

Sonho de uma Noite de Verão...Baiano Muito além de Shakespeare, a força semiológica na encenação do Bando

Mestrando Geraldo Francisco dos Santos¹ (UNEB)

Resumo:

Esse artigo pretende refletir sobre os signos teatrais apresentados na encenação da peça Sonhos de Uma Noite de Verão, uma adaptação do Bando de Teatro Olodum, com direção de Márcio Meirelles. Inspirado no texto homólogo de William Shakespeare, produzido no século XVI. Apesar de mantido na íntegra, na encenação do Bando é possível verificar a introdução de elementos sógnicos que se configuram na representação de uma suposta baianidade. É diante desse olhar que notamos como um texto de uma cultura longínqua consegue estabelecer diálogos convergentes - através de signos - e veicular traços identitários de uma cultura. Assim, buscamos fazer um percurso sobre as questões que permeiam a identidade, a significação e a cultura a partir de teóricos contemporâneos à luz dos Estudos Culturais.

Palavras-chave: Identidade, Traços identitários, Baianidade, Bando de Teatro Olodum

Introdução

O tema da identidade é cercado por muitas questões que podem ser analisadas através das diversas áreas do conhecimento. No artigo ora apresentado, o principal viés é o que se abriga sob o olhar da cultura como instância primeira para os fenômenos artístico-culturais que permeiam a sociedade do nosso tempo. Assim, toma como principal problemática a idéia da identidade enquanto elemento em constante transformação a partir dos estudos de Stuart Hall. Pois, considera-se que, à medida que a humanidade avança, o sujeito nela inserido, ao sofrer suas mudanças, muito naturais, também se transforma.

O objeto de pesquisa, o espetáculo “Sonho de Uma Noite de Verão”², encenado pelo grupo negro, Bando de Teatro Olodum, ressurgiu carregado de outros sentidos, embora seja um texto da dramaturgia shakesperiana do século XVI, o que lhe rendeu caracterizações com teor de *baianidade*. O Bando incluiu ali materializações da cultura local, baiana, que supõem expressões da identidade do povo baiano. Sendo assim, é possível expressões da *baianidade* no texto encenado de Shakespeare. Com esse pensamento, a pesquisa reflete sobre a temática da *baianidade*, enquanto expressão de identidade. Entretanto, compreendendo-se que essa terminologia, a *baianidade*, empregada para designar o modo de ser de uma totalidade de pessoas, hipoteticamente, constitui-se numa afirmação inconsistente diante da teorização de Hall - dentre outros autores - que acredita ser a identidade algo fragmentado no contexto social contemporâneo, pós-moderno. Por isso mesmo, não pode transformar-se numa idéia engessada, inspiradora de preconceitos e falsas interpretações.

Assim, ao priorizar o tema da *baianidade* durante a reflexão, emprega-se nesse artigo a terminologia expressão identitária, baseando-se em Hall, para exprimir a idéia de identidade fragmentada. Aplica-se como procedimento metodológico para a execução da pesquisa a assistência do espetáculo encenado pelo Bando e identificação/análise dos elementos sógnicos através do dvd.

¹ **Geraldo Francisco dos SANTOS, Mestrando**

Universidade do Estado da Bahia - UNEB

Departamento de Ciências Humanas

E-mail: joangelis1966@hotmail.com

² Nessa obra da cultura inglesa do século XVI, existem três grupos de personagens bem definidos: as fadas, os artesãos e os amantes, os quais vivem uma noite de conflito em uma floresta, onde os artesãos e os amantes representam a camada popular. O tema do texto é o amor.

Desta forma, tem como objetivo, além da reflexão, a identificação de elementos cênicos/sígnicos utilizados na encenação do Bando que veiculam a idéia da *baianidade*.

1 Breve histórico do Bando de Teatro Olodum

A partir da presença de um grupo de negros - originários do Maciel-Pelourinho, localidade do Centro Histórico de Salvador - fazendo uma batucada instigante e melodiosa no carnaval de 1980, o Olodum passa a constituir-se como bloco carnavalesco afro-baiano. O grupo tem suas canções gravadas por músicos do contexto carnavalesco e alcança rapidamente a preferência da população. Esse fato leva a direção a entender a arte como uma linguagem capaz de aproximar pessoas mais pelo sentimento que pela razão. Nesse momento, é que surge a idéia de constituir uma companhia de teatro - formada por atores negros - que fosse habilitada a empreender, esteticamente, uma linguagem que, através do teatro, possibilitasse falar do mundo afro-baiano, suas riquezas e dificuldades, tendo o Pelourinho³ como foco de resistência às opressivas intervenções raciais.

Convida-se, então, o diretor baiano de teatro Márcio Meirelles para introduzir na atmosfera artística da cidade de Salvador as primeiras apresentações do grupo recém formado. Conforme assinala Marcos Uzel:

Interessava a Márcio Meirelles a teatralidade dos rituais sagrados e das festas de rua da Bahia. [...]. O objetivo do diretor [...] era [...] investigar de que maneira um material solidificado de forma tão espontânea, ao longo de várias gerações negras, poderia servir de veículo para histórias contemporâneas. (UZEL, 2003, p. 37)

Meirelles, sintonizando com o ideal do Olodum, articula, através da linguagem do teatro elementos da realidade cotidiana da sociedade local como o candomblé, o carnaval, a marginalidade, a rua, a pobreza, o racismo, o conflito social, para, segundo Uzel, “[...] tentar transformar em teatro o que havia de rico nos gestos, na sonoridade, ritmia e significados de *baianidade*⁴, sem esvaziar o conteúdo” (Marcos Uzel, 2003, p. 38).

Assim, nasce O Bando de Teatro Olodum, em 1990, uma companhia de teatro negro, cujo termo “bando”, foi sugerido por Márcio Meirelles como referência a grupos de escravos fugitivos de fazendas na época escravagista.

O sucesso do grupo é imediato, estimulando-o a traçar sua trajetória de moto próprio. Intimorato, desvincula-se da sede do Olodum, no Pelourinho, e se estabelece como grupo residente do Teatro Vila Velha.

Com mais de 16 anos de existência, conta com um elenco de cerca de 30 atores, numa faixa etária dos 14 aos 50 anos, negros e de origem humilde, e, para uma expressividade mais completa das diversas linguagens que a arte incorpora, todos os integrantes do grupo preparam-se em aulas de dança, canto e aprendem a tocar percussão e conhecem os rituais do candomblé. Desta forma, extrai da cultura baiana o conhecimento e as expressões peculiares, retratando um modo de ser, onde sempre.

Por essas estratégias, o Bando é uma companhia relevante em todo o cenário cultural brasileiro, tendo realizado viagens para se apresentar fora do país.

2 A Baianidade

O termo baianidade, também conhecido como identidade baiana, refere-se, antes de tudo, às cidades de Salvador e outras do Recôncavo da Baía de Todos os Santos, como Cachoeira, Santo

³ Bairro de Salvador, localizado no Centro Histórico. No século XIX, somente famílias abastadas residiam no local, mas com a saída dessas, foi-se desvalorizando social e economicamente.

⁴ Termo utilizado por antropólogos baianos para designar o modo de ser do povo, especificamente da capital e do recôncavo.

Amaro da Purificação, São Félix, dentre outras. Assim, autores como o sociólogo e professor Milton Moura, define a *baianidade* como:

(...) um texto identitário, ou seja, que realiza a asserção direta de um perfil numa dinâmica de identificação. É compreendida como um *ethos* baseado em três pilares: a familiaridade [...], a sensualidade [...] e a religiosidade. (MOURA, 2001, p. 63)

Porém, esses são apenas três elementos de identificação. De todas as partes vêm uma gama enorme de pessoas interessadas em conhecer não somente a culinária e os pontos turísticos, mais especialmente, estabelecer contato com o povo do lugar, como indivíduos entendidos como espirituosos, adeptos do culto do candomblé, sensuais, festivos, de alegria intensa e cheios de ritmo. No entanto, essa imagem, foi detectada por baianos que vivem em outros estados como pejorativa, referiu-se, principalmente, a “baianada”, ou seja, pessoas sem qualificação profissional que migraram para as grandes metrópoles brasileiras em busca de uma vida melhor. Antônio Risério, ao falar sobre aquele momento histórico, acentua:

Uma movimentação histórica se encarregou de dar um sentido depreciativo, a “baianada”. (...) Foi nessa época, década de 40, que surgiram as “piadas de baiano”. (...) O “baiano” era a um só tempo idealizado e depreciado, amado e hostilizado. Tanto era o charmoso nativo da “boa terra” quanto o mandrião bem-falante, vadio e cheio de si. (RISÉRIO, 1993, p. 117)

O baiano teve sua imagem impregnada pelo estatuto da preguiça, que serve de contraste ao paulistano, sempre ativo na produção do trabalho. Logicamente, tratam-se de imagens, em muitos casos, estereotipadas, que revelam um pensamento limitado e preconceituoso em relação às diferenças e diversidades culturais, quando não, um total desconhecimento do processo histórico da comunidade baiana. Como afirma Risério:

O que hoje chamamos de “cultura baiana” é, portanto, um complexo cultural historicamente datável. Complexo que é a configuração plena de um processo que vem se desdobrando desde o século XIX, quando a Bahia, do ponto de vista dos sucessos e das vicissitudes da economia nacional, ingressou num período de declínio. (RISÉRIO, 1993, p. 158)

Um outro aspecto, é que o conceito de *baianidade* está associado a uma imagem dos baianos e suas especificidades, adequado à busca da modernização capitalista-industrial, da segunda metade do século XX. A imagem de *baianidade* da primeira metade do século anterior é constituída pelo estatuto da preguiça, da vida praieira, do bucolismo, como se pode ouvir nas canções de Dorival Caymmi e detectar na literatura de Jorge Amado.

Outro pesquisador que se debruça sobre o tema da identidade/*baianidade* é o antropólogo, Roberto Albergaria (2003). Para ele, a Bahia foi se constituindo em dois movimentos: de fora para dentro e de cima para baixo. Isto significa que a imagem criada para o estado, principalmente para a capital, nasce em contraposição a outras cidades brasileiras, mais modernas, mais dinâmicas. Segundo ele, esse estereótipo, entendido como um jeito de ser do baiano é uma expressão que designa certa conveniência porque a fachada identitária que nos representa melhor é sempre aquela que se utiliza publicamente, o seja, em cada lugar a imagem ganha nova representação. Albergaria entende que o baiano tem uma expressividade peculiar, que o leva a atuar em determinados momentos, pois a *baianidade* não está no dia a dia, ela tem se tornado cada vez mais em uma virtualidade.

É Stuart Hall (2002, p. 39) quem vai confirmar que “(...) em vez de falar em identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificações*, e vê-la como um processo em andamento”.

3 Stuart Hall e as transformações do sujeito

Para Stuart Hall (2002), o sujeito pós-moderno possui uma identidade que ele denomina de uma “celebração móvel”, ela é formada e transformada de acordo com as formas pelas quais somos representados nos sistemas culturais. Assim, ao se falar em “celebração móvel” se coloca em questão o jogo político na questão da identidade, pois, esta é estruturada em razão de interesses sociais, econômicos e políticos, detentores de um poder, no qual, os meios de comunicação têm um papel decisivo nesse processo.

Desta forma, tomando de empréstimo a riqueza cultural do povo baiano, instituições como a Bahiatursa⁵, têm reproduzido uma imagem do estado que é reconhecida no cenário nacional e internacional. As identidades que são edificadas através da mídia são relevantes, e devem ser analisadas, porque criam condicionamentos e refletem a maneira como os participantes de uma comunidade classificam o indivíduo e até mesmo como a própria sociedade é reproduzida ou modificada.

Com esse pensamento, concebe-se que as questões de identidade postuladas na modernidade são contaminadas pelas características desta, ou seja, pela fragmentação, pela ruptura, ou mesmo pelas discontinuidades geradoras do estatuto da diferença que é a principal produtora das variadas posições do sujeito na pós-modernidade. Desse modo, Stuart Hall, numa proposta desconstrucionista, ao investigar uma possível crise de identidade⁶, apresenta três concepções da mesma sobre a transformação do sujeito. Segundo ele, o sujeito iluminista foi concebido como indivíduo centrado, dotado de racionalidade, com uma auto-consciência, portador de uma identidade estável; enquanto que o sujeito sociológico, inserido no mundo moderno, este caracterizado por profundas transformações, estabeleceu-se o indivíduo interativo, aquele que busca identidades com o outro, este entendido como a sociedade na absorve valores, símbolos e sentidos; finalmente, o sujeito pós-moderno, fragmentado, o qual, segundo Stuart Hall (2002, p. 13): “[...] assume identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo, que nossas identidades estão sendo continuamente deslocadas.” Desse modo, Stuart Hall demonstra um fator de complicação ao assinalar que as transformações incessantes do sistema cultural provocam uma ruptura na concepção de identidade segura e unificada, a que todos aspiram. Assim:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. (HALL, 2002, p. 75)

Entretanto, essas constituições e transformações do sujeito em virtude das concepções de identidade traz também resultados positivos no seio da sociedade, conforme afirma Patrícia de Santana Pinheiro (2004):

A fragmentação tem traços socialmente positivos, porque abre a possibilidade de novas articulações e conseqüentemente da formação de sujeitos mais ‘plurais’, ou mais versáteis, permitindo a superação do conceito de sujeito estável detentor de uma identidade fixa. (SANTANA, 2004, p. 74)

⁵ Principal órgão responsável pelo turismo na Bahia.

⁶ Segundo Stuart Hall, o “duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma crise de identidade para o indivíduo” (2002, p. 9)

Para essa autora, os processos identitários no mundo globalizado podem tornar-se cada vez mais complexos pela própria dinâmica dos conteúdos agregados na contemporaneidade como o hibridismo de valores, o retorno do nacionalismo, pluralismos culturais e étnicos, dentre outros, como resposta defensiva ao próprio sistema globalizante. Em sua visão, há uma aceleração na produção de identidades concomitantemente com a afirmação das diferenças e um sentimento de pertencimento.

Diante do exposto, entende-se que o sujeito pós-moderno encontra-se em uma encruzilhada de identificações mutantes, mudando de contexto a contexto. Corporificando-se, assim, na crise de identidade proposta por Stuart Hall (2002), ou seja, se por um lado, o sujeito não tem um referencial interno que justifique uma identidade, por outro, com as várias identificações ao seu dispor, perde-se a referência do si mesmo. Assinala o autor que:

As sociedades da modernidade tardia, argumenta ele, são caracterizadas pela “diferença”; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos” (LACLAU apud HALL, 2002, p. 17)

Pode-se dizer que o Bando, em sua montagem cênica do texto shakespeariano, de certa forma, ao romper com a intenção clássica esperada no espetáculo, demonstra a possibilidade do espectador olhar uma cultura de outro modo, a partir de uma visão mais híbrida, portanto, menos fechada e acabada. E o teatro é a linguagem por excelência onde isso pode ocorrer.

Assim, a compilação das linguagens artísticas na peça do Bando apresenta signos intencionalmente constituídos e demonstrados simbólica e teatralmente para designar uma escultura criativa do complexo, rico e inegável mundo afro-baiano e ao mesmo tempo, narra uma história criada no século XVI. Esses signos teatralmente aceitos, mas socialmente negados, quando apresentados através do drama, no caso, o teatro, estabelecem um processo de identificação passível de reflexão pelo público, considerando-se prováveis rejeições por parte dele, mas, certas de ocorrer, conforme afirma Martin Esslin (1978, p. 113) “O teatro, bem como todo drama, podem ser vistos como um espelho no qual a sociedade se olha.”

O figurino, a música, a gestualidade e a linguagem oral são os instrumentos utilizados para atingir essa finalidade, a identificação. Pode-se dizer, signos estilizados, que, em face da experiência de recepção promovida, são instituintes de percepções sensoriais, tanto ao nível da emoção quanto da construção e reconstrução do conhecimento.

Para Patrícia de Santana Pinho (2004, p. 78) as vivências são geradoras de identificações, ou seja, “(...) as identidades são pensadas e vividas como alternativas de significação da experiência social e não como acopladas essencialmente com os sujeitos.” É na experiência estética que se evidenciam e se configuram aprendizados, assim, considera-se que frente a obra, o receptor, ao fruí-la adquire conhecimento. Ora, nesse sentido, considera-se que as identificações promovidas na experiência estético-sensorial possibilitam um conhecimento de si mesmo, a própria sensação de pertencimento a uma cultura, a uma localidade, a um grupo.

4 Signos ou elementos cênicos

A teoria que trata dos signos, surgiu no final do século XIX e se desenvolveu ao longo do século seguinte. No continente europeu, toma a designação de Semiologia com os estudos do suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), e como Semiótica, através do filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914), nos Estados Unidos. No entanto, alguns autores concebem que compete à Semiologia o estudo dos signos lingüísticos, e à Semiótica os signos em geral. Porém, Saussure propôs que a denominação Semiologia, correspondesse a uma ciência geral que analisasse os signos no seio da sociedade.

Um signo, para José Haroldo Pereira (2003, p. 46) “[...] é algo que se vê, ou se ouve, ou se toca, ou se cheira, ou se sente o sabor, em suma algo que atinge os sentidos, algo perceptível”. Algo que está no lugar de outra coisa para representá-la. Assim, o signo corresponde a uma relação, muitas vezes, inseparável, entre significado e significante. Pode-se então falar de aspecto sensível, quando se reporta ao significante, e de aspecto inteligível ou significado. Ora, é na relação entre emissor e destinatário que uma mensagem é estabelecida, que se concebe o esclarecimento de um significado e de um significante. Estudar o signo então seria buscar “[...] uma relação que liga um significante a um significado”. (Ugo Volli, 2007, p. 32). Entende-se então: fazer uma leitura do objeto, apreender o sentido.

Para esse autor, o signo, por outro lado, tem como característica: “Em cada particular situação de uso, [...] assume um sentido específico, relativo a determinado referente concreto, quer ele exista ou não; o significado, portanto, é o conjunto de todos os possíveis sentidos que aquele signo pode ter”. (Volli, 2007, p. 33). Segundo ele, o mesmo se processa em relação ao significante. Para esclarecer esse ponto, o autor faz referência à pronúncia de uma pessoa que pode ser reconhecida como reflexo de uma coletividade, ou seja, aquele tipo de entonação, de sotaque, diz respeito a um indivíduo que é natural de determinado lugar. Essa característica do signo, torna-se evidente no contexto do teatro.

Num espetáculo teatral, segundo Piotr Bogatyrev (1980, p.72), geralmente, pode-se encontrar signo de signo mais que signo de objeto. A título de exemplificação, pode-se pensar em um personagem que come um pedaço de pão. Esse elemento cênico, o pão, poderia representar a pobreza. Nesse caso, teremos um signo de signo. O signo do objeto é quando existe situação cênica em que esse personagem apenas estaria comendo um pão, sem que necessariamente se intencione a demonstração de pobreza.

Esse universo sócnico que o teatro engloba, reflete essa sua natureza flexível e interdisciplinar, que absorve outras linguagens. O teatro utiliza tanto a palavra como elemento sócnico quanto outros sistemas não-verbais. Por isso, o gesto e a voz são entendidos como códigos constituídos, aos quais se agregam outros elementos como a música, o cenário, a iluminação. Todos esses elementos quando organizados e combinados para gerar o espetáculo são recodificados, ou seja, lidos pela audiência.

Na montagem cênica de “Sonho de Uma Noite de Verão” o Bando incorpora, através das linguagens artísticas, vários signos que denotam uma identificação com a riqueza popular do contexto baiano, através de elementos ricos em significados como a música, a dança, o figurino, a palavra. Dessa forma, conforme assinala Bogatyrev, ao referir-se à fala no palco:

Todos esses signos são utilizados pelo dramaturgo e pelo ator como meio de exprimir as relações de pertinência social ou nacional da personagem representada. É com essa finalidade que freqüentemente se utiliza um vocabulário especial, um tom especial para designar um homem desta ou daquela classe, um vocabulário diferente, uma pronúncia, formas e construções diversas das apresentadas pela linguagem comum a fim de designar o estrangeiro. (BOGATYREV, 1980, p. 75).

A partir da colocação do autor, pode-se verificar uma série de ocorrências no âmbito do espetáculo teatral, em relação aos elementos cênicos/sócnicos. No caso do Bando, a sonoplastia do espetáculo traz na batida percussiva um elo direto com a musicalidade do Olodum, conseqüentemente, representando e trazendo à tona, no momento do espetáculo toda uma carga de sentidos que faz a platéia estabelecer o reconhecimento de algum suposto espaço atmosférico de determinados locais da capital baiana. Tal espaço poderia ser as festas de largo ou o próprio carnaval. Segundo Sérgio Magnani (1989, p. 56), “O signo musical é portador de tensões [...] Tais tensões, recebidas e reelaboradas no ato da fruição, transformam-se em outras tantas configurações, adquirindo, em nossa consciência, o aspecto de uma *Gestalt* ou forma de sentimento”. Pode-se então, dessa forma, compreender que o apelo adequado da música, nas cenas teatrais, pode sugerir

na mente do espectador, associações com determinados contextos sociais em formas de sensações, emoções, imagens e impressões de tempo e espaço.

O figurino no teatro se reporta, tanto quanto na vida cotidiana, a muitos sistemas sógnicos culturais. O que é utilizado pelo Bando é salpicado de cores fortes, vivas, de formas, cortes e adereços delineados numa perspectiva inspirada na matriz africanista. Não ha como não relacioná-los com os blocos-afro de Salvador. Portanto, o figurino pode, semiologicamente, gerar várias representações na cena, tais como, o clima, época histórica, região, religião etc. Mas o colorido e motivos africanistas no espetáculo do Bando é marcante.

A gestualidade demonstra os atributos de uma corporeidade, demarcada por força muscular, de interatividade com a mãe terra, com as passadas de pés descalços, com envergadura física assentada no guerreiro africano, mas também pode se reconhecer o negro, descendente, trabalhador dos centros urbanos brasileiros e baianos. É notória a movimentação coreográfica demonstrada com a dança/ritmo daquele momento, o “Arrocha”, estruturada em movimentos de vai-e-vem do quadril do ator-dançarino - ritmo sensual e exuberante constitui uma marca do maneirismo do recôncavo baiano e das festividades carnavalescas.

Finalmente, a fala, constituída e reconhecida por sotaque característico do contexto do povo baiano, concebida como própria de um ritmo de musicalidade, dá ao texto shakespeariano a transmutação de uma linguagem clássica para o plano popular-local. Um fato importante ocorreu em algumas apresentações do espetáculo: os atores que formavam o grupo de personagens “os artesãos”, colocaram alguns termos nas falas dos personagens⁷ (“tá rebocado”, “esculhambado”, “óprai”, “qualé véio”, “arrebentarem”). Estas palavras estão presentes nos diálogos de alguns baianos, conforme assinala Nivaldo Lariú (2007, p. 9) “(...) existia todo um conjunto de palavras que ia além da efemeridade das gírias, e que já estava incorporado à linguagem popular”. É muito comum em toda cultura a criação/assimilação de termos que surgem espontaneamente, criando um vocabulário próprio.

Conclusão

O Bando de Teatro Olodum, ao apresentar no espetáculo teatral uma linguagem codificada com signos específicos da cultura local, afro-baiana, re-presentificam elementos e expressões identitárias constituintes da cotidianidade baiana. Tais elementos tornam-se materialmente visíveis para a platéia que se reportam à idéia da baianidade com sua carga imagética já propagada no cenário brasileiro. Entretanto, no contexto atual, globalizado, não é pertinente votar a uma totalidade, características que são peculiares a apenas uma parte. Deve-se evitar rotulações e conceituações muito fechadas.

Assim, usando uma metáfora para designar as identificações culturais, se um corpo é um sistema formado por partes que se integram e se comunicam, o Brasil seria um corpo e a cultura uma faceta sua. As partes conectadas sofrem sintonias e distonias, mas são interdependentes. Pode-se conceber, então, que, a Bahia, no sistema “corpo-cultural” do Brasil, é a parte na qual, alguns de seus habitantes, exalaria expressões identitárias de sensualidade, maneirismo, alegria etc; “pedaço” que evoca o passado das experiências vividas desse corpo maior, brasileiro. A identidade global, nacional, assim, constitui-se muito mais do que um aglomerado de tendências, mas sim em expressões localizadas, onde algumas se comunicam entre si, enquanto que outras aparentam um desconhecimento das especialidades localizadas no mesmo corpo. Ou talvez, por razões de puro domínio e hegemonia, as neguem, não reconhecendo em si mesmas, elementos de hibridização cultural - uma tendência no mundo globalizado.

⁷ Esse fato é bastante comum em teatro, pois, o ator “improvisa” certas falas para reforçar o discurso do personagem.

Referências Bibliográficas

- [1] ALBERGARIA, Roberto. Tema: o que é identidade cultural, entrevista no site da SBPC CULTURAL - Copiado em 08/09/2007, às 21:14h, disponível em: <http://www.sbpccultural.ufba.br/identid/index.html>.
- [2] BOGATYREV, Petr. Os signos do teatro. In: GUINSBURG, J., NETTO, Teixeira Coelho, CARDOSO, Reni Chaves [orgs.]. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 71.
- [3] ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- [4] HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- [5] LARIÚ, Nivaldo. *Dicionário de baianês*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1992.
- [6] MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo horizonte: Editora UFMG, 1989.
- [7] MOURA, Milton. *Carnaval e baianidade*. Salvador, 2001, p. 63. Tese de doutorado da UFBA.
- [8] PEREIRA, José Haroldo. *Curso básico de teoria da comunicação*. Rio de Janeiro: Quartet. 2ª ed., 2003.
- [9] PINHO, Patrícia de Santana. *Reinvenções da África na Bahia*. São Paulo: Annablume, 2004.
- [10] RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva. Salvador: COPENE, 1993.
- [11] SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma Noite de Verão*. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2004.
- [12] UZEL, Marcos. *O teatro do bando - negro, baiano e popular*. Salvador: P555 Design Gráfico e Edições, 2003.
- [13] VOLLI, Ugo. *Manual de semiótica*. Tradução: Silva Debetto C. Reis. São Paulo: Edições Loyola, 2007.