



SALVADOR E SUAS CORES 2017

ARQUITETURAS AFRO-BRASILEIRAS - UM CAMPO EM CONSTRUÇÃO

AS SEDES DO BANDO DE TEATRO OLODUM: INSURGÊNCIAS EM ESPAÇOS TEATRAIS AFRO-BRASILEIROS NA CIDADE DE SALVADOR

JOANA ANGÉLICA LAVALLÉ DE MENDONÇA SILVA¹

Da África ao Pelô, a Salvador, Bahia
Eu quero o fim da hipocrisia
Eu quero é liberdade, deixe-me lá²

RESUMO: É possível pensar em determinadas sedes de grupos de teatro como espaços insurgentes nas cidades? A princípio seriam lugares que possam em alguma medida desestabilizar premissas apontadas por Joel Rufino dos Santos (2014) sobre o teatro como lugar de diversão de seletos, ao acolher espectadores e artistas de extratos sociais variados e oferecer alternativas visíveis, palpáveis, materiais, espaciais ao discurso único dominante que vigora nas cidades hoje extremamente espetacularizadas no sentido debordiano. Para estas reflexões toma-se as experiências do Bando de Teatro Olodum, proponente de um teatro negro na cena brasileira contemporânea, em suas sedes na cidade de Salvador. Seu percurso inicia-se em 1990 no Pelourinho-Maciél em uma sala da antiga Faculdade de Medicina da UFBA, localizada no Terreiro de Jesus, e tornam-se dramaturgia e cena propostas pelo grupo no próprio locus das tensões e conflitos iminentes, ao longo do processo de reforma do centro antigo com vistas a projetá-lo como centro turístico em escala internacional. A companhia teatral baiana permanece atuante e atenta às questões emergenciais da cidade por meio das práticas artísticas que ocorrem de 1994 até o momento no Teatro Vila Velha, localizado em área central. Juliet Rufford (2017) defende que tanto arquitetos quanto criadores de teatro podem vir a lançar espaços-tempo nos quais possamos ser cidadãos criativos e criticamente alertas.

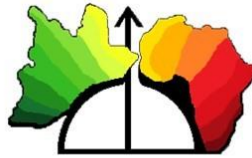
Palavras-chave: Teatro. Espaço teatral. Bando de Teatro Olodum. Cidade.

1. Introdução

Intersecções entre arquitetura, teatro e cidade tem sido um campo fértil de possibilidades para estudos da história, da antropologia, do urbanismo, bem como para teorias e práticas da cena e da performance. Em uma primeira mirada, teatro e arquitetura aparentam ser opostos: um como forma de arte baseada no tempo e experimentada em um espaço, a outra uma arte espacial vivenciada no tempo

¹ Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC- UNIRIO), vinculada ao Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana. Contato: joanalavalle@gmail.com

² *Deixa-me lá*- música de Valmir Brito e Gibi, da trilha do espetáculo *Ó, pai, ó!* do Bando de Teatro Olodum que estreou em Salvador.



SALVADOR E SUAS CORES 2017

ARQUITETURAS AFRO-BRASILEIRAS - UM CAMPO EM CONSTRUÇÃO

(RUFFORD, 2015). Vale ressaltar que na língua portuguesa como em vários outros idiomas a palavra *teatro* designa tanto uma forma de arte quanto o edifício tradicionalmente designado para as suas respectivas práticas (McAULEY, 1999; UBERSFELD, 2005). Em suma, teatro é espaço (UBERSFELD, 2005).

Com relação ao conceito de espaço teatral, Patrice Pavis (2005:138) no *Dicionário de Teatro* afirma que a palavra *teatro* é frequentemente substituída por *espaço teatral*, sobretudo após as transformações da arquitetura teatral, o que inclui os questionamentos acerca do palco italiano e o uso de novos espaços - escolas, fábricas, praças, mercados etc.- como maneiras de o teatro se instalar onde bem lhe parece. Em suma, no cerne das discussões em torno do espaço teatral, trata-se menos de buscar o que seria o melhor espaço para as práticas teatrais, e sim constatar a existência de inúmeras pesquisas relativas ao espaço que tem sido centrais na encenação hoje.

Críticas por parte de pensadores e criadores de teatro em boa parte visaram relações mais estreitas e participativas entre a cena e o público, nem sempre contempladas pelas formas hegemonicamente construídas do teatro à italiana, entre outros aspectos criticado por preservar a frontalidade como ponto de vista único e a separação palco-plateia.

Segundo os estudos de Evelyn Lima (2013), a estrutura do edifício teatral muitas vezes refletiu a hierarquização da sociedade vigente. Em *A história do negro no teatro brasileiro*, o “teatro” compreendido como edifício é caracterizado pelo historiador Joel Rufino dos Santos como lugar de “diversão de seletos”, sobretudo nas sociedades de longo passado colonial e marcadas pela desigualdade, como a brasileira: “[...] teatro é um lugar individualizado, em nossa civilização moderna ocidental, para uma plateia burguesa, alta ou de classe média. Não é um lugar de todos, como a praça ou a praia” (RUFINO DOS SANTOS, 2014:55-56).



SALVADOR E SUAS CORES 2017

ARQUITETURAS AFRO-BRASILEIRAS - UM CAMPO EM CONSTRUÇÃO

Entretanto, uma politicidade sensível é atribuída às grandes formas de partilha estética como o teatro (RANCIÈRE, 2005:20), aqui pensado como o fazer teatral. Para Rancière, a política é essencialmente estética já que, assim como a criação artística, se estabelece no território do sensível. O autor entende que ambas são formas de dar a ver os acontecimentos em determinado recorte espaço-temporal comum que reúne corpos, discursos e práticas.

Se historicamente muitas vezes verificou-se na arquitetura teatral configurações, localizações e atividades que explicitam hierarquias sociais e demarcam desigualdades, por outro lado verificam-se potencialidades de ação política em práticas artísticas, sobretudo as que envolvem coletividades. Juliet Rufford ao frisar a necessidade de se estabelecer nas cidades espaços-tempos nos quais possamos ser cidadãos criativos e criticamente alertas, entende que esta tanto pode ser tarefa de arquitetos quanto de profissionais criadores do teatro (RUFFORD, 2017).

2. Espaços alternativos nas cidades: sedes de grupos de teatro

Quando se fala em arquitetura teatral, em geral têm-se em mente edifícios icônicos na paisagem urbana, teatros-monumento, casas de espetáculo. Entretanto muitas vezes o teatro como espaço na cidade pode constituir-se como sedes de grupos, as quais muitas vezes funcionam em locais que têm seu uso adaptado de forma definitiva ou efêmera. Uma das formas organizacionais prioritariamente almejadas na atualidade por grupos teatrais é a implementação destes espaços que são núcleos de trabalho, em geral espaços nos quais ocorrem seus processos de criação, ensaios e a performance propriamente dita, que inclui o encontro com o espectador.

"A abertura de sedes, a organização de espaços próprios, tem hoje uma grande importância entre as iniciativas grupais. A luta pela conquista do espaço ou por sua manutenção como pólo cultural faz parte do imaginário dessa forma de organização da produção teatral. Os grupos que conquistaram o projeto da sede representam um modelo para a grande maioria dos grupos do país, pois são considerados como estruturas consolidadas. Ainda que isso não seja uma verdade absoluta, pois aqueles que administram seus espaços, sabem das dificuldades cotidianas e dos esforços para a manutenção desses locais, o fato de que muitos grupos tenham



SALVADOR E SUAS CORES 2017

ARQUITETURAS AFRO-BRASILEIRAS - UM CAMPO EM CONSTRUÇÃO

sedes facilita a formalização de redes de intercâmbio intergrupais e potencializa o papel formador dos grupos." (CARREIRA, 2007:10-11)

Em *Theatre and architecture*, Rufford enfatiza a ideia do teatro como casa e, por sua vez, a casa como arquétipo da arquitetura, refúgio de objetos e de memórias (RUFFORD, 2015). Pode-se pensar as sedes de grupos como residência dos grupos teatrais, lugares de encontro e sociabilidade nas cidades e, conseqüentemente de visibilidade de práticas artísticas. Para Rancière, assim como ocorre com a política, cabe à estética criar formas de dar a ver suas práticas:

"[...] Práticas estéticas [...] formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que fazem no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são 'maneiras de fazer' que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade" (RANCIÈRE, 2009:17).

Estes espaços nos quais ocorrem ensaios, espetáculos, mostras, debates e encontros tem ainda a possibilidade de estabelecerem-se como lugares de memória coletiva da cidade em que estão inseridos. Marvin Carlson ressalta a riqueza e densidade do teatro como lugar de memória pessoal e cultural. Lugares de trocas, conflitos e diálogos nas cidades nas quais estão estabelecidas (CARLSON, 2003:3-4).

Em *Teatro de grupo anos 1990: um novo espaço de experimentação*, André Carreira situa este movimento nos processos de democratização ocorridos em fins do século vinte no país. Evoca uma certa atmosfera utópica quanto à busca de alternativas nas formas de trabalho e organização. Corre no sentido contrário à visão hoje predominante nas relações, pautadas pelo individualismo exacerbado. Em contraposição ao quadro perverso em que vivemos, assim analisado por Milton Santos em *Por uma outra globalização* (SANTOS, 2011), são recorrentes nas sensibilidades artísticas, especialmente percebidas a partir de dos anos 1990, os ares críticos a respeito dos quais analisou Suelly Rolnik (2006), momento que caracteriza-se por um retomada no interesse nas organizações em coletivos artísticos.

De um modo geral o teatro de grupo pressupõe pesquisas estéticas de linguagem, sobretudo relativa ao trabalho do ator, a partir da afirmação de uma certa continuidade ou de elenco, ou de equipe de criação, ou ambos. Também busca propor novas formas de inserção no mercado cultural. Segundo Carreira:



SALVADOR E SUAS CORES 2017

ARQUITETURAS AFRO-BRASILEIRAS - UM CAMPO EM CONSTRUÇÃO

"O teatro de grupo aparece como uma promessa de permanente reflexão sobre os fundamentos do teatro, bem como do desejo de construir métodos de formação do ator baseados em uma ordem ética para o trabalho coletivo. Estas formulações podem não representar um traço comum a todo teatro de grupo, mas sem dúvida diz respeito a características que se associa sistematicamente com a noção de "grupalidade" que é reiterada na esfera desse movimento." (CARREIRA, 2009)

É muitas vezes uma alternativa de modo de produção que contesta os modos de organização predominantes enquanto torna viáveis a manutenção das atividades. É pertinente tomar para reflexões entre espaço, estética, política, experiências a partir da implementação de sedes de grupos teatrais atuantes nas cidades contemporâneas. Determinadas sedes de grupos concentram desejos de transformação social juntamente com a investigação estética em curso permanente, com vistas ao encontro com o espectador. Tendo em vista três espacialidades: o espaço do teatro, o lugar e a cidade, apontamos as sedes do Bando de Teatro Olodum como possíveis espaços afro-brasileiros insurgentes na cidade de Salvador.

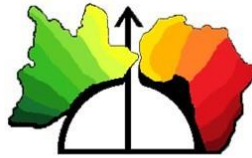
Observa-se que lealdades com relação à lugares e suas qualidades específicas podem vir a ser fatores fundamentais para proposições políticas (HARVEY, 2006:87). Conforme afirmativa de Harvey em conferência no Rio de Janeiro, não devemos nos ater a uma imagem única e massivamente difundida das cidades para efetivamente vivenciá-las. Experiências de partilha estética podem vir a propiciar olhares renovados sobre a cidade.

3. O Bando de Teatro Olodum e suas sedes em Salvador da Bahia

Pelourinho, uma pequena comunidade
Que, porém, o Olodum unirá
Em laços de confraternidade (Faraó, *divindade do Egito*, de Luciano Gomes)³

A respeito da produção de narrativas artísticas no século 21 na cidade de Salvador a antropóloga Goli Guerreiro enfatiza que esta é definitivamente marcada pelo fato de

³ Trecho da música tema do desfile carnavalesco *Egito dos Faraós* do Bloco Afro Olodum em 1987 no Carnaval de Salvador, Bahia



SALVADOR E SUAS CORES 2017

ARQUITETURAS AFRO-BRASILEIRAS - UM CAMPO EM CONSTRUÇÃO

que as cidades localizadas no denominado mundo atlântico abrigaram a diáspora negra, fato que implicou em escravidão, confrontos, trocas, negociações, diálogos.

O Bando de Teatro Olodum, longevo grupo teatral de Salvador criado em 1990 no Pelourinho, nas palavras dos próprios integrantes do grupo, proponente de um teatro negro.

No entanto, mesmo tendo se transferido para o previamente existente Teatro Vila Velha em 1994, o grupo apresenta até nossos dias fortes vínculos com o lugar de origem, aspecto fundacional de sua estética e política. Hoje é sediado no Vila junto a outros grupos no centro da cidade, o que reitera a importância do fundamento da dimensão coletiva. O ator Jorge Washington, integrante da companhia baiana desde a sua criação até o momento, sintetiza os propósitos do Bando:

"Nós somos uma companhia de teatro negra, nós estamos numa cidade que é Salvador, onde nós somos uma esmagadora maioria, 80% da população. Em 90 quando nós formamos o Bando, acho que a gente tinha um ou dois grupos [de teatro negro] atuando na cidade. E aí a gente veio batendo nessa tecla que não é possível, Salvador, uma cidade tão negra e que tem um teatro tão europeu... tão comercial... tão, tão, tão... e não tá voltado para sua raiz. E eu acho que a importância do Bando é exatamente... tá levando, puxando essa bandeira, sabe? Falando das nossas questões, falando de coisas que nos incomodam, que nos movem [...]" (WASHINGTON apud SILVA, 2014 B)

O Carnaval de rua baiano está no cerne da criação do Bando (UZEL, 2012:23). É pertinente relacionar o momento e o local de origem do grupo como determinantes na construção dos seus fazeres, da sua poética. O grupo teatral foi criado com o intuito de ampliação e diversificação do conjunto de atividades até então predominantemente musicais do bloco afro Olodum, este sediado no Maciel-Pelourinho. Esta localidade do centro antigo, hoje um polo turístico mundialmente conhecido, era então uma área estigmatizada da cidade. A respeito da importância do bloco afro Olodum e sua inserção no Pelourinho, Guerreiro relata em *A trama dos tambores*:

"O Olodum nasceu no bairro matriz da cidade da Bahia, que pela riqueza de sua arquitetura barroca foi tombado como patrimônio histórico da humanidade. Era habitado por prostitutas, traficantes e vagabundos que viviam da mendicância fomentada por turistas brasileiros e estrangeiros, que se arriscavam a transitar pelo local, além daqueles que viviam do comércio de bebidas e de produtos regionais. Sua população, quase toda negra, sempre foi amante da arte musical. No início dos anos 80, esse gosto pela música tomou contornos de movimento social. Tal como



SALVADOR E SUAS CORES 2017

ARQUITETURAS AFRO-BRASILEIRAS - UM CAMPO EM CONSTRUÇÃO

os outros blocos afro, o Olodum realiza uma série de trabalhos com a comunidade carente de seu bairro de origem, investindo alto na educação de crianças do bairro, que passaram a ser alfabetizadas pela entidade. [...] No decorrer dos anos 80, o bloco afro Olodum - termo diminutivo de Olodumaré que em ioruba significa “Deus dos Deuses” - transformou-se, tal como já havia ocorrido com o Ilê Aiyê e o Ara Ketu, em um grupo cultural.” (GUERREIRO, 2000:43).

A princípio este contexto apresentou-se como prioritariamente musical, e procurou como inspiração estética e política voltar seu olhar para os laços históricos do Brasil com a África. Desenvolveu-se vinculado ao desejo de visibilidade e fortalecimento das culturas negras e baianas, e segundo Uzel (2003:21) em *O teatro do Bando: negro, baiano e popular* esta foi parte da repercussão no Brasil do movimento *Black Power* dos Estados Unidos. Uzel credita a grande propagação deste movimento na capital baiana à ampla popularização nas vendas de televisores e aparelhos de som espalhados nos bairros ricos e pobres e às transformações pelas quais passava a cidade passava ao consolidar-se como polo de turismo em larga escala. A máxima *Black is beautiful* ecoou nas ruas de Salvador por meio do uso pelos jovens de novos penteados, maneiras de se vestir, da música e na dança: soul, funk, ijexá, afoxé. Este movimento encontrou principalmente na música e nas artes em geral um veículo vigoroso.

O Olodum -o grupo musical- alcançou grande projeção midiática por volta dos anos 1990 quando a classe média passou a frequentar o Pelourinho comparecendo em grande escala aos seus ensaios musicais na rua, apesar de constituir-se como área considerada “perigosa”. Esta frequência e a intensa movimentação cultural que ali já ocorria despertou o Governo da Bahia para a ideia de uma reforma com vistas a tornar a área um centro turístico, impulsionado pela grande beleza do conjunto arquitetônico barroco português. Em uma ação arbitrária do Governo com o intuito da realização desta reforma os moradores da área foram removidos para a posterior recuperação do casario. Em seguida passou-se a privilegiar o uso comercial dos imóveis, tornando a área uma espécie de shopping ao ar livre voltado, sobretudo, para o turismo.

Um dos principais critérios estabelecidos para a seleção de atores com o intuito de iniciar as atividades teatrais vinculadas ao Grupo Cultural Olodum foi a existência de



SALVADOR E SUAS CORES 2017

ARQUITETURAS AFRO-BRASILEIRAS - UM CAMPO EM CONSTRUÇÃO

um envolvimento prévio com a cultura e as questões das comunidades negras. Se antes estas vozes não encontravam respaldo no teatro profissional, no entanto para a formação do grupo foram selecionados atores de várias gerações e perfis. Alguns não possuíam experiência alguma em teatro e outros eram pertencentes a grupos teatrais formados na cidade a partir das associações de moradores, das escolas, dos sindicatos, das igrejas, com os quais alguns integrantes prosseguem mantendo vínculos. Nas palavras de Marcio Meirelles:

"O que a gente percebeu é que tinha um teatro "subterrâneo", uma rede enorme periférica de teatro com muitas formas de representação diferentes do que estamos acostumados a ver via televisão ou via teatro "oficial" no centro. E eram formas incríveis de se expressar e que tinham a ver com a vivência daquelas pessoas. [...] Preferi apagar, deixar para lá tudo que eu já tinha feito na minha história e começar a descobrir um método novo com esses atores, um jeito novo de fazer teatro que tinha a ver com o que eles traziam de rico e de forte." (MEIRELLES, 2012)⁴

Posteriormente este dado revela-se como estratégico no intuito de vincular o grupo não somente ao Maciel-Pelourinho, a localidade na qual estava circunscrito que passava por inúmeras transformações, mas também com as comunidades provenientes de diversos bairros de Salvador. Ou seja, desde a sua formação observa-se o desejo de vincular-se às questões da cidade de modo amplo.

4. Escritas cênicas no Pelourinho como estética e política

A estreia do grupo é situada por Uzel (2003:46) no verão de 1991 em Salvador. O espetáculo de título emblemático *Essa é nossa praia*⁵ estreou numa sala no casarão da antiga Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia (UFBA), localizado no Terreiro de Jesus, no Pelourinho. Personagens inspirados em tipos e situações do centro histórico são apresentados no próprio *locus* evocado em cena. A respeito de *Essa é a nossa praia*, Marcelo Dantas em *Baiano teatro da vida* (1995),

⁴ Entrevista do diretor Marcio Meirelles concedida em 2012 à TV FIT, canal vinculado ao Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua de Belo Horizonte. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LNotd2PVAoU>. Acesso em janeiro de 2017 .



SALVADOR E SUAS CORES 2017

ARQUITETURAS AFRO-BRASILEIRAS - UM CAMPO EM CONSTRUÇÃO

artigo que foi incluído na compilação de textos da denominada *Trilogia do Pelô*, sintetiza algo que pode ser observado sobre os primeiros espetáculos do grupo:

"Saídos das ruas do Centro Histórico de Salvador, os tipos humanos do Pelourinho invadiam a cena com a força de sua simbologia: malandros, policiais, prostitutas, beatas, lavadeiras, padres e bichas, todos eles vivendo situações e se relacionando segundo o cotidiano daquele território tão singular de Salvador. Os problemas, conflitos, intrigas e cumplicidades girando em torno do lugar: viver no Pelourinho como um fator de identidade fundamental no entrelaçamento daqueles destinos." (DANTAS, 1995:46)

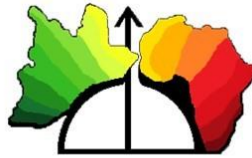
Essa é nossa praia é uma expressão popular que pode designar tanto algo que é próprio à um determinado local como uma indicação de assuntos que são de interesse comum a algum grupo.

Os anos iniciais nos quais o grupo era sediado na área propiciaram farta matéria-prima para espetáculos fundadores dos processos criativos e conseqüentemente da geração da poética do Bando de Teatro Olodum. Três textos dos espetáculos produzidos neste período inicial foram posteriormente reunidos publicação intitulada *Trilogia do Pelô: Essa é nossa praia; Ó Pai, ó !; Bai, bai, Pelô*. De acordo com Marcio Meirelles, os textos foram criados pelo elenco por meio de exercícios de improvisação teatral realizados pelos atores a partir de pesquisa de campo envolvendo personagens, lugares e situações da área.

Na experiência do grupo baiano o dado do que é *local* se faz notar. Esta trilogia inicial é determinante da poética do grupo, que procura afetar a cidade e por ela é afetada. O grupo predominantemente procura produzir uma dramaturgia própria, conforme relata o ator Jorge Washington, que integra o grupo desde a criação até o momento presente:

"No nosso primeiro espetáculo, *Essa é nossa praia*, a gente fala sobre o dia-a-dia do Pelourinho, a gente era sediado no Pelourinho. Depois veio *Ó pai, ó !*, que falava do povo do Pelourinho do ponto de vista de dentro de casa, de dentro do estabelecimento, já que *Essa é nossa praia* tratava de situações de rua. E depois que moradores foram retirados para a reforma do Pelourinho a gente montou *Bai, bai Pelô* e *Já fui*. "⁵. (WASHINGTON apud SILVA, 2014B)

⁵ *Essa é nossa praia* é uma expressão popular que pode designar tanto algo que é próprio à um determinado local como uma indicação de assuntos que são de interesse comum a algum grupo.



SALVADOR E SUAS CORES 2017

ARQUITETURAS AFRO-BRASILEIRAS - UM CAMPO EM CONSTRUÇÃO

A questão da gentrificação, por exemplo, é abordada nas escritas cênicas da Trilogia. A dramaturgia do grupo se desenvolve simultaneamente às transformações que ocorriam na área. Ao se apresentarem em uma sala da antiga Faculdade de Medicina da UFBA no Terreiro de Jesus, ocorre uma superposição, uma espécie de duplicação de lugares. Situações comuns ao Pelourinho são apresentadas ao público local, ou seja, o próprio Pelourinho se vê tematizado.

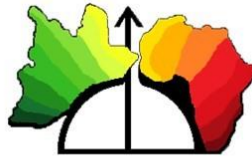
A estética, nas palavras de Rancièrre, diz respeito a “um sistema de formas ‘a priori’ determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (2005a:16).

Em *Bai, bai Pelô*, por exemplo. O espetáculo se inicia com uma espécie de apresentação da galeria de personagens a partir da qual o público logo se põe a par da situação em que estes estão inseridos, e que à época da estreia era fato em curso na cidade:

" LÚCIA: - My name is Lucia, io lavoro aqui, quem precisa de Oropa quando o Pelô tá assim, parecendo um presépio de gringo, até aqui? Ao invés de bugiganga, perfume que vem da França. Um gueto cultural estilizado total (p. 156-157) [...]
MARCELO: -Para esse início de reforma tenho duas afirmações: os pobres sairão mendigos e os ricos, barões [...] (p. 157) [...]
DONA EDNA: - Meu nome é Edna, responsável pela relocação de todo esse povo daqui do Pelô. Mas se alguém estiver insatisfeito que vá logo falar com o governador. Não precisa sofrimento e nem precisa muita dor, por que no final todo mundo vai ter que dizer: TODOS: Bai bai, Pelô."

Coincidindo com o título que remete à despedida, propondo uma apropriação popular da língua inglesa- a língua oficial do turismo- ocorre neste momento a saída do grupo da sede do Pelourinho, devido às inúmeras dificuldades em se manter em atividade em um espaço improvisado, a sala da Faculdade de Medicina. O grupo passa a residir no previamente existente Teatro Vila Velha, localizado em área central da cidade.

O ambiente urbano constitui lugares cujas regras de funcionamento, usos e modos operacionais diversos, geram imagens e um potencial dramático próprio, de acordo com Carreira (2005). Portanto, a silhueta da cidade pode ser compreendida como uma



SALVADOR E SUAS CORES 2017

ARQUITETURAS AFRO-BRASILEIRAS - UM CAMPO EM CONSTRUÇÃO

estrutura dramaturgica que propõe ao teatro sempre uma relação de fruição do ambiente como significativa fundamental do acontecimento cênico. Essa relação não é necessariamente amistosa.

5. O Bando no Teatro Vila Velha

A criação do Teatro Vila Velha em 1964 está diretamente ligada em um movimento de oposição ao teatro então estudado e praticado na Escola de Teatro da UFBA. Desde as circunstâncias que antecedem a sua criação, o Teatro Vila Velha é marcado pela ideia de ruptura. A pré-história do “Vila” teve início em 1959, quando os artistas e alunos Carlos Petrovich, Carmen Bittencourt, Échio Reis, Sônia Robatto, Othon Bastos e Teresa Sá, da primeira turma da Escola e o professor João Augusto, rompem com o diretor da escola Martim Gonçalves.

O Teatro Vila Velha foi inaugurado no conturbado ano de 1964 com a montagem da peça *Eles não usam bleque-tai* (propositalmente com a grafia abrasileirada) de Gianfrancesco Guarnieri, que contou com a participação da escola de samba baiana Juventude do Garcia. Um dos impactos da criação deste teatro foi o fato de possivelmente nesta estreia ser a primeira vez que o teatro realizado na Bahia bebia da fonte da cultura popular. (BIÃO, 1995: 18).

Historicamente o Teatro Vila Velha possui forte presença simbólica na cidade de Salvador. A placa oficial da Prefeitura hoje existente em frente ao Passeio Público, local onde está implantado o Teatro, designa-o para os passantes como *Teatro Moderno*. Podemos pensar nesta designação a princípio pelo fato da flexibilidade do palco permitir variadas configurações de cena e plateia. Outra possibilidade é o fato de o Teatro Vila Velha ser predominantemente um espaço teatral voltado à experimentação e pesquisa cênica dos diversos grupos nele residentes ao longo de sua trajetória. Pode demonstrar informalmente o caráter de ruptura com a ordem vigente verificada nas atividades deste teatro, no que se refere à suas formas de inserção no circuito cultural da cidade em termos de história, repertório e ações políticas.



SALVADOR E SUAS CORES 2017

ARQUITETURAS AFRO-BRASILEIRAS - UM CAMPO EM CONSTRUÇÃO

Chica Carelli, uma das diretoras e fundadoras do Bando de Teatro Olodum, assim como Meirelles, enfatiza que o percurso do grupo teatral se soma ao percurso do teatro:

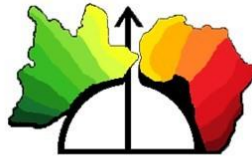
"O Teatro Vila Velha tem uma imagem e uma importância para a cidade que é anterior ao Bando de Teatro Olodum. [...] No imaginário de muita gente é esse local irreverente, de reflexão, de uma linguagem cênica de pesquisa da contemporaneidade, então o Bando vem trazer esse elemento da cultura negra [...]. É um teatro essencialmente de criação, não é um teatro de aluguel." (CARELLI apud SILVA, 2014B)⁶

A estreia do espetáculo *Cabaré da Rrrraça* em 1997, sendo a palavra raça grafada desta maneira como forma de ênfase na sonoridade e na carga simbólica da palavra, é marcada por um episódio controverso. Marcio Meirelles conta que propõe que, no ato da compra do ingresso, quem se declarasse negro pagaria meia entrada. Por esta razão, o Ministério Público entra em contato com o grupo alegando racismo e a proposta é suspensa.

No entanto, o fato gera posteriormente um encontro de debates no Teatro Vila Velha, no qual são convidados a dialogar inúmeras figuras importantes do movimento negro, políticos e o público em geral. A questão estava lançada e o episódio acaba por contribuir indiretamente para o grande fluxo de público do espetáculo, emblemático do grupo e hoje também pertencente ao repertório de espetáculos. (MEIRELLES apud SILVA, 2014B)

É no momento desta ação que o bloco afro Olodum declara não se coadunar com a ideia e acontece a ruptura da companhia com o grupo cultural. Deste vínculo inicial resta o nome e, inevitavelmente, a associação imediata com o Pelourinho como local de origem da sua poética, ainda que aí não sejam mais residentes desde 1994. A respeito de estética e política como escolha de formas de visibilidade em determinado recorte no tempo e no espaço, o depoimento do ator do Bando Leno

⁶ Depoimento concedido por Chica Carelli à autora em 2013 no Teatro Vila Velha, Salvador.



SALVADOR E SUAS CORES 2017

ARQUITETURAS AFRO-BRASILEIRAS - UM CAMPO EM CONSTRUÇÃO

Sacramento relacionou positivamente o referido episódio com o processo de formação de plateia no Teatro Vila Velha:

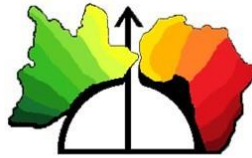
"O Bando adquiriu um público e graças a um processo de formação. Então, quando eu fiz há 17 anos atrás Bertolt Brecht que foi... a *Ópera dos três merréis* (*Ópera dos três vinténs*) o público era um público branco, de outra classe. Depois a gente faz um espetáculo chamado *Áfricas*, não *Cabaré da Rrrraça*, e aí a gente coloca... para o público vir: negro paga meia. E aí a gente foi processado por isso. E aí foi ótimo! Essa polêmica foi perfeita. Então a gente fazia no Cabaré⁷, a sala do Teatro que cabia 100 pessoas. E na outra semana a gente tinha que levar pra principal que já tinha... 300 pessoas que tinham que assistir a aquele espetáculo, e eram 300 sexta, sábado e domingo... E aí a gente começou a ver que a gente começou a escurecer aquele público e aí a gente fez... E aí com o *Cabaré* a gente consegue trazer esse público. E aí a gente reforça isso quando faz *Relato de uma guerra que não acabou* que é um espetáculo, dentro da greve de policiais, então aconteceram coisas horríveis em Salvador, principalmente... Então a gente vai, e vai às comunidades e diz: "Oh, a gente quer um relato de vocês." E depois a gente chama essa galera que deu o relato para a gente para assistir o espetáculo da gente, e leva o ingresso para essa galera... Aí chegou um momento que esse teatro tava todo preto, todo preto (risos)... da galera que vende geladinho a galera que vende apartamento, sabe? Então tinha todas as classes aqui, e uma maioria preta. Chegou um momento que a gente fazia *Cabaré da Rrrraça* e parecia a Noite da Beleza Negra⁸, porque a gente falava sobre a estética, também sobre a estética, então todo mundo vinha tipo: "Não, eu vou mais bonito do que ele!", "Claro que eu não vou perder para ela!" Então era um desfile de moda, sabe? Das negras e dos negros mais bonitos... E hoje a gente tem um público negro, um público de várias classes sociais, mas um público da maioria negra, e eu vi isso acontecendo, e eu acho muito bacana, de ter visto isso acontecer, né? Eu acho que essa divisão foi de *Cabaré* pra cá, então tem 17 anos que isso acontece aqui no Bando." (SACRAMENTO apud SILVA, 2014B)

Na concepção de Rancière, na possibilidade de ação política como refiguração do sensível, esta não é exclusividade da experiência estética, em suma, pode envolver outras formas de dar a ver, é o que parece nos demonstrar o relato de Leno Sacramento.

A poética do Bando de Teatro Olodum busca tornar, por meio destas práticas estéticas e políticas, amplamente visíveis as "sensibilidades negras", emergências nos aspectos formadores de uma "genealogia do [tempo] presente" (WEST apud HALL, 2003: 335-336). Dentro da poética do grupo observa-se, assim como o já referido olhar crítico para as questões do entorno, o vínculo com a ancestralidade africana como

⁷ Uma das salas do Teatro Vila Velha.

⁸ Concurso de beleza anualmente promovido desde pelo bloco afro Ilê Ayiê em sua sede no bairro CuruzuLiberdade em Salvador.



SALVADOR E SUAS CORES 2017

ARQUITETURAS AFRO-BRASILEIRAS - UM CAMPO EM CONSTRUÇÃO

podemos observar em *Áfricas*, espetáculo do repertório voltado para o público infanto-juvenil. Aí inserem-se também as questões voltadas para a religiosidade e o respeito aos mais velhos apresentadas em *Bença*. Em suma, a ideia que até hoje se mantém e que fora delineada desde o início segundo Dantas (1995:44) é desenvolver a linguagem do teatro contemporâneo a partir do cotidiano local: a rua, o carnaval, o candomblé.

Considerações finais

A projeção na cidade e no país das práticas artísticas do Bando de Teatro Olodum possibilita a multiplicação em larga escala de vozes que destoam de um discurso único (SANTOS, Milton, 2004) e hegemônico.

O estudo das trajetórias da companhia baiana exemplifica experiências cujas pesquisas podem vir a extrapolar o teatro, ao entendermos que certas questões da cidade levantadas pela escrita cênica do grupo, fundada na poética da Trilogia do Pelô, infelizmente ainda vigoram, como a gentrificação, o racismo e a violência urbana.

É possível que a escala da cidade, mais do que a ideia de nação, seja mais propícia a dar a ver estética e política em uma escala mais favorável à recepção. Relembrando que política vem de *polis*, cidade e a etimologia da palavra teatro, do grego *theatron*, lugar de onde se vê. Vale ainda procurar compreender como uma cena aparentemente local se comunica com questões de âmbito maior, como a emergência das sensibilidades negras no quadro mundial.

Como já o demonstram a vivacidade dos depoimentos dos integrantes da companhia baiana, a oralidade é uma ferramenta fundamental no entendimento destas experiências e pode vir a ser mais explorada como fonte de análise posterior, no intuito de detectar aspectos não levantados antes pela bibliografia existente, visto que algumas publicações e estudos acadêmicos já contemplam a trajetória do grupo. No



SALVADOR E SUAS CORES 2017

ARQUITETURAS AFRO-BRASILEIRAS - UM CAMPO EM CONSTRUÇÃO

entanto, ainda não foi pesquisado pelo viés da vivência das espacialidades apontadas, seja o espaço da cena, o espaço arquitetônico das sedes, ou ainda as transformações geradas pelo espaço urbano, isto é, o impacto do entorno vivenciado pelos artistas e espectadores ou causado pelas práticas que ali ocorrem.

A partir dos apontamentos iniciais destas experiências e contribuições, tendo outras ainda por investigar, as práticas presentes no Teatro Vila Velha como sede do Bando se contrapõem àquela definição de teatro apontada por Rufino dos Santos. A sede inicial do grupo na sala da antiga Faculdade de Medicina no Pelourinho e o Teatro Vila Velha como residência do Bando de Teatro Olodum, seriam possibilidades de espaços teatrais afro-brasileiros insurgentes na cidade de Salvador. A consolidação das reflexões e atividades realizadas nestes espaços que concentram e propagam criticamente saberes locais parece urgente em um ambiente urbano a cada dia mais espetacularizado. Pode-se pensar espaços nos quais se propõe formas de engajamento diversas daquelas verificadas nos percursos de grupos teatrais brasileiros que os antecederam, espaços que nos levam a experimentar um olhar renovado sobre a cidade por meio de experiências de partilha estética como o teatro.

6. Referências bibliográficas

BANDO DE TEATRO OLODUM; MEIRELLES, Marcio. *Trilogia do Pelô*: Essa é nossa praia, Ó paí, Ó, Bai Bai, Pelô. Salvador: FCJA COPENE/Grupo Cultural Olodum, 1995.

CARLSON, Marvin. *The haunted stage: the theatre as a memory machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores – a música afro-pop de Salvador*. São Paulo, Editora 34, 2000.

GUERREIRO, Goli. Terceira diáspora: Salvador da Bahia e outros portos atlânticos. Salvador, *Anais do ENECULT*, 2009. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19287>. Acesso: 02/10/2017

HARVEY, David. *Espaços de Esperança*. Spaces of Hope. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 7ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2015.



SALVADOR E SUAS CORES 2017

ARQUITETURAS AFRO-BRASILEIRAS - UM CAMPO EM CONSTRUÇÃO

LIMA, Evelyn F.W. Representações da cidade na cena e nas políticas públicas. In: Fortuna, Bógus, Corá, Almeida Junior (org.) *Cidade e espetáculo: A cena teatral luso-brasileira contemporânea*, São Paulo: EDUC, 2013, pp. 43-62.

McAULEY, Gay. *Space in performance: making meaning in the theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009 (2ª edição).

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. Editora Brasiliense, 1988.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In: *Direitos Humanos?* (2006): 103.

RUFFORD, Juliet. Constructive play: architecture, theatre and the culture of late capitalism. In: *Book of expanded abstracts/ Third International Conference on Architecture, Theatre and Culture*, (org.) Evelyn Furquim Werneck Lima- Rio de Janeiro, 2017.

RUFFORD, Juliet. *Theatre and Architecture*. London: Palgrave, 2015.

SANTOS, Joel Rufino dos. *A história do negro no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

SILVA, Joana Angélica Lavallé de Mendonça. *Espaços para Shakespeare no percurso de grupos teatrais brasileiros: Nós do Morro, Bando de Teatro Olodum e Galpão*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, 2014.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UZEL, Marcos. *Guerreiras do Cabaré - A mulher negra no espetáculo do Bando de Teatro Olodum*. Salvador: Edufba, 2012.

UZEL, Marcos. *O Teatro do Bando: Negro, Baiano e Popular*. Salvador: Editora P 555, 2003.