao ser colocado em cena através das vozes das crianças que não mais aqui estão para contar seus momentos de morte, para dar a sua versão, subtraída pelos mentirosos boletins policiais. Os pequenos erês, que estão nesse tempo mítico, se encontram uns com os outros e com sua tradição: “(CRIANÇA 2): Agora que eu encontrei com todo mundo que minha yá contava as histórias, eu fico pedindo só as bonitas porque fora da roça eu só ouvia as tristes. E eu ia tão pouco à roça.”⁸

⁷ BANDO; RAMOS. *Erê para toda a vida ou a grande omodé*, p. 2.

⁸ BANDO; RAMOS. *Erê para toda a vida ou a grande omodé*, p. 3.

A disposição das crianças em duplas no palco faz clara referência a Ibejis (ou a Cosme e Damião, como são nomeadas em alguns momentos do texto dramático/espetacular). Dessa forma, são alçadas ao lugar de sagradas e, portanto, devem ser escutadas e reverenciadas com o respeito que, infelizmente, não tiveram em vida. A imagem dialética criada nessa cena é poderosa, por fazer junção de tempos diversos e entre o sagrado e o comum. Essa imagem potencializa a explicitação de que estamos matando, diariamente, membros valiosos de nossa comunidade. Entendo a imagem dialética como uma construção que se faz entre o saber e o não saber, de ver o que não está presente, no “sentido inelutável da perda posto a trabalhar”,⁹ conformando o que Didi-Huberman, apoiado em Benjamin, afirma como “uma imagem capaz de *lembrar* sem imitar, capaz de repor em jogo e de *criticar* o que ela fora capaz de repor em jogo”.¹⁰ São imagens que se constroem na intranquilidade do choque, sendo geralmente multifacetadas, fragmentadas e entrecortadas por outras referências de tempo ou de perspectivas. Não são imagens unívocas ou simplificadas, mas sim ambíguas, privilegiando a multiplicidade:

A imagem dialética é aquela imagem do passado que entra numa conjunção fulgurante e instantânea com o presente, de tal modo que esse passado só pode ser compreendido nesse presente preciso, nem antes nem depois: trata-se assim de uma possibilidade histórica de conhecimento.¹¹

Esses vários elementos presentes neste trecho do texto de *Erê para toda a vida* – as crianças mortas e os Ibejis; a contemporaneidade e os tempos remotos; a vida e a morte; a inocência do contar e a informação de violência nefasta que está por trás de cada relato –, provocam um lampejo, formando uma imagem em constelação de múltiplos significados,¹² que tenta dar conta da complexidade do problema do genocídio sofrido pela juventude negra de agora e pelos negros de sempre na história brasileira.

Erê para toda a vida ou a grande omodé ressalta ainda que o genocídio negro acontece em duas vias, a cultural e a física. Nesse duplo massacre, na imposição de uma cultura hegemônica eurocêntrica,

⁹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 37.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 37.

¹¹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 178.

¹² BENJAMIN. *Passagens*.

exterminando física e culturalmente o negro da esfera que ele construiu, diversos são os campos que contribuem para esse racismo cuja função básica é

blindar os privilégios do segmento hegemônico da sociedade, cuja dominância se expressa por meio de um *continuum* de características fenotípicas, ao tempo que fragiliza, fraciona e torna impotente o segmento subalternizado. A estigmatização da diferença com o fim de tirar proveito (privilégios, vantagens e direitos) da situação assim criada é o próprio fundamento do racismo.¹³

E no momento atual os privilégios podem ser entendidos como o acesso aos recursos vitais: educação, serviços sociais, poder político,¹⁴ oportunidades de emprego, estruturas de lazer, equidade de tratamento pela justiça, segurança pública, respeito à vida etc. Nesse entendimento, o acesso a uma educação inclusiva e representativa para os alunos, professores e demais membros da comunidade escolar ganha um lugar de destaque. Na cena intitulada “A lei?”, apresenta-se um contraste entre o ideal previsto pela lei nº 11.645, de 10 de março de 2008,¹⁵ e sua aplicação. Na montagem, os professores, dispostos logo acima dos alunos, atuam com alegria e segurança ao tratar dos conteúdos previstos pela lei. Já os estudantes, em um plano logo abaixo e menos ideal, discutem as dificuldades de sua aplicação, seja pela recusa dos próprios professores, pelo desconhecimento dos conteúdos ou pela falta de referências difundidas de produções africanas e de afrodescendentes, explicitando a pouca valorização que historicamente os conhecimentos e tradições dos povos negros têm no país. Esse contraste, entre a idealização e a aplicação da lei, é posto em cena, criando uma imagem desconcertante que estabelece a distância entre o que se espera e o já alcançado.

As crianças destacam:

¹³ MOORE. *Racismo e sociedade*: novas bases epistemológicas para entender o racismo, p. 284.

¹⁴ A pouca representação negra na política é debatida no texto espetacular/dramático quando a personagem assessora do deputado, Leia, decide que também se candidatará, para falar por si e para seu povo.

¹⁵ Esta lei torna obrigatório, nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

ESTUDANTE 1 – A professora lá da escola tava com o cão hoje, nem deu aula direito. Chegou revoltada na sala porque sei lá quem do MEC falou que falta planejamento afro nas coisas dela. Ela chegou xingando a gente, o MEC, a direção da escola, dizendo que não aguenta mais tanta perturbação, que agora ela tem que ficar [...] pensando na cor de quem vai dar aula. Agora veja, a professora tem mais que se revoltar mesmo, tá certa. O que é que um cara do MC Donald's, fazedor de sanduíche, sabe de educação?

ESTUDANTE 3 – Nossa, que ódio que eu tô do Kiriku. Parece que só tem esse filme preto no mundo que pode passar na escola! [...]. Desde o quarto ano que eu assisto a esse filme e eu já tô no oitavo.¹⁶

Essa cena se soma a outra, “Nossa geografia”, que coloca, em espaços simétricos, quatro menores de idade, cada um de frente para um portão. A partir do paralelismo de seu caminhar em linha reta e de suas falas, cria-se uma imagem dos diferentes caminhos seguidos pela juventude negra atual, alguns mais parecidos, outros mais discrepantes. Os quatro jovens descrevem os ambientes em que se encontram e as atividades que realizam aí. As descrições quase idênticas (das grades e do controle sobre seus corpos) aproximam o espaço da cadeia, da FEBEM e da escola e se divergem do último espaço, descrito como repleto de atividades artísticas e a céu aberto e de livre uso:

MENOR 1 – É isso mesmo. Cadeia aos 16...

MENOR 2 – Pelo menos ainda é FEBEM.

MENOR 3 – Que escola mais sem graça.

MENOR 4 – Isso aqui é a minha cara!

As duas cenas juntas, os quatro jovens percorrendo seus caminhos, somados à escolarização que não respeita o saber tradicional negro em um sistema normativo de realidade social de colonização pelo saber ocidental branco, conformam uma imagem que desvela

a estruturação sistêmica que rege o destino da sociedade racializada. Assim, é impossível virar as costas para uma das mais marcantes realidades da vida nas sociedades chamadas

¹⁶ BANDO; RAMOS. *Erê para toda a vida ou a grande omodé*, p. 8.

modernas, especialmente no século XXI, a saber, a geração racializada e monopolista de recursos da sociedade, tanto em nível nacional quanto em nível planetário.¹⁷

Como enfatiza a personagem Valdinéia: “o problema é todo este! [A constituição] é clara demais! E tudo o que não for claro não está na constituição, não é mesmo?”¹⁸

O Bando de Teatro Olodum, assim como outros grupos artísticos e culturais, constitui uma resistência valorosa a esses ambientes segregadores, educacionais ou sociais, apresentando um espaço de construção e valorização de um lugar simbólico para os negros na sociedade da qual fazem parte, ainda que lhes sejam sistematicamente negados os acessos aos bens comuns vitais citados anteriormente. O esvaziamento de uma cultura desvaloriza também os membros dessa comunidade fenotípica e, por outro lado, portanto, o fortalecimento cultural e artístico é um importante lugar de resistência ao genocídio do negro.

A peça se encerra com a sobreposição de múltiplas vozes de erês mortos nas diversas chacinas, criando uma costura dos vários episódios de violência contra os jovens negros. Ao trazer a voz das vítimas para o palco, através dos corpos dos atores jovens, se presentificam os relatos, igualando todas as mortes frutos do racismo profundo discutido ao longo de toda a peça. Os episódios da Candelária, do Cabula, do Carandiru, a chacina de Acari, que, embora sejam tratados pela grande mídia como eventos isolados ou pontuais, são apenas repetições de um mesmo sintoma. Ao juntar todas as vozes, *Erê para toda a vida ou a grande omodé* faz com que o olhar do espectador se atente às continuidades dos fragmentos dos acontecimentos, criando a imagem de um mosaico de genocídios. Essa continuidade proposta ultrapassa os limites geográficos (Rio de Janeiro, Brasília, Salvador) e temporais (1992, 1993, 1996, 2015):

EDY – O Bando de Teatro Olodum faz 25 anos de vida. Eu fui embora há 25 anos na Chacina do Acari.

ELCIAN – 111 presos. Quase todos pretos, não é, Caetano? 1992, Carandiru. Eu estava lá.

GABRIEL – Na Candelária, em 1993, morri sem saber a causa.

¹⁷ MOORE. *Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo*, p. 283.

¹⁸ BANDO; RAMOS. *Erê para toda a vida ou a grande omodé*, p. 20.

RENAN – Até no interior já chegou essa porra, foram 14 mortos em Vitória da Conquista de vez.

DEISE – Não basta matar, tinha que estuprar também. Nova Brasília foi assim.

LUCAS – Aqui em Cruz das Almas, eu era o Daniel bandido, mas mataram cinco Daniel's me procurando. Cinco Daniel's mortos que não era eu.

NAIRA – 47 tiros no Maracanã. Em mim, no Maracanã.

VINÍCIUS – E as mães de maio continuam a chorar pelos seus mais de 400 filhos mortos.

SHYRLEI – 1996, enquanto o Bando estreava “Erê para toda a vida” no teatro, a operação Beirú me colocava pra correr e para morrer na nossa linda Salvador JOVEM.

RIDSON – E só aumenta, aumenta, aumenta, aumenta... Cabula, Várzea Grande, na Maré, Estrada Velha, Amaralina, José Alencar...

Diante deste mosaico, que estabelece os fios condutores de tantas mortes, explicitando o que as une, Valdinéia discute com o personagem deputado. O parlamentar, diante dos relatos de tamanha violência, defende a diminuição da maioria penal como solução de segurança pública – o que é visto por seus contestadores da sociedade civil como uma forma a mais de contenção, eliminação e aprisionamento do corpo jovem negro – e pede calma. Ao que é respondido com: “a calma é bem-vinda para quem tem vida calma”. Uma resposta, a meu ver, aos primeiros questionamentos sobre a diferenciação entre arte e política. Marcos Antônio Alexandre reflete sobre o lugar da política na crítica sobre o teatro negro:

A crítica teatral contemporânea tende a taxar sob o rótulo de panfletários a grande maioria dos textos criados pelas Companhias que produzem Teatro Negro e os textos do Bando de Teatro Olodum não escapam a esse olhar analítico. Porém, vejo no adjetivo aqui retratado, em princípio negativo, uma qualidade, à medida que alguns coletivos assumem o panfletário como uma ferramenta metodológica e estética na construção espetacular.¹⁹

¹⁹ ALEXANDRE. Marcas da violência: vozes insurgentes no Teatro Negro brasileiro, p. 127.

As indagações sobre o lugar da política dentro do teatro feitos logo no início do texto espetacular/dramático de *Erê para toda a vida ou a grande omodé*, presentes em todas as imagens aqui analisadas e que, por fim, são retomadas de forma sutil na última cena através da frase destacada, quando direcionadas ao parlamentar racista e defensor do aprisionamento de jovens negros e pobres, ressaltam a pergunta: a quem interessa uma arte isenta de política? E é pertinente para os envolvidos em situações de genocídio lidar com o teatro sem o compromisso de atuação no mundo que ele pode engendrar? Valdinéia, enfim, retoma o discurso da primeira cena e o repete:

VALDINÉIA – Eu vi. Tava ali na minha frente. Não precisei de jornal, imprensa, nem de computador para saber o que foi. Só quem precisa disso é quem tá do lado de lá e esse povo vai no máximo fechar os olhos e dizer: “Que absurdo colocar isso essa hora na TV! Perco até a vontade de almoçar”. Saber se eu já comi ninguém vai perguntar. Eu não como há dias, mas não é porque eu não posso pagar, não tem espaço aqui dentro. Tá tudo preenchido, alimentado de raiva, de mágoa, ah, se eu sáisse da minha casa agora, matava, eu juro que matava todo mundo. Porque é isso que querem, só pode ser. Querem que eu perca a compostura para mostrar mais uma preta maluca na TV. Eu vi! Se eu sáisse agora, eu juro que eu matava você.²⁰

Valdinéia, a personagem que também compartilha seu nome com a atriz, explicita que sua vivência é vital e presencial, destacando que não a experimenta de maneira virtualizada e distanciada pelos meios de comunicação. E que está “do lado de cá” desta luta. Mas, se na primeira cena, esse discurso é destinado ao público, que é apontado em gesto enérgico (“Eu vi! Se eu sáisse agora, eu juro que matava você!”), na última cena, é ressignificado ao ser proferido para o deputado. Valdinéia, ao fazer o gesto para o parlamentar, redireciona suas ações e politiza o discurso, e coloca os membros do público às suas costas para que, convocados, nos tornemos pertencentes a esse Bando para defender nossos pequenos erês, nossas meninas e nossos meninos que estão ameaçados cotidianamente por uma sociedade que os extermina.

²⁰ BANDO; RAMOS. *Erê para toda a vida ou a grande omodé*, p. 20.

Referências

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Marcas da violência: vozes insurgentes no Teatro Negro brasileiro. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 123-147, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/26168/18216>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

ASSOCIAÇÃO DOS OFICIAIS MILITARES DO ESTADO DA BAHIA. Nota de repúdio. 11 jan. 2016. Disponível em: <<http://www.aopmba.com.br/2012/?menu=noticias&id=1371>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

BANDO de Teatro Olodum; RAMOS, Lázaro. *Erê para toda a vida ou a grande omodé*. Salvador, 2015. Caderno do espetáculo.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução e coordenação de Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/UFMG, 2006.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

‘É COMO um artilheiro em frente ao gol’, diz Rui Costa sobre ação da PM com doze mortos no Cabula. *Correio*, 6 fev. 2015. Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/e-como-um-artilheiro-em-frente-ao-gol-diz-rui-costa-sobre-acao-da-pm-com-treze-mortos-no-cabula/?cHash=29aec7dc0780c803119bd08a679425a9>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

MOORE, Carlos. *Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

NATÁLIA, Livia. *Correntezas e outros estudos marinhos*. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2015.

WASELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da violência: mortes matadas por arma de fogo*. Disponível em: <www.juventude.gov.br/juventudeviva>. Acesso em: 09 nov. 2015.

