

MÁRIO GUSMÃO (1920-1996)  
O SANTO GUERREIRO  
CONTRA O DRAGÃO DA MALDADE

*Jeferson Bacelar\**

**M**ário Gusmão foi o maior ator negro contemporâneo da Bahia. Participou de dezenas de peças de teatro, fez dezesseis filmes, participou de novelas e seriados na televisão brasileira, além de inúmeros espetáculos de dança, tornando-se, como o disse Clyde Morgan, um arquétipo, um ícone para a população afro-baiana. Sem jamais haver pertencido a uma organização negra, sem qualquer retórica militante, tornou-se um personagem mitificado por todos aqueles que lutam pela igualdade racial na Bahia. Falo de Bahia, porque embora tenha tido oportunidades e até mesmo trabalhado no Sudeste, a sua presença e atuação mais constante foram marcantemente no território baiano.

O acompanhei, à distância na maioria das vezes, por quase 30 anos. O conheci quando me iniciei no teatro, trabalhando como ator, ainda muito jovem, no Teatro Vila Velha. Tornamo-nos de imediato amigos, exercendo ele sobre mim toda uma atitude paternal, protetora, diante da minha ignorância, perante o mundo artístico. Foi até os seus últimos dias para mim um irmão mais velho, amoroso, sábio e sempre tolerante. Portanto, quando em 1994, instado pelo então Diretor do Centro de Estudos Afro-Orientais, da Universidade Federal da Bahia, Dr. Júlio Braga, esbocei um projeto intitulado “Memória do Povo Negro”, onde pretendia, através do depoimento de membros significativos, recuperar a história da comunidade negra na Bahia, a opção primeira foi fácil: Mário Gusmão .

Após um afastamento nosso por vários anos, foi uma alegria para mim reencontrá-lo para a realização das entrevistas, mas tive um choque: desempregado, vivendo de “bicos”, muito deprimido. Nas oito entrevistas, durante os meses de agosto e setembro, conversamos muito, e ele revelava-me que a sua

---

Professor Adjunto do Departamento de Antropologia da UFBA.

maior agonia era depender do favor. Queria sua aposentadoria, legal e legítima, nem favores, nem mais homenagens — já as tinha todas — precisava era de respeito. Morreu sem consegui-lo, no dia 20 de novembro de 1996, data do aniversário da morte de Zumbi dos Palmares .

Nesta homenagem, utilizando basicamente o depoimento de Mário Gusmão, o que busco é uma reflexão sobre a sua especificidade como ator social, vendo o seu ato de lembrar como um processo criador intimamente ligado às condições existentes e às experiências sedimentadas do passado. Mas, procuro também analisar o seu universo cultural, os diversos ângulos de sua trajetória, as relações sociais estabelecidas para o seu caminhar na sociedade . Acredito, sem qualquer determinismo, que serão essas relações que marcarão suas opções, com as lutas, circularidades e metamorfoses que irão constituir a sua identidade específica. Entendo que seria abusivo apresentar sua visão de mundo a partir de um depoimento, inclusive por ser Mário Gusmão um homem incomum. Porém sua fala revela aspectos da sua personalidade e de sua vida, como a participação em momentos cruciais da vida cultural e política de Salvador; sua vivência na infância e juventude em Cachoeira até o encontro com uma Salvador na vanguarda dos movimentos culturais brasileiros na década de 50; da sua descoberta do teatro até a passagem por um dos momentos mais difíceis e também criativos da vida político-cultural brasileira, vivendo a contracultura e sofrendo na pele o peso da repressão na década de 70 — esses e tantos outros aspectos estão contidos no seu breve mas significativo depoimento.

## A trajetória de Mário Gusmão

O momento de sua vida que os sociólogos denominam de “socialização” será marcado por dois elementos: o contexto de sua infância e juventude em Cachoeira e o peso de sua tradição familiar.<sup>1</sup>

Mário nasceu em 20 de janeiro de 1928, em Cachoeira, uma das mais tradicionais cidades do Recôncavo baiano. Cidade das mais importantes historicamente, encontrou seu apogeu no século XIX, devido a sua condição de intermediária comercial entre Salvador e o sertão. A cana-de-açúcar e o fumo fize-

---

<sup>1</sup> Segundo Berger, todo indivíduo passa por um processo de socialização primária e secundária. “A socialização primária é a primeira socialização que o indivíduo experimenta na infância, e em virtude da qual torna-se membro da sociedade. A socialização secundária é qualquer processo subsequente que introduz um indivíduo já socializado em novos setores do mundo objetivo de sua sociedade”. Mais adiante afirma “que a socialização primária tem em geral para o indivíduo o valor mais importante e que a estrutura básica de toda socialização secundária deve assemelhar-se à socialização primária”. Peter Berger, *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*, Petrópolis, Vozes, 1973. p. 175.

ram a sua grandeza, vista nas suas belas casas de moradas, sobradões azulejados, vistosos armazéns, fábricas, depósitos e praças de grande plasticidade arquitetônica. Cidade que tem sua vida pautada no elemento que lhe traria glória e dor, o rio Paraguaçu, que lhe daria a preeminência comercial através da via fluvial e tantos dissabores traria aos devido às constantes enchentes. Cheias que eram uma festa para as crianças, como o foram para o menino Mário Gusmão, e de muito desespero e prejuízo para os adultos que ali viviam.

Com os baixos preços no mercado externo, a suspensão do tráfico de escravos e o aparecimento dos modernos engenhos centrais, a partir da segunda metade do século XIX, diminuiu a participação de Cachoeira na produção de açúcar, e começou também a perder sua importância na região. Permaneceu como grande base de sua economia o fumo, a lavoura que, no Recôncavo, segundo Costa Pinto, é conhecida como de pobre. Baseada em trabalho familiar, cultivada em paralelo com a cultura de subsistência, em áreas de pequena extensão, teve o fumo sua economia dominada pelo capital comercial.<sup>2</sup> Com a construção da monumental ponte em 1881, ligando Cachoeira a São Félix, e o avanço da estrada de ferro para o sertão, a cidade, graças ao seu papel de entreposto comercial e do dinamismo da atividade fumageira, manteve uma certa importância no Recôncavo até as primeiras décadas do século XX.

Com a primazia de Feira de Santana, devido ao desenvolvimento do sistema rodoviário, e a crise na atividade fumageira, seja na lavoura ou nas manufaturas, a partir dos fins da década de 20, Cachoeira começou a entrar em decadência. Decresceram as atividades comerciais e escasseou o emprego para a sua população, sobretudo masculina. Trabalho mesmo só nas fábricas de fumo, no artesanato, no comércio ambulante e no trabalho doméstico, atividade em que predominava a mão-de-obra feminina. Aos homens restava a emigração para as cidades como Salvador e São Paulo, mas notadamente a primeira, ou a permanência em Cachoeira fazendo “bicos”, ou a ociosidade, sendo sustentados pelas mulheres. Mário Gusmão não explica, mas provavelmente seu pai foi obrigado a abandonar sua mãe e mudar-se para Salvador. Famílias de mulheres são muitas nessa região, tal como a de nosso protagonista, a ponto de Costa Pinto dizer que o “turnover” matrimonial gerara uma outra instituição, que denomina matriarcado das famílias da classe pobre.<sup>3</sup>

E será a decadência da cidade, com a destruição dos principais postos de trabalho e grande desemprego que explicará a matrifocalidade estrutural, ou seja, “as mulheres têm a maior parte do controle sobre os recursos familia-

---

<sup>2</sup> L.A. Costa Pinto, *Recôncavo. Laboratório de uma experiência humana.*, Rio de Janeiro, Centro-Latino Americano de Pesquisas em Ciências Sociais, 1958, pp. 47 – 55.

<sup>3</sup> Pinto, *Recôncavo*, p. 57

res e de parentesco, e desempenham um papel fundamental na vida econômica da família”.<sup>4</sup> Portanto, a matrifocalidade estrutural resultaria dos requisitos adaptativos da situação de pobreza. Mas, no caso de Cachoeira, sobretudo para a família de Mário Gusmão, eu ousaria repetir o que Woortmann vislumbrou para a população que estudou em Salvador, isto é, a presença também de uma centralidade cultural das mulheres. E eu diria que além do passado escravo, recorreria para explicar o papel central das mulheres na sua família aos elementos africanos oriundos do mundo religioso, como no caso da Irmandade da Boa Morte, formada exclusivamente por mulheres entre elas a avó de Gusmão.<sup>5</sup> Portanto, a par da condição derivada da situação econômica, existia uma ideologia que justificava inteiramente a preeminência das mulheres, em especial mães, no grupo familiar e de parentesco de Mário Gusmão. É isso que permite ele dizer que “esse negócio de uma mulher com filhos de pais diferentes era uma coisa muito natural naquele tempo, com minhas avós já tinha acontecido e muita gente mesmo”. Mais ainda, a ponto de sua mãe possuir autonomia para relacionar-se com dois irmãos.

Mário Gusmão, portanto, foi socializado numa família de mulheres, entre os afagos e benevolências da avó, no meio do povo-de-santo e da Irmandade e com carinho e a constante preocupação materna. Gente que o ensinou os prazeres da casa, do paciente trabalho artesanal, do cuidar dos objetos simples, do saber ouvir, do convívio com a solidão, aspectos tão bem conservados em sua personalidade.

Cachoeira, sociedade comercial por excelência, possuía ainda embriõariamente uma ordem econômica de classes, baseada em relações sociais abertas e de mercado, porém, dado a ausência de transformações substanciais no pós-Abolição, o que vingava mesmo era uma ordem tradicional, pautada no status, demarcada especialmente pela “cor” e origem familiar. Nela, imperava mais a “atribuição” que a “aquisição ou desempenho”, baseando-se primordialmente nos contatos primários e nas relações pessoais. Daí emanavam os grupos de prestígio, remanescentes da ordem escravista: de um lado, “bran-

---

<sup>4</sup> Klaas Wortmann, *A família das mulheres*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro; Brasília, CNPQ, 1987, p.289.

<sup>5</sup> “Com uma forma aparentemente católica, sigilo e tabu cercam os cultos realizados durante a festa de Nossa Senhora da Boa Morte. As irmãs da Boa Morte são também, e ao mesmo tempo, participantes de algumas das mais tradicionais casas de candomblé que existem em quantidade em Cachoeira e cidades vizinhas”. Acácio S. Almeida Santos e Lucilene Reginaldo, “Irmãs da Boa Morte, senhoras do segredo” *Anais do IV Congresso Afro-Brasileiro, Sincretismo Religioso. O ritual afro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1996, p. 101. As relações entre o candomblé e a Irmandade da Boa Morte são aprofundadas na comunicação de Cacau do Nascimento ao V Congresso Afro-Brasileiro, em Salvador, 1997, denominada “Obá Tedô — Organização Social do Culto Afro em Cachoeira — Bahia ( Inédito ).

cos ou ricos” e, de outro, “pretos ou pobres”.<sup>6</sup> Grupos desiguais e distintos, regulados por essa ordem estamental que os diferenciava em todos os aspectos da vida econômica, política e social, com “cada um no seu lugar”. Numa sociedade com tais características, imperava o paternalismo das relações entre o trabalhador e o patrão, pautado na construção de um ética pessoal e doméstica. O trabalhador, como pessoa física e moral devia ter força física e ser obediente — gratidão, dedicação pessoal, onde o status do empregado “resultava diretamente de sua posição no mundo paternalista, cujas agências e instituições constituíam, para ele, a esfera global onde sua vida decorria”.<sup>7</sup>

É exatamente sob o prisma paternalista que se desenvolvem as relações de sua mãe e avó com “as senhoras da sociedade” de Cachoeira. E serão essas relações que permitirão, entre outros aspectos, a presença de Mário em uma escola particular, uma escola de brancos: “Naquela época existia o relacionamento entre minha família e as famílias brancas, era muito mais assim de trabalho, era boa cozinheira, era bem tratada, quem trabalhava bem davam presentes, essas coisas assim. Acho que foi assim que estudei numa escola de brancos”.

Porém, correlato a esse assunto, há de se dizer que Mário foi o “escolhido” pela família — existiam outros irmãos — seja por suas qualidades pessoais e interesse e/ou razões afetivas, para ascender, através da integração no mundo dos brancos.

Evidentemente essa perspectiva familiar, na sociedade cachoeirana, teria grandes implicações na formação do jovem Gusmão: seria o seu primeiro (outros ainda apareceriam), e talvez para toda vida, “dragão da maldade”. Mário Gusmão passa a viver em dois mundos, o dos brancos e o dos negros, distintos, muitas vezes contraditórios e mesmo conflitantes.

Vivendo numa família matrifocal, Mário Gusmão aprende no seu contato com o “mundo dos brancos” que a masculinidade era uma noção central no sistema cultural dominante. A ausência da figura paterna, significando autoridade e controle, lhe foi muito cara. Procura no “vizinho, um senhor alto e bonito”, o substituto que muito provavelmente logo desaparece. Como ele próprio diz, quando não encontra o pai tão desejado: “Fiquei inconsolável, eu era garotinho, garoto, né?” A ausência do pai nos seus primeiros anos de vida talvez explique, em parte, a futura definição de sua opção sexual. A “masculinidade” tornar-se-ia um componente essencial e conflituoso dos seus papéis na sociedade. O segredo em torno da sua condição sexual tornou-se um ele-

---

<sup>6</sup> Thales de Azevedo explora com pertinência as características da ordem estamental em *Cultura e Situação Racial no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, pp. 30 a 43.

<sup>7</sup> Pinto, *Recôncavo*, p. 121.

mento sempre presente em sua personalidade, algo que deveria ser mantido, para evitar parecer uma ameaça à sociedade.<sup>8</sup>

Na sociedade colonial, devido à escassez de mão-de-obra tecnicamente apta a exercer determinadas atividades, alguns oficiais mecânicos que aqui aportaram conseguiram ascender econômica e socialmente. Carpinteiros, pedreiros, serralheiros etc., passaram a ser ofícios valorizados pelos escravos ou livres pobres. Tal situação se manteve após a Abolição. Note-se que tal ideologia foi plenamente incorporada pela família de Gusmão, que se orgulhava, ao contrário de seu irmão, de não ter sido empregado. Era o ofício, a arte, o modelo de ensino para as camadas populares e negras baianas. Mas, Mário teria outro padrão, também incentivado pela família: o da escola das elites, o ensino humanístico, a cultura dos letrados. E nela Mário, um preto retinto, ganharia, por sua capacidade de aprendizado, um lugar de aceitação por parte dos adultos: “Ficava ouvindo com atenção a professora e quando ela perguntava eu dizia, eu respondia; aí ela dizia ““tá vendo, Mário sabe””. Com seu inegável potencial intelectual, ali desenvolveu a sua privilegiada capacidade de memorização e apreensão da realidade que o circundava: a importância do vernáculo escorreito, da atenção ao falante, ou seja, o saber ouvir — tão importante a um negro no mundo dos brancos — o gosto pela leitura, enfim, a atribuir grande importância à “cidade das letras”. E disso não se afastaria jamais. E serão essas qualidades que o possibilitarão investir e encontrar um espaço no mundo dos brancos.

Mário cresce junto aos candomblés, perto da cultura do povo-de-santo, porém, além dela ser afastado por suas ascendentes — “menino, não ouvi nada, não presta atenção” —, não deixa de refletir sobre o momento histórico do candomblé no seu depoimento: “também não se falava muito, como hoje, não se fala assim”. A década de 30, em Cachoeira, foi marcada pelo fechamento de vários candomblés e pela ativa perseguição policial aos cultos afro-brasileiros.<sup>9</sup> Daí, provavelmente sua família, tão interessada em inseri-lo no mundo dos brancos, procurar afastá-lo da secular religião. Atente-se que Mário Gusmão jamais se incorporou à religião afro-brasileira.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Tratando de Proust, Gilberto Velho diz que “o segredo é o pacto da heterossexualidade, que permite a reprodução e a continuidade da sociedade”, Gilberto Velho, “Literatura e desvio: Proust e Nelson Rodrigues” in *Projeto e Metamorfose. Antropologia das Sociedades Complexas*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994, pp. 93-94.

<sup>9</sup> Cacau do Nascimento, *A Capela d’Ajuda já deu o sinal. Relações de poder e religiosidade*. Salvador: CEAO, 1995, pp. 39-40.

<sup>10</sup> No significativo depoimento a mim concedido pelo artista americano Clyde Morgan, ele considerou que muitos problemas de Mário emanaram dele ser ainda um africano e não haver cultivado isto, ou seja, não haver participado de uma sociedade estruturada na fraternidade, como o Candomblé. Mas, embora jamais tenha se iniciado, Mário, a partir da década de 70 manteve fortes ligações com o candomblé. Vale salientar que no momento do seu enterro no Jardim da Saudade, foram, enquanto o corpo descia para o túmulo, entoados cânticos do candomblé por todos os presentes.

O catolicismo o marcou fortemente, com o catecismo que sabia de “có e salteado”, sedimentado na sedução dos bombons distribuídos pelos padres, com a arquitetura e imaginário barrocos que o deixavam extasiado. Mas o garoto, preto e pobre, moleque de rua, conhecedor dos becos da cidade colonial, cresceu imerso também na cultura das classes populares, dos negros de Cachoeira. Ele exemplifica com os “mandus”,<sup>11</sup> seu encanto e temor diante desses dramáticos personagens e com a ideologia familiar sobre a alimentação, com a preponderância de “comidas fortes”.<sup>12</sup> Evidentemente eram práticas culturais, consentâneas com a vivência familiar e de moleque da rua. Porém, Mário iria conhecer o outro lado, a cultura das elites, o “processo civilizador” dos dominantes de Cachoeira. Cultura de contenção de gestos, de reserva, polidez, modos “civilizados”:

Então essa professora me levava muito na casa dela, me lembro, quando era menino, ela branca, clara, me levava pra almoçar. A gente almoçava na mesa com os meninos, os filhos dela, eu me lembro que ela dizia: Mário, não é a mesa que vai a cadeira não, é a cadeira que vai a mesa. Sabe por que? Porque eu botava a cadeira longe da mesa. Me lembro até que ela me dava um pouco de noção das coisas básicas de etiqueta. Eu não sabia comer não, ela queria que eu comesse bonitinho, ela gostava muito disso.

Atente-se à valorização da cultura da mesa das classes dominantes, a ponto de dizer que não sabia comer. E tudo isso prontamente estimulado pela avó e pela mãe, por seus parentes mais significativos no grupo familiar.

Mário, na Cachoeira de “muito mais negro que branco”, pelos vínculos familiares com o “mundo dos brancos”, conviveu com membros de todas as categorias raciais e nacionais. Porém, não obstante tenha internalizado na infância o mito de democracia racial, a ponto de dizer que “não foi orientado pra entender essas coisas”, foi capaz de recordar questões concernentes à sua

---

<sup>11</sup> “O mandu é um personagem representado por uma figura viva amorfa. Faz-se um mandu colocando uma “arupemba” ( peneira confeccionada com fios de palha ) sobre a cabeça da pessoa e sobre ele um lençol branco preso no pescoço ou solto. Veste-se ainda na pessoa um paletó branco, em cujas mangas é atravessado um cabo de vassoura, de modo que os braços da pessoa fiquem com os cotovelos sobre o plexo solar ( peito ), que de alguma forma prejudica-lhe o equilíbrio. Por fim, veste-se uma calça branca de tamanho maior do que o da pessoa. Em alguns terreiros de candomblé de Cachoeira e Governador Mangabeira, de linhagem do candomblé de Menininha do Gantois, em Salvador, cultuam-se anualmente o mandu no fim do ciclo religioso. O conteúdo simbólico dessas figuras terríficas representadas pelas máscaras, caretas, mandus e outras personagens grotescas na festa, talvez esteja inscrito no mesmo sentido simbólico-ritual da lá-l’odé, figura representada por uma velha claudicante que, empunhando um bastão e revelando um mau humor, espantava pessoas e perseguia crianças nas antigas festas populares da Bahia”. Nascimento, *A Capela d’ Ajuda já deu o sinal*, pp. 49-50.

<sup>12</sup> Sobre a alimentação como categoria cultural nas camadas pobres, ver Alba Zaluar, *A máquina e a revolta. As organizações populares e o significado da pobreza*, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 105-108.

condição racial e ao racismo imperante na sociedade cachoeirana. Seja na pergunta que lhe é feita por um branco: “Oh, Mário Gusmão, você não tem vergonha de ser preto não?”; ou no que dizia sua madrinha branca a sua mãe: “O Mário é tão bonitinho, mas você corte o cabelo dele, escovinha, baixo, e todo dia de manhã, você es quente um ovo, bote na mão dele quente, e pegue o narizinho dele e fique apertando que é para ficar mais afiladinho”.

Ao mesmo tempo não foi capaz de esquecer a xenofobia e a intolerância locais — um fenômeno de ordem nacional — diante dos alemães durante a Segunda Grande Guerra.<sup>13</sup> Sensível diante do comportamento irracional que não entendia, diz: “E quando eles maltratavam esses meninos que eram seus camaradas, eu não entendia porque era inimigo. Não deixavam eles jogar bola, não brincavam com eles, eu também não brincava com eles, mas eu ficava com pena daqueles rapazes. Eles começaram a não sair, eu não entendia nada. Até os frades do convento foram perseguidos, diziam que eles botaram rádio na torre das igrejas, teve até blecaute em Cachoeira. Foi muito triste ver aquilo”.

No primeiro tempo de sua vida, Mário Gusmão participa de dois mundos diferenciados, com prioridades distintas, contrastantes, muitas vezes conflitivos, mas por outro lado, pelo caráter tradicional e hierarquizante da sociedade, implicados e complementares. Vale considerar porém que as escalas de valores de sua família e do “mundo dos brancos “não eram antagônicas: ambas eram rígidas e direcionadas para a sua educação. A sua família buscando a sua ascensão e os dominantes visando a “domesticação” do “negrinho inteligente”. Mário não indica, no seu depoimento, qualquer independência em relação às perspectivas em que se vê lançado, antes, cambia entre elas e por elas é empurrado, forças e circunstâncias que é incapaz de transformar.

Diante da crise econômica que assolou Cachoeira após a Segunda Grande Guerra, Mário Gusmão foi forçado a mudar-se com a família para Salvador: “Depois da guerra as fábricas pararam, as pessoas que trabalhavam na Suerdick, na fábrica Danneman ficaram desempregadas, e essa parada eu só vim a perceber depois, quando a cidade começou a ficar vazia, as pessoas se mudando, indo prá outro local. Foi nesse período que eu vim para Salvador. Eu vim com minha mãe, veio todo mundo pr’aqui”.

Mário Gusmão sai de uma cidade de 15 a 20.000 pessoas, que cortava a pé em uma única manhã, para uma grande cidade, com população de mais de 200.000 habitantes. Mas não sente grande impacto na transferência. Primeiro, porque havia nítida identificação cultural entre Cachoeira e Salvador. Como

---

<sup>13</sup> Os alemães tiveram significativa participação econômica e social na vida de Cachoeira desde o século XIX. Sobre o assunto ver Albene Miriam Ferreira Menezes, “Os alemães, uma presença secular, *Revista da Bahia*, v. 31, nº16 ( 1990 ), p. 37.

bem exemplifica Antonio Risério: “É Salvador e sua interlândia: uma região geográfica principalmente costeira que em cerca de dez mil quilômetros quadrados de alcance, exhibe um alto grau de homogeneidade cultural e ecológica. Mais exatamente, trata-se da cultura predominantemente litorânea do recôncavo agrário e mercantil da Bahia, que tem como principal núcleo urbano a tradicional cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos.”<sup>14</sup>

Além dessa identificação cultural, Mário conhece na sua chegada a Salvador, na segunda metade da década de 40, uma cidade ancorada nas tradições, ainda estamental, hierarquizada sócio-racialmente, que segundo Donald Pierson lembrava a Europa da Idade Média.<sup>15</sup> Portanto, do ponto de vista cultural ou social, excetuando as dimensões, Cachoeira e Salvador eram muito parecidas.

E Mário vai se instalar na Saúde, um bairro tradicionalmente ocupado por negros e mestiços, com padrões de sociabilidade semelhantes, ainda em família matricentrada: “A Saúde era muito parecida com Cachoeira, talvez por isso eu não tomei um choque quando cheguei a Salvador. E essa casa de minha tia era uma coisa interessante, era uma coisa de comunidade, quase todo mundo era amigo na rua. Nessa casa que minha tia morava, era uma casa de locação, tinha três andares, e tinha muitos negros que moravam lá há muito tempo. Lembro que tinha uma senhora que se chamava Das Neves, chegava a ser azul de preta. Na rua tinha um grupo grande de negros, mas só que não era como hoje, não existia essa coisa, é um bairro negro, é um bairro de negro. Existiam eram negros que moravam naturalmente, há muito tempo, no bairro”.

Mantém-se para Mário Gusmão adolescente a perspectiva familiar estabelecida desde a infância: torná-lo um negro douto. Ele próprio diz que “as pessoas davam muita força às pessoas que estudavam, ao negro que estudava” e que “meus parentes me incentivavam muito”. Nessa altura seu pai Elói Gusmão, retorna a fazer parte da sua vida, mas Mário morreu antes de poder esclarecer em detalhes como isso se deu, o fato é que seu pai, funcionário da penitenciária Lemos de Brito, progressivamente transforma-se na sua influência mais significativa, prosseguiu na perspectiva do seu grupo familiar de origem: pretendia torná-lo um advogado.

A sua socialização secundária,<sup>16</sup> a sua inserção no mundo do trabalho, guarda, no primeiro decênio que vive em Salvador, completa coerência com a socialização primária. De família pobre, precisando trabalhar, os seus primei-

---

<sup>14</sup> Antonio Risério, *Caymmi: uma utopia de lugar*, São Paulo, Perspectiva, Salvador, Copene, 1993, p. 159.

<sup>15</sup> Donald Pierson, *Branços e Pretos na Bahia: estudo de contacto racial*, São Paulo, Editora Nacional, 1971, p. 97.

<sup>16</sup> “A socialização secundária é a aquisição do conhecimento de funções específicas, funções direta ou indiretamente com raízes na divisão do trabalho” Berger, *A construção social da realidade*, p.185.

ros empregos, seja na penitenciária ou na Vara de Execuções Criminais, seja numa empresa americana (Morrison Knudsen) de serviços de transmissão elétrica, são fruto das relações pessoais do seu pai com o “mundo dos brancos”. Na penitenciária, diz Gusmão: “Ele queria eu perto dele e me queria estudando. Eu ia prá lá, depois o diretor, amigo de meu pai, Dr. Carlos Príncipe de Oliveira, me deu um emprego pra eu poder pagar meus estudos. Eu passei a trabalhar como servente diarista na parte da administração da penitenciária”. Já na Morrison Knudsen, ele assevera: “Eles estavam precisando de pessoa que soubesse uma noção de inglês, eu era muito ousado, não tinha nem segurança, então me perguntaram se eu sabia inglês, se podia falar, e eu disse que podia, aí meu pai disse: ‘ele pode’, então ele arranhou com um amigo dele, que eu não sei quem é esse amigo dele, não me lembro quem era, e eu fiz um teste nesta firma e fui trabalhar”.

Neste último emprego, Mário mostra a força da educação rígida familiar e da “domesticação” introjetada pelos grupos dominantes: ficava ao lado dos patrões, muito distante de qualquer identificação de classe. Ele próprio ressalta: “Mister Rednay era o americano que me chamou pra trabalhar, então eu chegava lá e ele me procurando, cadê ele, Mário Gusmão, Mário Nascimento, Mister Nascimento. Ele fazia uma jogada inteligente, eu ficava conversando em inglês com ele e ele dizia “fica vigiando tudo aí”. Eu fiquei odiado por um período enorme, porque as pessoas diziam que eu era puxa-saco da firma. Mas não era, eu queria fazer o trabalho como devia ser feito, botar a torre, aí botava e começou a adiantar toda a coisa”.

Mário Gusmão até então é englobado por — e aparentemente o incorpora — o paradigma familiar da ascensão social dos pretos pobres baianos, a escolaridade e os “favores e concessões” dos dominantes da época. Enfim, naquele momento Mário desempenhava um “papel já dado tendo como referências paradigmas culturais preexistentes”.<sup>17</sup> Mas, Mário Gusmão não ficaria preso aos grillhões sociais que acorrentaram tantos negros na Bahia: ele iria construir a sua liberdade, o seu projeto.<sup>18</sup> Sem rompimentos com o seu grupo familiar, seu grupo de origem, ele se preparara “comendo pelas bordas”. O que disse Risério em relação a Caymmi se aplica perfeitamente a Mário: “Nunca foi do seu estilo quixotear, enristar arma, bater na mesa ou

---

<sup>17</sup> Gilberto Velho, *Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*, Rio de Janeiro, Zahar Editor, 1981, p. 46.

<sup>18</sup> Segundo Gilberto Velho, o ponto de partida para se pensar em projeto é a noção de que os indivíduos escolhem ou podem escolher: “O projeto, sendo consciente, envolve algum tipo de cálculo, não do tipo homo oeconomicus, mas alguma noção, culturalmente situada, de riscos e perdas quer em termos estritamente individuais, quer em termos grupais”. Velho, *Individualismo e Cultura*, p. 229.

esmurrar ponta de faca. Sua estratégia é a do terreiro, não a do quilombo”.<sup>19</sup> No seu depoimento, embora sem rupturas, há indicações da sua definição e capacidade de negociação: em um caso, em relação ao esporte, em outro, no tornar-se um preto doutor.

Desde a década de 40, o futebol era o esporte mais importante do Brasil, com grande participação dos pobres e negros, além de ser sinônimo de masculinidade a sua prática. Mário passa distante do mesmo, nunca nem tentou aprender. Alto e forte, dotado de um físico realmente excepcional, com esportistas na família, o máximo de concessão que fez foi em relação ao remo, porém, “como fez calo, aí, sabe de uma coisa, não quero mais não”. Lembra sim, da infância, quando “corria, sentindo o vento na cara”, a liberdade que ansiava encontrar, mas termina crescendo e não fazendo esporte, na contramão da vivência dos jovens negros baianos e da expectativa do seu grupo familiar.

Seu pai pretendia torná-lo advogado, mas Mário revela o seu desencanto com a prestigiosa profissão liberal:

Veja só, meu pai queria que eu fosse advogado, juiz e coisa e tal, porque ele era ligado a um bocado de gente do judiciário. Eu cheguei a trabalhar na Vara de Execuções Criminais, e eu via júri, assistia, achava bonito os júris, essa coisa toda. Mas depois, quando terminava o júri, aí aqueles senhores, tanto a defesa quanto a promotoria, vinham e se cumprimentavam com muito orgulho assim, e eu que era inocente dizia ‘oxente, não estavam se xingando, já estão se abraçando’. Então eu comecei a ficar meio assim, acho que não vai dar pra ser advogado não. Eu vou ter que mentir. veja só como eu era puro naquela época, aí peguei e desisti.

Mário, aos 30 anos de idade, circulava por vários mundos, mas encontrou então, para descortinar a sua inteligência e sensibilidade, um caminho muito específico: o teatro. Mantinha a perspectiva, através da “cidade das letras”, mas também o do “corpo”, da ascensão e integração no mundo dos brancos, mas não dentro dos padrões convencionalmente trilhados pelos negros baianos. Tornar-se-ia um ator, um personagem definido por Duvignaud como “atípico que, para representar as condutas mais universais da experiência, se encontra na situação do bruxo de que fala Marcel Mauss; designado pelo grupo ou pela sociedade em que habita, também respeitado e temido porque detém um poder que lhe conferem forças coletivas que maneja, um maná de que dispõe a seu gosto”.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Risério, *Caymmi*, p. 65.

<sup>20</sup> Jean Duvignaud, *El Actor*. Spain: Taurus, 1966, p. 212.

Mário Gusmão encontraria, nos termos de Gilberto Velho, um vasto campo de possibilidades para a construção do seu projeto individual artístico.<sup>21</sup> Salvador permanecia uma sociedade conservadora e tradicional na década de 50, mas novos tempos do ponto de vista econômico já eram prenunciados com a descoberta do petróleo e o possível desenvolvimento industrial. É exatamente nesse cenário que surge uma figura exponencial, do Reitor Edgard Santos, que acreditava que a superação do atraso baiano seria possível com uma ação cultural ampla e vigorosa. A Bahia, sob a centralidade da universidade, tornou-se, no dizer de Antônio Risério *avant-garde* no cenário cultural brasileiro. Conseguiu o Reitor reunir um conjunto expressivo de nomes capazes de balançar a mesmice conservadora baiana: Lina Bo Bardi, Koellreutter, Yanka Rudzka, Agostinho da Silva, Martim Gonçalves e tantos outros personagens de relevo.<sup>22</sup>

A Bahia, com seu Museu de Arte Moderna, Seminário de Música, Escola de Teatro, Escola de Dança, Centro de Estudos Afro-Orientais, além de uma ampla rede extra-oficial que ia do cineclubismo à imprensa, moldou uma atmosfera de efervescência cultural ímpar naquele momento, que jamais se repetiria na Bahia.

Vale destacar, sobretudo para situar Mário Gusmão, que toda essa movimentação se deu no campo da “cultura superior, bem distante das práticas das camadas populares e negras. Mas Risério não deixa de ressaltar que isso “não impediu, de modo algum, que gentes e signos do meio universitário, superior, estabelecessem um diálogo direto e profundo com o mundo cultural paralelo da Bahia”.<sup>23</sup> Diálogo teve, mas era cultura entendida como superior não existem dúvidas e, majoritariamente, senão exclusivamente, no domínio dos brancos. Revolucionários, mas brancos.

A cidade, de produção teatral amadora e sem casas de espetáculo, teria na universidade, através da Escola de Teatro, a primeira do Brasil, capitaneada pelo seu criador e diretor Eros Martim Gonçalves, o lufar de uma real cultura teatral.<sup>24</sup>

Mário Gusmão, ainda trabalhando na Penitenciária, conheceu Mário Lobão e Carlos Petrovich, iniciando-se no teatro amador. Como ele próprio diz:

---

<sup>21</sup> Ver Gilberto Velho, “A noção de campos de possibilidades como dimensão sócio-cultural, espaço para a formulação e implementação de projetos”. Gilberto Velho, “Trajetória individual e campos de possibilidades”, in *Projeto e Metamorfose*, p.40.

<sup>22</sup> Ver Antonio Risério, *Avant-Garde na Bahia*, São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995. Risério, *Avant-Garde na Bahia*, p.104.

<sup>24</sup> “Além do reconhecimento local e nacional, as produções teatrais da UFBA ( na década de 50 e início dos 60) obtinham repercussão internacional: referências em periódicos nos EUA, Itália, Espanha, França, etc.” Paulo Dourado “As várias casas de Eros” *A Tarde Cultural*, Salvador, 31 de agosto de 1996, p.2.

“Descobri o que eu realmente queria fazer”. Provavelmente induzido por seus novos amigos, foi parar no recém-criado curso da Escola de Teatro, o primeiro de nível superior do país.

Quando eu cheguei as inscrições estavam encerradas, mas abriram uma exceção para mim. Foi assim que eu passei bem nos testes, aí é que fui perceber que eu era o primeiro negro da Escola de Teatro. Depois foi que veio Antônio Pitanga.

Ali ele reconhece que aprendeu muito, com nomes como o próprio Martim Gonçalves, Gianni Rato, Luiciana Patruccelli, Othon Bastos, Nilda Spencer, João Augusto e tantos outros professores da Escola. Estreou com a peça “A Almanjarra”, de Artur Azevedo. E em 1960, sob a direção de Martins Gonçalves, em “A ópera dos três tostões”, já ganhava o prêmio de destaque especial do teatro baiano.<sup>25</sup> Mário Gusmão estava no mundo que desejava e o seu talento já começava a ser reconhecido.

Acrescentava ao seu currículo a função de professor de Inglês, língua que aprendera como autodidata, excepcional qualificação para um negro na Bahia dos anos 50.

Enquanto começava a aparecer como ator, um episódio de grande importância para a história do teatro baiano se desenvolvia: um grupo de dissidentes de Martim Gonçalves na Escola de Teatro criava o Grupo dos Novos.<sup>26</sup>

Mário Gusmão retrata a sua posição no episódio:

Eu achava Martim Gonçalves um bom Diretor, mas eu acho que tinha uma política que não agradava a todos. Mas eu nunca me envolvi nisso. Lembro que uma vez fizeram uma lista prá tirar ele da Escola de Teatro, mas eu disse “não vou assinar, porque eu vim para a Escola pra estudar, quando eu me formar se eu quiser eu saio da Escola “Eu sabia que era uma briga dos grupos internos e eu, novo, não devia me meter. Quando até hoje as pessoas me perguntam qual é o motivo da briga, elas não entendem quando eu digo que não sei: em verdade, eu não quis saber, eu não quis me envolver”.

Faltou apenas na fala de Mário Gusmão uma frase axiomática em torno da situação racial vigente: “em briga de branco, preto não se mete”.

---

<sup>25</sup> A montagem da peça do autor alemão tornou-se um escândalo nacional, sendo o início da temporada de caça ao diretor Martins Gonçalves. Sobre o assunto, ver Aninha Franco, *O Teatro da Bahia através da Imprensa - Século XX*, Salvador, FCJA; COFIC; FCEBA, 1994, pp. 143-145.

<sup>26</sup> “Criado nos últimos meses de 1959 por Échio Reis, Othon Bastos, Carlos Petrovich, Carmen Bittencourt, Maria Francisca, Sonia Robato e João Augusto, o Teatro dos Novos abriu a temporada teatral de 1960 com o Auto do Nascimento ( João Augusto ) na Igreja das Mercês”. Franco, *O Teatro da Bahia Através da Imprensa*, p. 143.

Martim Gonçalves revolucionara o teatro baiano, e simultaneamente acumulara um sem-número de desafetos, entre eles lideranças do movimento estudantil e empresarial de Salvador. Em 1961 já era afastado da Escola de Teatro.<sup>27</sup>

Após concluir o seu curso de Formação do Ator, na Escola de Teatro, de nível universitário, Mário foi convidado e integrou-se ao Teatro dos Novos. No grupo, ele estreitaria relações com aquele que seria um dos seus maiores amigos e orientadores: o diretor teatral João Augusto.<sup>28</sup> Por sua vez, o Teatro do Grupo dos Novos seria inaugurado em 1964, ano da instalação da ditadura militar no país.<sup>29</sup> Ali neste mesmo ano, com o show “Nós Por Exemplo”, dariam início as suas carreiras aqueles que posteriormente viriam mudar os rumos da música brasileira: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Betânia, Gal Costa e Tom Zé, entre outros.

Com o grupo dos Novos, embora sendo uma dissidência, teria continuidade o trabalho de transformação do panorama teatral baiano iniciado por Martim Gonçalves na Escola de Teatro. Segundo Mário Gusmão, “no Teatro dos Novos preponderavam os autores nacionais e a busca de uma dramaturgia popular e regional. Mas eu acho que a Escola e o Vila se complementavam. Foi lá que pela primeira vez se deu seriedade ao cordel, ao candomblé, aos orixás: na época tudo isso era revolucionário”.

Após o golpe militar, progressivamente, setores da sociedade civil organizaram-se para reagir à ditadura instaurada no país. Recrudescesse então o caráter repressivo do regime autoritário, culminando na decretação do ato Institucional nº 5, que cerceava as liberdades civis e políticas no país. Exatamente neste momento a produção cultural internacional e a brasileira, em particular, viviam um período extremamente criativo, sobretudo com o Tropicalismo e o Cinema Novo. O aparecimento da luta armada seria o pretexto para o acirramento da repressão e do controle de todos os meios de informação e comunicação. Ampliou-se de forma brutal o controle sobre a produção científica e artística, buscando o regime asfixiá-las através da censura.

---

<sup>27</sup> Sobre os episódios que culminaram na saída de Martim Gonçalves da Escola de Teatro, ver Franco, *O Teatro da Bahia através da Imprensa*. As visões contrastantes em torno da presença de Martins Gonçalves na Escola de Teatro podem ser vistas no artigo de Glauber Rocha, “Tope a parada Mr. Francis” in: Risério, *Avant-Garde na Bahia*, pp. 138-139 e Gianni Ratto, *A mochila do mascate*, São Paulo, Hucitec, 1996, pp. 138-139.

<sup>28</sup> Carioca de nascimento, crítico teatral, dramaturgo, João Augusto se tornaria um dos principais diretores do teatro baiano.

<sup>29</sup> “Em julho de 1964, os Novos inauguraram o Vila Velha com a exposição de cenários, figurinos e programas do grupo e de fotografias de Silvio Robatto sobre a construção do prédio. Em 31 de julho, reuniram artistas, intelectuais, amigos e políticos num coquetel, onde discursou o ex-Governador Juracy Magalhães, responsável pela cessão do terreno à Sociedade”. Franco, *O Teatro da Bahia através da Imprensa*, p. 141.

O Vila Velha tornou-se não apenas protagonista maior de uma produção artística identificada com as mudanças que se processavam a nível internacional e nacional, mas também aparecia como espaço de liberdade, capaz de aglutinar as várias tendências dissidentes ao regime autoritário implantado no Brasil. Mário Gusmão diz bem o que era o Vila Velha daquela época:

O Vila era naquele tempo de repressão um pouco a nossa casa de sonho. Ali nos sentíamos protegidos das coisas do mundo. Era um lugar que eu dizia que era hermeticamente aberto: uma fortaleza para todos que pensavam em liberdade. Quando eu entrava ali me esquecia do mundo: passava tardes, entrava noites, madrugadas, ensaiando, ouvindo palestras, conversando, conspirando. Era muito rico. Todo mundo se encontrava. Políticos iam assistir o trabalho dos artistas. Era uma união e era essa união, esse tempero gostoso baiano, que fazia a arte daquela época.

Mário Gusmão cada vez mais afirmava o seu nome no cenário teatral baiano, sendo em 1966 escolhido como o melhor ator pelo conjunto de interpretações. Era ele, juntamente com Othon Bastos, um dos atores mais requisitados, tanto que entre 1964 e 1969 participou de 18 peças de teatro no Vila Velha. “Eu não sei se porque era o único ator negro ou porque eu tinha um “rapport”, uma relação grande com o público, em quase todos os espetáculos do Vila eu estava, eu e Othon Bastos, nós dois”.

Mário, que já tinha sido um malvado cangaceiro no filme de Oscar Santana, “O Caipora”, em 1963, foi reconhecido internacionalmente por sua participação no “Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro”, de Glauber Rocha, em 1969, filme premiado em Cannes. Nele, representando o Santo Guerreiro, matava um branco, o ator Jofre Soares, que representava o Dragão da Maldade. Mário, o ator negro, tinha o seu talento reconhecido pela sociedade, pelo mundo dos brancos. Ele atingira o ápice: “Naquela época, chegaram a me propor eu me candidatar a vereador, a deputado, mas eu nunca quis. Eu era conhecido, tinha muitos alunos, era bastante conhecido pelo Teatro e pelo Cinema, mas não era a minha”.

A primeira grande derrota de Mário Gusmão não tardaria. Naquele momento, setores ligados aos partidos clandestinos e ao movimento estudantil se vincularam à luta armada, passando a atuar sobretudo em áreas urbanas, mas essa não seria a única forma de resistência ao status quo. Vastos segmentos da juventude, naquele período de repressão, construíram a sua identidade através da transgressão dos costumes. O questionamento social advinha da revolução cultural, englobada pelos hippies e as formas rebeldes da indumentária e do corpo, na defesa do comunitarismo, na luta contra os preconceitos e o racismo, defesa do meio-ambiente, a reação ao utilitarismo, além, de forma expres-

sa, pelo uso de drogas. Artes, contestação cultural e rebelião dos costumes andavam de mãos dadas. Os artistas, pelo “perigo” que poderiam representar para a juventude, eram duramente perseguidos pelo regime militar.

A Bahia, com grande participação dos seus segmentos culturais, evidentemente teve um papel significativo nesse movimento, sobretudo pela influência que exerciam Caetano Veloso, Gilberto Gil e, na sua esteira os Novos Baianos e tantos outros importantes artistas. Era um tempo marcado pela arte revolucionária e muita droga.<sup>30</sup>

Mário Gusmão integra-se de corpo e alma nas duas perspectivas. Progressivamente, devido ao sucesso e à necessidade de fugir do controle de João Augusto (“ele era muito possessivo”), Mário começou a se afastar do Vila Velha. Já não era um ator do Teatro dos Novos, a fama, com sucessivos convites, o levava a vários cantos do país. Em 1972, participou do filme que lhe valeria uma alcunha: “O Anjo Negro”, de Luiz Humberto.

A sua narrativa diz o que era a sua vida naquela época:

Eu fui a São Paulo fazer um filme e quando voltei estava sem casa. Uma pessoa me chamou pra eu ir para a Boca do Rio e eu fui. De certa forma foi muito bom, haviam umas pessoas legais. O lugar era lindo, eu ficava tardes só olhando o mar, era legal. Era uma época psicodélica, gostosa e o lugar era muito especial. Fazíamos muitas festas, era uma coisa meio tribal, com aquelas turmas muito loucas. Os encontros eram verdadeiros rituais, com fumo, LSD, tanta coisa que havia naquela época. Na repressão toda que havia era o jeito de protestar e com alegria.

Seria exatamente na sua casa, em 1973, no então paradisíaco bairro da Boca do Rio, na orla marítima de Salvador, que ocorreria o que ele denominou de “desastre”: “Havia muita gente em minha casa e tinha uma pessoa, eu não sabia, que deixava lá um monte de ácido. Foi isso que provocou a minha prisão”. Em verdadeira operação de guerra, a casa de um amigo onde estava, na Avenida Paralela, foi cercada de madrugada pela polícia. Mário Gusmão passou 50 dias na prisão. Humilhado, doente, sentia o peso da desaprovação social: “Uma parte da Bahia me abraçou e outra me abandonou. Numa semana a imprensa dizia Anjo Negro na prisão, já na outra aparecia ‘Anjo Negro com a maior quantidade de LSD do Brasil’”.<sup>31</sup> Embora em seu depoimento tentasse

<sup>30</sup> Um retrato expressivo deste momento pode ser encontrado em Luiz Galvão, *Anos 70: Novos e Baianos*, São Paulo, Editora 34, 1997 e Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp. 463-484.

<sup>31</sup> Sobre a sua prisão, em bela crônica na imprensa, disse Jehová de Carvalho: “Há pouco, os mesmos jornais que marcam, sadicamente, seu passado de lutas e devotamentos à cultura de sua terra e seu futuro, prejudicando-o nos limites de um apelido com que o deboche da linguagem policial distingue os fora-da-lei, apresentavam-no como “Mário Gusmão, o Anjo Negro”, intér-

romantizar a sua vida no cárcere, não deixa de salientar que muitos dos seus amigos tinham desaparecido<sup>32</sup>. Estigmatizado e introjetando o estigma, ele “sentia uma coisa diferente”. Ele achava que os amigos “estavam assustados, tinham medo provavelmente da repressão. Você sabe, esse negócio de contágio. Até a própria esquerda não tinha coragem de me abraçar e perguntar como as coisas estavam. Havia o respeito pelo nome Mário Gusmão, mas o medo era mais forte. Eu estava só”.

O “santo guerreiro”, ferido, acuado, como jamais estivera em sua vida, buscou a reclusão, afastando-se de todos e de tudo que havia construído. No regime de exceção implantado no Brasil, no universo sem lei da ditadura, um dos mecanismos de repressão era a disseminação do preconceito, tornando os inimigos ou transgressores do sistema, inimigos da Nação<sup>33</sup>. Em pânico, povoado de espectros e fantasmas, Mário recorre à marginalização da vida coletiva.

Em 1971 chegou à Bahia um dançarino norte-americano, negro, Clyde Morgan, que assistindo a um espetáculo de Mário no teatro Vila Velha, viria a tornar-se seu amigo. Relata Clyde Morgan: “O primeiro trabalho que eu presenciei foi em 1971 no Vila Velha, trabalho patrocinado e produzido por Roberto Santana, que se chamava Udi Grudi. Era um trabalho de dança moderna, com componentes contemporâneos. Fiquei impressionado porque Mário era o primeiro negro brasileiro que eu via com o conhecimento de teatro e dança moderna”.<sup>34</sup>

Seria exatamente com o apoio de Clyde Morgan, em meados da década de 70 (1975 ou 1976, diz Clyde), que Mário Gusmão retornaria aos palcos.<sup>35</sup> A ruptura, determinada pela prisão, e o encontro com Clyde Morgan, o faria descobrir a sua condição racial, com a respectiva busca de suas raízes. Mário sofreu um processo de alternância, consoante Peter Berger, transformando radicalmente a sua realidade subjetiva.<sup>36</sup> Clyde foi um dos guias que o conduziram ao encontro dessa nova realidade: “comecei a fazer um trabalho voltado para a cultura negra,

---

prete de um papel revolucionário no cinema nacional”. Jehová Carvalho, “O anjo é negro mas não merece o inferno” in: *Crônicas Noturnas de São Salvador da Bahia*, Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1994, p. 119.

<sup>32</sup> Mas não deixa de ressaltar os amigos que o apoiaram, entre eles Maria Auxiliadora Minahim (advogada) e Vivaldo da Costa Lima (antropólogo).

<sup>33</sup> Sobre os efeitos sócio-psicológicos da repressão, ver Alfredo Naffah Neto, *Poder, Vida e Morte na Situação de Tortura. Exboço de uma Fenomenologia do Terror*, São Paulo, Hucitec, 1985, pp. 20-28.

<sup>34</sup> O dançarino americano, quando conheceu Mário Gusmão, já estava preocupado com as questões concernentes ao negro na sociedade e com a retradição artística de nossa herança africana. Tornar-se-ia professor da Escola de Dança da UFBA por 10 anos, e com grande atuação na vida artística de Salvador.

<sup>35</sup> Uma figura indispensável para o retorno de Gusmão à cena artística foi o Diretor do Instituto Cultural Brasil-Alemanha, Roland Schaffner.

<sup>36</sup> A alternância indica um processo de re-socialização. Sobre o assunto, ver Berger, *A construção social da realidade*, pp. 208-209.

afro. O trabalho com Clyde me fez encontrar a África. Naquele momento eu descobri que era um ator negro”.

Clyde não apenas lhe oferecia a técnica para o seu desenvolvimento como dançarino, mas também, o introduzia na riqueza da cultura africana e afro-brasileira. É verdade que todo o processo de alternância exige uma base social que serve de “laboratório” para a transformação. Mário a tinha: na década de 70 sedimentava-se o processo de descolonização africana, disseminava-se a postura dos negros norte-americanos na esteira da luta pelos direitos civis e, por sua vez, tinha início a retomada da movimentação política e cultural dos negros brasileiros, inclusive com a criação do Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial, bem como surgia o bloco cultural Ilê Aiyê, em Salvador.

Mário, com Clyde Morgan, descobre a força da cultura afro-brasileira, representando personagens que tinham a ver com a história do seu povo, em inúmeros espetáculos, em especial no pequeno teatro do Instituto Cultural Brasil Alemanha-ICBA.

Em 1977 compõe a delegação que foi à África representar o Brasil no Festival de Arte Negra, na Nigéria. Ali, Mário, segundo Clyde Morgan, foi “bombardeado pela beleza, pela cultura, pela arte, aprendendo sobre negritude”. Clyde ressalta: “eu acho que o que ele percebeu na África foi que ele sendo exótico na Bahia, não era tão exótico quando a gente encontrou negros dos extremos em todos os sentidos. Eu acho que essa foi a chamada de toda a negritude do mundo inteiro, então o que ele percebeu e outros brasileiros também perceberam é que o mundo negro da Bahia era muito pequeno e muito conservador”.

O próprio Mário diz: “Eu gostei tanto que não queria voltar mais. Eu me senti em casa e achava que devia descobrir ao máximo as minhas raízes”.

Em 1978 Clyde Morgan retornou aos Estados Unidos e Mário ficou sem o seu “guia”. Estava então com 50 anos, morando em uma casinha no Pero Vaz, sem maior participação na vida artística baiana. Pela distância da moradia, já não conseguia alunos para dar aulas de inglês e, como ele próprio diz, “tudo ficou mais difícil. Lá eu ficava muito isolado, eu tinha vontade de encontrar as pessoas, mas como?”.

Desempregado, desaba sua situação financeira: “Naquela época, Jorge Amado soube que eu estava passando dificuldades, ele aí, junto com Calasans,<sup>37</sup> fez uma carta para o prefeito de Ilhéus, Antônio Olímpio.” Em março de 1981

---

<sup>37</sup> Calasans Neto, famoso gravador baiano.

foi contratado como professor pela prefeitura de Ilhéus, no sul da Bahia, para desenvolver atividades culturais nos colégios, ali formando grupos de teatro, de dança e corais. Em 1983 foi contratado pela prefeitura de Itabuna para continuar o trabalho iniciado na cidade vizinha, e avança formando grupos culturais, identificados com a presença afro-brasileira. Segundo Mário, ele descobriu nesses anos o negro que havia na região cacauceira.

Durante o período em que esteve na região cacauceira, não participou de nenhuma atividade em Salvador, mas permanecia reconhecido a nível nacional, fazendo cinema (como “Jubiabá”, de Nelson Pereira dos Santos, 1985) e televisão (como “Tenda dos Milagres”, TV Globo, 1985 ou “Dona Beija”, Rede Manchete, 1985-86).

Retorna a Salvador em 1987, convidado pelo presidente da Fundação Gregório de Mattos (órgão de cultura da Prefeitura Municipal de Salvador), o cantor Gilberto Gil, e pelo Coordenador do Carnaval, Waly Salomão. Ali permaneceu como assessor de 1987 a 1989. Mas relata entristecido: “eu pensava em um ressurgimento, meu e das artes de Salvador. Mas quando eu voltei não aparecia nada pra eu fazer em teatro. Não sei se era discriminação ou se a turma mais jovem já me achava velho”.

Aninha Franco, em seu amplo trabalho sobre o teatro baiano, explica que, excetuando os sucessos de público de “A bofetada” e o “Recital da Novíssima Poesia Baiana”, a década de 80, devido a uma desastrosa política cultural do estado, seria marcada pela decadência das artes cênicas na Bahia.<sup>38</sup> Mas essa poderia não ser a única explicação para o afastamento de Mário: refletia também uma lei específica da mudança do campo de produção (artística), que destina os artistas que marcaram época a cair no passado, a serem lançados fora da história ou a “passar para a história”. Esse era o caso de Mário, os recém-chegados o empurravam continuamente para o passado.

Adicione-se que, com a saúde abalada, empobrecido, morando distante dos teatros, poderia Mário voltar a enfrentar as duras noites de ensaios dos espetáculos teatrais?

Mário Gusmão não mais faria peças teatrais em Salvador, teria sim participação variada no cinema, na televisão, com pequenos monólogos ou como apresentador de cerimônias artísticas e culturais. Recebeu, até o fim dos seus dias, homenagens dos mais variados setores e, em especial, da comunidade negra que tanto honrou. Nos últimos anos, com problemas de saúde e com sérias dificuldades financeiras, jamais atribuiu a sua situação a quem quer que fosse, queria era a sua aposentadoria, queria o que achava que merecia, queria justiça.

---

<sup>38</sup> Franco. *O Teatro da Bahia através de Imprensa*, p. 377.

## Conclusões

As lembranças de Mário Gusmão provocam o encontro com o passado, revelando atitudes e sentimentos que permitem a reconstrução de parte de sua identidade. Apresentam aspectos de sua memória, que não só se transformam ao longo do tempo, como também transformam o presente, na medida que reinterpretam o passado. Mas o seu depoimento é feito também de grandes silêncios e concentração em determinados momentos de sua vida (infância e juventude) que pressupõem não o esquecimento mas uma reflexão sobre a oportunidade e utilidade de falar sobre o seu passado. Se, por um lado, nele se esboça um retrato da trajetória de luta de um negro excepcional para se afirmar e integrar numa sociedade marcadamente racista, por outro a sua fala não se manifesta como um contra-discurso não-hegemônico.

A sua inserção na sociedade e cultura dos brancos faz com que seu discurso reproduza os valores e a história dos dominantes, valores que representam uma história de violência e exclusão contra si próprio. O seu relato revela as mutações no processo de construção de sua identidade individual, mas não só: é também a leitura, rica e envolvente, da trajetória de um negro singular, nos movimentos mais amplos da sociedade brasileira.

Nos primeiros tempos de sua vida, na infância e juventude, Mário Gusmão foi criado numa “família de mulheres”, onde os homens — sobretudo a figura paterna, sempre desejada — eram personagens eventuais e transitórios. Família que o escolheu, não apenas para os mimos e afagos, por sua inteligência e vivacidade, para desenvolver um projeto de ascensão social. Isso o permitiu vivenciar o perfil semi-escravocrata do Recôncavo baiano, com seus distanciamentos, intimidades e complementaridades entre os grupos sócio-raciais. Relações que, numa sociedade tradicional e hierarquizada, tornou-se dominante e delineador do seu mapa de orientação social, dos seus atos e sentimentos.

Inicialmente, na sua mudança para a “cidade da Bahia”, embora sendo uma realidade com outras dimensões físicas e demográficas, não vislumbrou grandes alterações em sua trajetória. A marca desse período será o encontro com o pai tão ansiado, que dentro dos padrões tradicionalmente consagrados, reiterou a perspectiva familiar de ascensão social. Mas Mário precisava de liberdade e assim construiu a sua alternativa individualizadora, o seu projeto específico, tornando-se um ator. E isso foi possível pela emergência de um amplo e moderno movimento cultural em Salvador. Rompendo os padrões de ocupações convencionalmente estabelecidos para os homens de cor preta, inclusive os ascendentes socialmente, tornou-se no campo ar-

tístico um ator de grande sucesso, reconhecido nacionalmente. Sob sua ótica, vencera por seu talento e beleza no mundo dos brancos.

A máscara ideológica da brancura que enclausurava Mário tornava invisível o seu ser negro. Porém, um novo momento estava em andamento, representando o seu grande momento de passagem e metamorfose. Já famoso, com grande prestígio, no início da década de 70, foi protagonista da contracultura na Bahia. Envolveu-se com drogas e foi preso, tornando-se moralmente “noci-vo”, uma ameaça ao status quo, ao regime político de exceção. Já não era o ator, mas um preto viciado e traficante. Torna-se invisível como sujeito e visível apenas como estereótipo. A rede que veicula o preconceito congela o signo negro como sinônimo e paradigma do mal. Sentindo-se abandonado pelo mundo que pensara haver conquistado, entrou em pânico e enclausurou-se.

Incentivado por um grande artista negro norte-americano, descobriu a sua identidade racial e a força da cultura dos seus ancestrais, já não seria um preto que fazia arte, era um ator negro. Reconhecendo-se racial e etnicamente, descobre uma alteridade até então pulverizada pelo mito da democracia racial e a ideologia do branqueamento. Todo seu trabalho, a partir de então, representou um trajeto de auto-afirmação individual e coletivo, uma travessia psicológica e moral na construção de sua negritude.

A partir daí, na Bahia ainda conservadora no que tange à questão racial, e por sua visão romântica da arte, teve os espaços fechados até mesmo para sua sobrevivência. Ajudado por amigos ilustres foi compelido a exilar-se no sul do estado da Bahia. Retornou a Salvador, crente ainda no seu ressurgimento, mas logo viria o seu desencanto. Porém, já havia inscrito o seu nome no universo cultural do povo negro e jamais seria esquecido. Morreu no dia 20 de novembro de 1996, aniversário da morte do herói nacional, Zumbi dos Palmares e, em 1997 na mesma data, todos os militantes saíram às ruas de Salvador com a sua face impressa nas camisetas. Mário Gusmão continua vivo na memória do povo negro baiano.