



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE TEATRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**EDVARD PASSOS**

**SOTEROPOÉTICA**

**Matriz do teatro carnaval de Salvador**

v.1

Salvador

2024

**EDVARD PASSOS**

**SOTEROPOÉTICA**

**Matriz do teatro carnaval de Salvador**

v.1

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Dramaturgia, História e Recepção

Orientado: Edvard Passos de Santana Neto

Orientadora: Prof. Dr<sup>a</sup> Cleise Furtado Mendes

Salvador

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Passos, Edvard  
Soteropoética: matriz do teatro carnaval de  
Salvador / Edvard Passos. -- Salvador, 2024.  
627 f. : il

Orientadora: Cleise Furtado Mendes.  
Tese (Doutorado - Programa de Pós Graduação em Artes  
Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de  
Teatro, 2024.

1. Teatro-Bahia. 2. Poética. 3. Trielétrica. 4.  
Carnaval-Salvador(BA). I. Furtado Mendes, Cleise. II.  
Título.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



**PPGAC**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ARTES CÊNICAS | UFBA

## TERMO DE APROVAÇÃO

Edvard Passos de Santana Neto

*Soteropoética: Matriz do Teatro Carnaval de Salvador.*

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,  
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 29 de julho de 2024.

### Banca Examinadora

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cleise Furtado Mendes (Orientadora)

Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (PPGAC/UFBA)

Prof. Dr. Paulo César Miguez de Oliveira (Pós-cultura/UFBA)

Prof. Dr. Ordep José Trindade Serra (PPGA/UFBA)

Prof. Dr. Milton de Araújo Moura (PPGH/UFBA)

Prof. Dr. Álamo Pimentel Gonçalves da Silva (UFSB)

Se a gente situar um pouco antes da pandemia e a gente pegar 30 anos, de 89 a 2019, a gente vai ver nas duas pontas esse teatro que você fala: carnaval. Porque de um lado você tem Los Catedrásticos em 89 com o recital, o *Novíssimo Recital da Poesia Baiana*, e na outra ponta você tem João Falcão com *Sonho de Uma Noite de Verão na Bahia*, que é um Shakespeare carnavalizado. [,,] Mas, entre uma ponta e outra, nesse percurso, existem vários momentos que eu percebo isso. Por exemplo, eu falei agora de um clássico de Shakespeare. Mas, se você pensar em *Medéia Material*, de 93, que é outro clássico, Heiner Müller, você tem Márcio ali e você tem Neguinho do Samba ali, ao vivo, com uma percussão que acompanha todos os espetáculos do Bando naquele período dos anos 90. Isso é totalmente carnaval da Bahia.

MARCOS UZEL (2021, informação verbal)

O princípio da festa popular do carnaval é indestrutível.

MIKHAIL BAKHTIN (1987, p. 30)

A invenção do povo é a única verdade. Nenhum poder jamais conseguirá negá-la ou corrompê-la.

JORGE AMADO (2008, p. 289)

# AGRADECIMENTOS

À querida professora orientadora Cleise Furtado Mendes;

Aos professores membros da banca Ordep Serra, Paulo Miguez, Milton Moura, Paulo Henrique Alcântara e Álamo Pimentel;

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e a todos os colegas e professores do doutorado;

Aos entrevistados da pesquisa Fernando Guerreiro, Deolindo Checcucci, Paulo Dourado, Marcos Uzel, Marcio Meirelles, Daniela Mercury, Silvia Russo, Yacoce Simões, Gerônimo Santana, Jorge Nascimento, Carlos Nascimento, Marcus Devolder, Márcio de Oliveira, Alberto Pitta, João Falcão e Andrezão Simões;

À Jamile Borges, João José Reis e Lelo Filho;

Ao elenco e equipe de A Cidade da Bahia é Nossa!: Gerônimo Santana, Luciano Salvador Bahia, Vavá Botelho, Zuarde Júnior, Kenuu Alves, Thelma Gualberto, Rodrigo Sirqueira, Reni Barbosa, Vitor Alves, Ariadne Ramos, Val Oliveira, Ranulfo Castro, André Monteiro, Marcos Marmund, Laerte Santos, Cláudio Luís, Alessandro Ramos de Assunção, Cleiton Oliveira, Jusci Menezes, Jocélia Santos, Fernando Neves, Talis Castro, Danilo Cairo, Daniel Farias, Evelin Buchegger, Everton Machado, Anderson Capacete, Janaína Mello, Ana Tereza Mendes, Evaldo Macarrão, Maloca, Vitorio Emanuel, Laryssa Paixão, Heraldo De Deus, Júnior Black, José Carlos Jr., Mariana Borges, Diogo Teixeira, Gil Teixeira, Alexandre Moreira, Denise Correia, Luisa Muricy, Gabriela Pequeno, João Isafas, Dudu Reis, Pepeta, Henrique Moura, Romilson Reis, Joseph Pessoa, Adailson Rodrigues, Bruno Nery, Hugo Nogueira, Milena Dias, Alison Silva, Bruno Silva, Rose Gentil, Milena Silva Dias, Tuane Carvalho, Ingrid Bispo, Monalisa Azevedo, Lisa Gouveia, Junior Santos, Rei Freitas, Victor Kabod, Wesley Guimarães, Jan Santos, Pamela Dos Santos Magalhães, Taiane Silva Reis, Flavia Santos Pinheiro, Joseane Dos Santos Oliveira, Eric Luz Dos Santos, Ian Bittencourt Bezerra Lima, Felipe Luz Vieira, Wesley Silva Costa, Zoefson Santos Sousa e Wesley Santos Nunes;

Ao Balé Folclórico da Bahia, à Cia Bahia Axé, ao Projeto Axé e à Cia Tradições Da Bahia;

Ao elenco e equipe dos espetáculos Aventuras do Maluco Beleza, A Voz do Campeão, Compadre de Ogum, Flamengo e A Prole dos Saturnos;

À Mãe Maria e o Ilê Axé Tajinã;

Aos queridos professores Manuel José Ferreira de Carvalho e Armindo Bião;

Aos meus pais Nize Rodeiro e Manuel Sá.

PASSOS, Edvard. Soteropoética: matriz do teatro carnaval de Salvador. 627 f. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

## RESUMO

A tese identifica a existência de uma poética - enquanto processo criativo coletivo - própria da cidade do Salvador, desenvolvida e salvaguardada por seu ciclo de festividades de verão, destacando a caracterização de uma de suas principais manifestações: a arte do trio elétrico. Investigam-se detidamente os impactos da folia “trielétrica” no fazer teatral da cidade, e apontam-se princípios estéticos determinantes de um período próspero da cena baiana, no final do século XX. Através do método de prática enquanto pesquisa, esses princípios são aplicados em um experimento cênico que hibridiza teatro e carnaval num musical itinerante pelas ruas do Pelourinho.

Palavras-chave: Poética, cidade do Salvador, trielétrica, teatro na Bahia.



PASSOS, Edvard. Soteropoetic: matrix of the carnival theater of Salvador. 627 pp. Doctoral thesis – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

## ABSTRACT

The thesis identifies the existence of a poetics - understood as a collective creative process - unique to the city of Salvador, developed and preserved through its cycle of popular festivities, highlighting the characterization of one of its main manifestations: the art of the *trio elétrico*. It closely examines the impacts of the “*trilétrica*” revelry on the theatrical practices of the city and identifies key aesthetic principles that defined a prosperous period for Bahian theater at the end of the 20th century. Using the practice-as-research method, these principles are applied in a theatrical experiment that hybridizes theater and carnival in an itinerant musical through the streets of Pelourinho.

Keywords: Poetics, city of Salvador, trielectric, theater in Bahia.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Dodô e Osmar sobre o trio elétrico.....	83
Figura 2	Personagens de Noviças Rebeldes .....	169
Figura 3	Santa Bárbara e Deus, personagens de Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia .....	170
Figura 4	O Diabo, Iemanjá e Deus, na cena do presente a Iemanjá de Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia .....	172
Figura 5	Personagens de Ó Pai Ó .....	173
Figura 6	Gerônimo Santana é Quincas Berro D'água, em A Cidade da Bahia é Nossa! .....	175
Figura 7	Personagens de A Bofetada .....	177
Figura 8	Personagens do Novo Recital da Poesia Baiana .....	178
Figura 9	Santo Antônio, Nossa Senhora Aparecida e Santa Rita de Cássia, personagens de A Peleja de Santa Dulce dos Pobres .....	180
Figura 10	Pandora e Fanta Maria, personagens de A Bofetada .....	181
Figura 11	Personagens de Ó Paí Ó. ....	182
Figura 12	Naja e o Diabo, personagens de Vixe Maria! .....	184
Figura 13	Roque e Boca, personagens de Ó Pai Ó .....	187
Figura 14	Personagens de Rebola! .....	188
Figura 15	Personagens de Confabulações .....	189
Figura 16	Número musical do espetáculo Sonho de uma Noite de Verão na Bahia .....	191
Figura 17	Fanta Maria em cena de plateia, em A Bofetada .....	193
Figura 18	Personagens de A Cidade da Bahia é Nossa!, em meio ao povo no Terreiro de Jesus .....	195
Figura 19	Os pastores da noite e Quincas Berro D'água à frente do bloco carnavalesco do musical de rua itinerante A Cidade da Bahia é Nossa! .....	200
Figura 20	Plininho e Raulzito, personagens de Aventuras do Maluco Beleza .....	204

Figura 21	Elenco de A Voz do Campeão .....	209
Figura 22	Ogum, personagem da montagem Compadre de Ogum.....	211
Figura 23	Os Pastores da Noite, personagens da montagem Compadre de Ogum .....	218
Figura 24	O craque Adílio, personagem da montagem Flamengo .....	219
Figura 25	Personagens de A Prole dos Saturnos .....	227
Figura 26	Gabriela, personagem do musical A Cidade da Bahia é Nossa! .....	235
Figura 27	Personagens de A Cidade da Bahia é Nossa! .....	238
Figura 28	Pedro Archanjo, personagem de A Cidade da Bahia é Nossa! .....	240
Figura 29	Mapa do percurso do musical A Cidade da Bahia é Nossa! .....	243
Figura 30	Pedro Archanjo, Vadinho e Dona Flor, personagens de A Cidade da Bahia é Nossa! .....	247
Figura 31	Ogum e Massu, personagens de A Cidade da Bahia é Nossa! .....	250

# SUMÁRIO

## VOLUME 1

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	16
<b>CAPÍTULO 1: SOTEROPOÉTICA</b> .....	27
Soterópolis .....	28
Poética .....	29
Soteropoética .....	32
Vocações das cidades .....	33
Vocação poética .....	35
<b>ÚTEROS EM FÚRIA: FESTIVIDADES E PROCESSOS CRIATIVOS</b> .....	36
Dionisíacas, Saturnais e Carnavais .....	38
<b>POÉTICAS DE SALVADOR</b> .....	45
Gente .....	48
Construção Ritual .....	51
Dois de Julho .....	55
Poéticas soteropolitanas .....	57

<b>CAPÍTULO 2: TRIELÉTRICA</b> .....	63
<b>CICLOS TRIELÉTRICOS</b> .....	65
Pré-trielétrico, ou Ciclo Dodô .....	65
Trielétrica Cordofônica, ou Ciclo Dodô e Osmar .....	85
Trielétrica Modal Específico, ou Ciclo Tapajós .....	88
Trielétrica Siríngica, ou Ciclo Moraes Moreira .....	90
Ciclo <i>Axé Music</i> .....	93
Propagação Trielétrica, ou Ciclo Expansão .....	99
<b>ELEMENTOS DA POÉTICA TRIELÉTRICA</b> .....	100
A Magnética Atrativa .....	101
A Música Trielétrica .....	105
A Atração .....	106
a. O puxador de trio .....	107
b. Banda .....	108
c. Balé .....	109
d. Percussão .....	110
O Trio Elétrico .....	111
a. Diretor trielétrico .....	114
b. Técnico de som .....	116
A Guitarra Baiana: filha dos paus elétricos .....	116
A Massa Humana Magnetizada .....	117
A Cidade Efêmera do Carnaval .....	118
a. Cidade .....	118
b. Circuito .....	119
O Rito Trielétrico .....	121
A Catarse Trielétrica .....	123

**CAPÍTULO 3: TEATRO CARNAVAL DE SALVADOR 126**

O éden trielétrico .....	135
Eu quero morar no Carnaval .....	137
Eu faço teatro-carnaval .....	145
A partir do candomblé, a partir do carnaval .....	154
Sob o signo carnavalesco .....	162
Nilda levou o teatro para cima do trio elétrico .....	164

**CAPÍTULO 4: PRINCÍPIOS DO TEATRO CARNAVAL .....168**

1. A CULTURA FESTIVA POPULAR .....	170
2. A TRANSGRESSÃO DA CULTURA OFICIAL .....	174
2.1 A Nudez em cena .....	176
2.2 O Homem travestido .....	176
3. A DESSACRALIZAÇÃO .....	179
4. A COMICIDADE HORIZONTAL .....	180
5. A DISTORÇÃO DO REAL: EXAGERO, FARSA E GROTESCO	183
6. O ENFRENTAMENTO .....	186
7. A MUSICALIDADE .....	190
8. O ERRO, OU INACABAMENTO .....	192
9. O NOMADISMO .....	194
10. CLÍMAX TRIELÉTRICO .....	196
11. A MAGNÉTICA ATRATIVA .....	199

<b>CAPÍTULO 5: A CIDADE DA BAHIA É NOSSA!</b> .....	202
<b>REPERTÓRIO</b> .....	203
<i>Aventuras do Maluco Beleza e A Voz do Campeão</i> .....	203
<i>Compadre de Ogum</i> .....	210
<i>Flamengo e A Prole dos Saturnos</i> .....	219
<b>A CIDADE DA BAHIA É NOSSA!</b> .....	228
Concepção: a cidade carnalizada como musa e matriz .....	230
Descrição .....	231
<b>ANÁLISE DOS PRINCÍPIOS DO TEATRO-CARNAVAL</b> .....	234
<b>CONCLUSÃO</b> .....	251

## **REFERÊNCIAS 258**

## **VOLUME 2**

### **APÊNDICES**

A - Dramatuglia do musical de rua *A Cidade da Bahia é Nossa!*

B - Entrevistas

C - Registro fotográfico de *A Cidade da Bahia é Nossa!* e outros espetáculos do repertório do encenador-pesquisador

D - Artigos e capítulos de livros publicados a partir de resultados parciais da pesquisa

E - Relatório do trabalho de campo do Carnaval 2020

## Introdução



Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, o filósofo russo Mikhail Bakhtin afirma que os carnavais do medievo, conhecidos pelo nome de Saturnais, são os responsáveis pelo manutenção e desenvolvimento de formas artísticas ao longo dos séculos, abrigadas no seio da cultura popular, graças aos seus vívidos ritos festivos. Reconhece também que tal fenômeno tem precedentes nos festejos antigos, dedicados a Dioniso na Ática, de onde rebenta o binômio cenológico: tragédia e comédia. Ademais, segundo o filósofo, os carnavais do medievo também são as oportunidades nas quais, liberta temporariamente do pesado regime opressor, a humanidade pôde vislumbrar as primeiras luzes de um novo tempo e, no somatório da cíclica repetição de sua pantagruélica efeméride momesca, gestou, não apenas artistas deslumbrantes como François Rabelais, mas também o próprio Renascimento.

Se as Dionisíacas e Saturnais – e antes delas deve-se incluir os Festivais do Egito Antigo - se esse conjunto de festas populares da Antiguidade e do Medievo carregavam tal responsabilidade e importância perante salvaguarda e desenvolvimento de processos poéticos/culturais da humanidade, é preciso olhar cada vez mais com apuro científico o fenômeno tropical de proporções faraônicas, capaz de embebedar Dioniso e intimidar os gigantes de Rabelais: o mais que secular sistema de festas populares do verão soteropolitano, que culmina num Carnaval detentor do título de maior festa de rua do planeta, pelo *Guinness Book of Records*. A longevidade e os impressionantes números do megaevento de rua de Salvador, o impacto cultural de sua produção poética e de seus artistas de alcance global, a desforra de uma cultura preta massacrada por séculos de escravidão, o papel transfigurador do cotidiano e transformador que exerce sobre o destino da própria vocação urbana soteropolitana, já são indícios suficientes para que se faça a seguinte pergunta: o que o sistema de festas populares do verão de Salvador e seu Carnaval foram capazes de gerar no campo das artes?

Essa inesgotável pergunta – cuja resposta poderia render uma década de pesquisa de todos os PPGs de todas as áreas da Universidade Federal da Bahia – desdobra-se em muitas outras. Na presente pesquisa, atendo-se somente ao campo das artes e da cultura, é de grande importância entender, por exemplo, que formas artísticas foram desenvolvidas através do ciclo de festas populares de Salvador e que formas artísticas foram salvaguardadas. A cidade de Salvador desenvolveu uma poética própria? Qual o poder transformador da realidade que detém as poéticas soteropolitanas? O Carnaval de

Salvador contribuiu com a transformação da realidade do povo preto de Salvador? Através da experiência humana dentro das circunstâncias tempo-espaço que conhecemos hoje como cidade do Salvador, a arte ganhou contribuições significativas? Que importância tem o legado poético de Salvador para a história das artes no mundo? É sabido que, no campo do sagrado, muito foi concebido a partir dos forçosos encontros étnicos ocorridos em Salvador, tendo como exemplo mais destacado o Candomblé. E no campo da poética, nas suas mais variadas formas, o que brotou das entranhas dessa cidade do “novo mundo”, que já foi o porto mais importante do Atlântico Sul?

Esse mar de perguntas carece de um recorte que viabilize a escrita da tese e, portanto, escolhemos uma central: Que influência teve o sistema de festas populares e o Carnaval de Salvador sobre a cena teatral soteropolitana nos últimos cinquenta anos? Contudo, a resposta para tal pergunta demanda a companhia de outras questões orbitantes, que os capítulos da tese também procuram sobre elas avançar: Salvador possui uma poética própria? (capítulo 1); de que é feita a poética do trio elétrico e como pode ser caracterizada? (capítulo 2); de que forma o carnaval impacta na cena teatral de Salvador? (capítulo 3); como se caracteriza o teatro-carnaval de Salvador? (capítulo 4); por fim, como esses princípios regem a obra cênica deste diretor-pesquisador? (capítulo 5).

Para responder a tais perguntas, o presente estudo faz uso de uma estratégia mista que combina alguns métodos de pesquisa. A pesquisa bibliográfica: baseando-se na revisão de literatura existente, ainda que escassa e pouco específica, reunindo informações já publicadas sobre o tema de estudo. A pesquisa qualitativa: para compreender a complexidade de fenômenos sociais, culturais e poéticos investigados, a pesquisa valeu-se de métodos como entrevistas<sup>1</sup>, observação participante em eventos de rua, análise de documentos, apreciação de espetáculos e trabalho de campo<sup>2</sup>.

E a pesquisa prática em artes cênicas: envolvendo criação em sala de ensaio e apresentações na rua, para testar hipóteses e causas e efeitos. O método de prática enquanto pesquisa, também conhecido como pesquisa baseada em prática, é uma abordagem que se concentra na prática artística como um modo de investigação e

---

<sup>1</sup> Apêndice A – Entrevistas: Alberto Pitta, Daniela Mercury, Jorge Nascimento, Carlos Nascimento, Gerônimo Santana, Yacoce Simões, Silvia Russo, Marcos Uzel, Marcio Meirelles, João Falcão, Fernando Guerreiro, Deolindo Checcucci, Paulo Dourado, Andreção Simões, Marcus Devolder e Márcio De Oliveira.

<sup>2</sup> Apêndice E – Relatório do Trabalho de Campo do Carnaval 2020.

produção de conhecimento. Complementando os métodos tradicionais, a pesquisa prática incorporou a própria prática artística como um componente essencial do processo de investigação. Nesse método, o pesquisador-encenador utilizou seu próprio fazer criativo como uma forma de explorar questões, ideias e conceitos em sua encenação. Por isso, o experimento cênico de um musical de rua carnavalesco-itinerante, *A Cidade da Bahia é Nossa!*<sup>3</sup>, foi colocado em prática como parte do processo de investigação. A pesquisa prática envolveu um ciclo de ação-reflexão que durou cinco temporadas, no qual o pesquisador-diretor criou, experimentou, refletiu sobre sua prática e então ajustou e refinou seu trabalho com base nessa reflexão. Isso permitiu a aplicação dos princípios estéticos propostos na tese e uma compreensão mais profunda das questões exploradas, que não seria possível apenas através de métodos de pesquisa tradicionais, sendo uma ferramenta metodológica de apropriação das questões, proporcionando uma abordagem criativa e multidimensional, geradora de conhecimento dentro do campo das artes cênicas. A prática do musical de rua se estendeu do primeiro ao último ano da elaboração da tese.

O desafio metodológico se apresenta para a presente pesquisa, na medida em que se constata a pouca referência específica. A investigação sobre os processos poéticos advindo dos ritos festivos populares de Salvador demandou criatividade e uma postura investigativa calcada em uma trajetória artística e acadêmica mergulhada nas experiências imersivas nas festas da Bahia e no trabalho de muitos pensadores baianos, onde destacam-se Manoel José de Ferreira de Carvalho e sua cidade efêmera do carnaval, Armino Bião e a etnocologia e Ordep Serra e seus rumores de festa.

O capítulo 1, *Soteropoética*, parte de uma reflexão teórica na interface dos campos epistemológicos da teoria das cidades e da poética. Explica a construção etimológica do neologismo “soteropoética”, apresentando, separadamente, o significado dos étimos das palavras “soterópolis” e “poética”, para depois reuni-los. Com a fusão, cria-se uma outra perspectiva conceitual, na qual é possível atribuir as características inerentes ao campo poético/criativo - normalmente aplicadas aos indivíduos criadores – aos coletivos urbanos, assim apresentando a ideia de uma cidade poética, ou seja, uma cidade chamada, vocacionada à criatividade. Em meio às já conhecidas vocações urbanas

---

<sup>3</sup> Espetáculo concebido e desenvolvido durante o processo de pesquisa: Apendice B – Dramaturgia e Apendice C – Registro Fotográfico.

tradicionais, o estudo aponta a existência de uma outra: a criação artística/poética como a nova função urbana de Salvador, na contemporaneidade.

Em seguida, o estudo introduz o funcionamento do macro dispositivo poético/criativo urbano de Salvador, através da observação do secular e extenso calendário de festas populares do verão baiano, que culmina no famoso Carnaval do trio elétrico. Identifica este sistema de festas populares como mega-laboratório inventivo, usina de criações artísticas a céu aberto, trazendo como referência experiências precedentes de outras importantes cidades poéticas/criativas da história da humanidade, que desde a Antiguidade vivenciaram processos semelhantes, onde as grandes festividades elaboram e preservam processos criativos da maior importância, a exemplo do Wepet Renpet – nas cidades do Antigo Egito, das Dionisíacas – nas polis da Ática e das Saturnais – nas cidades do Império Romano.

O capítulo encerra apontando o vasto campo a ser investigado: as poéticas de Salvador, as manifestações criativas típicas soteropolitanas, nascidas de suas festas. Introduz os principais ingredientes que proporcionam a ambiência poética específica soteropolitana – a exemplo de sua gente múltipla e suas ricas construções rituais. Ao final, traz à baila as duas poéticas soteropolitanas contemporâneas predominantes, antagônicas e complementares: o bloco afro e o trio elétrico.

A principal referência teórica que norteia o capítulo é a produção de conhecimento de pesquisadores e artistas baianos, boa parte deles reunidos pela Universidade Federal da Bahia em cooperação com a Prefeitura de Salvador, através das antologias *Quem Faz Salvador* e *Casa do Carnaval*, que conta com nomes como Ordep Serra, Paulo Miguez, Vovô do Ilê, Manoel José de Carvalho, Milton Moura, Gey Espinheira, Mãe Stella de Oxossi, Angela Gordilho, Merina Aragão, Eneida Leal Cunha, Sônia Rangel e Paulo Costa Lima, Roberto Albergaria. Juntos debatem “o conhecimento produzido, revisto, ou revisitado sobre a cidade [de Salvador], seus encantos e suas dores.” (CARVALHO *apud* LUZ. p.13)

Que belo desafio este de colocar uma cidade em perspectiva! Eis que emerge múltipla e desafiadora de suas margens invisíveis a convocar nossas atenções especializadas, a incitar artes interpretativas as mais diversas e o desejo-capacidade de ver as coisas concatenadas e solidárias, tal contas de um mesmo fio – passado, futuro, local, mundial, identidade, alteridade, festas, sinas e prognósticos – tudo isso em nome

de éticas, poéticas e utopias destiladas a partir do que se vive em Salvador (LIMA *apud* LUZ. p. 7).

Também as entrevistas realizadas pela presente pesquisa dão consistência ao discurso sobre as poéticas próprias das festividades de Salvador, com destaque para o depoimento do artista plástico e presidente do Cortejo Afro, Alberto Pitta, e da cantora e compositora, Daniela Mercury.

Soma-se às vozes soteropolitanas, a tradução e o prefácio da *Poética* de Aristóteles, feita por Eudoro Sousa, que acrescenta informações preciosas sobre o contexto das Dionisiacas e o significado original do termo “poética”. No entanto, a mais ousada e estrutural afirmação presente no capítulo, encontra sustentação na premissa de *A Cultura Popular na Idade Média*, de Mikail Bakhtin, na qual se confirmam as percepções de que a função e os dispositivos criativos coletivos das cidades, há muito, são advindos das festividades que engendram poéticas.

O capítulo 2, *Trielétrica*, é dedicado à investigação de uma forma poética originária e desenvolvida na cidade de Salvador: aquela consequente do invento do trio elétrico e que o antropólogo Ordep Serra define em *Rumores de Festa: o sagrado e o profano na Bahia* como “uma nova forma de espetáculo [...] criação foliã que tem a ver com o domínio da cenologia [...] invento revolucionário de uma nova composição do campo espetacular”, aqui denominada de “trielétrica”. A poética do trio elétrico é o fenômeno central para compreensão dos destinos trilhados por toda evolução urbana recente da cidade efêmera do carnaval e dos notáveis feitos artísticos atingidos por ela, que desembocam numa nova cidade e sua pungente e inovadora economia criativa.

É um capítulo que pode ser dividido em duas partes: a perspectiva histórica do surgimento do trio elétrico e da *trielétrica* e a caracterização da *trielétrica*. Na primeira parte, através da identificação de ciclos evolutivos da poética trielétrica, traça-se uma perspectiva histórica desde as circunstâncias que deram origem ao fenômeno inédito no campo da cenologia, passando pelas conquistas criativas que resultaram na maturação de seu formato poético pleno, que rompeu as fronteiras do tempo e do espaço de sua matriz, a cidade efêmera do carnaval de Salvador, atingindo escala internacional.

Na segunda parte, para caracterização da poética trielétrica, propriamente dita, é realizada a descrição de suas partes, que compõem o todo. São elementos da poética

identificados: a magnética, a música trielétrica, a atração (puxador, banda e balé, em alguns casos), o trio elétrico, a massa humana magnetizada, o rito itinerante, o circuito na cidade, a catarse trielétrica específica, entre outros.

Por se tratar de um ponto de vista inexplorado sobre matéria ainda pouco investigada, ou seja: o olhar da cenologia sobre a poética do trio elétrico, o capítulo avança sobre o campo desconhecido contando com aportes de pesquisadores soteropolitanos das áreas da antropologia, história, música e cidade, que produziram estudos sobre Salvador e suas festas, presentes nas antologias já citadas anteriormente. Também as entrevistas realizadas pela pesquisa fornecem importante substância para este ponto do estudo, onde se destacam as falas do diretor musical do *Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar*, Yacoce Simões, da cantora e compositora Daniela Mercury, do cantor e compositor Gerônimo Santana, e, em especial, os depoimentos dos músicos Jorge e Carlos Nascimento, filho e neto, respectivamente, de Adolpho Nascimento, o Dodô, inventor do trio elétrico.

É um capítulo inspirado pelo propósito e pela estrutura da *Poética* de Aristóteles, que há mais de 2.300 anos procurou apresentar/documentar a natureza de uma poética da Antiguidade: a tragédia. Com o intuito de prestar o mesmo serviço, o presente capítulo procura apresentar/documentar a existência de uma outra poética, contemporânea, elaborada milênios depois, nos trópicos, originária da cidade de Salvador: a trielétrica.

No capítulo 3, *Teatro Carnaval de Salvador*, o estudo apresenta de que forma a explosão cultural do grande carnaval soteropolitano impactou em diversos aspectos da vida da cidade, em especial no campo artístico e no teatro produzido pela capital baiana. A icônica e libertária Praça Castro Alves do encontro de trios elétricos das décadas de 70 e 80, juntamente com o surgimento dos blocos afros inspiraram uma geração de foliões artistas da cena que são responsáveis pelo *boom* do teatro baiano, fenômeno que se deu ainda no final dos 80 e seguiu pungente por toda década de 90 e primeira metade da década inaugural do século XXI, acompanhando a mesma curva ascendente da *Axé Music*.

Foram entrevistados expoentes do teatro baiano do referido período, entre eles Deolindo Checcucci, Fernando Guerreiro, Paulo Dourado, Márcio Meirelles e o jornalista e crítico de teatro Marcos Uzel. Checcucci apresenta seu éden trielétrico: a Praça Castro Alves

apropriada pelo carnaval, como um marco na vida cultural da Cidade da Bahia. Guerreiro conta como sua musa inspiradora nasceu - quando este era ainda adolescente - na vivência do viciante, porém escasso, éden carnavalesco irreproduzível e como encontrou no teatro a forma para saboreá-lo nos demais dias do ano e, dessa forma, realizar seu mais profundo desejo: “morar no carnaval”. Dourado explica como revolucionou, por completo, sua forma de fazer teatro de forma acidental: o desprezioso recital debochado das letras de músicas carnavalescas se tornou o maior sucesso de sua carreira, mostrando para ele a rota para o grande público, rompendo a bolha de alcance limitado da classe artística. A partir daí, o encenador aposenta o fazer de um teatro *cult*, para praticar o que ele denominou de “teatro-carnaval”. Márcio Meirelles também encontra a rota do grande público, através do carnaval soteropolitano, ao fundar o Bando de Teatro Olodum: para Meirelles interessa sobremaneira o viés transformador do carnaval, movido pela luta do povo preto por igualdade.

Encerrando o capítulo, Marcos Uzel, como crítico teatral atuante no período, fornece preciosas análises que reforçam o delineamento que o capítulo se propõe a fazer: na recente história das artes cênicas de Salvador, temos a predominância de um teatro sob a égide do carnaval. Tanto no aspecto comercial, como no político. O carnaval é o pano de fundo e principal responsável pelo *boom* do teatro baiano. Uzel também introduz a figura icônica da atriz Nilda Spencer como majestade momesca a transitar entre as festas da Bahia e o teatro baiano, enlaçando e tecendo importantes conexões entre rua e tablado. Esse é um capítulo predominantemente desenvolvido a partir das entrevistas realizadas pela pesquisa, uma vez que não existe bibliografia que trate do teatro-carnaval de Salvador.

O capítulo 4, *Princípios do Teatro Carnaval*, como anuncia o título, sistematiza os princípios que caracterizam o teatro-carnaval da cidade de Salvador, tendo como método a observância de encenações de grande sucesso, que obtiveram vasto público, com escala equivalente à grande festa baiana. São elas: *Bocas do Inferno*, *A Bofetada*, *Los Catedráticos*, *Ó Paí Ó*, *Vixe Maria Deus e o Diabo na Bahia*, *Cabaré da RRRRRaça*, entre outras. Não à toa, são montagens dos referidos encenadores entrevistados e apresentados no capítulo anterior: Deolindo Checcucci, Fernando Guerreiro, Paulo Dourado e Márcio Meirelles.

Essas peças de teatro que definem um período de muito sucesso de público do teatro

baiano, apresentam traços congênitos, que explicam uma poética e seu êxito junto ao público. Portanto, a partir de sua observação, são princípios do teatro-carnaval de Salvador, aqui propostos: a comicidade; a presença da cultura popular, através de personagens e situações; a transgressão da cultura oficial, através da nudez e do travestir-se; a dessacralização de divindades, que passam a habitar entre homens e mulheres; a distorção do real através do exagero, da farsa e do grotesco; o enfrentamento, transformação da realidade opressora; a musicalidade; o inacabamento; o nomadismo transgressor de normas especiais; e o clímax trielétrico.

O capítulo 5, *A Cidade da Bahia é Nossa!*, diferente dos anteriores, é fruto de um processo de prática como pesquisa. Ele gira em torno do musical de rua carnavalesco itinerante *A Cidade da Bahia é Nossa!*, que é a montagem de trabalho da presente pesquisa. O experimento cênico concebido, escrito e dirigido pelo pesquisador-encenador Edvard Passos, mescla teatro e carnaval numa estrutura que alterna cenas inspiradas na obra de Jorge Amado com deslocamentos festivos embalados por músicas compostas por Gerônimo Santana. No musical, todos os princípios identificados do teatro carnaval são aplicados no fazer cênico, explorados em suas possibilidades e retornam sob a forma de reflexões teóricas, aqui apresentadas.

A referida montagem acompanhou o processo de pesquisa, do princípio ao fim, realizando trinta e quatro apresentações, entre os anos de 2017 e 2024: vinte oito apresentações, nas ruas do Pelourinho, antes da pandemia do Corona vírus; duas apresentações, nas ruas do centro histórico de Mucugê, na Chapada Diamantina; outras três apresentações de retorno às ruas do Pelourinho; e uma última apresentação em espaço fechado, no Teatro Gregório de Matos.

A primeira metade do capítulo discute a presença dos princípios do teatro carnaval no repertório de espetáculos iniciais da carreira do pesquisador-encenador, Edvard Passos, que é um dos mantenedores dessa tradição teatro-carnavalesca soteropolitana. São analisados os espetáculos deflagradores das primeiras reflexões, que abrem o caminho da presente pesquisa: *Aventuras do Maluco Beleza* (2010), *A Voz do Campeão* (2011), *Compadre de Ogum* (2014), *Flamengo* (2015) e *A Prole dos Saturnos* (2015).

Na segunda metade do capítulo, o estudo se detém na descrição do experimento cênico desenvolvido especificamente, em constante troca com a pesquisa: o musical de rua



carnavalesco e itinerante *A Cidade da Bahia é Nossa!* (2017) e na análise do desempenho dos princípios do teatro carnaval. O musical que, desde a composição de seu elenco, procurou a simbiose entre teatro e carnaval, contou com a presença de artistas de destaque do teatro baiano e da *axé music*, em cena.

A tese é composta ainda de cinco apêndices, conforme apresentados abaixo:

Apêndice A: dramaturgia do musical de rua *A Cidade da Bahia é Nossa!*

Apêndice B: entrevistas soteropoéticas - Alberto Pitta, Daniela Mercury, Jorge Nascimento, Carlos Nascimento, Gerônimo Santana, Yacoce Simões, Silvia Russo, Marcos Uzel, Marcio Meirelles, João Falcão, Fernando Guerreiro, Deolindo Checcucci, Paulo Dourado, Andrezão Simões, Marcus Devolder e Márcio De Oliveira.

Apêndice C: registro fotográfico de *A Cidade da Bahia é Nossa!* e demais espetáculos do repertório do encenador-pesquisador.

Apêndice D: artigos e capítulos de livros publicados a partir de resultados parciais da pesquisa.

Apêndice E: relatório do trabalho de campo do Carnaval 2020.

Em sua conclusão, o estudo reapresenta as principais afirmativas dispostas nos capítulos e aponta caminhos abertos, que podem ser trilhados por novos pesquisadores, frente ao grande trabalho de investigação das poéticas soteropolitanas e haja visto que o campo desperta tantas questões, algumas delas apresentadas na presente introdução e outras tantas debatidas ao longo dos capítulos a seguir.

Também é apresentada a necessidade de aprimoramento do trato público com o patrimônio cultural imaterial, através da salvaguarda de valiosas poéticas soteropolitanas, visto que até hoje nem o trio elétrico, nem os blocos afro – que são hegemônicos, hoje - estão devidamente reconhecidos nessa categoria. É também sugerido um novo olhar governamental, que contemple através de planejamento estratégico a cidade de Salvador como potência de economia criativa e redimensione sua perspectiva de investimentos no setor, uma vez que não é toda cidade que dispõe de um sistema próprio de elaboração poética.

Alguns projetos culturais são sugeridos, no âmbito da reparação da memória de artistas

decisivos para edificação da vocação poética da cidade, como Adolpho Nascimento e Neguinho do Samba; e, por fim, a constituição de um grupo permanente de estudos do Carnaval na Casa do Carnaval, em parceria entre os poderes públicos e a universidade, para fazer de Salvador uma cidade referência na produção de conhecimento sobre eventos de rua e festas populares.

# 1

Soteropoética

## Soterópolis

De acordo com *O Enigma de Soterópolis*, artigo do professor Seibt Werner<sup>4</sup>, publicado na Revista dos Estudos Bizantinos, duas cidades receberam o nome de Soterópolis, na baixa Idade Média. Sobre a primeira delas, às margens do Mar Negro, entre os séculos X e XII, com certa imprecisão sobre a localização exata, Constantino VII escreveu no *De Administrando Império*, que ela era uma cidade fortificada, capital de um distrito, na fronteira com a região da Abecásia, atual Geórgia. Entretanto, em *Escorial Taktikon*, organizado por Nicolas Oikomides, a Soterópolis citada confunde-se com a fortaleza Bourzo, mais ao sul, na atual Borçka, na Turquia. A segunda Soterópolis seria Pitsunda, a nordeste do Cáucaso e desempenhava papel estratégico, garantindo a presença e os interesses comerciais do Império Bizantino e, por isso, integrava junta militar com Anakopia, cidade vizinha (Anakopia-Soteroupolis). Werner ainda comenta que a pequena cidade de Pythia Therma, na Antiga Bithynia, fora também chamada de Soterópolis, no começo do Império Bizantino (WERNER, 2017). Os rumores também alimentam o mistério de que um herói grego, militar bizantino, de nome Sotero, haveria fundado a cidade com seu nome. Apesar de quantas existiram, onde e de que papéis vieram desempenhar, o certo é que a denominação Soterópolis é composta da junção de outras duas palavras, que significam: salvador e cidade, respectivamente. Ou seja: cidade do salvador.

Saltando no tempo e no espaço, da Antiguidade tardia e da Idade Média para a contemporaneidade, em outras águas oceânicas, transatlânticas e ao sul da Linha do Equador, nos deparamos com outra cidade do salvador. Outra cidade de origem militar, construída em acrópole, em meados do século XVI, a cavaleiro de uma vasta baía, erigida capital da colônia portuguesa. Cidade portuária, sede administrativa, estratégica - tanto militar como comercialmente - por isso, desejada e disputada ao longo dos séculos. Um marco importante para o projeto luso imperial: Cidade de São Salvador da Bahia de Todos os Santos, ou Cidade do Salvador, ou ainda Cidade da Bahia. Assim batizada por colonizadores católicos, em homenagem a Jesus Cristo, o Salvador, de acordo com a tradição cristã. Nesse novo mundo tropical de além-mar, aquela ou aquele indivíduo nascido na cidade do Salvador, contrariando a convenção da própria língua

---

<sup>4</sup> Professor doutor aposentado de estudos Bizantinos e Idade Média da Arménia e Geórgia – Austrian Academy of Sciences, Viena.

portuguesa, é chamado soteropolitano. O natural da cidade de Salvador não se trata por salvadoreense, como observa a gramática do português. Optou-se pela flexão de soterópolis, de onde obtém-se o gentílico “soteropolitana” ou “soteropolitano”, para designar aquela, ou aquele nascido em Salvador da Bahia.

## Poética

Para o presente estudo, interessa o significado do vocábulo “poética” relacionado a sua origem na palavra grega "poiesis", que é um termo utilizado para descrever a criação ou produção de algo, especialmente no campo artístico. É corriqueiramente associado ao processo de escrita, mas também pode se referir a qualquer forma de arte, ou obra criativa. Em sua forma mais corriqueira, a palavra “poética” se refere à teoria e prática da criação literária, especialmente no contexto da escrita de versos. Contudo, de acordo com sua origem, o termo pode ter amplo uso no campo das artes, na música, na dança, nas artes visuais, para descrever os princípios subjacentes à criação artística nessas áreas. É, portanto, uma palavra empregável ao campo artístico em geral.

Em *A Arte Poética* de Aristóteles, temos um estudo da tragédia grega que procura explicar suas partes componentes, em exercício comparativo com a epopeia e outras expressões artísticas. O termo “poesia” é empregado por Aristóteles de forma abrangente, derivado da palavra “poiesis” – criação ou fazer - e se refere a variadas “espécies” de arte.

Falemos da poesia – dela mesma e das suas espécies [...] a epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. [...] Espécies de poesia imitativa, classificadas segundo objeto da imitação. [...] classificadas segundo o modo da imitação: narrativa, mista, dramática. (ARISTÓTELES, 1994, p. 103)

Com o passar do tempo, o termo passou a ser empregado de diferentes formas, podendo designar um estilo adotado por um escritor, artista ou grupo artístico: a poética surrealista, ou romântica, referindo-se aos princípios estéticos e conceitos temáticos associados a esses movimentos artísticos. Por isso, é importante observar que o significado de "poética" pode variar dependendo do contexto e do campo específico em que é utilizado, seja na literatura, na música, nas artes visuais ou em outras formas de expressão artística.

São muitos os exemplos de estudiosos da poética, como Thomas Stearns Eliot: poeta e crítico literário do início do século XX, que produziu ensaios que abordam temas relacionados à poesia moderna e ao simbolismo; Roman Jakobson, linguista e teórico literário russo, é também conhecido por suas contribuições no campo da poética e da linguística. Ele explorou a função poética da linguagem e a relação entre poesia e linguagem; Northrop Frye foi um crítico literário canadense cujas obras examinam a estrutura e a simbologia da poesia, além de propor uma teoria cíclica da história literária; Julia Kristeva, teórica literária e filósofa francesa, que aborda questões da linguagem, do sujeito e da intertextualidade na poesia; Sônia Rangel, professora e artista cênico-visual da Universidade Federal da Bahia, que defende uma pedagogia poética centrada no estudo do imaginário e nos processos de criação; Mikhail Bahktin, teórico russo, que desenvolveu conceitos como carnavalização e polifonia e enfatiza que a linguagem poética é uma forma especial de discurso, que incorpora elementos do cotidiano, do grotesco e do cômico, destacando o papel do carnaval e do riso na literatura como mecanismos que subvertem as normas estabelecidas e permitem a renovação cultural.

Para efeito do presente estudo é também importante destacar a utilização do termo "poética" entre os teóricos e criadores negros, que está constantemente associada à luta decolonial. Toni Morrison, renomada escritora e romancista americana, vencedora do Prêmio Nobel de Literatura, abordou a questão da poética em seus trabalhos, explorando a linguagem, a memória, a ancestralidade e a experiência afro-americana; Aimé Césaire, poeta e político martinicano - figura importante no movimento literário da negritude - em *Cahier d'un retour au pays natal*<sup>5</sup>, aborda questões de identidade, colonialismo e a expressão poética como forma de resistência e emancipação; Léopold Sédar Senghor, poeta e político senegalês - proeminente representante do movimento da negritude - explorou a ideia de uma "poesia negra" que celebrava a cultura africana, sua estética, ritmos e tradições; Amiri Baraka, poeta, dramaturgo e ativista político americano, escreveu extensivamente sobre a experiência negra nos Estados Unidos e sua poesia e ensaios abordam temas como a luta pelos direitos civis, o nacionalismo negro e a busca por uma expressão artística autêntica e revolucionária.

Em geral, a depender do contexto em que é utilizada, a palavra ganha diferentes nuances

---

<sup>5</sup> Caderno de um Retorno ao País Natal.

e significados. Como um adjetivo, "poética" pode se referir a algo relacionado à expressão artística caracterizada pela sensibilidade, criatividade e beleza. Por exemplo: um filme pode ser descrito como tendo uma qualidade poética, o que significa que ele evoca sentimentos e imagens de maneira artística. Porém, "poética" também pode ser usada como substantivo, sendo o estudo, a teoria, ou o conjunto de princípios relacionados ao processo criativo. E este é o emprego da palavra determinante para o presente estudo: a poética como o campo que investiga os elementos, as técnicas e as formas utilizadas na criação artística. Por exemplo: a poética de um pintor se refere ao conjunto de ideias, conceitos, procedimentos, técnicas, processos – pensares e fazeres - que fundamentam sua abordagem à criação. O campo de estudo da poética se refere a qualquer forma de expressão artística ou criativa, aproximando-se do sentido original. Compositores, cineastas, escritores, coreógrafos, bailarinos, musicistas são todos detentores de uma poética própria. Explica a professora Sônia Rangel:

No cerne do estudo da poética, habita o fenômeno da criação, ou da criatividade, cujos estudos se intensificaram nos últimos cem anos e, como um campo específico, há mais ou menos cinquenta anos. [...] É também no domínio do pensamento, da ontologia da criação que arte e ciência se encontram, embora divirjam em suas finalidades. (RANGEL *apud* LUZ, 2002, p. 50).

Pela derivação do termo “poiesis”, o poeta seria, tão somente, aquele que cria, sendo a poética seu processo de criação. Já a poesia seria o fruto dessa criação. Aristóteles empregava a palavra poesia ao campo das sete artes: a aulética, citada por ele, é a arte dos instrumentos de sopro (a exemplo da flauta) e a citarística é arte dos instrumentos cordofônicos (como a harpa). Por isso, os instrumentistas também seriam poetas, pois são criadores. Para efeito do presente estudo, um criador é, portanto, um poeta, seja ele escultor, dançarino, pintor, ou compositor, interessando essa compreensão versátil do ato de poiesis, ou seja, do ato de criar, no seu todo, variado em espécies, referente às formas das artes em geral.

Como exemplos de criadores locais detentores de poéticas notáveis, temos o cineasta Glauber Rocha, artista moderno, fundador de uma escola poética recriadora de paradigmas: o cinema novo. Glauber é um criador, portanto, um poeta e seus filmes são seus poemas. Walter Smetak, artista instrumentista da música microtonal, é detentor de uma poética influenciadora de uma geração de grandes músicos brasileiros. Mesmo sem palavras, sua poética é sólida e suas composições não deixam de ser poemas. O coreógrafo do Balé Folclórico da Bahia, Zebrinha, ao criar uma coreografia e ensaiar

um corpo de baile está em pleno processo de um ato de *poiesis*.

### **Soteropoética**

Portanto, o neologismo “soteropoética” - à luz da composição do gentílico soteropolitano(a) - significa: poética nativa da cidade do Salvador, englobando as variadas criações e processos criativos. Refere-se à produção artística, cultural de Salvador da Bahia. Poética soteropolitana, elaborada pelo ente coletivo de seus habitantes em face, principalmente, aos intensos ritos urbanos cíclicos festivos. Refere-se, sobretudo, ao vasto conjunto das criações artísticas variadas que ganha relevo - merecendo destaque e estudo - por reunir, retratar, traduzir e amalgamar uma incomum diversidade étnico-cultural, cujas trocas são constantemente provocadas e catalisadas pelo ciclo festivo anual - arranjo de construções rituais calendarizadas – que, aquecido pelo sol de verão dos trópicos, gera incontáveis atos de *poiesis*.

A soteropoética, salvaguardada e desenvolvida pelo sistema de festas populares do verão de Salvador, abrange as manifestações artísticas que emergem das experiências de imersão na cidade, com todas as suas particularidades culturais, históricas e sociais. Ela engloba a música, a dança, o teatro, as artes visuais, a literatura, o audiovisual e outras formas próprias de expressão artística, que são elaboradas pelo contexto e pela identidade soteropolitana: a rica cultura afro-brasileira, religiosidade, festividades, culinária, belezas naturais e, sobretudo, suas variadas construções rituais. Os trios elétricos, os blocos afro, os afoxés, toda a *axé music* com seu vastíssimo repertório de canções e infusões rítmicas – incluindo-se todo veio do pagode baiano, seus incontáveis artistas, cantores, compositores, instrumentistas, bailarinos, gente das artes plásticas e cênicas, gente do comércio ambulante como os performáticos dos carrinhos de café, o próprio calendário de festas populares ativador/engendrante dos processos soteropoéticos. A soteropoética é, portanto, o fruto artístico cultural resultante das trocas entre os indivíduos que fazem a cidade de Salvador no seu dia a dia, é um espelho da essência e dos elementos característicos da cidade, suas contradições, alegrias, desafios e identidade cultural, expressando-se através das diferentes formas.

O termo "soteropoética" é uma estratégia de reconhecer, valorizar e elaborar a produção artística que emerge de Salvador. É também uma maneira de celebrar a diversidade



cultural e criativa da cidade e de afirmar a importância daquilo que é criado, impactando não apenas na própria cidade, mas também fora dela.

### **Vocações das cidades**

As cidades são identificadas e classificadas por suas vocações, suas principais funções urbanas, papéis que desempenham predominantemente: cidades industriais, turísticas, portuárias, dormitórios, universitárias, históricas, sagradas. Essas atividades marcam a natureza urbana, designam suas formas físico-espaciais e também suas dinâmicas.

A vocação de uma cidade se refere à sua especialização ou aptidão para desenvolver atividades econômicas, sociais ou culturais. Essa vocação muitas vezes está relacionada aos recursos naturais disponíveis na região, ao histórico de desenvolvimento econômico, às características geográficas, à infraestrutura existente e às preferências e demandas da população local. Por exemplo, algumas cidades podem ter uma vocação industrial, com um foco em manufatura e produção de bens. Outras podem ter uma vocação turística, devido a sua localização geográfica privilegiada, patrimônio histórico ou belezas naturais. Há também cidades que se especializam em serviços financeiros, tecnologia da informação, educação, saúde, entre outros setores. A vocação de uma cidade pode ser resultado de fatores históricos, investimentos governamentais, políticas de desenvolvimento urbano ou mesmo de iniciativas da sociedade civil. É importante ressaltar que as vocações das cidades podem evoluir ao longo do tempo, devido a mudanças nas condições econômicas, avanços tecnológicos, transformações sociais e outras influências. Em resumo, as cidades podem ter diferentes vocações, e essa característica contribui para moldar sua identidade, economia e estilo de vida.

São muitas as teorias e teóricos que tratam das vocações das cidades dentro do campo epistemológico dos Estudos Urbanos, a exemplo da teoria dos lugares centrais (CHRISTALLER, 1966) do geógrafo Walter Christaller, que busca explicar a distribuição espacial de atividades econômicas em um sistema urbano: as cidades se especializam em diferentes níveis de serviços e funções, de acordo com sua posição hierárquica na rede urbana. A teoria da base econômica de Johann Heinrich von Thünen, que analisa a especialização das cidades com base em seus recursos naturais e atividades econômicas predominantes: a localização das cidades é influenciada pela disponibilidade de recursos e pela busca de eficiência econômica (THÜNEN, 2009). A

teoria dos setores de atividade de François Perroux, que sugere que as cidades se especializam em diferentes setores econômicos com base em suas vantagens competitivas: as interações entre diferentes setores e regiões impulsionam o desenvolvimento econômico (PERROUX, 2010). E a teoria do ciclo de vida urbano do artigo *The Nature of Cities* (HARRIS e ULLMAN *apud* PUTNAM, 2013) de Chauncy Harris e Edward Ullman, que argumenta que as cidades passam por estágios de crescimento e declínio ao longo do tempo, o que pode estar relacionado às suas vocações econômicas: as cidades podem se desenvolver em torno de indústrias específicas e, posteriormente, mudar sua vocação em resposta a mudanças econômicas e sociais.

Cada um oferece perspectivas diferentes sobre como as cidades se especializam e desenvolvem suas atividades econômicas, levando em consideração fatores como localização, recursos, interações econômicas e estágios de desenvolvimento urbano. Abaixo, estão exemplos de diferentes vocações urbanas e suas respectivas cidades ao redor do mundo:

Financeira/comercial: centros financeiros que sediam empresas, bancos, bolsas de valores e uma gama de instituições como Nova York, São Paulo, Joanesburgo e Londres. Turística: que recebem muitos visitantes em busca de belezas naturais e patrimônios culturais materiais e imateriais como Barcelona, Bangkok, Atenas e a ilha de Zanzibar. Tecnológica/inovadora: sediam conglomerados de empresas de tecnologia, start-ups e investimentos em inovação como São Francisco, Lagos e Tel Aviv. Educacional: abrigam renomadas universidades que promovem atmosfera acadêmica rica, como Boston, Cidade do Cabo, Lisboa e Cambridge. Esportiva: famosas pelos complexos esportivos e por sediar competições internacionais como Rio de Janeiro, Barcelona e Atenas. Gastronômica: cidades que se tornam destaques por suas comidas típicas, ou pela alta gastronomia e seus restaurantes badalados, como Paris, Bangkok e Marrakech. Industrial/manufatureira: centro de produção eletrônica, têxtil, automobilística, como Detroit; Nairobi e Shenzhen. Administrativa: abrigam os principais órgãos governamentais como Brasília, Pretória, Washington e Ottawa.

Existem também as cidades dormitório que funcionam como cidades-satélites de grandes centros, onde muitos trabalham e retornam para descansar e morar como Getafe, (Espanha), San Jose (EUA) e Rabat (Marrocos); cidades portuárias como Roterdã, Xangai, Cidade do Cabo e Santos; cidades históricas com seus magníficos sítios e

centros antigos como Roma, Kyoto e Cairo; e cidades sagradas como Jerusalém, Varanasi, Machu Picchu e Lalibela.

É importante ressaltar que essas são apenas algumas das muitas vocações que as cidades podem ter, e por vezes uma cidade pode ter múltiplas vocações simultaneamente, combinando diferentes setores econômicos, culturais e sociais em sua identidade. O geógrafo Milton Santos aborda a ideia de que as cidades não são monolíticas em suas vocações. Em *A Urbanização Brasileira* (SANTOS, 2005), destaca a diversidade e complexidade das cidades brasileiras, em termos de suas vocações, estruturas socioeconômicas e espaciais. As cidades não podem ser reduzidas a uma única função ou vocação, mas são espaços multifuncionais que abrigam uma variedade de atividades econômicas, sociais e culturais. Ele enfatiza a importância de compreender essa diversidade e promover um desenvolvimento urbano mais equilibrado e inclusivo, considerando as diferentes realidades e potencialidades de cada cidade.

### **Vocação Poética**

As cidades também possuem vocações culturais e artísticas. Sobretudo quando desenvolvem uma economia criativa, as cidades podem se especializar e se destacar em termos de oferta e promoção de atividades culturais e artísticas. Algumas se tornaram centros culturais graças à presença de instituições renomadas: museus, galerias de arte, bibliotecas, centros históricos, teatros, óperas e orquestras associadas a uma proposta dinâmica de festivais e eventos. Essas cidades podem atrair artistas e apreciadores de arte de outras partes do mundo, tornando-se destinos culturais. Exemplos incluem cidades como: Cusco, Paris, Dakar, Nova York, Berlim, Rio de Janeiro, Addis Abeba, Florença, Marrakesh de Mali, Buenos Aires e muitas outras.

A vocação cultural e artística de uma cidade não se limita apenas às instituições e eventos calendarizados. Também pode se manifestar na presença de bairros boêmios, espaços de arte alternativa, movimentos culturais locais e uma atmosfera que promova a criatividade e a expressão artística. Tais características também podem contribuir para o desenvolvimento da identidade da cidade, estimular a economia criativa, promover turismo e desenvolver a vocação, ao oferecer acesso a uma variedade de manifestações que definem uma maneira própria de ser.

Para efeito do presente estudo, nos deteremos num certo tipo de cidade de vocação

cultural e artística: a cidade poética. Sim, é possível afirmar que certas cidades possuem vocação criativa ou poética, no sentido abrangente da palavra. Uma cidade pode ser considerada poética, ou criativa, quando oferece um ambiente propício à salvaguarda e criação de formas artísticas. A cidade poética é aquela capaz de ser a matriz geradora de formas próprias de arte, através de seu sistema, de suas engrenagens culturais. Nisso, ela difere de outras cidades de vocação cultural e artística, que funcionam como aglutinadoras e distribuidoras dos bens culturais produzidos pelo mundo, através de festivais, por exemplo. A cidade poética é a criadora de matéria prima cultural e quando sua produção artística é capaz de engendrar uma indústria criativa, está posta incontestemente sua vocação.

Esse é o caso de Salvador, uma cidade cujo rico calendário festivo de verão - que opera como um enorme, duradouro e cíclico laboratório criativo popular – edifica uma reconhecida cidade efêmera do carnaval (CARVALHO, 2016), ao longo de quilômetros contínuos de espaços públicos, sustentado por vasta produção artística e opulenta rede de negócios, determinando modelar vocação poética.

## ÚTEROS EM FÚRIA: FESTIVIDADES E PROCESSOS CRIATIVOS

Em obras mais abrangentes como *The Nile: histories, cultures, myths* (ERLICH, 2000), *The Oxford History of Ancient Egypt* (IAN, 2000) e *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt* (WILKINSON, 2003) podemos obter um panorama geral dos costumes e funcionamento das engrenagens sociais das cidades do Egito Antigo e, dessa forma, perceber o papel fundamental das festividades religiosas e agrícolas. No somatório das celebrações de ocorrência mensal e anual, constata-se quase metade dos dias do ano dedicados a elas.

O calendário incompleto, porém mais detalhado de Medinet Habu, lista oito festivais mensais e, pelo menos, 25 anuais (Apêndice 1). Isso mostra que, de 365 dias, mais de 180 dias foram dedicados a celebrações durante o reinado de Ramsés III, se oito festas mensais também forem levadas em consideração ( $8 \times 12 = 96$ ). Dado que esses festivais duravam mais de um dia, o ano egípcio estava, sem dúvida, repleto de eventos. (FUKAYA, 2019, p. 2, tradução nossa).

Por isso, pesquisas e publicações detêm-se cada vez mais à compreensão desse importante traço cultural de um dos berços da civilização. Em *The Festivals of Opet, the Valley, and the New Year*, Fukaya destaca seis grandes festivais de acordo com a

quantidade de doações e duração: Opet, Khoiak, Duas Deusas, Levantar o Céu, Entrar no Céu e Festival do Vale. No entanto, o estudo se concentra em três: Opet, do Vale e do Ano Novo, que ocorriam em Tebas, às Margens do Nilo. Eram eventos anuais que celebravam divindades, faraós e a inundação do Rio Nilo, considerada uma bênção para a fertilidade e a prosperidade do Egito.

Também conhecido como “Wepet Renpet” a “Abertura do Ano”, ou “Renovação do Ano”, festejava o início de um novo ciclo agrícola, ao tempo que implementava funções fiscais. A inundação do Nilo era um evento vital para a agricultura egípcia, pois fertilizava as terras e garantia colheitas abundantes. Durante o festival, havia procissões, danças, música e oferendas aos deuses. Pinturas murais e relevos nos templos Karnak e Luxor, que eram pontos de partida e chegada dos deslocamentos, representam cenas dos festivais do Nilo, retratando os rituais e as celebrações associadas à festividade, mostrando o faraó e os sacerdotes realizando oferendas aos deuses e participando de cerimônias religiosas. Uma celebração em grande escala que ocorria em várias partes do Egito, onde as pessoas se reuniam às margens do enorme rio para participar de rituais religiosos, festividades e atividades culturais.

A aparição processional da divindade, feita tanto por terra quanto por rio, era uma das principais características das celebrações egípcias. Era durante uma jornada ostensiva, incluindo excursões reais, expedições e o transporte de objetos monumentais magníficos, que uma audiência mais ampla do que aquela geralmente limitada a indivíduos designados podia testemunhar e acessar o divino e/ou o real; *um espetáculo* e uma cerimônia pública sendo realizados em uma arena mais ampla. (FUKAYA, 2019, p. 2, grifo e tradução nossa).

A festividade tinha como objetivo honrar a deusa Hapi, personificação do rio Nilo e agradecer pela fertilidade e prosperidade que a inundação trazia à terra, sob forma de procissões, música, danças, cantos e representações. “Foi nessa transição entre a noite e a manhã que os festivais encenavam a morte e a ressurreição mitológica do mundo. Esse foi evidentemente o caso dos Festivais de Opet, do Vale e do Ano Novo.” (FUKAYA, p. 8, tradução nossa). Durante os festivais, também havia competições esportivas, como corridas de barcos, jogos de bola e lutas, que entretinham o público e celebravam a energia e a vitalidade trazidas pela inundação.

Também o festival dedicado a Hórus, uma das divindades mais importantes do panteão egípcio, realizava cerimônias religiosas, procissões e representações relacionadas a mitos e lendas associados ao deus egípcio. Essas representações artísticas envolviam

máscaras, trajes elaborados e performances. O faraó, como o principal representante de Hórus na Terra, desempenhava um papel central nessas celebrações. Além das oferendas, o festival também contava com procissões solenes. O faraó, vestido com trajes cerimoniais, carregava o estandarte sagrado de Hórus e liderava a procissão acompanhado por sacerdotes, músicos e dançarinos. A procissão percorria as ruas ou áreas sagradas, permitindo que o povo egípcio testemunhasse e participasse desse momento de devoção. Elas visavam honrar Hórus, reforçar a narrativa mitológica e entreter o público. O Festival de Hórus não tinha uma data específica, pois variava de acordo com a cidade e o templo dedicado a divindade em questão. Hórus era associado à realeza e proteção, e o festival em sua honra era uma ocasião para expressar devoção e celebrar a conexão entre o faraó e a divindade (ERLICH, 2000).

Diversas cidades ao redor do mundo desenvolveram suas formas artísticas notáveis através da celebração de suas divindades ou da renovação do ciclo da vida, no decurso do tempo: Tebas, Thonis-Heracleion e Canopus, no Antigo Egito; Atenas, na Ática; Roma, no Medievo; Cusco, no Peru; Cartagena das Índias e Barranquilla, na Colômbia; sendo estes apenas alguns poucos exemplos de cidades prodígias na demonstração de capacidade poética oportunizada pelas festividades.

### **Dionisíacas, Saturnais e Carnavais**

A tragédia nasceu do ditirambo e passou por uma fase satírica, antes de atingir a sua forma natural. (ARISTÓTELES, 1994, p. 132)

A origem da tragédia e da comédia é localizada pela maioria dos estudiosos helenistas no âmbito das dionisíacas, os festejos pagãos agrícolas da Antiguidade. A celebração regada a vinho, ao som do ditirambo, em cortejo dedicado à Dioniso, proporcionou o surgimento, elaboração, aperfeiçoamento de formas artísticas, num exercício de fusão de variadas poéticas. Destacam-se nas fontes historiográficas, nomes como Téspis e Ésquilo, por serem atribuídas a eles as principais soluções criativas que, partindo do ambiente festivo do culto agrário, resultaram na forma da tragédia e da comédia, descritas por Aristóteles na *Arte da Poética*.

[...] em geral, todos os gramáticos e demais escritores de Alexandria, Roma e Bizâncio testemunhem concordantemente com Aristóteles, acerca da origem da tragédia no lirismo (ditirambo) [...] (SOUSA apud ARISTOTELES, 1994, p. 47)

Logo, podemos supor que o binômio tragédia-comédia nasce desse trabalho contínuo proporcionado pela ocasião festiva recorrente das dionisíacas, tendo como provocador do jogo lúdico entre seus brincantes, o canto ditirâmico. Téspis, de cima de seu carro, seria o principal agente transformador do cortejo ditirâmico em uma forma das artes cênicas, sendo também apontado como o primeiro ator e primeiro vencedor dos festivais de tragédia e comédia que surgiram em seguida, nas Grandes Dionisíacas.

Teremos de aceitar, averiguado que está o facto de o historiador proceder por “substituições” sucessivas: a do primitivo drama ritual, pelo improviso de Árion ou de Téspis; deste “improvisos”, pela arte de Quérilo, Pratinas e Frínico; e desta arte, finalmente, pela perfeita dramaturgia de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes – sem que no termo do processo evolutivo da tragédia reencontremos o que fora “dado” no início: a religião de Dionísio ou o culto dos Heróis. (SOUSA *apud* ARISTOTELES, 1994, p. 69)

É importante elucidar que outras cidades da região reclamaram para si o mérito do desenvolvimento da tragédia, a exemplo Corinto e Sicione. Portanto, além de uma tragédia ática – originária nas dionisíacas, fala-se em uma tragédia dórica – originária no culto aos heróis, onde outros criadores, a exemplo de Árion, através do seu trabalho com os coros em Corinto, contribuíram com a definição da forma artística da tragédia.

Como solução de algum modo conciliatória, pretende-se que em Corinto (e Sicione) e Atenas, no princípio do século VI coexistissem tragédias de duas espécies: uma tragédia dórica, obra de Arion, que fora, no sentido do étimo, “canto de bodes”, e uma tragédia ática, obra de Téspis. (SOUSA, 1994, p. 64)

Sendo ática ou dórica, dionisíaca ou heróica, ou ambas, a tragédia seria oriunda de cultos populares de recorrência cíclica. Da ocasião criativa, laboratorial, festiva constantemente aprimorada pelo encontro de pessoas e variadas poéticas. A tragédia e a comédia são paridas das construções rituais da cultura popular e suas festividades. Segundo o professor de história do teatro da Universidade Federal da Bahia, Raimundo Matos de Leão: “o rito deu origem ao gênero” (LEÃO, 2014).

“As festividades (qualquer que seja o seu tipo) são uma forma primordial, marcante, da civilização humana” (BAKHTIN, 1987, p.7). Com a frase do teórico russo, saltamos da Antiguidade para o Medievo, onde podemos encontrar no seio da cultura popular, semelhanças entre as Dionisíacas e os carnavais de cidades do império romano, nos eventos conhecidos como Saturnais: “o elo genético que une essas formas [de ritos festivos do Medievo] aos festejos pagãos agrícolas da Antiguidade, e que incluem no seu ritual o elemento cômico, é mais essencial ainda” (BAKHTIN, p.7).

No tocante ao processo de evolução de formas artísticas mediante as celebrações populares, Bakhtin afirma que as Saturnais são ocasiões fundamentais para renovação e guarda das formas artísticas. Mesmo aquelas em desuso são revividas e mantem-se preservadas nos carnavais medievais. Também são as Saturnais a oportunidade valiosa de manifestação da “segunda natureza da humanidade”, através da qual, operam-se transformações a curto, médio e longo prazo. Essa segunda natureza precisa se opor à vida oficial, se contrapor às regras do ordinário. É a necessidade de ruptura. E é na loucura da experiência da ruptura com o cotidiano, onde o ser humano cultiva seus próximos passos. Segundo o teórico russo, diretamente das Saturnais da Idade Média, rebenta o Renascimento. As celebrações das Saturnais não apenas desenvolveram as formas espetaculares, como também inspiraram a obra de artistas em outras expressões, como é o caso de Rabelais – na literatura. Contudo, Bakhtin afirma algo ainda mais impactante sobre a importância das Saturnais para a humanidade: em última instância, foram as ocasiões cíclicas dos festejos as responsáveis, o útero - ao longo da Idade Média, num longo contestatório processo de gestação secular – do próprio Renascimento.

Daí, podemos observar que essas ocasiões – Dionisíacas e Saturnais – de fato possuem “um elo genético” que as une: a notável característica da fertilidade. Nesses momentos em que a humanidade se dedica a celebrar a própria “imortalidade relativa”, muito é colhido de volta e, em especial, no campo das artes. Dionisíacas e Saturnais funcionam como uma espécie de grande laboratório criativo espontâneo, na escala da cidade e com a adesão massiva dos habitantes. São usinas criativas, que embaralham papéis sociais e territórios, transgressoras da ordem e geradoras de muitas formas espetaculares consagradas ou não, que atravessaram séculos e, que eventualmente, usamos até hoje.

Ao lado das Dionisíacas atenienses na Antiguidade e das Saturnais romanas no Medievo, o presente estudo posiciona o Carnaval de Salvador na Modernidade com a afirmação de que o elo genético estaria estendido aos nossos tempos. As três ocasiões possuem muito em comum: a celebração da vida e da fertilidade, a expressão da segunda natureza humana desafiadora das normas sociais, a embriaguez, a inversão de papéis e regras, a transfiguração dos espaços através de outros ritos de apropriação, a mobilização das multidões, a oportunidade de expressão da cultura popular, a condição cíclica no calendário anual, a culminância de um processo coletivo, a efemeridade, a manifestação do grotesco, a perda do medo, o florescer do desejo e da libido, a experiência da



liberdade, do exagero, da desmesura, da fartura, a explosão do prazer. Ocasões irmãs, porém, em tempos-espacos distintos, mas que sempre apontam para o futuro da humanidade.

As formas da festa popular tem os olhos voltados para o futuro e apresentam a sua vitória sobre o passado: a vitória da profusão universal dos bens materiais, da liberdade, da igualdade, da fraternidade. A imortalidade do povo garante o triunfo do futuro. O nascimento de algo novo, maior e melhor é tão indispensável quanto a morte do velho. Um se transforma no outro, o melhor torna ridículo o pior e aniquila-o. No todo do mundo e do povo, não há lugar para o medo...

É esse todo que fala pela boca de todas as imagens do carnaval. (BAKHTIN, 1987, p.223)

Esse olhar para o futuro, característico das Dionisíacas e das Saturnais, que legou, aprimorou e preservou formas espetaculares à história da arte e, principalmente, gestou transformações nos rumos da humanidade, a exemplo do Renascimento, nos faz inevitavelmente imaginar que visões de futuro nos proporciona o Carnaval de Salvador. O exercício constante, e mais que secular, dessa segunda natureza soteropolitana - opositora da vida oficial extremamente opressora - proporcionará um Carnaval tão gigante tal qual a necessidade de libertação de um povo subjugado por séculos. A visão de futuro do Carnaval de Salvador ladrilha o caminho, sobretudo através dos seus blocos afros, de um novo mundo para o povo preto da cidade. São visões afrofuturísticas, antirracistas, decoloniais que operam a superação do preconceito racial e concluem verdadeiramente o processo de libertação/abolição.

Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de jogo, elas [as formas carnavalescas] estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral (BAKHTIN, 1987, p.6)

Laboratórios criativos da humanidade, apesar de separados no tempo por centenas de anos, o Carnaval de Salvador, as Dionisíacas de Atenas e as Saturnais das cidades romanas proporcionam ambientes férteis e semelhantes para o cultivo de formas artísticas. Nos processos criativos das artes cênicas, por exemplo, durante a construção de um trabalho artístico - uma peça, um musical, uma performance - é costumeiro usar-se como método a implementação de um laboratório investigativo com jogos e dinâmicas - muitas vezes com aspecto um tanto caótico - e estímulos sensoriais variados, para provocar o surgimento de respostas artísticas na equipe envolvida. Ou seja, provoca-se uma espécie de pequeno carnaval. O que estamos tentando afirmar, amparados por Bakhtin, é que tanto os Carnavais de Salvador, como as Dionisíacas de

Atenas, como as Saturnais das cidades romanas funcionam como gigantescos laboratórios criativos urbanos, transfiguradores da imagem e dos hábitos da cidade. Úteros pantagruélicos em período fértil, capazes de parir formas e formas artísticas. Tão extensos no tempo e no espaço, que no caso soteropolitano, o professor Manoel José Ferreira de Carvalho conceituou como Cidade Efêmera do Carnaval.

Em Atenas, vive-se o processo de evolução originário nas Dionisíacas, que resulta na tragédia e na comédia e que produz, no corpo da cidade, um lugar específico denominado *theatron*. É como se, ao adentrar pelas portas da pólis grega, o culto agrário a Dioniso fosse processado e convertido em tragédia e comédia (forma poética) que provoca a construção do *theatron* (mutação no corpo da cidade). A resposta de Atenas à pulsão de vida festiva ritualizada pela população em forma de cortejo regado a vinho, é um equipamento urbano que hoje, milênios depois, denominamos teatro. O teatro - equipamento, nascido em Atenas, é fruto do encontro da festa popular agrária, com demandas políticas, os desígnios da pólis. No caso de Salvador, nas disputas pelo chão da cidade que ganham colorido e visibilidade durante o carnaval, gerou-se um ambiente propício às invenções populares. E, dentre tantos e tantos inventos, surge o acontecimento que o presente estudo defende como o embrião de uma outra poética no campo das artes cênicas: a saída da fobica de Dodô e Osmar.

Portanto, no caso da cidade de Salvador, apropriada pelo Carnaval, podemos observar o desempenho de dois papéis: o de musa inspiradora e o de matriz geradora. Salvador tanto servirá como inspiração para artistas a exemplo de Caetano Veloso e Moraes Moreira, quando cantam em suas canções o próprio carnaval, como também será matriz geradora de uma forma artística única e sem precedentes, que será reproduzida por outras cidades.

Da mesma forma que a cidade de Atenas, na Antiguidade Ática, foi capaz de gerar o *theatron* - a partir das recorrentes festividades dionisíacas; a cidade de Salvador foi capaz de gerar o “circuito” - das recorrentes experiências com o carnaval. Em ambos os casos se repete o mesmo processo alquímico: uma festa popular, cíclica, do calendário anual, com muitos adeptos, abre espaço para a criatividade e inventos populares lúdicos, desafiando e borrando os limites entre vida e arte, como um grande laboratório artístico livre em larga escala, onde os espaços e as pessoas transfiguram-se. Também, em ambos os casos, o poder instituído cruza o caminho da festa catalisando e consolidando as novas formas artísticas. Dessa transa, entre a expressão festiva popular e poder estatal, chega-

se a uma fixação de uma proposição artística-espacial no corpo da cidade.

Ou seja, é quando os interesses da cúpula da pólis Atenas cruzam o caminho das dionisíacas, quando o centro do poder ateniense se dedica a investir e transformar dionisíacas em Grandes Dionisíacas, que se chega no *theatron*. Da mesma forma, é quando a cúpula administrativa da cidade de Salvador se dedica a investir e transformar o Carnaval organizado pelo povo no grande Carnaval de Salvador, que surgem os “circuitos oficiais” do carnaval. Podemos expressar todo o exposto acima, nos seguintes esquemas:

1. Antiguidade / Atenas → Dionisíacas → Tragédia e Comédia → Theatron
2. Modernidade / Salvador → Carnaval → Trielétrica → Circuito

Enquanto os modelos 1 e 2 exprimem processos evolutivos desenvolvidos a médio prazo, ao longo de décadas, onde a cidade exerce o papel de matriz geradora; os modelos 3 e 4, abaixo, expressam consequências mais imediatas, que incidem na obra de artistas, onde a cidade exerce o papel de musa inspiradora: tanto a obra de Rabelais é herdeira das saturnais – segundo Bakhtin; quanto a obra de Jorge Amado, por exemplo, é herdeira do calendário de festas populares da Bahia.

3. Medievo / cidades romanas → Saturnais → obra de Rabelais
4. Modernidade / Salvador → Carnaval → obra de Jorge Amado

Trouxemos o exemplo de Jorge Amado para o modelo acima, por se tratar de um nome também da literatura e de alcance global, tal qual François Rabelais. Mas, no lugar de Jorge Amado, poderíamos ter o nome de Carlinhos Brown, Caetano Veloso, Negoinho do Samba, Daniela Mercury, Alberto Pitta, Gerônimo Santana e muitos outros. Contudo, nos interessa imensamente uma provocante afirmativa de Bakhtin que pode ser expressa da seguinte forma:

5. Medievo / Cidades romanas → Saturnais → RENASCIMENTO

A surpreendente afirmativa de Bakhtin, nos leva a pensar que as Dionisíacas, Saturnais e Carnavais geram consequências não apenas a curto, médio prazo, mas também fortes impactos nos rumos da humanidade a longo prazo. O que nos leva a reflexão: que grandes transformações estão sendo elaboradas a longo prazo, através do carnaval de

Salvador?

## 6. Modernidade / Salvador → Carnaval → ?

Em 1972, Caetano Veloso teve uma visão: “o trio elétrico vai salvar o Brasil.” Ele explica que, diante da contemplação da “multidão muito rica de tipos diferentes, tanto racial, quanto socialmente”, dançando na rua, debaixo da chuva, todo mundo misturado, a emoção era muito forte. Gilberto Gil, por sua vez, afirma que apesar de toda crítica que se faz ao trio elétrico, pelo que ele se tornou e passou a representar, é justamente o trio elétrico que vai possibilitar o surgimento de criações como o Ilê Aiyê.

O Ilê Aiyê é, sem dúvidas, uma invenção carnavalesca que impacta profundamente na gestação de uma outra consciência da presença africana na cidade, no país e no mundo. Uma casa na Terra para o povo preto da diáspora africana compulsória. Ao projetar todos os anos a imagem impactante do desfile da Deusa Negra pelas ruas da cidade, O Ilê provoca outro paradigma social e comportamental. Através do carnaval, o Ilê Aiyê e os demais blocos afros estão gestando um novo mundo para o povo preto.

O Ilê Aiyê participa do processo de transmutação da Bahia com seus tambores da liberdade, com os saberes da tradição africana, com uma ação de formação de consciência racial pelo orgulho de ser negro e pela consciência do direito a uma vida digna, com autoestima, respeito por si mesmo e pelos outros. É assim que estamos trabalhando pela transmutação de Salvador. (VOVÔ *apud* LUZ, 2002, p. 92).

Em sua dimensão físico-espacial, a cidade de Salvador apresenta uma constituição pouco amistosa para com o habitante, que se expressa através da precariedade de seus logradouros públicos, que é o reflexo concreto de sua estrutura social de origem colonial e escravocrata. A cidade foi de tal forma usurpada em suas possibilidades de vivência da urbanidade, que suas ruas ficaram hostis à apropriação direta das pessoas, no cotidiano. As pistas de rolamento para os automóveis dominaram praticamente todos os espaços públicos e oprimem o espaço destinado às pessoas. Ou seja, somente aqueles capazes de adquirir um veículo podem gozar da estrutura urbana. Dr<sup>a</sup> Jamile Borges, antropóloga e professora da UFBA, aplica o conceito de arquitetura hostil, baseada na vivência e observação dos cenários urbanos de Salvador: uma cidade muitas vezes produzida contra as pessoas, utilizada como “mecanismos de controle e apartheid ético-racial” (SILVA, 2020-b). Ou seja, somente no Carnaval, quando a lógica de apropriação do espaço da cidade cotidiana é transgredida, a cidade é retomada. Somente quando se expulsam os automóveis das vias públicas e, de forma sedenta, ávida, ocupam-se os

espaços públicos com os corpos movidos pela dança, que a reconquista da cidade é ritualizada.

A luta antirracista e a sede pela retomada das ruas, pelo direito de ir e vir, pela tomada dos espaços urbanos, comprimida em seis dias, são transgressões propulsoras da potência poética do carnaval soteropolitano. Segundo Eudoro de Sousa, a poesia trágica e cômica dos gregos, é feita sob o signo do contraditório, por estar sob a diacosmese de Dioniso. Através da perspectiva afro-diacósmica, as poéticas soteropolitanas carnavalescas no território da rua estão sob o signo de Exu, opositor do aprisionamento e dos dogmas, maestro da contradição e da melodia existencial.

## **POÉTICAS DE SALVADOR**

A cidade de Salvador, de implantação originalmente militar, a cavaleiro da Baía de Todos os Santos, foi projetada como uma grande fortaleza pelos portugueses, no século XVI. A primeira capital da colônia ficou conhecida, internacionalmente, como um dos mais importantes portos de entrada no continente americano, por muito tempo. Por isso, sua população é marcada por um profundo multiculturalismo advindo de sua notável diversidade étnica, proveniente dos muitos povos escravizados na África e trazidos para cá, como também por tantos outros colonizadores, aventureiros, ou degredados da Europa, Oriente Médio e Ásia, além, é claro, dos povos originários que aqui já estavam, que foram alvo dos massacres. Por mais de três séculos, a função portuária/administrativa predominou, edificando um frontispício de entrada marítima da cidade, como uma grande fachada voltada para as águas da Baía de Todos os Santos, o portal de entrada na capital do Atlântico-Sul. Nesses tempos, Cidade da Baía era uma denominação mais conhecida que Salvador.

Não se pode deixar de levar em consideração o fato de Salvador ter sido uma das primeiras e uma das maiores cidades das Américas, a capital do Brasil Colônia por mais de dois séculos e meio, ou ainda, como formula Cid Teixeira, a “Capital do Atlântico Sul”. Todo esse passado e com ele todo o cosmopolitismo que envolveu, produziu uma cultura muito própria (ESPINHEIRA apud LUZ, 2002, p. 26).

Contudo, devido à constante perda de prestígio e poder consequentes do deslocamento geopolítico que transferiu a capital da colônia portuguesa para o sudeste brasileiro, em 1763, o *status* da Cidade da Bahia é abalado e passa a viver um declínio. Em seguida, a fulcral função portuária recebe um segundo golpe com a primeira revolução industrial,

dos vapores e do aço, e um terceiro e definitivo impacto, na transição do século XIX para o XX, com a segunda revolução industrial, da eletrificação e dos automóveis movidos a combustível fóssil, provocando uma transformação radical dos meios de produção e circulação dos bens de consumo em todo o mundo. O progresso, a abertura das rodovias, a implantação dos aeroportos, a nova logística de acesso e abastecimento das cidades e a chegada das redes de supermercados decretam a falência da relação comercial com o Recôncavo Baiano e a morte da Cidade da Baía. Ou seja, rebenta-se a relação interdependente e indissociável entre a cidade de Salvador e a Baía de Todos os Santos. Durante o século XX, a cidade gradativamente vira as costas para o acidente geográfico que determinou sua implantação, voltando-se para a costa atlântica e o litoral norte. A Cidade da Baía, desesperadamente cantada por Jorge Amado em seus livros, morre em essência - como fora tantas vezes anunciado pelo romancista - porque morreu a relação com a baía, que fora sua própria condição de existência. A cidade desalmou-se. Não à toa seu famoso frontispício entrou em ruínas. A Modernidade conseguiu o feito de interromper a relação ancestral e secular entre Kirymurê-Paraguaçu, denominações tupinambás para o sitio onde foi edificada a cidade de Salvador e o acidente geográfico que foi rebatizado por portugueses como Baía de Todos os Santos. A teoria do ciclo de vida urbano, encontrada no artigo *A Natureza das Cidades* de Chauncy Harris e Edward Ullman, é uma abordagem no campo do planejamento urbano e da geografia urbana que nos ajuda a entender. Segundo os autores, as cidades passam por diferentes estágios de desenvolvimento ao longo do tempo identificados por quatro fases principais: crescimento, estabilidade, contradição e decréscimo.

No início, uma cidade está em um estágio de crescimento acelerado. A população aumenta rapidamente, assim como as atividades econômicas e a infraestrutura urbana. Novos bairros e áreas residenciais são estabelecidos à medida que a cidade se expande. Após o rápido crescimento, a cidade entra em um estágio de estabilidade. Nesse ponto, o crescimento da população e das atividades econômicas começam a desacelerar. A infraestrutura já está estabelecida e a cidade atinge um equilíbrio relativo entre seu tamanho e suas funções. No estágio de contradição, ocorrem mudanças nas necessidades e nas demandas da população e da economia da cidade. Alguns bairros podem experimentar declínio e deterioração, enquanto outros passam por revitalização e renovação. Conflitos e contradições surgem à medida que a cidade se adapta a essas mudanças. No estágio final, a cidade entra em um período de decréscimo. A população

diminui, as atividades econômicas se reduzem e a infraestrutura urbana começa a decair. A cidade pode enfrentar problemas como o envelhecimento da população, desindustrialização e declínio socioeconômico.

Daí, conclui-se que, ainda no século 18, Salvador entra em estágio de contradição com sua vocação administrativa e, em seguida, com sua vocação portuária agravada nos séculos seguintes pelos impactos da primeira e segunda revolução industrial. Hoje, de acordo com os dados do último censo do IBGE, verifica-se redução em 10% do contingente populacional da capital baiana num intervalo de dez anos. Ou seja, um forte indicativo que, no momento, vivemos o estágio de decréscimo.

O século XX é o século da morte, não apenas de Quincas Berro D'água e de seus pastores da noite, mas de toda uma vocação portuária. E isso é uma sofrida tragédia urbana. Essa é a explicação para o esforço aflito de Jorge Amado ao escrever páginas e páginas para guardar toda uma cidade, seus personagens e relações urbanas: ele estava diante de uma realidade à beira da extinção, rasgada pelas pistas de rolamento para automóveis que esartejaram sítios urbanos e romperam a tessitura de suas muitas relações humanas.

Foi neste tempo que está acabando cada vez mais depressa, um fim de tempo, um fim de mundo. Tão depressa, como guardar memória de acontecimentos e de pessoas? E ninguém mais – ai, ninguém! – verá sucederem coisas assim nem saberá de gente como essa. Amanhã é outro dia, e, no novo tempo recém-desabrochado, na flor da nova madrugada do homem, esses casos e essas pessoas não caberão (AMADO, 2009. p. 17).

A Modernidade trouxe não só a morte de um modelo de cidade, mas a morte da própria vivência da urbanidade. “Andar a pé sempre foi uma coisa boa na Bahia. O que assustou o pedestre foi o veículo” (CAYMMI apud CAYMMI, 2014, p. 64). Sentencia Dorival Caymmi, que nascido e criado em Salvador, perambulava pelas ruas, becos e ladeiras da cidade atrás de diversão em sua juventude, nos anos 1920-1930. Já adulto, esse prazer de apropriar-se da cidade lhe foi negado pelos processos urbanos que entregaram os espaços públicos aos automóveis.

Um século de perdas, mas também de reinvenção. É através de suas construções rituais – conceito que abordaremos detidamente adiante – que Salvador encontrará um novo caminho para sua existência. Uma nova função urbana será encontrada, uma segunda razão existencial nascerá laboratorizada de seu intenso ciclo festivo.

Também de acordo com *A Natureza das Cidades*, uma cidade pode mudar sua vocação ao longo do tempo. À medida que as condições econômicas, sociais e políticas evoluem,

as cidades podem passar por transformações significativas em sua vocação. Por exemplo, uma cidade que inicialmente se desenvolveu como um centro industrial pode, ao longo do tempo, passar a se concentrar mais em atividades de serviços, comércio, turismo ou setores tecnológicos. Essas mudanças podem ser impulsionadas por diversos fatores, como avanços tecnológicos, mudanças nas demandas do mercado, políticas governamentais, desenvolvimento de infraestrutura, entre outros. Às vezes, uma cidade pode buscar ativamente mudar sua vocação para se adaptar a novas circunstâncias econômicas ou aproveitar oportunidades emergentes. No entanto, é importante notar que a mudança de vocação de uma cidade não ocorre de forma instantânea ou linear. Pode ser um processo gradual que leva tempo e envolve ajustes na estrutura econômica, nas habilidades da força de trabalho, na infraestrutura e na imagem da cidade. Além disso, algumas cidades podem enfrentar desafios significativos durante o processo de transição, como desemprego estrutural e requalificação de áreas urbanas antigas. Em resumo, as cidades têm a capacidade de mudar sua vocação ao longo do tempo, mas não é tarefa fácil e essa flexibilidade é uma característica importante para sua adaptação às demandas em constante evolução da economia e da sociedade.

Portanto, o que observamos no caso de Salvador, é a mudança da vocação administrativa e portuária, para a vocação artístico-cultural-poética. Essa insurgente cidade dionisíaca, festiva e despudorada, embriagada da morte de sua velha vocação urbana original, foi obrigada a parir-se novamente, tal qual Quincas Berro D'água. À portuária Cidade da Baía sucede a poética Cidade Efêmera do Carnaval. Contudo, é importante salientar que nem a Cidade da Baía desempenhava apenas a função portuária, nem a Cidade Efêmera do Carnaval é unicamente festiva/criativa. Vocações distintas interpenetram-se ao longo dos tempos.

### **Gente**

Existe uma grande dificuldade em se perceber o valor que representa a experiência humana da cidade do Salvador, ponto fulcral da aventura brasileira no mundo. É muito comum afirmarmos, por exemplo, que nossa gente é fruto de uma mistura de índios, brancos e negros. Essa afirmativa reduz, esconde, simplifica — ao ponto da temeridade — a constatação de que nossa cidade, somente no último século da traficância humana, já na condição de comércio ilegal, recebeu milhares de pessoas escravizadas originárias



de povos distintos, que, muitas vezes, não falavam o mesmo idioma, nem possuíam os mesmos costumes e credos. Sob denominações generalizadas cunhadas pelo tráfico, como “bantos”, “sudaneses” ou “congos”, estavam invisibilizadas muitas nações africanas. Explica a professora Dr<sup>a</sup> Maria Inês Côrtes de Oliveira:

Se porém levarmos em conta que cada um destes grupos se dividia, por sua vez, em reinos ou nações que podiam ser aliados, mas também inimigos, que alguns pertenciam a culturas matrilineares enquanto outros eram patrilineares - o que influi substancialmente na compreensão de suas estruturas econômicas, sociais e religiosas - podemos perceber o quanto era vária a realidade cultural daqueles povos. E, no entanto, fala-se do grau de desenvolvimento das sociedades "bantos", de sua religião, de suas manifestações culturais, como se se tratasse de um conjunto homogêneo. (DE OLIVEIRA, 1997. p. 55)

De acordo com o artigo *Quem eram os “Negros da Guiné”? A origem dos africanos na Bahia*, durante os quatro ciclos de traficância humana - Guiné, Angola, Costa da Mina e Golfo<sup>6</sup> - que se estenderam de meados do século XVI até o final do século XIX (DE OLIVEIRA, 1997, p.40), gente de toda costa ocidental da África, entrando pelo interior do continente, foi capturada e enviada à Bahia. Ambundos, yagas (jingas), ovibundos, cazimbas, jejes (daomeanos), ausazes, pimbas, macuas, anzicos (monjolos), nagôs (iorubas: oyós, ijexás, ketos, egbas e ijebus), guruncis, grunches, mahis, modumbis, cotocolis, achantis, ghens, fantis-ane, ajas-fons, anagôs, guns, ewés, xwèdás, haussás e muitos outros procedentes de reinos como mukoko Betekés, Oyó, Hogbonu e Allada tiveram de encontrar e negociar estratégias sincréticas e sintéticas de sobrevivência física, cultural e espiritual do outro lado do Atlântico. Talvez, hoje, Salvador guarde e ressignifique aspectos da África que não encontramos nem mesmo no próprio continente africano, transportadas pelas memórias guardadas nos corpos – receptáculos de historicidade e cultura - dos que sobreviveram aos horrores da travessia e ao genocídio e açoites durante a permanência.

Contudo, antes dos africanos e antes dos europeus, Tapuias<sup>7</sup>, Tupinaés e Tupimanbás já disputavam o domínio de Kirymuré-Paraguaçu - designação tupi para o sítio onde foi edificada Salvador (a cidade fortaleza dos portugueses) e o acidente geográfico, que ficou conhecido como Bahia de Todos os Santos, respectivamente. Quando Diogo Álvares, o Caramuru, por aqui chegou ainda na primeira década do século XVI, o litoral

---

<sup>6</sup> Denominação de Pierre Verger para os quatro ciclos do tráfico de pessoas africanas.

<sup>7</sup> Denominação generalizada dada pelos Tupinambás a outros grupos, que não possuíam a mesma organização desenvolvida que eles.

entre a baía e a margem do São Francisco estava sob recente domínio tupinambá. Os povos originários, que foram denominados inicialmente de “brasis” pelos colonizadores europeus, permanecem reduzidos à denominação de “índios”, numa demonstração de flagrante descaso. Presentes por aqui antes dos europeus e africanos, ainda que brutalmente dizimados na costa, os povos ameríndios resistem através da mestiçagem e de suas influências.

Reduzimos a rica referência ameríndia e africana a dois grupos, quando são povos diversos, oriundos de territórios diferentes, muitas vezes em conflito, com interesses divergentes, de organizações sociais distintas, que, compulsoriamente, tiveram de conviver sob a condição de escravizados. Como consequência, estratégias de sobrevivência tiveram de ser elaboradas conjuntamente e, entre elas, destaca-se a síntese sagrada do Candomblé. O culto dos orixás, divindades africanas, reunidos como um panteão só existe aqui, desse lado do Atlântico. Afinal, para sobreviver, cada terreiro constituiu em si uma “pequena África” com tudo que podia guardar e reunir. Por isso, orixás de territórios espaçados na África são reunidos, no Brasil, pelo Candomblé. Trago o exemplo da perseguida religião afro-brasileira para ilustrar que existe muita substância cultural em Salvador, que não está explícita no dia a dia da cidade, mas guardada em corpos silenciados e subalternizados.

Também simplificamos o caso dos europeus. Enquanto Salvador foi a importante porta de entrada nas Américas, a navegação era uma atividade cosmopolita e os incontáveis barcos que aqui aportaram traziam não apenas portugueses, mas, uma tripulação de gente de toda parte do velho mundo. Ainda no tempo do português Diogo Álvares, já contávamos com a presença de franceses e espanhóis na baía. Depois do investimento em estrutura urbana da coroa portuguesa, que edificou a cidade fortaleza denominada Salvador, vieram muitos outros: ingleses, italianos, turcos, gregos, holandeses, ciganos e outros.

Portanto, é possível afirmar que a cidade de Salvador é constituída de um enriquecido “solo” étnico populacional. À custa de sangue, torpezas e atrocidades, Salvador fez-se uma joia cultural. Raro experimento humano na Terra, fruto de um sistema de relações complexo - pela composição étnica múltipla e extremamente inter cruzada - e opressor. Portanto, a síntese poética advinda dessa enorme equação cultural - ativada através das trocas proporcionadas pelas construções rituais que constituem seu ciclo de festas

populares - acaba por ser potente, singular e efervescente.

### **Construção Ritual**

Em 2001, a Universidade Federal da Bahia, em parceria com a Prefeitura Municipal de Salvador, organizou três ciclos de palestras denominados *Quem Faz Salvador*. As comunicações foram transcritas e publicadas em antologia homônima composta de quarenta e cinco textos, organizados em doze veios temáticos, dos quais destacamos: a cidade invisível; poéticas de Salvador; e transfigurações de Salvador. Comenta, o então pró-reitor de extensão, professor Paulo Costa Lima:

Que belo desafio colocar uma cidade em perspectiva! Eis que emerge múltipla e desafiadora de suas margens invisíveis a convocar nossas atenções especializadas, a incitar artes interpretativas as mais diversas e o desejo-capacidade de ver as coisas concatenadas e solidárias, tal contas de um mesmo fio – passado, futuro, local, mundial, identidade, alteridade, festas, sinas e prognósticos – *tudo isso em nome de éticas, poéticas e utopias destiladas a partir do que se vive em Salvador*.

Oxalá discursos e análises em perspectiva [...] possam manifestar condignamente o respeito e confiança nos desígnios desse *coletivo especial de atores-povo sobre o qual se edificou nossa venerável Cidade*, permitindo-lhe um futuro mais correto e justo. (LIMA apud LUZ, 2002, p. 5. Grifos nossos)

O coordenador do *Programa Quem Faz Salvador*, professor Manoel José de Carvalho, acrescenta na apresentação da publicação:

O produto aí está, ensejando o retorno do que foi produzido de forma compartilhada, para o consumo e a fruição também compartilhados com todos que queiram viajar no conhecimento e na poética, no visível e no invisível, nas múltiplas faces com que esta cidade se apresenta a quem a constrói com sangue, suor, cerveja, sofrimento e alegria. (CARVALHO apud LUZ, 2002, p. 7)

Observemos na fala introdutória de ambos os professores o carácter revelador da iniciativa de extensão universitária que procura dedicar “atenções especializadas” para tirar das “margens invisíveis” ações e atores construtores dessa “venerável cidade”. Intenção esta, na qual a presente tese se inspira e acolhe de forma transversal, sendo também um discurso semelhante àquele utilizado por Jorge Amado quando perguntado sobre as personagens de seus romances:

Porque a face luminosa, a história oficial, aquela com agá grande, já conta. E então, aparecem os heróis, aparecem pioneiros e tal, em geral não foram nem heróis, nem pioneiros. Foram quase sempre aproveitadores. **O que eu quis mostrar foi que os verdadeiros**

**pioneiros, aqueles que constroem a vida, são pessoas simples do povo.** (AMADO, 1984, informação verbal, grifos nossos).

Ou seja, há mais de vinte anos, a Universidade Federal da Bahia já reconhecia seu débito para com sua cidade sede, queurgia por ser estudada e revelada. Por isso a pergunta: quem faz Salvador? É esse esforço de revelar os “fazedores” ou criadores de Salvador, que mobilizou parcela expressiva de pensadores baianos, na busca por desenvolver ferramentas conceituais e assim instrumentalizar a visibilidade desses protagonistas e de suas ações. Destaco as ementas desenvolvidas pelo professor Ordep Serra para os três veios temáticos citados no começo:

*A Cidade Invisível: o conhecido e o desconhecido de Salvador. a cidade informal e as áreas turvas da imensa periferia. O que fica por trás do cenário intensamente exibido. O que apenas é conjecturado em nossos estudos. Nossa máscara urbana.*

*Poéticas de Salvador: Salvador literária e musical. A imagem de Salvador nas artes plásticas. Arquiteturas de Salvador. Monumentos de Salvador. **Uma estética soteropolitana? Mutações poéticas de Salvador.***

*Transfigurações de Salvador: a construção ritual dos espaços de Salvador. Festas e folias. A cidade efêmera. O espaço festivo. Salvador-Teatro. A cidade e sua sombra. A cidade espetacular.* (SERRA apud LUZ, 2002, p. 5, grifos nossos)

A primeira ementa – A Cidade Invisível - confirma o pressuposto do presente estudo: há muito o que investigar sobre Salvador. Faz-se necessária uma academia e uma produção de conhecimento que seja capaz de dar conta de um objeto tão rico, complexo e invisibilizado, como é a experiência humana da cidade de Salvador. Respondem a esta ementa os professores Marcos Paraguassu, Ordep Serra, Gey Espinheira e Chango Cordiviola.

Se reunirmos numa sala um grupo de peritos dedicados ao estudo de Salvador – eleitos entre os que melhor a conhecem – e lhes dermos ocasião para um ataque de sinceridade, não escaparemos de ouvir uma confissão embaraçada: a de que esses conhecedores se sentem cada vez menos seguros de sua ciência; de que Salvador lhes escapa cada vez mais; de que a parte oculta e ignorada da cidade é justamente a maior; de que a visibilidade exaltada de sua imagem ajuda a escondê-la. (SERRA apud LUZ, 2002, p. 21)

A segunda ementa enuncia em cheio o objeto dessa tese: Poéticas de Salvador - ou seja, a própria explicação para o neologismo “soteropoética”. Existe uma estética soteropolitana? Salvador é capaz de transformar, criar, mutabilizar poéticas? É a vez das professoras Eneida Leal Cunha, Sônia Rangel e professor Paulo Costa Lima responderem à provocação de Ordep Serra.

Mas é efetivamente a partir da década de 70 que emergem com força, na vida cultural da cidade, em grande parte articuladas ao Carnaval, as vozes negras interessadas na construção de uma outra memória e na plasmação de um outro imaginário. De forma dinâmica, raízes africanas reinventadas são revividas, como um referencial identificador alternativo. Como verbalização explícita, o racismo, histórico e sedimentado na Bahia que se quer branca, foi obrigado a restringir-se a um extravasamento controlado, num movimento ironicamente inverso ao que, por mais de quatro séculos, essa mesma fração da sociedade branca compelira as práticas culturais afro-baianas. O que é muito pouco, mas, ainda assim, distingue Salvador no cenário cultural das cidades brasileiras. **O fato primordial para a Bahia, como centro de produção cultural e construção identitária, é que as formas da afro-descendência se impuseram na vida da cidade e conferiram-lhe uma fisionomia peculiar e exportável** (CUNHA apud LUZ. p. 48, grifos nossos).

A terceira ementa destacada – Transfigurações de Salvador – é integralmente do interesse de nosso estudo por desenvolver ferramentas conceituais para identificar os meios poéticos pelos quais Salvador é feita, ou construída. Respondem à ementa o presidente do Ilê Aiyê, Antônio Carlos Vovô e os professores: Milton Moura, Paulo Miguez e Manoel José de Carvalho. Vovô irá reafirmar a missão do Ilê Aiyê de transmutar a cidade racista através dos “tambores da liberdade”, da presença lúdica, cultural, majestosa, resistente de um rito afro-baiano no Carnaval, edificante de uma nova realidade para o povo preto. Milton Moura apresentará o carnaval como arena de grupos antagônicos, que se expressam através de linguagem musical e coreográfica, onde o mais usual é a contraposição entre bloco afro e trio elétrico: “um recorte especialmente fecundo aos efeitos de compreender a cena carnavalesca baiana é, sim, o cotejamento do desempenho de duas matrizes musicais e institucionais, o trio elétrico e o bloco afro” (MOURA *apud* LUZ, 2002, p. 93). Paulo Miguez irá reforçar a existência da nova vocação econômica da cidade, que desenvolveu uma “economia do lúdico”, que a move. Juntos, carnaval e cidade seguem transfigurando-se mutuamente. E é o professor Manoel José quem irá atribuir ao constante exercício das construções rituais variadas a capacidade soteropolitana em transfigurar-se: “Estamos aqui para falar das transfigurações da cidade pela construção ritual dos espaços, essa belíssima frase que Ordep colocou na ementa desse tema de hoje” (CARVALHO *apud* LUZ, 2002, p.103).

O que o professor Manoel José defende é que a vocação lúdica da cidade - reafirmada por Miguez como economia lúdica e por Ordep Serra como indústria - é sustentada num traço identitário soteropolitano que seria “o sentido maior desta cidade, essa

possibilidade de inúmeras formas de apropriação, inúmeras construções ritualísticas do espaço” (CARVALHO *apud* LUZ, 2002, p.105). O que faria de Salvador uma cidade disposta às transfigurações de seu cotidiano, pois lhe é recorrente o exercitar de variadas construções rituais dos espaços, como se a cidade desejasse ser experimentada constantemente de formas diferentes. O estudo não avançará sobre os motivos que levam a esse sintoma transfigurante da cidade, mas tal inquietação merece sua investigação própria.

Manoel explica que os ritos de construção dos espaços “seriam um conjunto de movimentos, gestos, procedimentos, atitudes, através dos quais determinados grupos de usuários exercem seus interesses em determinado território, em relação com outros grupos e com outros ambientes” (CARVALHO *apud* LUZ, 2002, p.103). Logo, seriam as construções rituais a forma dos indivíduos apropriarem-se do espaço, orientados por motivações que implicam num comportamento. Os grupos de usuários diferem-se na cena urbana pela motivação que cada um carrega para estarem ali e que resulta em uma determinada *performance*. Tomando como exemplo uma cena urbana carnavalesca típica de Salvador, teremos os grupos dos foliões pipoca, dos foliões de bloco, dos artistas sobre o trio, dos cordeiros, dos policiais, dos vendedores ambulantes, dos catadores de latinha, dos funcionários do bloco, dos ladrões, entre outros. Esse conjunto de personagens, cada qual com sua motivação e conseqüente comportamento, estabelece uma forma de apropriação dos espaços, que constituem o rito. Observemos que o cotidiano de uma cidade é também uma construção ritual, com seus atores, motivações, procedimentos e gestos. O cotidiano é a construção ritual predominante que, no caso de Salvador, é constantemente alternada pela adoção de outras, que a transfiguram, como uma espécie de negação.

Em que circunstâncias os ritos de apropriação transfiguram a cidade? Ora, a cidade é transfigurada não só na paisagem e na imagem: ela se transfigura na forma, nos sons, nos cheiros, na distribuição funcional sobre sua superfície, e também na definição dos protagonistas da cena urbana. A festa, que é o objeto que nós estamos trabalhando aqui, é, portanto, um desses ritos transfigurantes de apropriação da cidade do Salvador. (CARVALHO *apud* LUZ, 2002, p.104)

Construções rituais são, portanto, da ordem do intangível, dos saberes, dos procedimentos, costumes e gestos, como o patrimônio cultural imaterial. Contudo, as construções rituais de Salvador são firmadas pela constância cíclica da apropriação transfigurante de seus espaços urbanos, sendo boa parte delas tão sólidas, que integram

o grupo de manifestações já reconhecidas, ou em processo de reconhecimento, como patrimônio cultural imaterial da cidade. Ao final de sua fala, em que procura analisar construções físicas, construções rituais e o conceito de duradouro e efêmero, contrariado pela última reforma urbana da Praça da Sé - que inviabilizou a concentração do Afoxé Filhos de Gandhi para compor-se como bloco, no rito de saída no carnaval - Manoel José desabafa: “Pois bem, a Praça da Sé, nessa atual reforma, não permite ao Gandhi passar. A minha esperança é que eu sei que essa Praça da Sé é efêmera, mas o Gandhi não: ele é perene nesta cidade” (CARVALHO *apud* LUZ, 2002, p.106).

### **Dois de Julho**

Na contribuição dada pelo professor Gey Espinheira à antologia *Quem Faz Salvador*, no fragmento *Baianidade: a busca de uma identidade*, ele resgata a seguinte frase “sonora” de “significado forte” escrita pelo historiador João José Reis, no livro *Negociação e Conflito, a resistência negra no Brasil escravista*: “A Bahia tem personalidade de um país, e o Dois de Julho é o seu principal mito de origem.” (REIS, 2009, p.79). A frase nos faz pensar na força fundadora de uma consciência republicana nacional até então inexistente entre as relações cidadinas travadas por aqui. Como se ao defender a cidade do domínio português, o feito da população celebraria o nascimento de uma identidade nacional e um orgulho geral de pertencimento a um lugar. Tal feito não se perderia na memória da gente da Bahia, pois o mito a todo ano é celebrado através de um rito que mimetiza a entrada do exército libertador pelas ruas da cidade que estava sitiada. O cortejo percorre do bairro da Lapinha ao Campo Grande, exibindo os carros da Cabocla e do Caboclo, os vitoriosos donos da terra.

Sobre a construção ritual do Dois de Julho, explica o professor Manoel José:

O Dois de Julho consegue ser um somatório tão diferenciado de festas que dá, inclusive, vontade de enumerar. Pela manhã, nós temos um cortejo, e quem já acompanhou o caboclo da Lapinha ao terreiro de Jesus sabe o que eu quero dizer. As pessoas participam, vêm tocar o carro do caboclo e da cabocla, acompanham, aplaudem, descem das suas casas. Ou seja, há um rito de interação com aquilo que está passando. Ao meio dia, um te-déum, já é uma outra forma, as autoridades se recolhem a catedral, as pessoas ficam na rua, os caboclos aguardam. À tarde, já não é mais cortejo, já é desfile. As relações das pessoas com o que aparece ali já é uma relação completamente diferenciada. Ao final da tarde, no Campo Grande, é uma festa de largo. [...] Como se não bastasse isso, ainda temos o retorno da cabocla, uma das coisas mais bonitas, mais

divertidas e mais lúdicas, em que os carros dos caboclos são reconduzidos de volta à Lapinha, de uma maneira extremamente alegre, por aqueles que os trouxeram. (CARVALHO *apud* LUZ, 2002, p.105)

Reunindo as afirmações dos professores João José Reis e Manoel José, temos que o mito de origem da personalidade baiana – o Dois de Julho - é celebrado através de um rito complexo que abriga muitos ritos: o rito síntese da baianidade reúne em si uma coleção de construções rituais. O que corrobora com a conclusão, igualmente “sonora” e de “significado forte”, de Manoel José:

Isso é Salvador: essa riqueza de ritos de apropriação, que tem que ser preservada. [...] Porque esse é o sentido maior desta cidade. Essa possibilidade de inúmeras formas de apropriação. Inúmeras construções ritualísticas do espaço. (CARVALHO *apud* LUZ, 2002, p.105)

O que nos faz imaginar uma cidade vocacionada à transfiguração de seus espaços a partir das ricas e variadas construções rituais, em constante movimento de criação e recriação, constituindo ambiente favorável para formas artísticas. E, de fato, Salvador construiu um notável calendário de eventos de rua de verão transgressor de seus espaços, que começa ainda na primavera e tem como ápice o carnaval. Com a aproximação do verão, a cidade entra em efervescência pelo calor, colorido e brilho da estação. A vivência dos espaços abertos torna-se muito convidativa e, nesse contexto, inicia-se a sequência de festas populares. O calendário festivo que começa em dezembro, tem sua culminância em fevereiro ou março, ocasião da semana do Carnaval. Ou seja, o Carnaval de Salvador é o clímax de um roteiro, que vai ampliando a transgressão dos ritos cotidianos e a transfiguração da cidade. A festa de Santa Bárbara, A Lavagem do Bonfim e a Festa de Yemanjá, encadeadas no calendário festivo, são exemplos, mais mobilizadores, de como a ruptura com o cotidiano e a abertura de espaço para o surgimento de uma segunda natureza da cidade é colocada em prática.

O ciclo das festas populares tradicionais do calendário do verão soteropolitano é constituído da Festa de Santa Bárbara, Festa da Conceição da Praia, Festa de Santa Luzia, Festa da Boa Viagem e do Bom Jesus dos Navegantes, Festa de Reis, Lavagem do Bonfim, Segunda Feira Gorda da Ribeira, Festa de Yemanjá, Lavagem de Itapuã e o Carnaval. Some-se a elas as demais festas propostas pelo poder público: Festival da Virada Salvador e os pré-carnavais, Fuzuê e Furdunço; além das iniciativas carnavalescas de bairro de menor porte, porém muito conhecidas, como os blocos Banho de Mar à Fantasia, Urso da Meia Noite e De Hoje a Oito. Um ciclo transgressor do



cotidiano, que dura quatro meses. Portanto, não se chega à realidade do carnaval repentinamente, como a grande maioria das cidades. O estado transgressor do carnaval de Salvador é preparado durante meses ensolarados a fio. Daí, percebe-se que o que se cria no carnaval de Salvador, surge em avançado estágio transgressão/transfiguração do espaço da cidade, de maturação de sua segunda natureza. E observemos que esse extenso roteiro transgressor da rua, Salvador já exercita há muito tempo.

### **Poéticas soteropolitanas**

O Carnaval acontece após uma sucessão de eventos, que ensaiam sua chegada. Para sua plenitude, ele demanda aquecimento ritual e a população é preparada para aquela nova realidade, ao longo do verão. O sol também contribui determinantemente com o aquecer e agitar das partículas e das vontades. É catalisador das relações, das trocas, dos processos comportamentais e sociais e da implementação da cidade efêmera do Carnaval. Portanto, o Carnaval de Salvador não é uma realidade instantânea. É uma realidade preparada coletivamente e com tempo, através de dias e meses de transfigurações gradativas da cidade e de seus ritos. No Carnaval, se vai mais longe nas transfigurações dos ritos e da imagem da cidade. É uma realidade obtida em circunstâncias específicas tanto do ponto de vista climático como comportamental. É o auge da poética. Auge do verão, auge da transfiguração geral. Portanto, aquilo que é criado no carnaval de Salvador, é criação em estágio avançado, uma vez que toda a trilha de festividades do verão já foi percorrida e a criatividade transfigurante do cotidiano vem sendo exercitada desde dezembro do ano anterior.

Contudo, é importante salientar que mesmo tendo seu processo poético próprio, Salvador não é um caso exclusivo. As cidades poéticas são capazes de gerar, desenvolver e preservar formas artísticas, através de seus próprios processos de transfiguração advindo da adoção de outras construções rituais dos espaços. Sobretudo aquelas cidades que festejam, que celebram, que exercitam construções rituais coletivas variadas, como já vimos exemplos desde a Antiguidade. Cidades grandes e pequenas são capazes de transfigurar-se e assim gerar formas artísticas. Na pequena Acupe de Santo Amaro, no Recôncavo Baiano, por exemplo, nasceu a representação do Nêgo Fugido, um trabalho cênico nas ruas da cidade que mantém viva a memória dos crimes cometidos contra a humanidade no tempo da escravidão, bem como a luta pela liberdade travada por aquela

comunidade quilombola.

Não é de ontem que as ruas de Salvador são apropriadas pelo Carnaval. Há mais de um século e meio que o Entrudo passou a ser combatido como política de Estado, em todo país. O governo proibiu o que seria a forma “barbárica” de festejar e oficializou um modelo mais “civilizado” e controlado, à luz da Cidade Luz: o Carnaval. Entretanto, Milton Moura afirma que Entrudo e Carnaval coexistem e formam, até os dias de hoje, “um binômio insistente”.

[...] Não se trata de uma forma anterior e outra posterior [entrudo e carnaval]. Tanto para Bakhtin como para Baroja, o carnaval não é propriamente uma festa, e sim uma ocasião em que diversas formas de festejar confluíam [...] a ocasião do Carnaval propicia a convergência de diversas formas lúdicas, oriundas de festas de diferentes naturezas, calendários e modos de organização. (MOURA *apud* MIGUEZ, 2018, p.63).

Ou seja, o Entrudo abrange um conjunto de formas lúdicas diversas e essas formas, mesmo perseguidas, resistem até hoje, sob disfarce, ou amalgamadas ao Carnaval. E de fato, o Carnaval de Salvador preserva um certo espírito indomável, distinto do carnaval de rua de outras cidades brasileiras, que pode ser percebido mesmo nos dias de hoje, atrás do trio elétrico, na Mudança do Garcia, nos blocos afros e de travestidos, em parte herdado do Entrudo e da força libertária do Dois de Julho. Portanto, o binômio entrudo-carnaval, proposto por Moura, corresponde por um lado a um conjunto de formas de festejar originário da cultura popular afro-brasileira e, por outro, a um modelo de festa imposto e importado pelas elites euro-brasileiras.

Aquilo que se chama carnaval a partir da nona década do século XIX, em Salvador, é um modo bem-comportado de fazer a festa, contra outro modo que seria menos civilizado, menos desejável em uma cidade cujas elites procuravam libertar-se das heranças portuguesa e africana e identificar-se com referências centro-européias, sobretudo francesas. (MOURA *apud* MIGUEZ, 2018, p.63).

De qualquer modo, os cidadãos mais escuros, mais pobres e menos letrados teriam de construir estratégias especiais para se fazerem ver no carnaval da Cidade Alta. É nesse sentido que proponho que o entrudo trocava de roupa para ficar no meio do carnaval, podendo-se observar, aí, uma certa convivência de diferentes, sem que se dissolvesse a antinomia profunda e radical entre o espírito do carnaval civilizado à moda europeia e moderna e o entrudo da esculhambação, da galhofada, da bebedeira e dos excessos.” (MOURA *apud* MIGUEZ, 2018, p.66).

A partir do processo de oficialização do carnaval em Salvador, ainda na segunda metade

do século XIX, o processo histórico de evolução espacial da festa pode ser entendido em quatro momentos característicos, identificados pelos estudos do Projeto Cidade Carnaval Cidade.

No primeiro ciclo do Carnaval de Salvador, a dicotomia entre entrudo familiar e entrudo popular perpetua-se, com a separação entre salão e a rua. Bailes nos salões dos teatros São João e Politeama e dos clubes Fantoches da Euterpe, Bahiano de Tênis, Yacht Clube e Associação Atlética. Nas ruas: blocos, afoxés, cordões e batucadas circulavam sem percurso estabelecido, “apropriando territórios os mais diversos, geralmente territórios que tinham uma relação muito direta com o território dos participantes”. O segundo ciclo é uma fase em que a rua recebe novas formas, que constituem a saída do carnaval dos ricos do salão. Com a rua mais “domesticada”, torna-se convidativa às elites, que a ocupam oprimindo o povo para o fundo dos vales. Surgem o curso (desfile em carros abertos que tinha como destino os salões) e a prancha (bondes decorados, sem bancos e com orquestra, onde as famílias desfilavam sobre os trilhos). Entre esses formatos: o préstito, o desfile dos grandes clubes que acontecia à noite. Em 1885, pela primeira vez, os grandes clubes Fantoches da Euterpe, Cruz Vermelha e Inocentes em Progresso desfilaram o mesmo percurso, unificado. “Esse foi o registro mais longínquo que nós encontramos do que se poderia chamar o percurso como elemento definidor do que seria futuramente o circuito”, atenta Manoel José para as origens do que veio a se tornar o formato principal e oficial do carnaval de Salvador, nos dias de hoje. Apesar da variedade dos formatos, o carnaval, mantinha seu explícito *apartheid*: O desfile de ricos e brancos dava-se nas cumeadas, partes altas (Rua Chile, Avenida Sete de Setembro) e o carnaval dos pobres e negros nas baixadas (Barroquinha, Baixa dos Sapateiros e Pelourinho). Segundo Cid Teixeira, em 1905, um afoxé de negros desafiou a ordem e subiu a Barroquinha para desfilarmos e afrontar o desfile dos brancos, na Praça Castro Alves. As tensões levaram à proibição por décadas da saída das grandes entidades carnavalescas negras que vinham, cada vez mais, ganhando a cena. Nina Rodrigues e toda inteligência branca eugenista, que pregavam o racismo científico à época, pressionavam as autoridades pelo banimento das agremiações carnavalescas negras.

No terceiro ciclo, surge o fenômeno, a criação mais marcante, auge da inventividade no processo de polarização para a rua do carnaval de Salvador: o trio elétrico, elemento que iria tornar-se o protagonista, a marca da festa:

O trio elétrico é um elemento fundamental porque ele vem e subverte completamente os ritos de apropriação do espaço. O que existia, até então, se configura como uma forma diferente, porque o trio elétrico não respeita percursos, mistura as pessoas, não admite a rigidez do préstito nem os horários. O trio traz consigo, no início da década de 1950, toda uma gênese de uma nova ordem de apropriação do espaço (CARVALHO, 2016, p.31).

O trio nasce livre, solto pela cidade, como uma poderosa ferramenta de transgressão do uso do espaço, de embaralhamento dos territórios e mistura da população. O trio elétrico não segue os trilhos do bonde como a prancha, não segue um percurso e horários preestabelecidos como o préstito, não tem como destino final uma sede de clube, como o corso. Dentro da cidade em constante disputa, o trio elétrico é incapaz de ser contido, transfigura intensamente os pactos cotidianos da cidade e invade territórios, inaugurando uma nova era comportamental: o carnaval participação. Fora de controle, o trio elétrico é a expressão do desejo do povo de revolucionar a ordem de sua própria cidade. É o empoderamento das massas, o grito amplificado, volante e independente que perturba e incomoda velhas estruturas. O trio nasce em berço livre, subversivo, transfigurador, elétrico, amplificado, rompedor das barreiras subjetivas, dos acordos sociais tácitos, das fronteiras invisíveis. Uma expressão, sobre rodas, da liberdade da cidade.

Nessa fase, a praça e a rua se afirmam e o salão desaparece. Artistas como Caetano Veloso, Moraes Moreira, os Novos Baianos e o Trio Elétrico Dodô e Osmar performaram o encontro de trios, quando a Praça Castro Alves era o espaço mais importante do carnaval de Salvador. “Na praça pública do carnaval, o corpo do povo sente, antes de mais nada, a sua unidade no tempo, a sua duração ininterrupta nele, a sua imortalidade histórica relativa. (BAKHTIN, 1987, p. 223). A Praça Castro Alves conecta nove caminhos: Rua Chile, Rua Ruy Barbosa, Rua do Curriachito, Ladeira da Barroquinha, Avenida Sete, Avenida Carlos Gomes, Rua do Sodré, Ladeira Conceição da Praia e Ladeira da Montanha. Proporciona o encontro de pessoas e realidades muito distintas da mesma cidade. E nesse contexto fértil de altíssima transfiguração, eclode nova etapa de africanização da festa, através do surgimento do Ilê Aiyê e dos blocos afro.

O quarto ciclo é inaugurado pelo nascimento e implementação dos circuitos da festa, a atual configuração físico-espacial dominante do carnaval de Salvador. Aqui, mais uma vez, a mão do Estado interfere, assim como na ocasião da proibição do Entrudo, e definem-se limites para uma ocupação, que vem como consequência de uma lógica de mercado que vê no carnaval do trio elétrico um produto turístico de alta rentabilidade.

O circuito é um trajeto definido, constituído por ruas que são apropriadas pelo desfile de trios elétricos, preparado com estruturas para beneficiamento da ocasião. Caracteriza o circuito a montagem de estruturas efêmeras de natureza variada para abrigar serviços públicos, arquibancadas, sanitários, pontos de venda de alimento e bebida, camarotes, prestação de socorro e abordagem policial.

Esse Carnaval do qual nós estamos falando agora é um Carnaval que tem uma configuração muito clara. É um produto do mercado de lazer e diversão, tem uma vertente cultural e turística muito nítida, e o circuito do qual nós falaremos agora não é outra coisa senão uma configuração espacial compatível com essas demandas. O carnaval, hoje, é uma festa promovida e a gestão e a promoção da festa é uma parceria entre o poder público e a iniciativa privada. (CARVALHO, 2016, p.31).

É um ciclo marcado, portanto, pelo controle, pelo ordenamento. Controle e exploração financeira do trio elétrico e do tempo e espaço da festa pela mão do governo em associação com o capital privado. A natureza subversiva do trio elétrico é pacificada e, ironicamente, aprisionada por um cordão humano de populares, denominado “cordeiros”. Claro que a denominação “cordeiros” é uma derivação direta da palavra corda, que eles sustentam por quilômetros para segregar o espaço privado do bloco, do espaço público da rua. Mas, não deixa de ser uma grande ironia que o elemento segregador, que domesticou o trio elétrico, seja composto pela exploração do trabalho da população mais humilde da cidade, cuja necessidade de sobrevivência é imperiosa e dobra-os à condição de explorados pacíficos. O trio elétrico, como uma máquina de guerra sonora, é domado pelo mercado e passa a ser conduzido por estrelas da indústria da música e pelo capital. E é justamente essa utilização excessivamente mercantil que fará dele um predador do espaço da festa popular, antagonista de outras manifestações anteriores e insurgentes, como é o caso dos blocos afros.

O mais usual é contrapor o bloco afro e o bloco de trio elétrico, não raramente aludindo a um apartheid baiano. O mais definidor do Carnaval, assim, seria uma arena em que grupos antagônicos ou mesmo adversários se apresentam em linguagem musical e coreográfica. (MOURA *apud* LUZ, 2002, p.93).

Esse longo processo festivo, que advém do Entrudo, proporcionou o surgimento dessas muitas manifestações artísticas. Em suma, destacamos o surgimento dos afoxés, como manifestação carnavalesca dos terreiros de Candomblé, cortejo ao som do ijexá, onde os participantes tocam, cantam e dançam nas ruas; as múltiplas fusões rítmicas que geraram o *Axé Music*, movimento musical que tomou forma durante a década de 1980,

sendo parte essencial do Carnaval baiano; os blocos afro, com sua complexa constituição de alas artísticas para representação do tema escolhido no ano, dispendo de percussão, carro alegórico, carro de som e rica estampa, que têm como objetivo valorizar a cultura afro-brasileira, promovendo a reescrita da história, através de visões afrofuturistas e uma consciência política e social preta, veiculadas pela música, pela dança e ocupação dos espaços públicos visitados em cortejo; e, finalmente, nascido do invento dos paus elétricos de Dodô, o trio elétrico, o veículo adaptado com um palco, onde os músicos se apresentam, aparatados por um sistema de som poderoso, que percorre os circuitos do Carnaval, arrastando a multidão.

Proponho aqui tomar o Carnaval como interface em que diversos perfis, correspondentes às entidades como blocos, afoxés, trios elétricos, etc. colocam-se com suas arestas em termos musicais, coreográficos, institucionais, políticos e religiosos. Nessa interface, as arestas desses perfis continuamente se apresentam, se atenuam, ou se intensificam, se reconfiguram ou se curvam no sentido de caber e atuar na mesma cena.

**Um recorte especialmente fecundo aos efeitos de compreender a cena carnavalesca baiana é, sim, o cotejamento do desempenho de duas matrizes musicais e institucionais, o trio elétrico e o bloco afro.** Vejamos um aspecto fundamental: a sonoridade do trio elétrico é baseado no metal eletrizado; a do bloco afro, na percussão em membrana e madeira. A dinâmica que leva à formação e consolidação da *axé music* como interface de repertório pode ser lida como uma coreografia em que elementos de um modeloso assimilados e reprocessados pelo outro. (MOURA *apud* LUZ, 2002, p.93, grifos nossos).

Apesar dos intensos episódios de disputa territorial protagonizado por essas formas carnavalescas de Salvador, é também notória a troca entre elas, como bem elucidada o professor Milton Moura. Juntas as instituições poéticas bloco afro e bloco de trio elaboram o fenômeno da *axé music*. Pois é claro que a batida do bloco afro invadiu o som do trio superando o frevo eletrizado e é claro que a tecnologia de amplificação sonora adentrou o bloco afro com equipamentos, evoluindo seu carro de som à luz do trio. Essa perspectiva de complementariedade das poéticas antagônicas não pode ser esquecida, tão pouco suas muitas arestas que refletem, no Carnaval, a natureza da cidade em conflito e em disputa por território.

# 2

Trielétrica

Quando a fobica<sup>8</sup> da *Dupla Elétrica*, formada por Dodô e Osmar, adentra o curso do carnaval de Salvador, em meados do século XX, além de se dar início ao que talvez seja a maior transformação artístico-cultural vivida pela cidade na contemporaneidade, consolida-se um longo processo criativo composto de múltiplas invenções, que levou quase duas décadas de gestação em esforços de pesquisa e prática. “O invento de Dodô e Osmar foi (pelo menos) tríplice”, afirma Ordep Serra (1999, p. 18), em *Rumores de Festa*.

Plenamente de acordo com os três inventos identificados pelo antropólogo, o presente estudo acrescenta-lhe mais dois à lista. Segundo Serra, os dois primeiros inventos “interrelacionados de forma direta” são: (1) os paus elétricos - inéditos instrumentos de corda eletrificados; e (2) o frevo eletrizado – síntese musical do frevo de orquestra transposto para *performance* dos novos instrumentos, que resultou no frevo novo<sup>9</sup>, “um novo dialeto na MPB”. Entretanto, antes de mencionarmos o terceiro invento apontado por Serra, aqui destacamos: (3) o próprio trio elétrico – veículo automotor adaptado para palco sonorizado ambulante, também chamado de “aparato”, “modal” e “máquina foliã”; e ainda outro: (4) o artista de trio elétrico – cujo desempenho musical é acrescido da responsabilidade de interação/condução da massa motivada por ritmos a vencer quilômetros. Sendo, portanto, o quinto invento a resultante da combinação dos quatro primeiros: (5) a arte do trio elétrico, “uma **nova forma de espetáculo**, ao exibir-se com seus instrumentos num carro, no meio da multidão dos foliões. [...] invento revolucionário de uma **nova composição do campo espetacular**” (SERRA, 1999, p. 18 e 19, grifos nossos), que esta tese denomina *trielétrica*.

Portanto, paus elétricos, frevo eletrizado, trio elétrico, artista de trio e *trielétrica* compõem o quinteto de inventos interdependentes que mudaram o destino do carnaval e da própria cidade do Salvador. E apesar dos cinco inventos demandarem pesquisas específicas, posto que se trata de uma investigação no campo das artes cênicas, o foco do capítulo será o invento resultante: a *trielétrica*. O termo é empregado como substantivo: a *trielétrica*<sup>10</sup>, que é a arte inerente ao trio elétrico. Um nome de batismo para o que o próprio Serra chamou de “nova composição no campo do espetacular”.

<sup>8</sup> Ford T, automóvel de capota aberta, também conhecido como Ford Bigode.

<sup>9</sup> De acordo com Caetano Veloso, no documentário *Chame Gente: uma história do trio elétrico*, de Mini Kerti (CHAME GENTE, 2005).

<sup>10</sup> O termo aparece aplicado de outra maneira na obra do professor Ordep Serra, sob forma de adjetivo: “[...] interpretes e compositores que cultivaram caprichosamente a musicalidade “trielétrica” [...]” (1999,



Tal qual a tragédia e a comédia, que são poéticas originárias das festas dionisíacas da Ática, na Antiguidade (ARISTÓTELES, 1994), a *trielétrica* é também uma poética - um gênero das artes - de gestação igualmente festiva/carnavalesca, condição cíclica/calendarizada na qual também desenvolveu, gradualmente, suas características, elementos próprios e convenções, que impactaram largamente na vida, nos costumes dos habitantes da cidade, afetando o corpo físico urbano e suas dinâmicas e até expandindo-se para além dela, alcançando outros territórios, além de suas fronteiras.

A *trielétrica*, arte do trio elétrico, invenção trazida ao mundo no contexto da contemporaneidade pelo carnaval de Salvador, é uma *soteropoética*. Fruto do impulso humano criador, nutrida pelo contexto festivo e fecundo carnavalesco, a tropical criação foliã “que tem a ver com o domínio da cenologia” (SERRA, 1999, p. 19) constitui um patrimônio cultural imaterial, que carece de sua *Poética* e de seu Aristóteles. Ou seja: carece de seus tratados, estudos, investigações e pesquisadores do campo das artes cênicas para reconhecimento e salvaguarda de seu conjunto de saberes específicos. Portanto, no presente capítulo, trataremos da perspectiva histórica que origina e desenvolve a *trielétrica*, bem como dos elementos constitutivos da poética.

## CICLOS TRIELÉTRICOS

### **Pré-trielétrico, ou Ciclo Dodô**

Considerando a evolução da forma *trielétrica* através dos ciclos propostos, temos que o ciclo pré-trielétrico é a etapa que contempla a geração dos elementos básicos, iniciais, deflagradores e constituintes da poética *trielétrica*. É quando se alcança o patamar tecnológico necessário, reunindo as condições para que se criem os instrumentos musicais elétricos possíveis de serem amplificados (paus elétricos), as cornetas amplificadoras do som e a primeira adaptação do modal, que culminam na saída da fobica, em 04 de fevereiro de 1951, gerando assim a nova poética, o fenômeno cenológico revolucionário.

---

p. 19). Ou seja, a palavra é empregada como qualidade de trio elétrico: interpretes e compositores que cultivaram a musicalidade do trio elétrico.

É um ciclo fundamental, preparatório, condição *sine qua non*, que dura aproximadamente 20 anos, protagonizado por Adolpho Nascimento, conhecido pela alcunha de Dodô.

A narrativa da história do trio elétrico pode ser encontrada em fontes variadas, como no livro *50 Anos do Trio Elétrico* (GÓES, 2000), na antologia *Casa do Carnaval da Bahia* (MIGUEZ, 2018), filmes documentários como *Chame Gente: uma história do trio elétrico* (2005), ou, avulsa, em páginas da internet, em entrevistas disponíveis no *youtube* e até nas letras das músicas compostas pela família Macedo em parceria com Moraes Moreira, datadas de 1975 - ocasião do Jubileu de Prata, festejo dos 25 anos da primeira saída de Dodô e Osmar Macedo sobre a fobica, no carnaval do centro da cidade. Mais recentemente, essa narrativa também veio a público no teatro, no espetáculo musical e de contação de histórias, *Carnaval, Música e Revolução*, dirigido por Andreção Simões, apresentado no Teatro Sesc Casa do Comércio, onde os filhos de Osmar Macedo dividem com os espectadores uma coletânea dessas vivências, através de depoimentos pessoais.

Organizados no mundo artístico e empresarial e melhor articulados entre si, os descendentes de Osmar Macedo contaram ainda com uma presença 19 anos mais longeva do pai Osmar, em relação a Adolpho, que faleceu em 1978. Por isso, apesar das variadas fontes citadas acima, predomina uma narrativa histórica do processo de invenção do trio elétrico elaborada pelos Macedo, o mesmo grupo “enunciador”, como conceitua Dominique Maingueneau, em seu trabalho sobre análise do discurso (2008 e 2015).

Na contramão, nota-se gradual apagamento da presença dos Nascimento, não apenas na narrativa, mas também - de forma mais flagrante - fisicamente sobre o trio elétrico, nos correntes carnavais. Reagem enfaticamente os entrevistados da presente pesquisa, Jorge e Carlos Nascimento, filho e neto de Dodô, respectivamente, que se unem na contestação do livro *50 Anos do Trio Elétrico*, por este não incluir o depoimento dos descendentes de Dodô, em sua elaboração. Se a história do trio elétrico é a história da parceria de Dodô e Osmar, cabe a questão: por que um livro com a finalidade de contá-la não abriu espaço narrativo ao lado dos Nascimento? Um leitor atento perceberá as lacunas geradas pela ausência de um dos lados basilares, sendo este o “calcanhar de Aquiles” da obra, que oferece um motivo justo para críticas. Apesar do valor documental do livro, sem o qual o presente estudo encontraria muito mais dificuldade em avançar, é importante que se diga: resulta num estudo parcial dedicado à história do trio elétrico, devida a unilateralidade narrativa. É, portanto, um trabalho a ser completado, pois nele, Dodô e seus descendentes

não possuem voz própria. Tais ausências constatadas, causadas pela não observância da perspectiva dos Nascimento, conseqüentemente, alteram o protagonismo da narrativa. Apenas a diretora Mini Kerti (CHAME GENTE, 2005) dedica o mesmo espaço narrativo às duas famílias, em seu filme documentário sobre a história do trio elétrico – porém, de pouco alcance.

O esforço artístico e empresarial dos Macedo de manter a história do trio elétrico viva através das músicas, dos depoimentos, das entrevistas, das apresentações em teatro e, principalmente, nas saídas do *Trio Elétrico Armandinho, Dôdo e Osmar* durante o Carnaval é fundamental. Contudo, a escuta e o resgate da perspectiva de Dodô para que se reconheça a proporção inequívoca de seu legado de homem preto inventor é imprescindível. Nas palavras inflamadas de Carlos Nascimento: “é um desserviço à história do povo baiano e à memória do **preto inventor**” (NASCIMENTO, 2021a, informação verbal, grifos nossos), ao referir-se ao apagamento do protagonismo do avô Adolpho nos meios que tratam da história do trio elétrico. Um erro especialmente grave nos dias de hoje, em que se avança sobre o debate racial, sobre a consciência das mazelas da colonialidade, do racismo estrutural e demandam-se exemplos de expoentes pretas e pretos para reparação e fortalecimento da representatividade do povo negro.

Pelos motivos expostos, a presente pesquisa se propõe a tomar um caminho diferente do habitual ao contar a história do nascimento do trio elétrico. O texto se deterá mais neste ciclo pré-trielétrico por entender a necessidade de construção e valorização de uma narrativa centrada na perspectiva e no momento determinante da contribuição de Adolpho Nascimento. O caso de Dodô é mais um exemplo de como o protagonismo do povo preto é, via de regra, invisibilizado, na cidade de Salvador. É como uma fábula soteropolitana ordinária, que também possui sua versão momesca. Elucida o maestro Letieres Leite, ao se referir à música do carnaval da Bahia: “Foi tirado o protagonismo do negro, da cultura negra do terreiro. Que é de onde vem os toques antes de ir para rua” (LETIERES *apud* AXÉ, 2017, informação verbal, em 1:41:49 e 1:43:45). Esse argumento pode ser aplicado às contribuições no campo da pesquisa tecnológica liderada por Adolpho Nascimento, que criou as bases de todo fenômeno trielétrico e que, por sua vez, deu origem à indústria do Carnaval soteropolitano e ao reencontro da cidade com uma vocação econômica.

Adolpho Antônio do Nascimento, Dodô, é costumeiramente descrito como eletrotécnico, radiotécnico e instrumentista. São todas afirmações confirmadas por seus amigos e

parentes, contudo, essas atribuições, pura e simplesmente, não permitem o vislumbre mais adequado de seu perfil. Primeiro, é necessária uma contextualização: ser perito em eletrotécnica e radiotécnica na década de 30, há quase cem anos, significa que Dodô era versado no que havia de mais avançado em termos tecnológicos. Era um homem das “novas tecnologias” de sua época e dono de espírito visionário. As entrevistas concedidas pelos herdeiros dele revelam um Adolpho constantemente atravessado e motivado por problemas do dia a dia, que faziam-no mergulhar na busca por soluções em seu laboratório, a Oficina Nascimento.

Adolfo casou-se primeiro com Deuzolina, com quem teve três filhos e depois casou-se com Waldelice, a ialorixá Mãe Lili, filha de Yemanjá. Quando se uniu a Dodô, Mãe Lili foi morar no bairro da Calçada e juntos tiveram outros muitos filhos, constituindo numerosa prole. Somando os filhos do primeiro e do segundo casamento, chega-se ao impressionante número de dezenove rebentos. Essa era a dimensão do desafio diário enfrentado pelo clã Nascimento. Portanto, sendo preto, pobre, vivendo constantemente provocado por problemas de tal magnitude, Dodô, para sobreviver, precisava ser inventor.

Também são muitos os relatos do espírito festivo de Adolpho, que se revelava na celebração de seus aniversários, festas que podiam durar três ou quatro dias e que para abrigar tantos descendentes e convidados, por vezes, era necessário aumentar os vãos da casa e remover paredes. Também a trezena de Santo Antônio rendia festejos nos seus treze dias por lá e, nas festas de Santa Bárbara, dava-se farto caruru. Porém, como preparar o tradicional e enorme caruru de Santa Bárbara dado todo ano por sua esposa, ao tempo em que tantas outras tarefas domésticas cotidianas eram demandadas? Estamos na primeira metade do século 20, quando chegavam à Cidade da Bahia os impactos da Segunda Revolução Industrial e, portanto, não se dispunha ainda dos utensílios facilitadores das tarefas do lar, de que dispomos hoje. Diante do problema apresentado em casa e dispondo de seu laboratório e mente inventiva, Dodô dispôs-se a criar protótipos de eletrodomésticos. Criou o cortador de quiabo elétrico, o ralador de coco elétrico, máquina de cortar aipim, o que fosse possível para ganhar tempo e viabilizar a feitura dos carurus dedicados à deusa da tempestade, relâmpagos e raios.

É importante observar que não se trata da cópia de um modelo preexistente. Dodô concebeu em face às demandas concretas de seu lar, os tais protótipos eletrodomésticos. São criações originais e, para infelicidade de seu criador, vivendo num país que não

reconhece, nem protege seus inventores, Dodô nunca teve uma patente<sup>11</sup> sequer de seus inventos, que, vulneráveis, tornaram-se uma espécie de imediato bem de domínio público.

Em sua juventude, Adolpho também enveredou no mundo das artes. Ele foi vizinho de ninguém menos que Dorival Caymmi e integrou o Três e Meio, conjunto de sucesso em Salvador, ainda nos anos 30. Caymmi tinha a mesma idade que Dodô e gostava de explorar a cidade a pé. Em suas andanças, havia descoberto uma das primeiras rádios da cidade, a Radio Club, na Avenida Sete de Setembro. Como já se arriscava aqui e acolá com seu vozeirão de cantor da era de ouro, Caymmi encontrou espaço na Rádio Club e foi agregando à sua volta amigos capazes de acompanhá-lo com instrumentos musicais. Uma trupe musical foi sendo formada com colegas de escola, trabalho e vizinhos. Caymmi e sua patota foi conquistando outras rádios e também as ruas da sua cidade natal: “foi quando surgiu a ideia de montar um conjuntinho para o carnaval, o Três e Meio, à maneira do Bando da Lua. A gente fazia o treino, organizava o repertório” (CAYMMI *apud* CAYMMI, 2014, p. 89).

Nas palavras acima de Dorival Caymmi, na entrevista concedida à sua neta Stela Caymmi, o Três e Meio foi um grupo nascido “para o carnaval”. Escolhiam repertório e ensaiavam com a finalidade de tocar no carnaval soteropolitano. O Três e Meio foi à avenida em 1933 e Caymmi chegou a ser campeão do concurso de melhor música do carnaval de Salvador com o samba *A Bahia Também Dá*, que fala da capacidade criativa do baiano e afirma que o soteropolitano também podia compor, eram bons de carnaval e não apenas os cariocas. Contudo, a música de carnaval de Caymmi tinha o obstáculo de não ser escutada pelo povo nas ruas: “eu fiz uma música de carnaval pra ninguém” (CAYMMI *apud* UM CERTO, 1999, informação verbal, em 37:10). Era impossível escutá-la, pois não havia amplificação. Uma canção só era possível chegar às pessoas, em larga escala, quando era tocada no rádio.

Pois íamos fazer o carnaval, com aquela vaquinha que se fazia para alugar automóvel pro corso. A gente saía na avenida e ia visitar amigos, chegava na porta e cantava, beliscava uma comidinha, uma bebidinha e voltava para a avenida.

---

<sup>11</sup> Esse é um tipo de vulnerabilidade que pouco abordamos: a vulnerabilidade dos criadores. O Brasil não reconhece seus criadores, não possui mecanismos para protegê-los. É comum, para se ter uma obra protegida que o inventor brasileiro tenha que fazê-lo indo a outro país e se sujeitando a parcerias desfavoráveis com atravessadores e expatriando o invento. Esse mal da vulnerabilidade do inventor afligirá em cheio o legado de Dodô.

Depois, foi acrescentado ao Três e Meio um outro vizinho, chamado Dodô. Dodô este que tinha uma mania assim na cabeça, queria:

- A gente pode furar o violão...

- Deus me livre!

[Dodô queria furar] o violão, o cavaquinho e botar autofalante. Dessa brincadeira nasceu um negócio chamado trio elétrico. Eu já não estava na Bahia com o trio elétrico, mas Dodô conseguiu (CAYMMI *apud* UM CERTO, 1999, informação verbal, em 20:59. *Comentários nossos*).

Observemos novamente nas palavras de Caymmi, que o conjunto carnavalesco Três e Meio tinha o hábito de alugar um automóvel aberto para integrar o curso do carnaval da Rua Chile e Avenida Sete, tocando as músicas que haviam ensaiado. Entre eles estava Dodô, autor de ideias assustadoras como a de instalar autofalante nos instrumentos de corda e já desfilava pelas ruas da cidade em festa sobre um Ford T, tal qual a fobica.

Visionário e incompreendido, Dodô afugentava o amigo Caymmi, que temia os experimentos que aquele queria fazer em seu estimado violão acústico, presenteado pelo amigo Zezé. Portanto, Dodô tinha desde muito jovem essa visão, esse projeto de instrumento de cordas elétrico de som amplificado.

Eram os tempos em que tudo que era lançado no mercado que vinha acompanhado do adjetivo “elétrico” era inovador e ganhava os consumidores: ferro elétrico, torradeira elétrica, lavadora elétrica. Semelhante ao fenômeno que vivemos hoje com os produtos *smart*: *smart phone*, *smart tv*, *smart wash*... Adjetivos que caracterizam saltos tecnológicos e que reinventam o dia a dia da humanidade transformando-a irreversivelmente. Dodô foi um homem nessa transição do mundo com conhecimentos e disposição imaginativa para contribuir com essa revolução tecnológica e de costumes por aqui. No documentário *Dorival Caymmi: o que é que Bahia tem?* da TV Cultura, encontramos mais um relato muito importante sobre Dodô e sua obsessão em amplificar o som dos instrumentos, desde os tempos do conjunto Três e Meio:

Quando a gente ia para o carnaval na rua com carros alugados, levando os Três e Meio, vestidos de marinheiros e tocando, calça branca e camisa azul, um bonezinho à marinheira, Dodô tinha mania de dizer assim: quando a gente toca na Rua Chile ninguém ouve, na Avenida Sete, ninguém ouve. Dizia [Dorival a Dodô]: mas o nosso lance é sair do carro, sair do curso e entrar na casa dos amigos tocando. Esse era o nosso negócio de carnaval. Mas, como **Dodô tinha aquela ideia avançada, no caso, Dodô inventou o seguinte, ele tinha ideia fixa: levantar o som dos instrumentos de corda. Sabe o que nasceu daí? O trio elétrico** (CAYMMI *apud* DORIVAL, 1989-1990, informação verbal em 7:50, comentário nosso, grifo nosso).

Mais uma vez, observemos atentamente as palavras de Caymmi: no grupo carnavalesco Três e Meio, cujo rito momesco praticado era participar do corso nas ruas do centro de Salvador em carro aberto alugado – como a fobica, lá estava Dodô insatisfeito com a proposta foliã e, desde então, desejoso de amplificar o som dos instrumentos de corda, para que as pessoas nas ruas pudessem ouvir a música. Esta declaração de Caymmi é de um impacto tremendo nas narrativas que reúnem Dodô e Osmar em pé de igualdade na invenção dos paus elétricos e do trio elétrico. Caymmi afirma que Dodô já era um músico de carnaval, insatisfeito com as limitações sonoras do corso - corso este do qual o Três e Meio já participava desde 1933, sobre um Ford T alugado, pela Rua Chile e Avenida Sete Setembro – antes de conhecer Osmar Macedo. Até porque nesse tempo, Osmar, nascido em 22 de março de 1923, era apenas uma criança de dez anos, um pré-adolescente.

Portanto, Adolpho já era um músico no carnaval a desfilar no corso sobre carro sem capota, com “ideias avançadas” de “levantar o som dos instrumentos de corda” anos antes de conhecer Osmar Macedo, que àquela altura era ainda um menino. Ou seja, Dodô havia formulado o problema a ser enfrentado ainda sozinho.

Portanto, não apenas a ideia fixa de Dodô de “levantar o som dos instrumentos de corda” se deu, única e exclusivamente, em sua cabeça desde o começo da década de trinta, como seu objetivo, há muito, foi ser escutado pela multidão do carnaval, no corso da Avenida Sete e Rua Chile. Por isso, por ter ideias avançadas, pagou o preço de ser visto como excêntrico e louco, como todo bom cientista. Por cultivar e perseguir sua “ideia fixa”, Dodô foi motivo das chacotas dos amigos por quase uma década, até o dia em que descobriu o princípio físico da amplificação sonora sem microfonia dos instrumentos de corda. Ocasão em que também estava sozinho, como de costume, em sua oficina.

Se Dodô, antes de conhecer Osmar, já era um integrante do corso carnavalesco tocando sobre um automóvel aberto e desejoso de amplificar o som dos instrumentos de corda para ser escutado pela massa estando em cima do carro em movimento, é evidente que a visão do que viria a se chamar de paus elétricos e trio elétrico é, indiscutivelmente, dele e apenas dele. Por isso, a história da origem do trio elétrico, não pode ser contada sob hipótese alguma a partir do encontro de Adolpho com Osmar. Essa história tem marco inicial na entrada de Dodô no conjunto carnavalesco Três e Meio de Caymmi, onde – insisto - a ideia brotou da cabeça inventiva de dele, homem à frente de seu tempo e que já desejava outro tipo de carnaval.

Talvez, se Caymmi não tivesse deixado Salvador embarcado num vapor para o Rio de Janeiro, levando consigo seu precioso violão para longe das estranhas ideias de Dodô, o trio elétrico nasceria do conjunto Três e Meio, que, cedo ou tarde, se tornaria um conjunto elétrico - pois entre eles estava um inventor inquieto. Como de costume, far-se-ia uma vaquinha para alugar um carro para desfilas no curso, o habitual Ford T, com os instrumentos modificados e sonoramente amplificados na oficina de Adolpho, a quem os amigos custavam a dar ouvidos. Comunga dessa hipótese Stella Caymmi, na biografia *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*:

O amigo Dodô (Adolfo Nascimento) chegou a sugerir que Dorival fizesse um furo no violão e pusesse um auto-falante dentro da caixa do instrumento para que o som tivesse um alcance maior. Já era uma sementezinha do que viria a ser o trio elétrico no carnaval baiano. [...] mas, o rapaz [Dorival] não quis saber de fazer furo em seu violão. Se fizesse, talvez antecipasse em alguns anos o pau elétrico, a chamada guitarra baiana (CAYMMI, 2014, p. 90, comentário nosso).

Essa é a gênese que não consta nas narrativas correntes: Dodô era um homem de carnaval, integrante de um conjunto carnavalesco, insatisfeito com as limitações para apreciação musical dos foliões ao longo do curso. O músico e pesquisador da guitarra baiana, Marcus Devolder, afirma que “a omissão desse episódio da saga do trio elétrico altera o protagonismo” (DEVOLDER, 2021, informação verbal). A visão do som amplificado, do som gigante que emana dos instrumentos sobre o carro que viria a se chamar “trio elétrico” é obra da mente de Dodô, preto inventor baiano. Uma espécie de Pitágoras contemporâneo por aliar arte e ciência, matemática e música na criação de novos instrumentos musicais.

Já em 1938, o conjunto Três e Meio sofre o revés da saída de Caymmi, que seguiu carreira solo no Rio de Janeiro, fato que desagregou os demais, restando apenas Adolpho. Com o projeto artístico frustrado pela saída da estrela do quarteto e debandada dos demais, Dodô, ainda assim, persistiu. Refez inteiramente o conjunto, que passou a ser composto de sete integrantes. Na reformulação do Três e Meio, Dodô, já com 24 anos, convida o rapazola virtuoso no bandolim de apenas 15 anos, Osmar Macedo. Portanto, o encontro de Dodô com Osmar é o encontro de um adulto com um adolescente. Esse dado é fundamental para compreensão da relação entre os dois. Dodô é um homem, Osmar é um garoto menor de idade. Dodô é o líder do conjunto, Osmar é o novato. A considerável diferença de nove anos entre eles é uma informação difícil de ser percebida, pois são muitos os equívocos das fontes, em especial as páginas da internet que afirmam ser o dia de 20 de novembro



de 1920 o natalício de Adolpho. De acordo com sua certidão de óbito<sup>12</sup>, Dodô nasceu em 28 de julho de 1914, portanto, seis anos antes. Por esse tipo de erro, pode-se ter a impressão que Dodô e Osmar eram como colegas de escola.

O conjunto Três e Meio não dura muito sem Caymmi. Dodô fracassa em manter a nova formação do conjunto reunida. Porém, ainda que tenha durado pouco tempo, a iniciativa foi a incubadora da parceria entre ele e o garoto prodígio, Osmar.

Também conhecido pelo apelido de “Aparício” (NASCIMENTO, 2021a, informação verbal), o jovem Osmar reunia todas as características de um solista, que gostava de estar em destaque exibindo a virtuosidade de sua *performance* ao bandolim. Além de agregar o *star quality* às apresentações, Osmar possuía a distinção de dar ouvidos, de acreditar nas ideias que vinham de Dodô, o mais velho. Enquanto Caymmi e os antigos integrantes do Três e Meio não deram muita atenção às ideias estapafúrdias e excentricidades de Adolpho, o jovem “Aparício”, ao contrário, não apenas dava ouvidos, como apoiava. Seduzido pelos projetos visionários de Dodô, atraído pelo ímpeto de expandir o som do seu bandolim, Osmar tornou-se um grande amigo e parceiro entusiasta, cúmplice, capaz de oferecer diálogo às inquietações de Dodô. Dodô, finalmente, encontrava alguém que o compreendesse e o levasse a sério, coisa que é um verdadeiro tesouro para personalidades mais excêntricas. Com o passar do tempo e o avanço da parceria profissional, Osmar, saindo da adolescência, também proporcionou à dupla oportunidades de trabalho, devido ao seu tino empresarial, carisma e comunicação, bom desempenho como captador e trânsito social dada a condição de homem branco soteropolitano.

Em janeiro de 1942, Adolpho vai até o Cine Guarani com Osmar assistir à apresentação do músico Benedito Chaves, vindo Rio de Janeiro, que anuncia show com seu inédito violão elétrico, que era um violão com captadores, cabeamento e alto-falante, que produzia, constantemente, inconveniente microfonia durante a apresentação. No dia seguinte ao show, Dodô e Osmar vão ao encontro do artista para cumprimentá-lo no hotel onde estava hospedado para entrevistá-lo e investigar o instrumento com sonorização amplificada. Dodô compreende o funcionamento do mecanismo de amplificação do som e renova o fôlego de sua pesquisa.

---

<sup>12</sup> Documento anexo no Apêndice E.

Benedito foi muito receptivo, não se fez de rogado, ligando a aparelhagem e permitindo que nós experimentássemos o tal violão. Como Dodô era radiotécnico, técnico em eletrônica, não se limitou a observações superficiais, pesquisou todo aquele mecanismo nos menores detalhes. Já no dia seguinte dava tratos à bola na construção de um amplificador e de um captador exatamente iguais aos que Benedito Chaves havia usado no concerto. Em poucos dias, Dodô havia preparado um violão para ele, igualzinho ao de Benedito Chaves, e um cavaquinho para mim. Não se tinha resolvido o problema da microfonia e aquilo não nos satisfazia, mas, mesmo assim, estava criada a Dupla Elétrica, e nós começamos a nos apresentar. (MACEDO *apud* GÓES, 2000, pg. 40)

Ou seja, o começo do ano de 1942 marca o importante nascimento da Dupla Elétrica de Dodô, com 27 anos e o rapaz Osmar, chegando à maioridade com 18 anos. Contudo, Dodô ao reproduzir o sistema do violão elétrico do músico espanhol, estaciona no mesmo problema: a microfonia. Mesmo assim, emplacam o projeto da Dupla Elétrica e realizam, à priori, apresentações em condições tecnicamente insatisfatórias. Começa também a busca extenuante de Dodô: obter a pureza do som amplificado.

Dodô como era muito meticuloso e insistente, não suportava a microfonia. Estava a toda hora tentando superar o problema com infinitas pesquisas. Até que um dia resolveu esticar uma corda de violão sobre sua bancada de trabalho, prendendo-a nas extremidades com dois parafusos e colocando, sob a corda, um microfone preso à bancada, para testar o efeito. Quando ele ligou o microfone, você não pode imaginar, rapaz! Parecia um sino, um som limpo, perfeito. Estava descoberto o princípio. (MACEDO *apud* GÓES, pg. 42)

O relato do próprio Osmar Macedo já é suficiente para colocar um ponto final sobre o assunto e não deixa a menor sombra de dúvidas: foi Dodô quem persistiu até descobrir o princípio da eletrificação dos instrumentos sem microfonia. Era o projeto dele. Contudo, somam-se, a esse, muitos outros relatos encontrados pela pesquisa, que são importantes de serem citados, pois enriquecem a história com detalhes, como é o caso do depoimento do neto de Dodô, Carlos Nascimento:

Tem relatos da minha avó [Mãe Lili], sobre a dedicação e a perspicácia do Dodô para poder sanar esse problema da microfonia. Dodô desvendou a microfonia. Chegou ao ponto de minha vó dizer:

- O que é que Dodô tem?

Meu avô ficou semanas, uma temporada nessa oficina dele. Ao ponto que os próprios amigos, parceiros dele, o Osmar e o Temístocles Aragão fizeram chacota ao dizer que era uma loucura dele, que não ia dar certo. Ele ficou tão bravo, que ele pegou um amplificador e jogou nos caras. Os caras:

- Pô, Dodô ficou bravo.

- Ah, Dodô está maluco!

- O que é que Dodô tem, que está tanto tempo nessa oficina? (NASCIMENTO, 2021a, informação verbal).

Jorge Nascimento (2021b), filho de Dodô, relata também na entrevista cedida à pesquisa, que após muitas horas de trabalho na oficina, Dodô descobriu sozinho o princípio da captação/amplificação do som, guardada sua pureza e livre de microfonia. É categórico na afirmação: “foi ele”. Fred Góes também reforça: “É absolutamente verdadeiro o fato de Dodô ter chegado ao princípio da eletrificação dos instrumentos da dupla sem conhecimento prévio de causa” (GÓES, 2000, p.44).

E foi justo nesse momento da descoberta do princípio físico da eletrificação dos instrumentos, que Dodô, talvez sem saber, se torna um importante agente de transformação dos destinos de uma cidade. Sua primeira atitude depois da descoberta é buscar um telefone para ele próprio dar a notícia a Osmar, quando teria dito: “eu não te falei que conseguiria?”, reproduz as palavras do pai, seu filho Jorge Nascimento (2021b, informação verbal).

Porém, uma pergunta que ficou sem resposta: em que dia Adolpho resolveu o enigma da microfonia? Nenhum Nascimento, nenhum Macedo, nem o pesquisador Marcos Devolder, nem Fred Góes encontraram indícios para firmar a data precisa. Sabe-se apenas que foi no intervalo entre 1942 e 1944, pois os paus elétricos já estavam sendo usados pela Dupla Elétrica em apresentações no ano que antecedia o final da Segunda Guerra Mundial. A Dupla Elétrica já se apresentava empunhando paus elétricos, em festas repletas de estrangeiros chegados no porto da cidade. É uma data anterior ao lançamento comercial das famosas guitarras elétricas norte americanas e isso abre margem para a suposição de que o pau elétrico de Dodô foi a descoberta tecnológica que faltava aos projetistas de instrumentos musicais estadunidenses.

Toda essa argumentação trazida à tona também serve para dirimir interpretações errôneas de que, na dinâmica de funcionamento da dupla, Osmar concebia e Dodô executava, atribuindo injustamente a Dodô um *status* de comandado. Essa é uma interpretação, ao nosso ver, equivocada e sem fundamento. Mesmo depois dos paus elétricos, Dodô seguiu criando outros instrumentos e artefatos elétricos em sua oficina a exemplo da bicicleta ergométrica - a partir do aproveitamento de uma mobilete - e a bateria eletrônica, que não foi adiante devido a uma demonstração comercial fora do ambiente de sua oficina, que não reproduzia as mesmas condições técnicas ideais e finda por falhar. É que Dodô, além conceber e produzir os instrumentos, criava também os amplificadores valvulados muito potentes, que não podiam ser encontrados no mercado. Mesmo depois de sua morte, em

1978, foi preocupante, por um bom tempo, manter seus amplificadores funcionando em perfeito estado, pois eles não podiam ser substituídos, já que a indústria internacional demorou para atingir o nível de amplificação obtido por Adolpho, em sua oficina.

Os amplificadores criados por ele eram verdadeiras obras de arte, peça por peça construída, tudo feito por ele. As únicas coisas compradas prontas eram as válvulas. Para você ter uma ideia, até os transformadores era ele quem fazia. Lembro-me de Dodô fabricando uma guilhotina para fazer os núcleos dos transformadores. Era ele quem cortava chapa por chapa e ainda transava toda a parte enrolada. Por aí dá para se ter uma ideia de como ele era preocupado com a parte do som, tinha que ser perfeito, claro, nítido e cristalino (MACEDO, A. *apud* GÓES, 2000, p. 46).

Dodô era o inventor, o criador da máquina e Osmar o seu melhor piloto, o *showman*, o virtuose, o porta voz, o *marketing*, o relações públicas, o empresário, aquele que trazia oportunidades e contratos: completavam-se<sup>13</sup>. No *candomblé*, dir-se-ia uma parceria entre Ogum e Exu. Jorge Nascimento revela que havia um pacto entre Dodô e Osmar, pelo qual as criações no âmbito da Dupla Elétrica seriam sempre divulgadas como de autoria da dupla, semelhante à dupla Lennon-McCartney, ou Roberto e Erasmo Carlos. Contudo, a história ao longo dos anos foi predominante narrada apenas por um lado - até porque Adolpho foi gradualmente se recolhendo por inadequação artística aos novos rumos da trielétrica.

Quando Armando, meu irmão, chegou à Bahia trazendo pedais para as guitarras... a última palavra em pedais, recém chegados dos Estados Unidos, para provocar distorções no som. **Quando Dodô viu aquilo só faltou morrer** e disse para Armando: - levei tanto tempo estudando, pesquisei feito um louco para acabar com as distorções e agora você me vem todo satisfeito com esse troço de “jogar areia no som”! Parece mentira que você tenha comprado todos esses defeitos; se eu soubesse disso, teria juntado todas as distorções que consegui eliminar, durante todos esses anos de trabalho, e vendia dentro dessas caixinhas (MACEDO, A. *apud* GÓES, 2000, p. 46, grifos nossos).

---

<sup>13</sup> Essa afirmação encontra suporte no relato de Jorge Nascimento (2021b, informação verbal) sobre o caso da construção da Ponte da Funil, na Ilha de Itaparica. A Odebrecht precisava de uma solução para levar as enormes e pesadíssimas estruturas tubulares até o ponto onde seriam fincadas no mar até encontrar o solo para suportar as cargas da ponte. Essa demanda não cairia diretamente no colo de Adolfo. Essa demanda de uma empresa multinacional chega primeiro em Osmar Macedo, que procura seu parceiro Dodô. Segundo Jorge, Osmar explica o problema a Dodô, que pede ao amigo material para construir uma maquete demonstrativa de como a empresa assentaria as estruturas tubulares no mar. A demonstração funciona e Dodô e Osmar passam a trabalhar na consultoria da construção da Ponte do Funil. O caso ilustra o funcionamento da dupla, onde Osmar traz oportunidades de trabalho e Dodô a garantia da solução dos problemas.

A década de setenta trouxe a superação dos trios elétricos valvulados e isso aposentou boa parte do trabalho valioso de engenharia de Dodô. Também por ter falecido primeiro, a importância de Dodô foi sendo reduzida, reconfigurada. Por isso, reiteramos a necessidade de desenvolver na pesquisa uma narrativa focada na perspectiva dele, mesmo que isso signifique contrariar o pacto da dupla e procure distinguir as contribuições de um e de outro. Até porque o próprio Osmar Macedo soube reconhecer publicamente em vida e na presença do amigo a primazia de Adolpho naquilo que a Dupla Elétrica foi capaz de trazer ao mundo. Osmar afirma que o trio elétrico surgiu de uma ideia que teve seu amigo Dodô.

O trio elétrico surgiu de uma ideia – desse pequeno pedaço de pau - que teve o meu amigo e companheiro, o Adolpho Nascimento, que todos conhecem por Dodô. Tocamos de 1940 até 1950 com nome de Dupla Elétrica (MACEDO *apud* CHAME GENTE, 2005, informação verbal, em 00:00:50).

A Dupla Elétrica tornou-se um projeto consolidado desde o começo dos anos quarenta. Juntos, Dodô e Osmar desenvolveram sua inovadora proposta musical em bailes da cidade, ampliaram seu repertório, desenvolveram sua relação com o público, além, é claro, de oportunizarem a Dodô as chances de aprimorar tecnologicamente a performance dos instrumentos musicais e dos amplificadores. A Dupla Elétrica experimentou a agitação dos bailes da cidade, exercitando a habilidade técnica e musical de seus integrantes, numa prática constante, em festas particulares, ou no palco da famosa boate Tabaris. Enfrentaram circunstâncias diversas em apresentações que desafiaram o domínio da nova tecnologia, depararam-se com novos problemas que forçaram a pesquisa empírica liderada por Dodô à superação constante de novos limites. Em busca de fornecimento elétrico para suas apresentações, a Dupla Elétrica já havia usado veículos como fonte de energia para os instrumentos. Ao final dos anos 40, Dodô e Osmar estavam em plena forma artística, maduros e tecnicamente à frente de seu tempo, visto o sucesso dos paus elétricos, potência e qualidade sonora obtida com o equipamento. Por isso, quando o Vassourinhas vindo de Recife esteve na Bahia, no começo da década de 50, encontrou a Dupla Elétrica afiada para ousar algo inimaginável.

No quesito criação musical, a dupla contava com um Osmar ainda mais preparado pela experiência dos bailes e pelos cursos de aprimoramento de sua técnica instrumental tomados na capital do Rio de Janeiro, com Mestre Garoto, que entre outras coisas, ensinou-o a tocar guitarra havaiana. Outro dado importante: a família de Osmar tinha

origem em Recife e o frevo apresentado pelos Vassourinhas era-lhe familiar. Na técnica, a Dupla Elétrica contava com o experiente e incansável Adolpho e no artístico da criação musical, é deduzível que Osmar assume um papel decisivo na proposta trielétrica que veio a ser apresentada no carnaval.

De acordo com o Jornal A Tarde, o Clube dos Vassourinhas desfilou nas ruas da Cidade da Bahia em 29 de janeiro de 1951. Abaixo, segue texto publicado pelo *Jornal A Tarde*, na ocasião.

A visita à Bahia do Clube dos Vassourinhas à noite de ontem movimentou os foliões da cidade e considerável massa popular. Marcado o início do desfile para às 20:30 horas, desde às 19 que o povo, procedente de todos os pontos, convergia para a avenida, de sorte que, à hora do desfile dos “frevistas” pernambucanos do Campo Grande à Sé, toda a via estava literalmente cheia. Podemos dizer que o número de pessoas foi tanto que somente nos dias da folia poderá ser superado. Foi justamente esse êxito, esse interesse sem precedentes, a causa que impediu em grande parte que o Vassourinhas cumprisse o seu programa.

Tendo exibido o passo ao som de sua orquestra de 70 professores na sede do Cruz Vermelha, às 20:40 os “frevistas” se puseram em marcha, indo fazer alto no Palácio da Aclamação em cujos salões voltaram a se exhibir com vários números coreográficos. Ao reiniciar sua marcha triunfal, o Vassourinhas começou a se diluir no meio da massa humana. Daí em diante quase nada se pôde fazer. Várias vezes tentaram os dirigentes da festa reajustar as linhas, paralisando o cortejo. Mas qual nada! Não havia força humana nem cordão de isolamento que pudesse isolar os embaixadores do frevo do público que enchia as ruas. Tal o aperto tal a confusão que vários instrumentos da orquestra se danificaram e músicos se feriram. Em vista disso e sendo impossível outra solução, ao chegar ao Largo do Teatro a direção do Vassourinhas decidiu encerrar a passeata descendo a ladeira da Montanha, rumo ao cais do Porto.

Esta madrugada a nossa reportagem esteve no “Santarém”, onde entrevistou o ten. Cícero chefe da orquestra do Vassourinhas. Disse-nos o ten. Cícero: O que aconteceu na Bahia foi algo que jamais imaginávamos. Esperávamos encontrar muita gente ao longo da ampla avenida, mas o que aconteceu foi que a avenida apanhou tanta gente que não nos foi possível fazer coisa alguma. Logo nos primeiros metros, naquele apinhado de gente começaram a ocorrer acidentes. Vários músicos, apertados por todos os lados, levaram quedas e o instrumental foi sofrendo sérios danos. Por outro lado, em consequência do crescido número de pessoas havia encontrões e estando os músicos usando o instrumental, vários se feriram na boca, havendo, inclusive dentes quebrados e lábios partidos. Em vista disso bem como a dispersão do bloco no meio do povo, acabamos por verificar ser impossível completar o desfile. A despeito de tudo prossegue o ten. Cícero, somente temos nós, do Vassourinhas, uma palavra: agradecimento. O povo baiano nos prestou uma recepção tão concorrida tão calorosa, que jamais tivemos notícia. Apenas sentimos não ter podido mostrar a esse mesmo povo a nossa música, o passo do “frevo”. (O POVO, 1951, p. 1)

A reportagem é trazida na íntegra, para que possamos alcançar a dimensão do acontecido. A passagem do Vassourinhas revelou uma demanda da população tão grande, que transfigurou o centro da cidade. Despertou na população o tal “interesse sem precedentes”, que preencheu a rua com “uma massa humana” tão gigantesca que “somente nos dias da folia poderá ser superado”. O frevo/fervo pernambucano, ritmo

enraizado na capoeira, foi capaz de libertar desejos profundos de toda a gente da cidade. Esse desejo do povo engoliu o próprio Vassourinhas, que foi devorado, invadido. Isto mostrou a Adolpho e a Osmar não apenas o caminho musical do frevo para o repertório, mas também o tamanho da vontade reprimida por participação dos habitantes da cidade. O normatizado carnaval do corso poderia ser outro, pois o Vassourinha havia trazido novamente para as ruas da cidade o espírito indomado do entrudo proibido. “O que aconteceu na Bahia foi algo que jamais imaginávamos”, diz Cícero, chefe da orquestra, que apesar de tantos danos nos corpos dos músicos e nos instrumentos, agradece a recepção sem precedentes e lamenta não ter mostrado a esse povo tão desejoso o passo do frevo tanto quanto ele gostaria. É justamente na lacuna deixada por esta frustração, que a Dupla Elétrica entra em cena.

Por essas razões, Ordep Serra afirma ser a síntese musical realizada por Osmar e Dodô um dos inventos fundamentais para o êxito da saída da fobica (1999, p. 18). A Dupla Elétrica arranjou o frevo entoado por orquestra de setenta componentes, numa composição para dois novíssimos instrumentos elétricos amplificados. As possibilidades e limitações tecnológicas da Dupla Elétrica na fobica sonorizada determinava uma estética possível, que se transformou na primeira linguagem sonora *trielétrica*.

Portanto, naquele momento, às vésperas do carnaval de 1951, Adolpho, na companhia de seu parceiro Osmar, possuía os instrumentos ajustados, a técnica forjada no empirismo, o treinamento musical consolidado, a interação cúmplice da dupla elétrica, a confirmação do repertório ideal (o frevo) e o desejo do povo revelado no centro da cidade. Estava a um passo do grande feito. Muito próximo de concretizar a imagem que teve há quase 20 anos, quando Dodô era um rapaz com metade da idade, tentando convencer Caymmi a furar o violão para amplificar o som do instrumento de cordas no corso, nos anos trinta. Muito próximo de reinventar a própria cidade através do nascimento de um novo formato artístico, uma nova proposição no campo da cenologia que, mal sabia ele, iria transfigurar ao longo dos anos a realidade à sua volta.

Havia uma controvérsia em torno da data de saída da fobica. As fontes bibliográficas mais difundidas falam do domingo de carnaval do ano de 1950, dados fornecidos por Osmar Macedo e que consta no livro *50 anos do Trio Elétrico*, de Fred Góes. Porém, em nenhum momento do livro a data, tão marcante para cultura soteropolitana, é escrita precisamente. O domingo de carnaval do ano de 1950 caiu em 19 de fevereiro. Contudo, como já foi

visto anteriormente, a saída do Vassourinhas ocorreu no dia 29 de janeiro de 1951, afirmação sustentada com comprovação documental e criando assim uma contradição narrativa. Afinal, como poderia ser a saída do Clube Vassourinhas posterior à saída da fóbica, uma vez que, em todas as fontes argumenta-se a relação de causa e efeito entre esses dois acontecimentos<sup>14</sup>? A edição do *Jornal A Tarde* do dia 30 de janeiro de 1951 trata o evento da noite anterior como pré-carnaval, quando o Clube Vassourinhas desfilou, ou tentou desfilas pelas ruas do centro de Salvador, ou seja: no dia 29 de janeiro de 1951. Portanto, a saída revolucionária da fóbica na cidade alta, no domingo de carnaval, dia confirmado por parentes de Dodô, teria acontecido em 04 de fevereiro de 1951. Data esta que devia ser festejada ensinada nas escolas soteropolitanas como um marco cultural da cidade. Fred Góes, autor do livro *50 Anos do Trio Elétrico*, onde consta a informação errada fornecida por Osmar Macedo, corrige-se em seu artigo publicado no livro *Casa do Carnaval da Bahia*: “[...] de fato, a apresentação se deu em 1951, como prova Moraes Moreira a partir de matérias jornalísticas da época e afirma Nelson V. Cadena. Foi no dia 4 de fevereiro de 1951 que se deu o histórico desfile (saída) da “dupla elétrica” [...]” (2018, p. 97).

Polêmicas postas de lado, o fato é: Dodô e Osmar tiveram seis dias entre o desfile do Vassourinhas e o domingo de carnaval para organizar a saída da fóbica, que transformou o destino de toda uma cidade. Acontece que a Dupla Elétrica estava mais preparada do que se imagina, para aquela ocasião. Segundo relatos de familiares de Adolpho, coletados por Devolder (2021, informação verbal), nos anos de 1949 e 1950, o Ford T, de propriedade da família de Osmar, já teria circulado no bairro da Massaranduba, reduto dos Nascimento na Cidade Baixa, em ocasiões festivas com a Dupla Elétrica em versão volante, com autonomia elétrica e devidamente amplificada com as cornetas. Já que as festas da casa de Adolpho costumavam se estender, a fóbica teria circulado a

---

<sup>14</sup> O professor Milton Moura teve a oportunidade de estar em contato com Osmar Macedo ainda em vida e, ao indaga-lo sobre a contradição dos fatos revelada por seu achado no arquivo público, teve como resposta: que o ano de 1950 seria uma data fechada e, portanto, mais marcante e estratégica para as celebrações vindouras. Marcus Devolder acrescenta um dado político-conjectural mais concreto para justificar a alteração da data de saída da fóbica: o ano de 1975 era o último ano da gestão do então governador da Bahia, Antônio Carlos Magalhães. Essa era, portanto, a melhor e talvez única oportunidade de celebrar o carnaval do Jubileu de Prata – os 25 anos do trio – mesmo que isso significasse um remendo na história, pois ACM era um entusiasta do projeto liderado pelos Macedo e o investimento estatal estaria assim garantido (DEVOLDER, 2021, informação verbal).



Massaranduba em celebração ao seu aniversário e também no último dia da trezena de Santo Antônio.

Ou seja, quando o Vassourinhas passou, boa parte do invento quártuplo anunciado no início do capítulo já vinha sendo desenvolvido e experimentado pela dupla há tempos, a exemplo dos paus elétricos e do carro aberto sonorizado. Como ficou demonstrado que o frevo era o repertório demandado pela população sedenta de folia, o grande enfrentamento para a Dupla Elétrica era colocar sua invenção gestada na cidade baixa no curso do carnaval da cidade alta. Enxertar um desconhecido invento do carnaval dos pobres, dentro das vias do carnaval dos ricos.

No dia 04 de fevereiro de 1951, Adolpho estava prestes a concluir o ciclo de um laborioso processo criativo que foi imaginado por ele ainda na década de 30, quando era um rapaz em companhia de Caymmi e do conjunto carnavalesco Três e Meio sobre um Ford T, tocando sem ser escutado e, por isso, insatisfeito. Somente com a idade de 37 anos, quase duas décadas depois de ter formulado o problema a ser enfrentado, após desenvolver esquemas elétricos, instrumentos e amplificadores, após contar com o apoio e o virtuosismo musical do amigo Osmar, Dodô consegue tocar música para o povo ouvir ao longo da Rua Chile e da Avenida Sete. Naquela saída, Dodô apresenta para o mundo não apenas um conjunto de inventos, mas o novo fenômeno cenológico, a *trielétrica*.

Ademais, a Dupla Elétrica estava prestes a provocar uma profunda reviravolta social, embaralhando os territórios segregados da festa, criando, sabe-se lá em que nível de consciência, o mais perfeito Cavalo de Tróia da história dos megaeventos de rua. O curso era o carnaval da cidade alta, uma forma de carnaval elitista, controlada, segregadora, em que desfilavam nos carros as famílias abastadas para contemplação da população, às margens da Avenida Sete e Rua Chile. O carnaval da gente pobre da Bahia era na Baixa dos Sapateiros e Cidade Baixa.

Justamente naqueles anos da saída da Dupla Elétrica no carnaval do centro da cidade, já se noticiava que um primeiro afoxé subindo a Barroquinha havia furado o cerco na Castro Alves e derramou gente preta em meio ao desfile de blocos de brancos. As tensões dos pactos tácitos estavam à beira do colapso. O apartheid silencioso estava sofrendo rachaduras e o Vassourinhas também já havia lançado sua luz sobre a potência latente da revolução que se anunciava. Por isso, aquela fobica sonorizada posicionada no curso

prestes a tocar frevo elétrico no coração do carnaval da elite soteropolitana era, no fundo, um Cavalo de Troia. Estratégica porta de entrada nos espaços exclusivos. Como se a estrutura colonial-moderna fosse agora atacada por dentro. A semente da revolução plantada no íntimo de um modelo social que precisava morrer e render-se assim, incontestemente e inexoravelmente ao novo tempo. Ali, enfeitada apenas de confetes e instrumentos musicais recortados em madeiras fixadas ao chassi, aquela fobica devia provocar pouco entusiasmo, entre tantos outros carros e fantasias ricamente adornadas de granfinos baianos. Ali, parado na concentração, medíocre enquanto alegoria, aquele novo invento gestado na Massaranduba aguardava sua vez.

Mas, de volta aos últimos dias de janeiro, a seis dias da saída no domingo de carnaval, de 1951: dias intensos de labor, oficina, ensaios, cálculos e arte. Música e matemática enlaçados pelo projeto volante da Dupla Elétrica. Em meio a corrida espacial, em que russos e estadunidenses trancafiavam-se em laboratórios secretos para desenvolver naves para conquista do espaço tão hostil ao ser humano, Dodô e Osmar desenvolviam sua nave igualmente inédita, cápsula protetora dos corpos dos músicos, que comprovadamente podiam sofrer danos consequentes da colisão com o povo tomado em frevo, como havia sido demonstrado pelo fracasso da “missão Vassourinhas”. Na fobica, Dodô e Osmar estariam protegidos, ao menos o suficiente, para ir mais longe.

O que ocorreu naquela tarde de domingo do dia 04 de fevereiro de 1951 é um marco da vida cultural de Salvador. É o dia em que um preto e um branco, reunidos em empresa pelo mesmo propósito, dão passagem a uma nova realidade. Enquanto russos e estadunidenses disputam a conquista do espaço, enquanto cidade alta e cidade baixa disputam os territórios da festa, a parceria multirracial de Dodô e Osmar reúne uma cidade dividida num único e selvagem rito. É exatamente por essa razão que Caetano Veloso afirma na contracapa do primeiro LP do *Trio Elétrico Tapajós*: “o trio elétrico vai salvar o Brasil”. Porque quando a fobica sonora ganha a avenida tocando frevo eletrizado, o curso e seu discurso ritual é destruído física e simbolicamente para todo o sempre. Uma vez entoado o chamamento mágico do frevo, a multidão incontrolável despertou e ocupou os territórios exclusivos.

Duzentos metros de multidão compacta segue o carro, diz Osmar, no livro de Góes. A Dupla Elétrica repete o fenômeno do Vassourinhas, dessa vez com pleno êxito e completa o trajeto do Campo Grande à Sé. Osmar conta que na altura da Praça Castro Alves pede

a Olegário Muriçoca, então motorista da fobica, que pare um pouco ali para que eles toquem mais algumas músicas no largo do poeta, mas já era impossível parar o Ford, que, segundo Muriçoca, àquela altura estava quebrado, com o motor desligado, disco de embreagem queimado e sem freios. Estava sendo empurrado pelo povo.

Estava inaugurada a era do carnaval participação na Bahia. O carnaval do folião pipoca, que não mais se acomodaria apenas em assistir o curso passar. No ano seguinte, 1952, Dodô e Osmar fazem crescer a *performance* saindo em uma *Pick-up* e incorporam Temístocles Aragão empunhando mais um instrumento de cordas elétrico ao conjunto, formando assim o Trio Elétrico. Foi a multidão embriagada de frevo que elegeu os dizeres do letreiro fixado ao modal de Dodô, Osmar e Temístocles como nome de batismo daquele invento: o Trio Elétrico. Mesmo que sobre o carro sonoro estivessem um, dois, três, quatro ou mais artistas, o nome trio elétrico entraria para o vocábulo popular em definitivo e aplicado para designar aquele veículo sonorizado em movimento que levava sobre ele músicos tocando seu repertório ao vivo.



*Figura 1: Dodô e Osmar sobre o trio elétrico.*

No carnaval de 1953, Dodô e Osmar voltaram a ser a Dupla Elétrica, contudo era tarde demais para desfazer os desígnios do povo. Mesmo sem um terceiro integrante, para a

gente da cidade da Bahia, desse tempo em diante, Adolpho, Osmar ou quaisquer outros músicos tocando sobre veículos sonorizados, estavam sobre trios elétricos.

[...] eu vou voltar no ponto com Dorival tocando ainda na década de 30. Olha esse ciclo: Dodô tocava na Rua Chile para os ricos, era instrumentalizado e não era ouvido. Em 1951, sim, é 1951, Dodô entra na Rua Chile tocando alto com o povo junto. Não tem como você desconectar isso. Não tem como você fazer com que essa apoteose aqui, não tenha saído desse ponto aqui. Não pode ter sido por causa de Benedito Chaves. Não pode ter sido por causa daquilo que já acontecia nas festinhas que Dodô e Osmar tocavam. Não pode. Era o negro subjugado e o negro que toma o espaço público para ele. Talvez Dodô não tivesse dimensão do que ele estava fazendo. [...] E, detalhe: o carro que eles utilizavam no corso [na década de 30] é o mesmo carro que eles vão enquanto fobica [1951]. Era o mesmo tipo de carro. Eles voltam para aquele modelo. Eles querem modificar aquele modelo. Não tem como você desconectar nesse processo desse ponto inicial para esse ponto final (DEVOLDER, 2021, informação verbal).

O pesquisador da guitarra baiana, Marcus Devolder justifica a necessidade de afirmação do ciclo pré-trielétrico, para que se possa compreender a invenção do trio elétrico e todo labor e esforço de Adolpho Nascimento, que repercutiu e repercute intensamente na cidade. O carnaval de Salvador, como conhecemos hoje, é fruto do sonho de Dodô. Através dos relatos de seus familiares, filhos, netos e amigos como Caymmi e Osmar Macedo, Dodô era notado como uma personalidade obstinada em solucionar problemas, capaz de seguir adiante com persistência dedicada a seus inventos. Era de tal forma simbiótico e excêntrico o envolvimento de Dodô com a eletricidade, que ele costumava usar seu próprio corpo como condutor de corrente elétrica, tocando diretamente em fios desencapados com uma mão, para assim poder acender com a outra, lâmpadas, completar circuitos, ou pregar peças dando choques de advertência em amigos ou parentes que se aproximavam mais do que deviam dos experimentos de sua oficina.

Meu avô, ele dominava a eletricidade, ele conduzia com o corpo dele. [...] Ele tinha a capacidade de tocar no fio, no positivo, e se fosse ligar algo, ele fazia com a mão dele. O corpo dele servia. Eu não sei se ele usava algum tipo de bota especial, alguma luva... Ele tinha essa capacidade de suportar choques elétricos, de corrente 110. Ele tocava em fio desencapado. Eu ficava quieto e introspectivo, sempre ao lado dele (NASCIMENTO, 2021a, informação verbal).

Talvez na fantasia de criança de seu neto preferido, Carlos Nascimento, o avô Adolpho fosse alguém com poderes especiais: capaz de emitir raios, controlar acionamento e desativação de cargas prediais com um só toque, disparar choques de alerta através de seus dedos e transformar objetos comuns em eletrodomésticos. Além, é claro, de ser dono de uma personalidade misteriosa e possuir um laboratório fantástico e secreto. Carlos Nascimento apreciava tanto tudo aquilo, que se seu avô não tivesse partido tão cedo, ele

certamente teria herdado muitos outros aprendizados radioelétricos. Mas, Dodô continuou surpreendendo Carlos ao longo da vida adulta, quando pouco a pouco seu neto foi se apercebendo do alcance dos feitos incríveis daquele “homem-elétrico”.

O poeta, político e ex-presidente do Senegal, Leopold Senghor, é o autor da famosa frase dos estudos da Negritude: “a emoção é negra e a razão é helênica”, presente no ensaio *Ce que l'homme noir apporte*<sup>15</sup> (1939), publicado em várias coletâneas de seus trabalhos. Neste ensaio, Senghor explora a ideia de que as culturas africanas e ocidentais têm diferentes pontos fortes, com a razão sendo uma característica da civilização helênica e a emoção sendo uma característica distintiva das culturas africanas. Essa expressão sintetiza sua visão da complementaridade das culturas africana e ocidental, destacando a contribuição africana para a emoção e a espiritualidade, enquanto reconhece a contribuição ocidental para a racionalidade e o pensamento lógico. Senghor utilizou essa ideia para promover o conceito de Negritude e defender o valor das culturas africanas na construção de uma civilização universal equilibrada.

Pois o caso de Adolpho Nascimento desafia a tudo isto com uma história que é feita de invenção, ciência e festa. Na contramão da frase de Senghor, encontra na parceria com Osmar justo algo que lhe falte no campo artístico, performático e momesco. O legado embranquecido/apagado/invisibilizado do “preto inventor” é feito de razão e emoção, ao mesmo tempo. Sua contribuição não fica restrita ao aspecto cultural (o que já seria um colosso se apenas o fosse), sendo também produção de tecnologia, ciência, inovação, aspectos que, infelizmente, são costumeiramente sequestrados das histórias do povo preto.

Acabamos de conhecer o ciclo pré-trielétrico, que diz respeito a toda preparação de aproximadamente vinte anos, que separa a formulação do problema elaborado por Dodô até sua resolução com a saída da fobica, em quatro de fevereiro de 1951.

### **Trielétrica Cordofônica, ou Ciclo Dodô e Osmar**

O primeiro ciclo da poética trielétrica tem na performance dos paus elétricos seu elemento convergente e estruturante de todos os esforços técnicos e artísticos. A eles se agregam o

---

<sup>15</sup> O que o homem negro traz.

veículo automotor que serve de plataforma volante para os artistas, amplificadora do som através das cornetas valvuladas e fornecedora de energia elétrica, através de baterias. Junta-se ainda a percussão acompanhando no chão e animadores. Aqui, encontramos a forma *trielétrica* inicial, que é condicionada às limitações tecnológicas, que permitiam apenas a amplificação sonora dos instrumentos de corda. Por isso, essa é a fase cordofônica da poética *trielétrica*. Pois os cordófonos amplificados são sua única forma sonora possível além da percussão ao natural. É, portanto, um som instrumental, não havendo canto. A proposta de entrega sonora é constituída de paus elétricos (violão, bandolim e triolim amplificados), acompanhados por percussão: músicos para os instrumentos de corda sobre veículo aberto adaptado com condutor, seguido de percussionistas e animadores.

O ciclo cordofônico é uma década na qual a primazia do desenvolvimento da *trielétrica* continua sendo liderada por Dodô em parceria com um Osmar cada vez mais maduro e equiparado em protagonismo com Dodô. É um ciclo que Dodô inicia aos 38 anos e finaliza perto de meio século de vida. Já Osmar, no auge de suas energias, atravessa esse ciclo dos 29 aos 39 anos.

Logo no primeiro ano, Dodô e Osmar acrescentam um terceiro integrante ao conjunto de cordas elétrico: Temístocles Aragão. Dodô havia criado no ciclo pré-trielétrico o pau elétrico 1: violão de corpo maciço de som eletricamente amplificável e o pau elétrico 2: um bandolim de corpo maciço de som eletricamente amplificável. O pau elétrico 1 era tocado por Dodô e cobria, nos arranjos para cordas, as notas graves. O pau elétrico 2 era tocado por Osmar, que solava com notas mais agudas. Juntos, formavam a Dupla Elétrica. O avanço da proposta artístico-musical para o carnaval de 1952 foi preencher o espaço entre os graves do pau elétrico 1 e os agudos do pau elétrico 2 com um terceiro instrumento de cordas elétrico capaz de cobrir o meio harmônico. Assim nasceu o triolim, terceiro pau elétrico, criado por Dodô. Juntos: pau elétrico 1, pau elétrico 2 e triolim formavam o trio elétrico de Adolpho, Osmar e Temístocles. Além do aprimoramento artístico advindo da incorporação do triolim, o Ford T seria substituído pela *pick up* Fargo Chrysler, equipada com um gerador à gasolina de 2 kva.

Portanto, em 1952, temos o incremento do triolim, ampliação do modal sonorizado e do fornecimento de energia, inserção das primeiras luzes cênicas instaladas (8 fluorescentes na *pick up*) e os dizeres estampados na decoração da *pick up* anunciando a atração para

os foliões: o Trio Elétrico, referindo-se a Dodô, Osmar e Temístocles com seus respectivos paus elétricos. A partir de então, para o povo nas ruas, toda e qualquer proposta de modal sonorizado levando sobre ele uma atração musical amplificada pelas ruas da cidade no carnaval, seria chamada de trio elétrico. Note-se que já neste ano de 1952, outros artistas seguem o caminho de Dodô e Osmar, colocando na rua outros modais, outros “trios elétricos”, que poderiam ser duplas, quartetos, ou solo de cordas elétricas.

O ano seguinte, 1953, é também outro estágio evolutivo importante pois é quando, pela primeira vez Dodô e Osmar saem no carnaval sobre um caminhão. Ou seja, seguem crescendo o modal (a máquina foliã), seu alcance sonoro, a carga elétrica instalada, a iluminação, o impacto visual e elevando do chão parte dos percussionistas. Com a saída de Temístocles naquele ano, mesmo Dodô e Osmar voltando a sair como Dupla Elétrica, o nome trio elétrico se estabelece em definitivo para denominar o modal sonorizado. É também um ano marcado pelo patrocínio de uma empresa (Fratelli Vita), que enxerga naquele novo e popular entretenimento uma boa oportunidade de visibilidade para sua marca e financia a produção do caminhão. Portanto, em 1953 é que o trio elétrico passa a ter a aparência mais próxima de como o identificamos hoje: um caminhão sonorizado. Contudo, sem ainda haver um *design* específico para sua carroceria, como viria a acontecer a posteriori.

Os trabalhos preparatórios na oficina de Dodô cresciam para atender aos avanços do trio elétrico e Osmar apresentava suas habilidades de captador de recursos, articulador e empresário. Comercializa a presença do trio elétrico nas insurgentes micaretas das cidades do interior, que passam a organizar seus calendários festivos de acordo com a disponibilidade do trio elétrico.

Em 1958, Osmar consegue um patrocínio do Estado e junto com Dodô desenvolvem uma primeira carroceria específica para trio elétrico, como um trailer para ser acoplada à cabine do caminhão. É também durante esse ciclo cordofônico que será gestado, no subúrbio ferroviário, às margens da visibilidade das ruas do centro da cidade, o embrião do terceiro ciclo de evolução do trio elétrico. Em 1954, insatisfeito com o não comparecimento do trio elétrico contratado para animar a festa do Clube Flamenguinho de Periperi, Orlando Tapajós resolve, ele mesmo, montar um trio elétrico e não mais desfaltar a programação cultural de sua agremiação. Tapajós este-que, em 1951, aos 17

anos, esteve presente na memorável saída da fobica, em 04 de fevereiro: “eu inclusive empurrei a fobica do Osmar na Rua Chile” (TAPAJÓS O. *apud* CHAME GENTE, 2005, em 7:53, informação verbal).

Enquanto Dodô e Osmar brilham com o trio elétrico nos desfiles de carnaval do Centro, Orlando Tapajós desenvolve, no subúrbio ferroviário, um modelo empresarial sustentável para o trio elétrico. Tapajós passa a atender eventos diversificados dentro e fora do carnaval, chegando a outras cidades e, com isso, é capaz também de desenvolver a carroceria específica. Ele rompe os limites do tempo e do espaço do carnaval de Salvador, fazendo do trio elétrico um negócio real, promissor, ativo ao longo ano, livrando-se da limitação sazonal das festas de verão. A partir desse êxito comercial, encontra o fôlego necessário para reinvestir em seu negócio e, assim, desenvolver a carroceria de acordo com as necessidades específicas da performance *trielétrica*.

Em 56, veio eu com o Tapajós. Já era assíduo observador, inclusive os instrumentos elétricos nós comprávamos em Dodô. Aprimorei em 59 com essa carroceria de Osmar e pensando como eu adaptaria um trio em cima de um chassi de caminhão. Essas carrocerias metálicas foram criações minhas, desde quando eu fiz a primeira carroceria tirando lata de querosene e transformando em chapa. Não existe nada na Bahia, no Brasil, no mundo dedicado a ser um trio elétrico. Você não chega em uma loja e diz assim: dê cá uma lâmpada para trio elétrico. Não existe. Tudo no trio elétrico são adaptações, que a gente faz para melhor servir a ele e ao público (TAPAJÓS O. *apud* CHAME GENTE, 2005, em 13:02, informação verbal).

Ou seja, é Tapajós aquele capaz de manter acesa a chama e atribuir vida ao trio elétrico fora do carnaval, torná-lo independente do calendário momesco, alargando enormemente suas fronteiras e criando uma rede fomentadora de novos artistas.

O ciclo Dodô e Osmar encerra em 1960, último carnaval da Dupla Elétrica, que interrompe suas atividades pelo luto em decorrência do falecimento de Armando Meireles, sogro de Osmar e grande entusiasta do trio elétrico. E é justo em 1961, que estreia no carnaval do Centro da cidade de Salvador o aprimorado trio elétrico de Orlando Tapajós.

### **Trielétrica Modal Específico, ou Ciclo Tapajós**

Desenvolve-se a estrutura física, a carroceria *trielétrica* e mantém-se a estética sonora elétrico-cordofônica, tal qual o Ciclo Dodô e Osmar. Avança o aspecto do design do



modal específico da máquina foliã, tanto do ponto de vista funcional, atendendo às demandas da *performance*, como o aspecto plástico de sua visualidade. O trio elétrico avança enquanto unidade estética e funcional e ganha propostas visuais ousadas: naves espaciais, garrafas de bebida, belos arranjos das cornetas amplificadoras que se assemelham a jatos propulsores ou buquês de flores. É também a fase característica do primeiro modelo empresarial sustentável, deixando de ser uma proposta descompromissada e amadora, no melhor sentido.

O desenvolvimento do trio é liderado por Orlando Tapajós, agora protagonista do território principal do trio elétrico: as ruas do centro de Salvador apropriadas pelo carnaval. Com anos de aprimoramentos empresariais, técnicos e estruturais do modal e também atuante na formação de artistas de trio elétrico, Tapajós estreia no carnaval de Salvador à frente de todos os demais. Em 1961, Dodô tinha 47 anos, Osmar 38 anos e haviam aposentado a Dupla Elétrica. Já Orlando, jovem empresário, tinha a vitalidade dos seus 28 anos e quatro trios elétricos para atender à crescente demanda do mercado de eventos de rua, dentro e fora do carnaval de Salvador. Com Tapajós, o trio se torna um negócio viável, autossuficiente, rentável e abandona condições contratuais amadoras, exigindo sempre pagamento pelos serviços trielétricos. Instaura a fase profissional da trielétrica, definindo bem o produto e fincando uma bandeira no mercado. É finita a possibilidade de demonstrações gratuitas. Por ser um negócio sustentável, o Ciclo Tapajós dura quase 15 anos, sempre expandindo a atuação no mercado e desenvolvendo a carroceria específica do trio elétrico, fruto de uma engenharia de inspiração náutica, com um programa arquitetônico para atender às necessidades técnicas e artísticas da *performance* trielétrica cordofônica.

Tapajós eleva a condição de modal genérico adaptado do ciclo anterior às necessidades trielétricas, alcançando a condição de modal trielétrico específico. Pode-se dizer dele *designer* do trio elétrico, projetista/arquiteto do modal trielétrico, além de criador do primeiro modelo de negócio sustentável trielétrico. Sua inventividade teve como ápice a Caetanave de 1972, um marcante trio elétrico em homenagem ao retorno de Caetano Veloso do exílio, que corroborou com um salto gigantesco, não apenas estético, mas também midiático e empresarial, implicando o trio elétrico no *show business* nacional.

Recém-chegado de Londres, Caetano é arrebatado pelo gesto de Tapajós:

Eu cheguei em janeiro de 72 e, no Carnaval, eu já estava em Salvador. Pra minha surpresa, eu estava na Praça Castro Alves, quando eu vi subindo a Ladeira da Montanha, essa visão daquela nave, aquela ponta assim de... parecendo um foguete, com aquelas luzes e aquele negócio... subiu sem tocar e apareceu. Começou a tocar *Chuva, Suor e Cerveja* e, curiosamente, começou a chover, na mesma hora. Começou uma chuva pequena, que foi crescendo logo e todo mundo saiu correndo, cantando, pulando... eu me acabei de chorar. [...] No meio da chuva, no meio daquilo tudo, com aquelas luzes, voou uma esperança e pousou no meu ombro. Eu falei pro meu amigo Roberto, do meu lado - quer dizer que ainda há esperança? Eu me lembro que disse uma coisa bem louca - o trio elétrico vai salvar o Brasil” (VELOSO C. *apud* CHAME GENTE, 2005, em 18:00, informação verbal).

Com a Caetanave, Tapajós estreita ainda mais os vínculos de um artista de grande sucesso nacional com a história do trio elétrico. Uma vez contando com Caetano Veloso apaixonado pela máquina foliã, sendo seu mais ilustre garoto propaganda, avançam ainda mais as fronteiras trielétricas, atingindo todo o Brasil. *Atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu* é um dos muitos frevos de Caetano que forma opiniões, influenciando e abrindo os caminhos do trio elétrico revelando-o para o país. É também mais um passo musical do trio elétrico, que seguia em direção de conquistar seu canto próprio, pois o aparato ainda não conseguia emitir a voz amplificada, limitado pelas questões técnicas que mantinham a poética ainda restrita à condição elétrico-cordofônica. A sonoridade permanecia basicamente a mesma e o modal específico agora atendia a um programa que, entre muitas conquistas, encontrara um lugar para levar consigo a percussão na carroceria. São essas estratégias artístico-empresariais de Orlando Tapajós que fazem do trio elétrico um fenômeno nacional e não permitem que tudo se perca após a desistência de Dodô e Osmar, na década anterior. Muito pelo contrário, Tapajós é um dos responsáveis por colocar o Brasil na rota do trio.

### **Trielétrica Siríngica, ou Ciclo Moraes Moreira**

O trio elétrico desenvolve a fala. Surge o cantor e o compositor de letras *trielétricas*. As novas condições técnicas dão início ao formato banda de baile volante e surgem as primeiras fusões rítmicas, que imprimem outra estética e ampliam as possibilidades para sonoridade *trielétrica*. A estética cordofônica permanece como um traço marcante, a expressão sonora dos instrumentos de corda elétricos continua como uma marca trielétrica, porém, em diálogo com o canto insurgente e os novos instrumentos amplificados. As importantíssimas fusões rítmicas locais, em troca com a cultura dos

blocos afro, faz o ijexá subir no trio elétrico, mesclado ao frevo. Os primeiros trovadores *trielétricos* têm como principal tema a própria história do trio elétrico e a fusão rítmica, proporcionada por ele. Desperta o trio elétrico a falar de si mesmo e seus encantos.

No campo da visualidade atribuída à máquina foliã trielétrica vive-se a consolidação de uma proposta centrada em sua própria maquinabilidade evidente, pois os esforços estão centrados na intensa transição tecnológica sonora que redefine a poética em seu aspecto dominante. Por isso, a visualidade alegórica - pungente no Ciclo Tapajós de trios em forma de espaçonavê ou inspirados na forma de garrafas de cerveja - fica estagnada. Para Ordep Serra:

[...] os trios não são solidários da alegoria. Acentuaram uma tendência a reduzir-lhe o jogo no universo festivo donde emergiram. Sua consagração fundamental à música em parte explica essa cooperação no (relativo) despojamento do teatro carnavalesco da folia de Salvador. **O palco que fazem desfilar é um engenho de som** (SERRA, 1999, p. 23).

O Ciclo Morais Moreira é deflagrado pelo retorno dos Macedo ao protagonismo da cena do carnaval de Salvador. Com o caminho empresarial ladrilhado por Tapajós nos anos sessenta e avanço das fronteiras *trielétricas* para todo país no começo dos setenta, o trio elétrico tornou-se a grande investida do quarteto de herdeiros de Osmar: Armando<sup>16</sup>, Aroldo, Alberto e André Macedo. Juntos, colocaram em prática o plano de voltar ao carnaval ainda em 1974, em tempo de articular a celebração do ano seguinte, 1975, do Jubileu de Prata: os supostos 25 anos do trio elétrico, uma etapa importante nos rumos da *trielétrica*. Os Macedo passam a se dedicar a uma mudança na estética sonora trielétrica, vinculada à construção da narrativa da história do trio elétrico. Recorrem ao Estado em busca de patrocínio para seu produto cultural que, além da vertente festiva, também aponta para salvaguarda de um incontestável bem cultural.

---

<sup>16</sup> Armando, que teve como escola artística, em sua infância, o trio elétrico mirim de 1962, conduzia sua carreira influenciada pelo rock internacional com investidas no sudeste brasileiro. Criou a banda *Hell Angels*, em 1967, e apresentou-se na televisão no programa *A Grande Chance*, apresentado por Flávio Cavalcanti, em 1969. Contudo, aquele início de anos setenta não asseguraram uma fixação de Armandinho por lá, como havia acontecido com Caymmi, no final dos anos trinta. Com os avanços do *business* e a visibilidade nacional obtidos por Tapajós naquele período, o retorno do projeto trio elétrico ocupou novamente o seio da família Macedo. Valorizado enormemente no mercado cultural do Brasil graças ao papel de Caetano Veloso, o trio desponta como o revolucionário, original e antropofágico carnaval do Brasil, uma espécie de concretização da tropicália.

Nasce assim o *Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar*, que coloca sobre o trio, pela primeira vez, uma formação de banda, guitarras, baixo e bateria, substituindo a percussão, que, até aquele tempo, tocava nas laterais do trio elétrico separada espacialmente dos instrumentos de corda. No ano de 1974, surge a proposta de banda reunida no mesmo espaço, sobre o palco volante. Passou a ser como um concerto, um show, sobre rodas. Diferente de antes, quando as laterais dos modais eram vivas e repletas de percussionistas a bombordo e estibordo do trio, como duplicatas.

Vale lembrar que no carnaval de 1974, Dodô, Osmar e Armandinho tinham, respectivamente, 59, 50 e 21 anos. Armandinho traz pedais importados para provocar distorções na sonoridade de sua guitarra, no trio elétrico. E toda aquela mudança estética sonora passou a ser motivo de descontentamento de Dodô, que havia trabalhado no sentido oposto ao longo de sua vida: limpar o som. Dodô, já um senhor, começa a se afastar das decisões artísticas e fica cada vez mais restrito ao trabalho técnico de montagem do trio. Sua presença sobre o trio elétrico é cada vez mais deslocada e justificada apenas pelo objetivo da proposta de tecer o enlace histórico com a origem do fenômeno trielétrico e legitimar uma passagem de bastão para a geração seguinte que, em maioria, eram os herdeiros de Osmar.

Em 1975, Armandinho usa uma estratégia semelhante à de Tapajós e recorre a uma estrela de porte nacional para celebração do Jubileu de Prata: traz Moraes Moreira, recém-saído dos Novos Baianos, para compor letras e cantar na celebração dos 25 anos, sobre o trio elétrico. No rastro de Moraes Moreira, em 1976, chegam também os novos baianos que, improvisadamente, montam um trio elétrico com aquilo que eles dispunham: os equipamentos de show para palco, os PAs.

No lugar das cornetas, entraram as caixas de som. Ficou tudo tão preto, porque toda caixa de som é preta, porque quando suja nas viagens... que nós tivemos o apelido de morceção da madrugada. Quando Pepeu atacou a primeira vez na guitarra em cima da Praça Castro Alves, aquilo ali... ficou todo mundo estatelado (BABY DO BRASIL *apud* CHAME GENTE, 2005, em 28:20, informação verbal).

Ao invés da sonorização típica do trio com as cornetas potentes de Dodô, Os Novos Baianos consolidam a transposição para sonoridade banda baile volante. Apesar da condição improvisada, o experimento dos Novos Baianos torna-se um marco na evolução da poética trielétrica, pois a partir daquele momento, a amplificação da voz e a inserção de qualquer outro instrumento na mesa de som, estava facultada. O trio elétrico perdia as

condicionantes técnicas que definiam a estética de seu típico som elétrico-cordofônico e abria-se para as infinitas possibilidades da música do mundo e suas possíveis hibridizações, com todo benefício e todo risco que isso implica.

A revolução tecnológica com a chegada dos PAs ampliará mais ainda o afastamento de Dodô. Já mais velho, desgostoso da estética do novo som do trio e agora também superado em sua área de primazia: a amplificação sonora, Dodô negocia com Osmar seu desligamento colocando modestas condicionantes contratuais.

Tinha lá um microfone de Osmar, apelidado de “meus amigos”. Quando Osmar ia falar: “pega meus amigos, aí!” Aí, vinha o microfone, porque ele já começa assim: “meus amigos!” toda vez era isso. E eu peguei esse “meus amigos” e quando eles... **Dodô então que era brabo pra caramba... o trio tava tocando, de vez em quando eu pegava “meus amigos”:** [cantando] “**pombo correio**”... e saia microfonia pra caramba e Dodô: “**pára com isso! Isso não pode!**” (MORAES MOREIRA apud CHAME GENTE, 2005, em 23:50, informação verbal, grifos e comentário nossos).

Portanto, o Ciclo Moraes Moreira, deflagrado pelos Macedo e desenvolvido com a investida dos Novos Baianos, consolida a presença do cantor de trio elétrico, estabelece a nova proposta performativa de banda volante, agrega estrelas do panteão nacional sobre o trio, desenvolvem novíssimas canções cujas letras edificavam a narrativa da história do trio elétrico entoadas até hoje, abrem o espaço laboratorial de mescla de ritmos - combinações como frevo-ijexá que ladrilha o caminho da cultura afro baiana para cima do trio - cria novos paradigmas empresariais em diálogo com o Estado e também é tristemente marcado pelo fim da vida de Adolpho que, justo quando mais apartado de sua criação, falece em 1978.

Esse ciclo, assim como seus antecessores, também gesta a semente do próximo: em 1978, Bell Marques, então cantor da banda Scorpius, se depara com o *Trio Elétrico de Armandinho Dodô e Osmar* e, fascinado, decide-se por aquele caminho profissional. É também o ano que o primeiro bloco de cordas desfila com um trio elétrico: o bloco Traz os Montes.

### **Ciclo Axé Music**

O som dos terreiros sobe no trio elétrico e funde-se a outros ritmos, graças ao avanço tecnológico e à criadores como Moraes Moreira e o multi-instrumentista Carlinhos Brown

e Luiz Caldas, jóia encontrada por Tapajós no interior da Bahia. Essas fusões proporcionam uma musicalidade própria para a poética trielétrica: fricote, deboche, galopes carnavalescos, frevo-ijexá, samba-reggae, pagode baiano. Desenvolve-se a sonoridade específica trielétrica que, mesmo não se restringindo a um único ritmo, confere uma espécie de unidade por ser confeccionada para o trio elétrico, recebendo a denominação de Axé Music. A poética atinge sua plenitude. Ao invés de importar estrelas da música, a trielétrica passa a produzir intensamente suas próprias estrelas para o Brasil e para o mundo.

Junto com o novo momento técnico e a conquista de uma sonoridade própria, surge um novo modelo empresarial imponente, complexo, com fortes relações com o turismo e a indústria fonográfica: “Bahia, o Estado disfarçado de gravadora”, dir-se-ia nos anos noventa pelos programas da TV aberta brasileira. O carnaval soteropolitano se agiganta, o trio elétrico se agiganta, as finanças acompanham. Apogeu poético e o intenso extrativismo mercadológico são a tônica: “parece que a indústria ia acabar no dia seguinte”, comenta o maestro Letieres Leite (AXÉ, 2017). Uma cidade efêmera é edificada pelo Estado e pela iniciativa privada para conter, controlar e explorar a poética trielétrica, consolidam-se os circuitos da festa.

É o ciclo da explosão das possibilidades estéticas musicais, favorecido pelo avanço tecnológico da incorporação dos transistores. É quando a música *trielétrica*, libertada das limitações, desenvolve extrema complexidade, incorporando todo e qualquer instrumento disponível, com destaque para o teclado.

O teclado passa a ser uma prerrogativa, o instrumento dos maestros da banda do trio, uma nova identidade sonora *trielétrica* e um exemplo das possibilidades infinitas, pois do teclado pode sair qualquer tipo de som. O pau elétrico, agora denominado guitarra baiana torna-se uma opção cada vez menos solicitada. Ampliam-se as possibilidades técnicas para a execução sonora amplificada e volante pela rua e, com isso, surgem oportunidades para fusão de ritmos próprios à trielétrica e ao carnaval.

É um ciclo de intenso desenvolvimento da música *trielétrica* que ganha características próprias em constante troca com a cultura popular, de onde brotam os toques ancestrais dos terreiros de candomblé, que trazem consigo toda força da percussão para cima do trio. É importante notar que a força dessa cultura da gente da Bahia é que ocupa o espaço

criativo/musical, proporcionado pela conquista tecnológica e inventa uma sonoridade genuína através de artistas locais e essa é a grande conquista poética definidora desse ciclo. Esse espaço poderia ter sido ocupado por alguma outra proposta artístico-musical vinda de fora, mas venceram os criadores soteropolitanos. Conseqüentemente, também uma dança genuína encontra seu lugar na poética *trielétrica*, crescendo de acordo com o grande avanço do aspecto musical.

No aspecto da visualidade, o trio elétrico consolida aquilo descrito por Ordep Serra: um palco volante em busca de máxima potência sonora, com pouca predisposição alegórica, servindo muitas vezes como um suporte de anúncio dos patrocinadores.

Contudo, o formato empresarial feroz de bloco de trio elétrico edifica uma verdadeira indústria fonográfica, da cultura e do turismo, que explora mão de obra criativa e gera uma cidade efêmera do carnaval de dinâmica hostil com a população foliã espremida entre a corda dos blocos e os camarotes e televisões, em pleno espaço público.

O que fez muita gente ficar rica foi essa cultura. E quem fez a cultura está pobre, está lenhado. Porque foram sugados, sugados, sugados... sugaram a laranja e jogaram o bagaço fora (NINHA *apud* AXÉ, 2017, informação verbal em 1:43:53).

Com o surgimento dos transistores, dispositivo semicondutor usado para amplificar ou trocar sinais eletrônicos e potência elétrica, o trio atinge um teor de qualidade e amplificação sonora sem precedentes. Os líderes da aplicação dessa nova tecnologia são o bloco *Traz os Montes* em parceria com a banda *Scorpius*, que viria a ser rebatizada, pouco tempo depois, de *Chiclete com Banana*. Aqui desenvolve-se a era do bloco de cordas com trio elétrico, para a classe média. É o próprio *Traz os Montes* que primeiro coloca um trio elétrico dentro das cordas de seu bloco, contudo, ainda na tecnologia das cornetas valvuladas, em 1978.

Em 1979, a banda *Scorpius* se torna a atração sobre o trio do *Bloco Traz os Montes*, que já naquele segundo ano de trio elétrico apresentava disposição para incorporação dos avanços tecnológicos trazendo no seu segundo modal uma configuração de equipamentos sonoros que começava a aposentar as cornetas valvuladas. Em 1980, entra em cena um dos grandes protagonistas desse ciclo: Wilson Silva, engenheiro de som, irmão de Bell Marques. Wilson propõe uma revolução: ocupar totalmente as duas laterais do trio

elétrico com caixas de som com tecnologia transistorizada, fechando em definitivo o espaço antigo dos percussionistas e levando todos os músicos para cima do trio.

O impacto dessa configuração proposta por Wilson é transformador de toda poética, da própria festa, do modelo empresarial dos blocos e até mesmo da cidade. Wilson é como um novo Dodô, dentro de um contexto empresarial mais feroz e profissional, que diante das novas tecnologias eleva a amplificação e a qualidade sonora a um patamar sem precedentes. Potência e qualidade sonora: nenhuma outra agremiação carnavalesca era capaz de rivalizar com o bloco *Traz Os Montes*, a banda *Scorpius* e seu engenheiro de som. A qualidade era tamanha, que muitos foliões acreditavam que as apresentações ao vivo eram gravações.

Missinho, primeiro cantor da banda Eva, conta no documentário *Axé, canto do povo de um lugar* (2017) que o perigo de ser atração do carnaval àquela época era dividir o espaço da rua com o *Scorpius/Chiclete com Banana*, pois corria-se o risco do *Chiclete* levar consigo todos os foliões.

O *Chiclete com Banana* tornou-se a primazia de evolução da trielétrica, na perspectiva técnica e também empresarial. Com tamanha qualidade e alcance sonoro nunca dantes vistos, abre-se a oportunidade para um poderoso modelo de negócios, que seria extensamente copiado e geraria o maior ciclo *trielétrico* de todos, com duração de 30 anos. Blocos de corda com trio elétrico brotam por toda parte.

Junto com a qualidade e a incrível potência sonora, abre-se o espaço artístico e empresarial para o surgimento de artistas, bandas e seus repertórios. Blocos maiores, cordas enormes, mais gente, mais dinheiro: todos os elementos da poética *trielétrica*, técnicos e artísticos tornam-se objeto de reinvestimento, graças ao sucesso da indústria. Reúnem-se as condições para o florescimento da *Axé Music*.

Alguns artistas despontam na exploração dos limites artísticos da poética *trielétrica*, como Daniela Mercury que fez do trio elétrico um espaço de intensa experimentação artística, levando-teatro, opera, corpo de baile, música clássica, música eletrônica, música de terreiro e temáticas incomuns, debatendo assuntos da ordem do dia, em suas saídas carnavalescas. Mas, antes dela, a banda Acordes Verdes, liderada por Luiz Caldas já laborava a estética do som com muitos experimentos e excelência.



Essa nova indústria da música baiana, que não para de lançar estrelas trielétricas durante décadas, desenvolve gravadoras e tonifica as redes de cidades atingidas pela *trielétrica*, através das micaretas, os carnavais fora de época. Micaretas essas que não apenas ampliam os negócios no tempo e no espaço, como também reforçava o caminho da *Meca trielétrica*: Salvador.

O próprio poder público, inicialmente através da prefeitura e seus órgãos de turismo e cultura, desenvolve um sistema de organização e consolidação do megaevento de rua. Estruturam-se os circuitos da festa. O carnaval de Salvador cresce muito e atrai, cada vez mais, turistas para suas ruas. Contudo, a voracidade dos negócios provoca a perversão do espírito libertador originário do trio elétrico. O avanço do modelo empresarial dos blocos de corda com trios, ao tempo em que movimenta muito dinheiro e projeta artistas para o cenário nacional, praticamente extingue o espaço do folião pipoca, do habitante da cidade de Salvador que, cada vez mais, é espremido contra os muros das edificações, pois o espaço público da rua havia sido assaltado pelas cordas dos blocos privados. A população não pagante de blocos da cidade, a gente do povo ia sendo expulsa dos espaços públicos centrais num movimento totalmente contrário ao que Dodô havia se proposto a fazer sobre aquele Ford T sonorizado. O trio elétrico domado dentro das cordas reverte a polaridade de seu propósito e passa de embaralhador dos territórios, para segregador. O trio que convidava e misturava a todos, agora expulsa de seu caminho aqueles que não podem pagar para estar com ele. Novamente, estamos diante da disputa territorial, do conflito entre ricos e pobres.

É curioso: à primeira vista, com a invenção dos chamados blocos de trio (onde as grandes máquinas de festa constituem elementos da formação) parece que os trios elétricos foram capturados pelos organismos do desfile e sujeitos completamente a seu império. Mas a dominação foi parcial... Os trios atomizaram a procissão em que se integram (SERRA, 1999, p. 27).

O trio elétrico, tal qual a festa, também agiganta-se e ganha o porte de verdadeiros transatlânticos com absurda capacidade sonora e carga instalada alimentada por geradores capazes de iluminar pequenas cidades. Perde-se a escala humana, torna-se muitíssimo alto buscando servir melhor aos camarotes ao longo do circuito que integram o novo modelo empresarial do carnaval e também às gruas com câmeras de televisão. A concentração de renda pelo acúmulo de riqueza através da máxima exploração e gentrificação do espaço público, também faz da festa um símbolo de opressão, que podia se

sentir até fisicamente pelo incômodo das intermináveis cordas carregadas por homens e mulheres, na imensa maioria pretos e pretas, em trabalhos braçais para o divertimento dos ricos.

A desigualdade e desvirtuamento do espírito do carnaval do trio elétrico tornou-se tão grande, que críticas severas dispararam por toda parte. A prefeitura contratou um plano de estruturação físico ambiental para ordenamento dos espaços da festa, na perspectiva do folião pipoca. Um trabalho liderado pelo professor e arquiteto Manoel José, criador de conceitos inovadores como “mancha contínua de ocupação da festa” e “cidade efêmera do carnaval” (CARVALHO, 2016). Contudo, ressalta Gilberto Gil (AXÉ, 2017), o trio elétrico transistorizado também desempenha um papel importante no empoderamento dos blocos afro, Odolum, Ilê Aiyê, Muzenza, Araketu, Cortejo Afro, Afoxé Filhos de Gandhi, que após a implementação da vistoria de veículos ainda na década de oitenta, incorporam em definitivo trios elétricos ao seu desfile, numa proposta diferente. “Dentro do bloco afro, são carros de som. Não exercem o protagonismo que possuem nos blocos de corda”, explica o diretor do Cortejo Afro, Alberto Pitta (2021, informação verbal).

As atrações dos trios elétricos se tornam relevantes em todo país e fora dele. Depois de Luiz Caldas e do Chiclete com Banana, segue extensa lista de nomes como Daniela Mercury, Margareth Menezes, Carlinhos Brown, Ivete Sangalo, Gerônimo Santana, Durval Lélis e o Asa de Águia, Márcia Short, Netinho, Claudia Leite, É o Tchan, Terra Samba, Harmonia do Samba, Psirico, Saulo Fernandes e muitos outros.

O auge desse ciclo regido pelos negócios milionários da festa é a virada do século, mantendo-se firme até meados da primeira década do novo milênio. Porém, na constante expansão do fenômeno trielétrico, quando os trios elétricos invadem de vez os grandes centros urbanos do Sudeste, acontece um fenômeno: o carnaval de rua de outras grandes cidades é também ativado. Os habitantes do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte passam a perceber que eles também podem criar um carnaval à sua maneira, incluindo o trio elétrico. Afinal, havia muitas críticas ao modelo excessivamente opressor que se tornara a festa baiana e era justamente esse público de fora de Salvador que preenchia boa parte do espaço dos blocos de trio com cordas, fazendo girar a ciranda financeira da indústria da música baiana.

### **Propagação Trielétrica, ou Ciclo Expansão**

É natural que uma poética volante não fique restrita ao seu local de origem. Em 2004, Carlinhos Brown transfigurou a paisagem urbana da Paseo de la Castellana de Madrid, assim como as ruas em Bilbao e Barcelona com seu trio elétrico Camarote Andante. Antes dele, Netinho já havia desfilado com o trio elétrico na Itália e em Portugal, causando grande impacto.

Conquistada a plenitude da poética musical do Ciclo da Axé Music, diversificam-se as propostas plásticas e arquitetônicas do trio. Cresce em investimento artístico o figurino e a caracterização das atrações sobre o trio elétrico. A proposição artística do trio também avança em sua decoração e começam a surgir carrocerias com diferentes conceitos: passarelas para corpo de baile, camarotes andantes, aberturas na carroceria para aparições junto ao público, rebaixamento do palco para aproximação com o público, inspirações em navios piratas, peixes, botecos, modais feitos de agrupamentos de bicicletas, mini trios, rishaws, nano trios e também enormes trios-transatlânticos. A indústria da Axé Music perde o fôlego, invade a estética eletrônica e o sertanejo. O trio elétrico consolida-se em carnavais de outros grandes centros urbanos, que passam também a produzi-los e reconfiguram as carrocerias para novas demandas, outros megaeventos como as paradas gays (em todas as grandes cidades), viradas culturais, atos políticos e etc.

Em 2019, na Virada Cultural de São Paulo, uma imagem do dia de encerramento do evento impressiona: O Ilê Aiyê juntamente com o Ilú Obá de Min desfila nas ruas da capital paulista. O Ilê Aiyê faz uso do trio elétrico Aquarela - nunca visto pelas ruas de Salvador - com a carroceria desenhada de tal forma, que se torna capaz de levar consigo dançarinas visíveis no nível do público, elevadas a poucos centímetros do chão, como que sobre uma prancha. O desenho dessa carroceria e o aproveitamento dado a ela pela atração cultural, redesenha a fruição da forma *trielétrica*. A proposta desse trio elétrico provoca a reflexão: a primazia propositiva do trio elétrico segue em Salvador? Investigando as origens do trio elétrico Aquarela, descobre-se que seu estaleiro é no Centro Oeste do Brasil e a sede da empresa que o gerencia, juntamente com outros modais maiores, é Brasília. Hoje, existe uma rede de construtores de trio elétricos <sup>17</sup>espalhados por todo país.

---

<sup>17</sup> Na contramão da proposta arquitetônica do Aquarela, em 2017 é construído o trio elétrico Dragão, conhecido como o maior trio do planeta. O dragão possui incríveis 34 metros de comprimento, dez vezes maior que o Ford T da Dupla Elétrica de 1951 (3,4m) e serve desde então ao carnaval de Salvador, principalmente à Banda Asa de Águia e à Banda Eva. Um modal cujo projeto atende e ostenta conforto

Desde que todos os componentes da sonorização do trio passaram a ser de fornecedores multinacionais, com um projeto em mãos, um trio elétrico pode ser montado em qualquer parte.

Do ponto de vista musical, também se destaca a continuidade da experimentação artística de Daniela Mercury e Carlinhos Brown e o surgimento do Baiana System, entre outras bandas que consolidam a mescla da sonoridade de Salvador com a cena eletrônica e abrem espaço para propostas como o trio eletrônico de Alok, que já há 4 anos no carnaval de Salvador obtém sucesso. É um trio elétrico cuja atração sobre ele é um único DJ e seu repertório de música eletrônica mundialmente conhecido, com número crescente de seguidores. Na sua estreia no carnaval de rua de São Paulo sobre um trio elétrico, levou número *record* de pessoas às Avenida Faria Lima, formando impressionante tapete humano.

Em Salvador, desde 2015 existe uma expansão da festa, em forma de pré-carnaval. O Furdunço e o Fuzuê são ocasiões em que entidades de médio porte são convidadas a desfilar pela Barra, no chamado Circuito Tapajós. Tornou-se o momento de maior laboratório criativo da festa, com modais experimentais, surpreendentes, que fazem do espaço da concentração para saída, algo semelhante à fila de largada de uma corrida maluca. Neste inventivo tempo espaço da festa, criadores trazem modais em forma de peixe, micro trios, rickshaw, boteco, pranchões, trios de médio porte como o Navio Pirata e até um complexo de múltiplas bicicletas soldadas já foi visto entre *pick ups* e o Buzanfun, ônibus trielétrico de Gerônimo Santana.

## **ELEMENTOS DA POÉTICA TRIELÉTRICA**

No começo do capítulo, apresentou-se o multi-invento de Adolpho e Osmar, quando da saída da fobica, em 1951, com destaque para seus componentes: paus elétricos, frevo eletrizado, trio elétrico, artista de trio e a própria trielétrica, como poética resultante da junção dos quatro primeiros. Todos os inventos sofreram transformações ao longo das

---

para seus tripulantes, contando com dois camarins, elevador, banheiros e bar privativo para convidados. O projeto de Durval Lelis tem como conceito a articulação do carro de apoio, como uma segunda carreta ao modal. O Dragão foi construído em parceria com uma empresa de São Paulo construtora de trios elétricos.

últimas sete décadas, havendo evoluções, conforme foi possível observar na caracterização dos ciclos da poética trielétrica. O pau elétrico 2 (bandolim), por exemplo, após aprimoramentos, passou a ser conhecido pelo nome de “guitarra baiana”, instrumento consagrado pelas performances de Armandinho Macedo, filho de Osmar. Contudo, o princípio funcional dos inventos originais, independente da forma adquirida, permanece presente e torna-se notório quando se compreende seu papel desempenhado enquanto elemento constituinte da poética.

O presente estudo propõe os seguintes elementos com a finalidade de caracterizar a poética trielétrica, sendo eles: a magnética atrativa, a música trielétrica, a atração, o trio elétrico, a guitarra baiana, a massa humana magnetizada, a cidade efêmera do carnaval, o rito e a catarse trielétrica.

### **A Magnética Atrativa**

A principal característica *trielétrica* é ser magnética atrativa<sup>18</sup>. Uma multidão deve ser formada e atraída pelo trio elétrico de um ponto a outro da cidade. Quanto maior a massa humana que segue o trio elétrico, mais exitosa é a *trielétrica* praticada.

A metáfora do trio elétrico como um ímã que atrai multidões pode ser explorada ao fazer paralelos com conceitos de magnetismo atrativo. Assim como um ímã gera um campo magnético que atrai materiais ferromagnéticos, um trio elétrico cria um "campo magnético" cultural e emocional através da música e da *performance*, atraindo pessoas de todas as direções. Seguem exemplos dessa relação:

- a. Campo Magnético: James Clerk Maxwell, em sua obra *A Treatise on Electricity and Magnetism* (1873), descreveu os campos magnéticos e elétricos como entidades que podem influenciar objetos a distância. De maneira similar, **a música e a energia do trio elétrico geram um campo de influência que atrai pessoas, similar ao campo magnético de um ímã.**
- b. Força de Atração: Assim como a força magnética atrai materiais ferromagnéticos, a *performance* vibrante e energética do trio elétrico atrai pessoas. Hans Christian

---

<sup>18</sup> The force of attraction or repulsion between two magnetic poles is directly proportional to the product of the strengths of the poles and inversely proportional to the square of the distance between them (JACKSON, 1998, p. 178).

Ørsted, que descobriu a relação entre eletricidade e magnetismo, mostrou como uma corrente elétrica pode criar um campo magnético e atrair objetos ferromagnéticos. Analogamente, a "corrente" de música e festa do trio elétrico percorrendo os "circuitos da cidade efêmera" cria uma força atrativa que magnetiza as pessoas, levando-as a seguir o trio por quilômetros.

- c. Polaridade e Identificação: Em magnetismo, polos opostos se atraem. Analogamente, o trio elétrico pode ser visto como tendo uma "polaridade" cultural que atrai pessoas que compartilham da mesma identidade, ou estão em busca de uma experiência comum. Pierre Bourdieu, em sua obra *A Distinção: Crítica Social do Julgamento* (1979), explora como os gostos culturais e as práticas sociais atraem grupos específicos de pessoas, funcionando de maneira similar a polos magnéticos que atraem certos materiais.
- d. Indução Magnética e Contágio Social: Michael Faraday, em suas pesquisas sobre indução magnética, demonstrou como um campo magnético variável pode induzir um campo magnético em um objeto próximo. De maneira similar, a energia e a emoção transmitidas pelo trio elétrico podem induzir sentimentos similares nas pessoas ao redor, criando um efeito de contágio social que amplifica a atração do trio.
- e. Resiliência Magnética e Fervor Popular: Richard Feynman, em suas "Lectures on Physics", discute como materiais magnéticos mantêm suas propriedades mesmo após a remoção de um campo magnético. Esta resiliência pode ser comparada ao fervor e à memória emocional das pessoas após a passagem do trio elétrico, que continuam a sentir a atração e a energia mesmo após o evento.

Esses paralelos entre o magnetismo atrativo e a *performance* trielétrica ajudam a ilustrar como forças, sejam elas físicas ou artístico-culturais, podem atrair e mobilizar a massa humana. A ciência do magnetismo fornece uma rica metáfora para ilustrar o poder de atração que um trio elétrico, fruto da imaginação de um radio-eletrotécnico, podem exercer sobre as pessoas.

A *trielétrica* precisa ser eletronegativa<sup>19</sup>. Pois uma de suas principais características é ser capaz de atrair seu corpo/coro de seguidores. A própria poética só existe se for capaz de

---

<sup>19</sup> The electronegativity of an element is the power of an atom when in a molecule to attract electrons to itself (PAULING, 1939).

formar à sua volta a “massa humana”, como Osmar Macedo se refere aos foliões seguidores da fobica. E para magnetizar a massa humana, a principal estratégia trielétrica é a música. O antropólogo Ordep Serra também reconhece a relação de interdependência entre o trio elétrico, seu campo magnético musical e a massa humana.

[O trio elétrico] É o motor da passagem, do deslocamento do grupo de folia, do aglomeramento que faz e “incorpora”. Ele não só conduz o bloco e “arrasta a massa”, com **a força de atração de sua música**: “toma posse” da multidão que o acompanha. Veículo de comunicação de massas, **opera com a própria massa**. [...] Neste caso, a associação do veículo com os foliões que se deslocam a pé, “pulando” na rua, é fundamental. **Um trio elétrico só está completo quando se move tocando, com a massa ao redor** (SERRA, 1999, p. 36, grifos nossos, comentários nossos).

O magnetismo atrativo, a eletronegatividade precisa ser tamanha que, ao se deslocar, o trio elétrico seja capaz de levar consigo seu corpo/coro de seguidores, a massa humana magnetizada. Essa profunda relação com o público precisa ser capaz de convertê-los em seguidores. Daí, nota-se que os elementos dessa poética são desenvolvidos para seduzir, magnetizar o público. É somente graças ao poderoso magnetismo, que a trielétrica pode ser capaz de cumprir o rito urbano de arrastar / deslocar a massa humana.

Dentre as estratégias magnéticas da *trielétrica* estão: o prazer advindo da sonoridade musical; o prazer advindo do convite à apropriação e transgressão da ocupação dos espaços urbanos com os corpos sedentos por dança em busca por movimentos extracotidianos; o prazer advindo do pertencimento à uma coletividade, a massa humana magnetizada e do imponderável que pode se suceder uma vez estando nela; o prazer advindo da apreciação estética da visualidade e plástica da presença da máquina foliã e dos demais corpos humanos.

Um dos ingredientes do prazer que isso dá vem, com certeza, da plena entrega do corpo ao movimento gratuito, no rio do ritmo – no derrame da energia que brota para fluir e gastar-se, em gestos soltos. É a bênção da dança, nesse caso enriquecida por uma contagiante alegria coletiva. [...] **Mas acentuo aqui os elementos de que a ação do trio é o motor direto: por exemplo, a excitação músico-cinética e a “agorafilia” que induz, o gosto do mergulho na multidão**. Parece que envolve também uma certa vontade de desvairar (SERRA, 1999, p. 31, grifos nossos).

Integra o fenômeno *trielétrico* a massa humana. O folião que acompanha o trio elétrico é um elemento *trielétrico*, tal qual o repertório musical, o modal, a banda e a atração. Um trio elétrico sem foliões à sua volta seguindo-o, não está a desempenhar seu “feitiço”: a *trielétrica*. Uma característica que é comum ao teatro, a condição do público em volta

para poder existir, contudo, por vezes, o teatro parece esquecer, ou desaprender como magnetizar seu público e a trielétrica, arrastando a multidão na cidade, oferece boas pistas. Por isso, é fundamental o poder e a *performance* da atração, do repertório musical, da qualidade tecnológica e sonora, do impacto visual do modal volante, das coreografias, dos grafismos. Todos esses elementos são propostos na perspectiva de magnetizar, atingir, de afetar o público.

Não são poucos os que “largam tudo” ao ouvir essa música nas avenidas, e seguem o **carro feitiçeiro** por horas a fio. Conheço um vasto anedotário sobre essa estranha sedução: casos de gente como “o perfeito-cumpridor-de-deveres” que, ao passar o trio defronte à sua repartição, “na cara do chefe, deixou o trabalho e saiu pulando, sem medir as consequências”; de donas-de-casa que “abandonaram o filho de colo chorando no berço pra ir atrás desse trem maluco”; de casais desfeitos pela poderosa irrupção; de homens graves que “saem do sério” à passagem do carro tentador; de “gringos que ficam pirados na avenida” pelo mesmo bom motivo; de nem sei quanta “reunião-de-gente-fina-que-virou-um-mangue” etc (SERRA, 1999, p. 29, grifos nossos).

O público magnetizado, por sua vez, retroalimenta o fenômeno. Eles devolvem a energia necessária à atração e fazem instalar-se a motivação. Quando o *ford bigode* da Dupla Elétrica quebrou em 04 de fevereiro de 1951, foram os foliões que, literalmente, moveram o automóvel com suas próprias forças. Sua participação com cantos e danças muitas vezes também determina o repertório aprovando ou reprovando músicas executadas sobre o trio elétrico.

Sem magnética atrativa de folião, não há trielétrica. Nem mesmo para o público remoto, que espera pelo espetáculo da massa enlouquecida em seus lares, via transmissão. Por vezes, é a imagem transmitida da massa humana magnetizada pelo trio elétrico, que faz as pessoas saírem de suas casas em direção ao carnaval. Se o grande objetivo trielétrico é levar consigo a multidão do início ao final do trajeto, a magnética, a ligadura com o folião é uma ciência, um saber necessário e específico dessa poética. Ela precisa ser firme, direta, honesta, sem barreiras, nem interrupções.

É um verdadeiro  
Chame, chame, chame  
Chame gente  
*E a gente se completa*  
Enchendo de alegria  
A praça e o poeta  
(MOREIRA e MACEDO, 1985)



## A Música Trielétrica

É o mais importante recurso magnético da *trielétrica*. O “canto da sereia” converge todos os esforços técnicos e artísticos. A música trielétrica começou instrumental elétrico-cordofônica, executando frevos com acompanhamento percussivo. Depois, foi acrescida do canto e das letras das músicas, que no princípio, contavam a própria saga do trio elétrico. O frevo ganha hibridismos com o ijexá, a música dos afoxés - agremiações carnavalescas originárias dos terreiros. Com os saltos tecnológicos, a música trielétrica expande suas possibilidades poéticas e técnicas atingindo alto grau de misturas rítmicas e experimentações de seus arranjadores e letristas, nascendo assim a *Axé Music*. A *Axé Music* é a música trielétrica desenvolvida, que se tornou tão forte que, independente do próprio carnaval, rompeu sua sazonalidade e alcance territorial e, dessa forma, espalhou-se por todo mundo.

A música trielétrica, com sua variedade de ritmos - frevo eletrizado, frevo-ijexá, galopes, fricote, deboche, samba-reggae, pagode baiano – edificou uma poderosa indústria fonográfica de alcance internacional, que lançou artistas para todo o Brasil, como veremos em breve. Seu alto poder magnético desenvolvido para as finalidades trielétricas apresentou grande eficácia em outros espaços midiáticos, fazendo de Salvador uma referência musical para o planeta.

A escolha das músicas que serão ensaiadas e tocadas sobre o trio elétrico é um momento decisivo do processo *trielétrico*<sup>20</sup>. O repertório é a dramaturgia *trielétrica*. É o principal elemento para o “enfeitiçamento” do público, sendo responsável pelo cumprimento do objetivo ritualístico: vencer quilômetros levando consigo a multidão através dos circuitos da festa. E é daí, do seu propósito magnético, que advém sua força. A definição do repertório musical é o primeiro passo rumo a adesão dos foliões. A aplicabilidade do repertório no percurso do trio elétrico não segue uma ordem pré-fixada. Precisa levar em conta as condições ambientais do deslocamento, a mobilidade, a variedade rítmica para

---

<sup>20</sup> Uma das grandes contribuições da passagem do Vassourinhas por Salvador, em 1951, foi apresentar a Dodô e Osmar o repertório das músicas acertadas para a primeira saída trielétrica, no carnaval. O repertório precisa atender ao anseio do povo, é o caminho para a magnética.

enfrentar horas de desfile e variações das condições físico-espaciais e dos humores da multidão. Cabe ao diretor artístico, ou diretor musical, ou ao puxador do trio a escolha da música, de acordo com as circunstâncias da evolução. Muitas vezes, a banda nem sabe que música será executada até o momento exato da ordem do maestro.

### **A Atração**

No presente estudo, “atração” é um termo usado para designar os artistas do trio elétrico, pois são determinantes no papel de reunir os foliões em torno do trio, através da música. A primeira atração de trio elétrico foi Osmar Macedo, solista da Dupla Elétrica, formada com Dodô. Não à toa, Osmar era reconhecido como virtuoso e apelidado de “Aparício”, pois sua *performance* com o pau elétrico 2 (bandolim) era extraordinária e ele gostava de ser o centro magnético. Isso garantia a ele a condição de estrela, uma eficiente estratégia de atração e, comprovadamente, muito importante para garantir o interesse dos foliões e, conseqüentemente, o magnetismo *trielétrico*.

A atração pode ser individual ou coletiva. Às vezes, são as bandas que cumprem o papel de atração, como é o caso dos Novos Baianos, do Chiclete com Banana, do É o Tchan, da Timbalada, do Cortejo Afro e do Baiana System. Contudo, a figura de um integrante da banda costuma ganhar maior notoriedade, em geral o cantor, como é o caso de Bell Marques e Ivete Sangalo. Armandinho Macedo é um caso raro, onde o destaque da banda é um instrumentista, um virtuoso, seguindo a trilha de seu pai. Por isso, o mais comum é que a atração seja ou torne-se uma única pessoa de *performance* exuberante sobre o trio elétrico, acompanhada por banda e, nesse caso, a lista é grande: Luiz Caldas, Márcia Short, Sara Jane, Daniela Mercury, Margareth Menezes, Carlinhos Brown, Márcia Freire, Netinho, Ivete Sangalo, Claudia Leite, Gerônimo Santana, Saulo Fernandes, Márcio Vitor, Xandy Harmonia, Léo Santana e muitos outros. A atração precisa da pipoca – da mancha humana magnetizada.

Existe também os casos onde o bloco em si é a atração. É o caso dos Filhos de Gandhi, o maior afoxé do mundo, que já chegou a sair com aproximadamente 10 mil integrantes. Também é o caso do Ilê Aiyê do Curuzu: o mais belo dos belos; do bloco de travestidos As Muquiranas; e do bloco Os Mascarados. Em alguns casos, a identidade do bloco é a principal atração, independente de quem esteja performando sobre o trio elétrico.

### a. O puxador de trio

Um fundamento trielétrico é atrair ao ponto de deslocar a massa humana consigo. Existe uma distinção a ser feita: uma atração pode atrair a massa humana ao ponto da concentração do trio elétrico, mas manter a massa humana magnetizada ao longo do percurso é outra qualidade. Ser puxador de trio elétrico é uma qualidade específica da atração. O puxador de trio é o principal elo das trocas entre o trio elétrico, os foliões e a cidade. É uma espécie de condutor de multidões. Seu sucesso depende de sua conexão, de seu volume de troca com a pipoca – massa humana magnetizada - e a cidade.

O puxador é aquele capaz de levar consigo a massa humana, através dos variados cenários apresentados no deslocamento: os diferentes espaços da cidade, capaz de manter sempre em alta a conexão entre os artistas e os foliões, ao longo do trajeto. Cabe a ele o diálogo presencial, não apenas cantando ou tocando seu instrumento, mas interagindo e reagindo motivado por toda a realidade a sua volta. As habilidades do puxador se assemelham às habilidades da palhaçaria, capaz de improvisar e dialogar com as tantas informações imponderáveis do trajeto: acontecimentos inesperados desde manifestações nas janelas, ou no chão, até intervenção em brigas, interação com personalidades, mudanças climáticas, alternância das condições espaciais, relação com outras atrações. Tudo isso é matéria para a vitalidade da performance *trielétrica* e o puxador é aquele que sabe tirar proveito disso. O bom puxador de trio é como um versado na arte do agora, nas técnicas do improviso, que é capaz de extrair substância para *performance* das circunstâncias presenciais, sem precisar de um roteiro fechado. As técnicas do palhaço podem ser observadas na *performance* de Ivete Sangalo, que além de magnetizar pela beleza física e pela voz é capaz de improvisar ao longo do circuito inteiro com todas as camadas de vida ali presentes, mantendo dessa forma o magnetismo capaz de deslocar a massa humana. Ela desenvolve, ao longo do trajeto, uma relação cúmplice com todos os foliões, que provoca a sensação de que conhece a todas as pessoas ali presentes.

E aí completou, aquele universo instrumental todo, veio o cantor do trio, que tem que ser um cantor que tenha a habilidade de lidar com o público, de parar uma briga, de avisar que vem um fio ali, o cara ali é o piloto. Está com ele (MORAES MOREIRA apud CHAME GENTE, 2005, em 23:50, informação verbal).

O bom puxador de trio também é responsável por livrar a coletividade da massa humana de problemas, como quando se estreitam as ruas da cidade em muito atrito lateral, em

trechos muito cheios. Ele deve saber aplicar bem o repertório para não imprimir uma dinâmica demasiado agitada, quando o trecho deve ser vencido com mais tranquilidade, ou, quando não se pode permanecer parado, como é o caso de aclives ou declives, situações complexas para o motorista do caminhão, onde cresce o risco de acidentes graves para todos os presentes. De preferência, deve conhecer todos os caminhos e todos os territórios, conhecer a cidade. Conhecer as curvas, as retas, as vizinhanças, as edificações, as copas das árvores – que muitas vezes são camarotes, o local das câmeras de televisão, os camarotes privados e públicos e estar preparado para a passagem de um drone. Deve saber ajustar-se a todo imponderável e, inclusive, desejar-lo, por saber que dele, do diálogo com o imponderável, extrai-se a mais poderosa fonte de vitalidade *trielétrica*.

Cabe ao Puxador do Trio o constante diálogo com tudo à sua volta com o objetivo de fazer sua massa humana cada vez maior, mais entusiasmada, motivada e satisfeita. É um exercício extremamente intenso de manipulação energética. Insisto: o puxador do trio é um saber específico dessa poética, uma verdadeira escola de conhecimentos.

[...] você tem que usar outros recursos para que aquela apresentação seja um sucesso [...] o que era julgado como referência de ser “bom” não era a parte musical e sim a capacidade de se comunicar através da música e atrair mais pessoas para aquele equipamento. Então, assim se criou durante muito tempo aqui alguns estigmas: “determinado artista não puxa bem o trio”. Ou seja, tem uma importância muito grande de comunicação, do artista com seu público, no trio elétrico. [...] criou-se uma necessidade muito grande de se investir, cada vez mais, em grandes comunicadores, pessoas que através da sua música ou através da sua palavra durante aquele desfile, conseguissem arrebatá-lo o maior número de pessoas, ou fazer daquilo ali um grande sucesso.  
[...] Puxador de trio, é aquele que precisa da leitura do resultado do público não só para o seu repertório mas para sua comunicação também. Além da sua música, a capacidade de se comunicar com aquele público e de fazer com que o repertório tenha uma dinâmica mais eficiente. Esse é o bom puxador de trio (SIMÕES, 2021, informação verbal).

## **b. Banda**

Desde a fobica em 1951, que a “banda baile” é um formato de atração que a poética do trio elétrico recorre. Entretanto, a banda baile capaz de executar repertório variado para animar festas e agradar todos os gostos só se torna um acontecimento pleno sobre o trio elétrico na década de setenta, quando o *Trio Elétrico Armandinho Dodô e Osmar* e o *Trio Elétrico dos Novos Baianos* reúnem, pela primeira vez, todos os músicos dispostos sobre o caminhão no mesmo espaço, incluindo baixo, guitarras, vocais e a bateria, como a típica

formação de uma banda baile, porém, sobre o palco volante / modal sonorizado. Antes disso, os paus elétricos eram protagonistas acompanhados da percussão e muitas vezes não dividiam o mesmo espaço no trio elétrico durante o percurso. Como vimos, nos primeiros ciclos elétrico-cordofônicos, o trio elétrico era tecnologicamente apto apenas para amplificar o som dos instrumentos de corda. Eram acompanhados pelos percussionistas nas laterais da carroceria, em um patamar abaixo. Ou seja, os músicos tocavam espalhados pela carroceria do trio elétrico e isso determinava o desempenho do conjunto. Por isso, o formato banda baile pleno como uma conquista da poética *trielétrica* é um divisor de águas, especialmente para os músicos. Com os avanços tecnológicos, tornou-se possível reunir todos os músicos no mesmo espaço sobre o trio e isso possibilitou outro nível de execução musical às *performances*.

A implementação do sistema de retorno de som também agregou ainda mais qualidade a *performance* dos músicos. Por esses avanços, a banda conquista lugar cativo entre os principais elementos *trielétricos*, ora acompanhando a atração, ora sendo a própria atração, à exemplo da famosa banda Acordes Verdes, que projetou Luís Caldas como primeira estrela da Axé Music e fez o caminho de Carlinhos Brown, seu então integrante percussionista. Hoje, sobre o trio elétrico podemos ver formações de banda tão numerosas quanto às *big bands* do jazz, como é o caso da Banda do Bem, que acompanha a estrela Ivete Sangalo, e conta com 11 instrumentistas: tecladista, baixista, *backing vocals*, baterista, saxofonista, percussionistas, trompetista, guitarrista.

### c. Balé

Talvez quando Luís Caldas, sobre o trio elétrico, inspirado pela dança que via na multidão, começou a executar passos de coreografias inéditas, abriu-se ali uma nova possibilidade de magnetismo trielétrico. Luís havia dançado inspirado no movimento vindo da criação do próprio povo, como um reflexo da expressão corporal vinda das massas estimulada por aquelas misturas sonoras que o trio promovia: a raiz preta, a raiz branca, a raiz dos povos originários e o que quer que se passasse em destaque pelo mundo e que chegasse até aqui.

Contribuem enormemente os blocos afros e suas tradicionais alas de dança, que ao incorporarem o trio elétrico, mesmo que na condição de carro de som, não deixaram de

ter no auto, em destaque, virtuosas e virtuosos bailarinos. Um caminho apontado por eles desde a década de setenta.

O fato é que a dança seguiu de perto o desenvolvimento da música na evolução da poiésis trielétrica e, hoje, é um dos elementos mais difundidos e utilizados para estreitar a conexão e adesão de foliões. A prova mais incontestada de sua eficácia foi quando da ascensão das bandas de pagode baiano ao trio elétrico: É o Tchan, Companhia do Pagode e Terra Samba, que elevou os bailarinos à condição de estrelas nacionais, como é o caso das bailarinas, Carla Perez, Sheila Mello, Scheila Carvalho e do bailarino Jacaré.

Nesses casos, os bailarinos tornaram-se protagonistas da cena *trielétrica*. Tanto a *performance* em destaque sobre o trio magnetizava as pessoas, como as coreografias faziam enorme sucesso e eram repetidas por idosos, adultos e crianças. Esse incremento na arte trielétrica, fortaleceu em muito a conexão com o público e o propósito ritual de arrastar multidões, transfigurando a cidade.

A consagração da dança na trielétrica se verifica também na proposta artística da “cantora que sabe dançar” e estrela da Axé Music, Daniela Mercury, bailarina de formação que mantém, há muitos anos, um corpo de baile numeroso em suas saídas *trielétricas*. Na performance trielétrica de Daniela Mercury, música e dança são indissociáveis. A dança compõe a identidade da artista e o investimento em seu corpo de baile é tamanho, ao ponto de desenvolver um espaço específico e bastante elevado em seu trio elétrico para coroar a presença de seu estimado e sempre presente balé.

#### **d. Percussão**

Como já foi apresentado, no ciclo *trielétrico* 1 e 2, a estética sonora era composta de paus elétricos acompanhados por percussão, apenas. Isso definia um *status* diferenciado, entre os instrumentistas, no passado. Na simples observação do trio elétrico daquele tempo, já era possível observar essa distinção, pois os músicos de instrumentos de corda estavam acima do modal e os percussionistas, na lateral, mais próximos da gente do povo, quando não estavam no chão, acompanhando à pé com seu instrumento. Quando o formato banda se instaurou, a percussão foi eliminada das laterais do trio elétrico e, com isso sua presença no *trio* elétrico ficou reduzida. Contudo, com o enlace rítmico do frevo com o

afoxé, a percussão garantiu um papel mais definido na estética sonora em condições de igualdade com os demais instrumentos.

No ciclo seguinte, diante do nascimento da revolução estética do samba reggae, da explosão de fenômenos como Oludum, Malê Debalê, Ilê Aiyê e com a emancipação de Carlinhos Brown à condição de estrela internacional, à frente de sua Timbalada, a percussão eleva seu *status* e domina o trio tornando-se protagonista, nos ciclos seguintes. A percussão deixou de apenas acompanhar a atração principal e descobriu-se também a própria atração. Todos os instrumentos de percussão passam a ser microfonados e integram um sofisticado e caro sistema de amplificação sonora, desenvolvido por Arthur Lindsey que começou a colocá-lo em prática no Ilê Aiyê, segundo Alberto Pitta (2021, informação verbal).

A presença indiscutivelmente magnética da percussão hoje possui um peso identitário fulcral para poética *trielétrica*. Tornou-se imprescindível ao *Axé Music*, em todas as suas possíveis variações rítmicas. Os tambores do Olodum e os timbales da Timbalada são irresistíveis.

### **O Trio Elétrico**

A máquina foliã, o carro feiticeiro, a barca irresistível, o caminhão da alegria, o novo aparato, modal da folia e palco ambulante são alguns dos nomes atribuídos ao elemento trielétrico mais vistoso, que Caetano Veloso afirma ser capaz de salvar o Brasil. O trio elétrico é a fonte sonora gigantesca e o suporte volante da atração exibida em destaque, assim distribuindo arte e atraindo seguidores pelos cenários urbanos, tendo como principal recurso de seu campo magnético a música.

A primeira forma do “novo aparato” (SERRA, 1999, p. 19) foi constituída de um Ford T, também conhecido como Ford Bigode, equipado com bateria de caminhão, cornetas amplificadoras e motivos decorativos. Seu único som amplificável era o dos paus elétricos. Hoje, o palco volante cresceu e diversificou-se. Sua forma reconhecida é o caminhão que puxa uma carroceria projetada como um palco volante energeticamente autônomo, capaz de abrigar uma atração musical com banda performando por horas ininterruptas. A grande barca que carrega a multidão em seu exterior:

O trio elétrico transporta a multidão que suscita e que “abarca” no seu exterior, com a passagem da música empolgante. A extravagância do carro pejado de gente... por fora... torna-o capaz de apoderar-se do próprio entorno, faz dele veículo da festa em duplo sentido: um veículo que “pertence” ao carnaval e um instrumento que o transporta. O trio elétrico identifica-se tanto com seu meio lúdico que é capaz de ultrapassá-lo, como se o englobasse, absorvendo-o na esponja de sua carne transitória. Não se limita a promover o deslocamento da massa no campo onde opera, no domínio previamente circunscrito por uma tradição festiva já constituída. Vai mais longe... por seu intermédio, a festa em que ele nasceu pode ser, por sua vez, deslocada. Nesse veículo, nessa metáfora, a matriz de uma folia passa a diferentes lugares: o carnaval baiano transfere-se a novos espaços, e se realiza “fora do tempo”, de seu contexto ritual de origem. Torna-se programático (SERRA, 1999, p. 33).

Tecnicamente, um trio elétrico é um caminhão e sua carroceria específica que serve como palco móvel, equipado com sistemas de som e iluminação potentes.

a. Estrutura:

**Caminhão e Carroceria:** O trio elétrico é geralmente construído sobre a base de um caminhão ou uma carreta, que é reforçada para suportar o peso dos equipamentos e das pessoas.

**Plataforma Elevada:** A carroceria é modificada para incluir uma plataforma elevada onde os músicos e DJs se apresentam.

**Segurança:** Inclui grades e corrimões para a segurança dos músicos e dançarinos.

b. Sistema de Som:

**Alto-falantes Potentes:** equipado com grandes alto-falantes de alta potência, frequentemente de marcas especializadas em sonorização de eventos ao ar livre.

**Subwoofers e Tweeters:** para garantir uma reprodução de som de alta qualidade, abrangendo todas as frequências sonoras.

**Amplificadores:** vários amplificadores são utilizados para aumentar a potência do som e distribuir uniformemente o áudio ao longo da multidão.

c. Sistema de Iluminação:

**Iluminação de Palco:** equipado com refletores, luzes LED, e outros tipos de iluminação de palco para destacar os artistas durante as apresentações.



Efeitos Visuais: pode incluir luzes estroboscópicas, máquinas de fumaça, e outros efeitos visuais para criar um ambiente festivo.

d. Equipamentos Adicionais:

Geradores de Energia: para alimentar todo o equipamento de som e iluminação, são usados geradores de alta capacidade.

Sistema de Mixagem: mesa de som e equipamentos de mixagem para controle do áudio durante a performance.

Microfones e Instrumentos: equipamentos de áudio profissionais, como microfones sem fio, instrumentos musicais eletrônicos, e outros acessórios necessários para a performance.

e. Logística e Operação:

Equipe Técnica: envolve uma equipe técnica especializada para montagem, desmontagem e operação dos equipamentos.

Mobilidade: projetado para se mover lentamente pelas ruas, permitindo que a multidão siga o trio durante o evento.

Conectividade: pode incluir sistemas de comunicação para coordenar a operação com a organização do evento e equipes de segurança.

Contudo, a diversidade e o porte dos modais sonorizados que levam consigo músicos varia no atual ciclo trielétrico, havendo desde os nanotrios, que são cruzamentos do trio elétrico com carrinhos de café, até o Trio Elétrico Dragão, conhecido por ser o maior trio elétrico do planeta, com 34 metros de comprimento e uma dupla carroceria articulada que integra o carro de apoio ao modal.

As inúmeras bocas de alto-falante, os imensos amplificadores, os fios e tramas dos poderosos instrumentos de sua banda exibem sem disfarce a sua agressiva natureza de tank sonoro. [...] O trio elétrico pode ter uma decoração inventiva, mobilizando um rico arsenal kitsch, mas **deixa nua sua extroversão megafônica, sua gana de bombardeiro musical**. Seu palco é aberto, transparente ao entorno variável: o cenário do trio são as ruas por onde ele transita. Palco sem cortinas. Um trio elétrico não é alegórico, nem mesmo quando toma uma forma cenográfica elaborada com intento sugestivo, representativo (SERRA, 1999, p. 23).

A visualidade e a plástica do palco volante é uma característica importante ao magnetismo trielétrico. Costumeiramente subalterna à música, a plástica trielétrica encontra seus momentos de emancipação dentro da poética *trielétrica* nos ciclos onde o aspecto tecnológico estaciona o desenvolvimento da sonoridade. Nesses momentos, os investimentos plásticos se tornam o caminho evolutivo. É o caso da Caetanave, por exemplo, quando a música está estacionada no ciclo cordofônico e o conceito plástico do avião supersônico Concorde guiou a criação do emblemático trio elétrico de Tapajós. Hoje, na plástica do trio elétrico predomina a linguagem de palco decorado, cenografado. Ou seja, é a carreta-palco de propriedade do construtor/empresário que é locada e decorada de acordo com a saída daquela determinada atração e também servido de suporte para os patrocinadores do artista. É um contexto plástico muito diferente do trio elétrico criado para a homenagem a Caetano Veloso, por exemplo, pois é uma estrutura exclusiva, estruturalmente alegórica.

Destacam-se também a proposta do Camarote Andante, trio elétrico de Carlinhos Brown, que possibilita uma ação constante e liberta do artista deslocando-se por vários espaços, dentro e fora do caminhão, articulando chão e topo do trio elétrico com escadas; e o trio elétrico de Daniela Mercury que leva consigo uma passarela muito elevada para a performance de dançarinos acima da banda.

Em decorrência da abertura do Circuito Tapajós, que abriga o Furdunço<sup>21</sup>, muitas alternativas plásticas e inusitadas surgiram recentemente como o boteco elétrico, o rickshaw elétrico, o peixe elétrico, o ônibus trio trielétrico, o complexo de bicicletas soldadas trielétricas, o caixão elétrico, os pranchões e muitos outros.

Abaixo, segue a descrição de alguns profissionais específicos do trio elétrico:

#### **a. Diretor Trielétrico**

A primeira atribuição do diretor *trielétrico* é a escolha do repertório para a saída no circuito. Segundo Yacoce Simões, atual diretor musical do *Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar*, essa é uma etapa crucial para que seja obtido êxito na *performance*. A escolha do repertório é um fundamental elemento de adesão, conexão com o folião. Desde

---

<sup>21</sup> Pré-carnaval na orla marítima de Salvador para atrações de médio porte.

o princípio é assim, quando a Dupla Elétrica percebeu no frevo do Bloco Vassourinhas o caminho para o encantamento mais certo das multidões e o aplicou, obtendo pleno êxito.

Contudo, existe uma função ativa, presencial muito importante do diretor *trielétrico*. Ele é o responsável pela escolha de aplicação do repertório durante o percurso do trio elétrico. Como uma espécie de regente, é ele que tem a tarefa de acionar a música certa para o momento certo do trajeto. Ou seja, o repertório não está ordenado por um roteiro fixado. Muitas vezes, segundo Yacoce, os músicos nem sabem que música irão tocar na sequência. Eles são instruídos pelo diretor, que precisa desenvolver tanto um ouvido interno para ajuste de execução da banda, como uma percepção externa para entender o clamor da multidão, do público e as condições físico-ambientais.

[...] existe uma outra função do diretor musical, que é muito interessante, escolher em que momento essas músicas vão ser tocadas adequando-se a dinâmica do trajeto do trio elétrico, é uma função muito específica, é interessante. Lá no Trio Elétrico Armandinho Dodô e Osmar, a experiência que eu tive, não só com eles, com vários outros artistas, é que o trio elétrico tem um palco diferente. É um palco que anda, ou seja, tem *público dinâmico*, um público diferente, então cabe ao diretor musical uma atenção muito grande para poder definir tanto para o público que se renova quanto para o público que segue o trio, um repertório que, ao mesmo tempo, traga um consenso entre quem estava curtindo e veio atrás na pipoca e o público novo que chegou aqui e estava em determinada praça, determinado local (SIMÕES, 2021b, informação verbal).

Nesse sentido, o diretor *trielétrico* possui responsabilidades divididas com o puxador de trio elétrico. Funcionam como a complementariedade da dupla DJ e MC da cultura Hip Hop, nascida no subúrbio nova-iorquino. O Disk Joquei precisa aplicar o repertório selecionado por ele, que é tocado em conexão com o ambiente. Já o Mestre de Cerimônia interage com público para animá-lo através da musicalidade e sagacidade de suas rimas, sendo também conhecido como poeta. Portanto, o diretor *trielétrico* é uma espécie de DJ do carnaval soteropolitano e o puxador do trio, seu MC.

Porém, não apenas cabe a ele agradar a um público dinâmico, mantendo em alta o fluxo da energia *trielétrica*, mas também parte da responsabilidade, dividida com o puxador de trio, de garantir a integridade física de todas as pessoas presentes durante o percurso. Por isso, também deve ser um perito nos caminhos a serem percorridos, deve conhecer a cidade e seus territórios e a estética que agrada o gosto popular. Deve possuir uma sensibilidade aflorada para perceber a dinâmica dos novos cenários, em constante transformação.

Lá no trio, para você ter uma ideia, eu me comunico com o grupo todo e eles não têm sequer repertório impresso. O repertório fica todo comigo. Conforme eu vou avaliando as situações de público e decidindo qual a próxima música, canto no ouvido deles e aí vai. [...] a escolha depende de um número de incrível de variáveis: atenção de público, momento, local... muitas vezes, num evento como carnaval que você faz o mesmo percurso vários dias, você tem arquivo se você tocou determinadas músicas naquele determinado local, para já está fazendo uma coisa diferente, quando passar para aquele público específico. Então o diretor musical tem que encarar todos esses desafios. [...] O tempo inteiro regendo, decidindo se a música vai ser tocada mais uma vez ou não, se vai repetir. [...] Às vezes tem que contar por quanto tempo o cantor está cantando e se ele precisa dar um descanso, para que entre a música instrumental, para que ele se hidrate [...] Todas essas são variáveis que passam pela escolha do diretor musical, enquanto o trio está no trajeto. (SIMÕES, 2021b, informação verbal).

Portanto, a principal tarefa do diretor *trielétrico* é saber aplicar com sabedoria o repertório por ele escolhido, ao longo do trajeto, que ele precisa conhecer como a palma da mão.

### **b. Técnico de Som**

O técnico de som *trielétrico* é um profissional com saberes específicos. Diferente do técnico de som de uma casa de espetáculos, o técnico *trielétrico* tem o desafio de padronizar a qualidade de um som emitido em movimento, enfrentando configurações ambientais sempre mutáveis e com direcionamento de emissão múltiplo: o som da frente, das laterais e do fundo do trio elétrico.

[...] um bom técnico de trio é visto como uma categoria muito específica, porque ele tem que ter a capacidade de ler a fonte sonora em cima da fonte sonora. Então, não está direcionado para ele. É um grau de subjetividade muito grande, em comparação com um técnico que lida com espaços acústicos, com gentes diferentes, à medida que o trio anda, e que tem reflexões diferente, nos espaços que ele ocupa. (SIMÕES, 2021b, informação verbal).

### **A Guitarra Baiana: filha dos paus elétricos**

Um violão afinado em ré, um bandolim e um violão tenor. Como já fora dito: esses são os instrumentos que oferecem o braço e o encordoamento para o pau elétrico 1, o pau elétrico 2 e o triolim, respectivamente. Seu criador, Adolpho Nascimento, dá a eles um corpo maciço no lugar do bojo, captadores e cabeamento para conexão com as cornetas amplificadoras. Os paus elétricos são as vozes originais da trielétrica. As vozes possíveis, tecnologicamente viáveis nos dois primeiros ciclos.

Na década de 80, Armandinho Macedo é o responsável por uma evolução dos protótipos de Dodô, propondo a inserção de uma quinta corda afinada em dó ao bandolim eletrizado (Dó, Sol, Ré, Lá, Mi), para obter um som mais grave. O luthier Vitório Quintino materializou a ideia do guitarrista e filho de Osmar, dando ao instrumento uma forma de raio. Batizada de guitarra baiana, o instrumento atravessou ciclos trielétricos com sua sonoridade típica, adentrando a *Axé Music* referenciando as origens trielétricas, sobretudo com o virtuosismo elétrico-cordofônico de Armandinho. Apesar de todo incremento rítmico, que ampliou muitíssimo as possibilidades poéticas da trielétrica, a guitarra baiana garantiu a presença dos inventos de Dodô na contemporaneidade e permanece presente nas performances de Armandinho sobre o *Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar*, no *Microtrio* de Ivan Houl, na banda *DNA Dodô* e, principalmente, na leitura absolutamente inovadora do *BaianaSystem*, que fundiu o som da guitarra baiana à linguagem *sound system*.

### **A Massa Humana Magnetizada**

Chamada de pipoca, por ser composta de pessoas agitadas, pulando; chamada de massa humana por ser densa volumosa de gente; chamada de corpo/coro de seguidores por agirem como um livre corpo de baile dançante e cantante pelas ruas atrás do trio elétrico. A massa humana magnetizada integra a *trielétrica*. Tudo, desde o começo, é concebido e desenvolvido em função dela, para sua conquista e adesão. Portanto, é justo que se afirme que a *trielétrica* não se completa sem a presença dela.

Por isso, é absolutamente natural que o comportamento da pipoca determine os rumos artísticos da *performance* trielétrica durante o evento, aprovando ou reprovando a escolha do repertório, ou o desempenho dos artistas. Ela não apenas compõe a poética com sua presença de corpo/coro, como interfere nos rumos da apresentação trielétrica, estabelecendo uma relação dialógica com a atração. Não é à toa que as atrações, as cantoras e cantores trielétricos, tratam a pipoca com pronomes possessivos: minha pipoca. Eles precisam dessa cumplicidade pois sabem que a pipoca tem o poder de coroá-los ou destroná-los. Ela é o termômetro da *performance* trielétrica. Segundo o diretor musical de trios elétricos, Yacoce Simões, “tem um consenso entre os artistas de trio elétrico, salvo raras exceções, que o protagonista é o público” (SIMÕES, 2021b, informação verbal).

Alberto Pitta, diretor artístico do Cortejo Afro, afirma: “a massa lá embaixo, dita a regra. Ela fala. Basta você ir atrás de Igor Kannário, que você vai ver a massa dizendo o que Igor deve dizer lá em cima. No Cortejo Afro, se for tocada uma música que eles não gostam, eles olham logo pra cima” (PITTA, 2021, informação verbal). Conta também que, certa feita, quando a vocalista do Cortejo Afro começou a cantar a marchinha *O teu cabelo não nega*, a reatividade das mulheres pretas da pipoca foi imediata. De cima do trio, ele precisou intervir junto à banda, que, imediatamente, parou a música, trocando para a canção *Ajeumbó*, um hino da casa da agremiação, o Ilê de Mãe Santinha de Oyá.

Que imagem desoladora é um trio elétrico tocando para ninguém. No oposto a isso, a massa humana magnetizada pode ser de tal forma numerosa, agitada e plástica que, ela própria, se torna a atração, como é o caso do tapete branco do Gandhy, ou como é a surpreendente inventividade da pipoca dos Mascarados. Ela pode vir a ser um ente, com personalidade própria, como é a pipoca do Saulo Fernandes, ou a pipoca do Chiclete com Banana, a pipoca do Baiana System, a pipoca de Igor Canário, a pipoca da Daniela Mercury. Cada uma dessas pipocas com suas próprias dinâmicas e características. Eles formam um grande coro para aqueles que apreciam o espetáculo, às margens, nos camarotes ou através de transmissões. A massa humana magnetizada é aquela cujos integrantes experimentam a condição de habitar os limites entre a vida e a arte.

Percebo que eu mesmo chego assim a uma dissociação que não deve estar longe do transe: enfraquece-se minha percepção do tempo, do espaço percorrido, de elementos da circunstância – e de parte de mim mesmo. Incorporar-se à multidão, senti-la no movimento comum, perder-se no mundaréu de gente – isso é delicioso. Também é agradável sair do caos multitudinário, recobrar-se, reaver o corpo que a dança arrebatou, olhar de fora o abismo do cheio... (SERRA, 1999, p. 31).

## **A Cidade Efêmera do Carnaval**

### **a. Cidade**

A cidade é o espaço das trocas, inclusive as culturais, de onde nascem formas artísticas. A cidade é campo fértil que sempre propõe à inventividade humana, através de sua geografia, construções físicas e rituais sendo ela, a cidade, o cenário, a musa e a matriz do rito trielétrico. Portanto, a *trielétrica* torna-se mais intensa quando dispõem da cidade vívida e complexa como cenário. Pois é a cidade que oferece a imprevisibilidade dos

comportamentos diversos de toda uma população e a riqueza de situações espaciais tipologicamente variadas. Todo esse imponderável acrescenta insumos à *performance* das boas atrações trielétricas.

Enquanto a cidade enriquece a trielétrica, a trielétrica, por sua vez, revela a cidade. Revela ao mundo através do olhar dos visitantes e das transmissões; apresenta também outras camadas, para seus habitantes foliões acostumadas a vivê-la no cotidiano. A trielétrica propõe uma outra maneira de viver e mostrar a cidade e isso não pode, nem deve ser esquecido pelos organizadores dos megaeventos, nem pelas atrações sobre os trios elétricos. Toda vez que uma imagem de um trio elétrico é divulgada com aquela massa humana enorme por toda parte, ela sempre estará em algum lugar, e é sempre desejável que seja esse lugar icônico para a cidade. Quanto mais importante for o espaço da cidade apropriado pela *trielétrica*, mais significante e intenso será seu efeito catártico, como veremos adiante.

A presença da cidade revela o quão dialética é a poesia *trielétrica*, pois um trio elétrico apresentando-se em espaços fechados, ou até mesmo em micaretas cuja ambientação para a festa anula a presença da cidade, é menos sedutor. É comum que em cidades que praticam as micaretas, os carnavais fora de época, se construa uma espécie de passarela fechada em ambos os lados com camarotes efêmeros para o desfile dos trios, desconectando a apresentação do lugar. Esse é um fator empobrecedor da *performance trielétrica*. A boa atração trielétrica sempre vai saber se valer das oportunidades específicas oferecidas por aquele tempo espaço transpassado pelo trio elétrico para renovar a conexão com o público e foliões, mantendo sempre aceso o circuito e fazendo a cidade sempre presente.

#### **b. Circuito**

O circuito é o espaço da cidade normatizado pelo Estado e estruturado para receber os cortejos carnavalescos trielétricos. São grandes extensões de ruas e espaços públicos apropriados para uma dinâmica urbana, onde tudo converge para a atividade *trielétrica*. Nele, são construídas estruturas que constituem a cidade efêmera do carnaval.

Antes do carnaval, a cidade de Salvador torna-se um grande canteiro de obras para transformar-se e atender, em estruturas efêmeras, milhões de foliões, milhares de trabalhadores, dezenas de órgãos públicos em postos operacionais, arquiabancadas,

camarotes, pontos de venda, imprensa, sanitários e etc. Uma operação que conta com a totalidade dos esforços da máquina pública e pesados investimentos privados. Iluminação pública amplamente reforçada, assim como policiamento, serviço de saúde, prestação de socorro, uma reprodução do atendimento ao cidadão no cotidiano, para aquela realidade temporária, compacta e muito solicitante.

O circuito é a célula completa da estruturação física e ambiental da cidade para aquela sua atividade motriz: o carnaval. É a corporificação da cidade para dar conta de seu fenômeno trielétrico.

O principal componente do circuito é o leito do desfile. O leito do desfile é a linha imaginária por onde passam os trios elétricos. É um percurso controlado pelas autoridades com início, meio e fim e com horários de funcionamento também regulados. Tudo, no circuito, gira em torno do leito de desfile. Portanto, cada leito de desfile determina um circuito. O leito do desfile é a alma do circuito. É a linha por onde deslizam os trios elétricos carregando consigo o rio de pessoas, num fluxo constante. É o leito do desfile que determina o caráter linear da trielétrica e toda a cidade do carnaval é montada a partir dele. É o espaço cênico. Para cada leito, um circuito se forma. Quanto mais trielétrico o leito, mais estruturado o circuito à sua volta. É como um trilho imaginário de trem, por onde correm os trios elétricos. Em Salvador, o leito do desfile que começa no Largo do Farol da Barra, percorre a Avenida Oceânica até o entroncamento com a Avenida Adhenar de Barros determina o Circuito Dodô; e o leito de desfile que começa no Largo do Campo Grande, percorre a Rua do Forte de São Pedro, Avenida Sete até a Praça Castro Alves e retorna pela Avenida Carlos Gomes, findando em seu ponto inicial, determina o Circuito Osmar. O leito do desfile que começa na Praça da Sé, segue pela Rua Chile e retorna pela Rua da Ajuda até seu ponto inicial, determina o Circuito Batatinha. O leito do desfile que começa no Clube Espanhol, na Avenida Oceânica até o Largo do Farol da Barra, determina o Circuito Tapajós. O leito do desfile que se estende pela Rua Leovigildo Filgueiras, do final de linha do Garcia até o Campo Grande, determina o Circuito Riachão.

Mantendo as analogias eletrotécnicas, o leito do desfile é o alimentador do circuito, seu filamento, seu fio condutor. Os trios elétricos e suas atrações são como a carga elétrica que percorre o fio do leito do desfile e acende todo o circuito. A depender da magnética entre a massa humana e a atração trielétrica, o circuito pode “acender” em maior ou menor grau. Por isso, a escolha desse nome “circuito” é tão oportuna e profunda. O circuito do



carnaval pode ser elucidado através de metáforas eletro físicas, pois “circuito” é também um vocábulo – e muito importante - dessa ciência e seu conceito atende perfeitamente ao contexto ritual *trielétrico*. Além disso, Dodô, inventor dos paus elétricos e do trio elétrico é um eletrotécnico e, portanto, um homem íntimo dos circuitos. É curioso perceber que todo o esforço público e privado, capaz de transformar a fisionomia de uma grande cidade, acontece em decorrência dos inventos de Dodô e finda-se por batizar com o nome - que não poderia ser mais adequado para algo nascido de um profissional eletrotécnico - de circuito. Também é curioso o fato de que quando o poder público, no final dos anos 80, estruturou os circuitos da festa, batizou de Circuito Osmar aquele que, à época, era o mais prestigiado deles, no centro da cidade. E batizou de Dodô o circuito da Barra e Ondina, que era um circuito novo e insurgente. Hoje, o Circuito Osmar vive um processo de decadência, já o circuito Dodô tornou-se o espaço mais importante do megaevento de rua soteropolitano, aquele que mais intensamente brilha e por mais tempo.

### O Rito Trielétrico

A trielétrica convida o público a um rito: um cortejo por cenários da cidade que são apropriados de outra maneira que não a ordinária. Uma outra forma de viver os espaços da cidade. O rito trielétrico é um deslocar-se. Por visitar muitos sítios, a trielétrica tem um alcance de público maior que outras apresentações fixadas em um ponto da cidade. Dessa forma, é mais exitosa em atender o desafio de atingir a ordem de grandeza voluptuosa da população nas grandes cidades contemporâneas. Por outro lado, a transitoriedade espacial da trielétrica impõe uma limitação rapsódica à narrativa e, por isso, seu roteiro está constituído de um repertório de músicas, que são pequenas células aplicáveis à condição transitória. Não se propõem a apresentar uma história, diferente da condição fixada favorável à contemplação (theatron) do binômio tragédia/comédia, que faculta o desenrolar narrativo.

[...] nos *blocos de trio* não se expõe um verdadeiro tema. Quando se arrisca afirmá-lo, o “tema” é atacado e consumido, anulado pela *performance*. Dilui-se. [...] **Não há germe de narrativa que vingue, sintaxe de exposição que resista. O discurso da procissão fica inarticulado.** A rigor, ela não representa. Nada do que ela encerra transcende o trabalho prazeroso de sua execução – sua orgia no sentido primitivo do termo.

A máquina móvel de música, usina de danças, parece um signo arredo, que se destaca e foge da significação, mesmo quando convocado a

instalar-se em um discurso. Seu produto é o momento arrebatado, concentrado, intenso, que se forma na passagem dos lugares e do próprio tempo, num circuito denominado pela falta de sentido – de tólos, isto é -; ou pelo incerto recorrer, que apenas ocorre. O trio elétrico não vai a lugar algum. Só vai. Com isso leva: apenas indo, sem outro suporte de transportar. Hostil à representação do mundo que lhe deu origem, alimenta com poderoso veneno a metafísica do carnaval (SERRA, 1999, p. 27 e 28).

Não existe *trielétrica* parada indefinidamente no espaço. Um trio elétrico estacionado é apenas um palco para show/concerto. É condição existencial da poesia *trielétrica* o deslocamento.

Ao concentrarem as criações artísticas dos cortejos ditirâmbicos num ponto fixo da pólis, os antigos encontraram melhores condições para desenvolver as convenções da cena dramática, dando formas específicas àquela mimese, àquele tipo de imitação, àquela poética. Já a matriz cenológica nativa de Salvador, ao preservar sua natureza volante de cortejo carnavalesco, desenvolveu outras convenções que consolidaram, aprimoraram e continuam aprimorando a técnica de seus artistas e do palco volante. O palco móvel, como está sempre a avançar, torna-se o espaço do rapsodo, do descontínuo, do fragmentário, das curtas células artísticas tão bem expressadas pelas canções. Por isso, por não se prestar prioritariamente à longa e continuada apreciação visual, sua predominante expressão sensorial é a sonora, que é estimulada continuamente, porém não cumulativa de informações, como necessita a narrativa.

Por ser uma poética volante, a evolução no espaço e no tempo é outra característica marcante trielétrica. Seu propósito actante é o deslocamento, é o avançar conquistando novos territórios, levando consigo a multidão. Os circuitos do carnaval são formas de controle do tempo e do espaço da festa implementados pelo Estado, onde se determina, exatamente onde o trio começa, por onde avança e finda. Através de postos operacionais, ao longo do caminho, controla-se também a evolução, pois todos os trios elétricos têm hora marcada para sair, de acordo com a programação preestabelecida e a organização procura evitar congestionamentos de trios e conseqüente desconforto sonoro por sobreposição.

O trio elétrico alterna deslocamento e estática, durante seu percurso no circuito. Normalmente, suas paradas se dão para dedicar números musicais mais duradouros, diante de largos que concentram uma quantidade maior de foliões, ou de camarotes de transmissão da imprensa, de autoridades e celebridades. A parada do trio também pode

ser motivada pela necessidade de solucionar algum problema entre os foliões, ou por questões técnicas, mecânicas do próprio trio elétrico.

A evolução, portanto, é uma composição desses momentos de deslocamento e paradas do trio elétrico. Ou seja, estar parado é também um estado *trielétrico*, desde que comendo uma evolução. Por isso, o trio elétrico, em sua evolução, nunca deve abandonar o cumprimento de seu objetivo ritual: completar o circuito.

### **A Catarse Trielétrica**

A implementação do carnaval é uma política de controle da forma dos festejos populares que antecederiam a quaresma e que, por aqui, recebiam o nome de entrudo. A oficialização do carnaval consiste na aplicação de um modelo e normatizações socio/comportamentais inspiradas em hábitos festivos europeus, com a prerrogativa civilizatória e começou a ser aplicado em meados do século XIX nas grandes capitais do Brasil. O carnaval foi, aos poucos, extirpando o espírito dito bárbaro do entrudo, em toda parte.

Aquilo que se chama carnaval a partir da nona década do século XIX, em Salvador, é um modo bem comportado de fazer a festa, contra outro modo que seria menos civilizado, menos desejável em uma cidade cujas elites procuravam libertar-se das heranças portuguesa e africana e identificar-se com referências centro-europeias, sobretudo francesas. (MOURA *apud* MIGUEZ, 2018, p. 63)

Porém, em Salvador, a queda de braço entre entrudo e carnaval perdurou e perdura. Estamos diante de um constante sistema de forças ativo, uma tensão entrudo versus carnaval. A implementação do carnaval usou de estratégias da colonialidade, desqualificando o entrudo o que “levou a uma diferenciação radical entre o que pertencia ao carnaval e ao entrudo”. Contudo, esse é um purismo artificial, pois tanto o entrudo como o carnaval são multiformes e interpenetrantes. “Não se trata de uma forma anterior e outra posterior” (MOURA *apud* MIGUEZ, 2018, p. 63), explica Milton Moura no artigo *Batucadas e cordões, bandas e blocos*. Ou seja, são formas presentes e em disputa de forças. Como o Brasil precisava “civilizar-se”, obrigou-se um carnaval a exemplo das cidades Nice e Veneza, no lugar do entrudo, que passou a ser propagandeado como uma forma bárbarica de carnaval.

A algazarra do entrudo, que datava dos primeiros tempos da colonização, foi proibida em meados do século XIX. Motivo: a Bahia como o Brasil precisava “civilizar-se”. Por sua violência anárquica, o

entrudo passou a ser visto, naquela época, como coisa de bárbaros. Urgia acabar com aquilo e fazer um carnaval à europeia [...] à proibição do entrudo seguiram-se, assim, a importação dos bailes de máscaras e o estímulo oficial às festas de rua, organizadas em termos de prêmios carnavalescos. (RIZÉRIO, 2004, p. 561)

Nasce um período de ouro do carnaval da elite com os desfiles das sociedades carnavalescas nas ruas e ricos bailes nos clubes que representavam o triunfo do modelo civilizatório europeu.

Mas é óbvio que as camadas populares da Cidade Baixa não se contentariam com a condição de simples plateia dos desfiles da elite. Negros escravizados sempre fizeram os seus “batuques”. Nunca deixaram de participar do entrudo. E não seria agora que ficariam de fora da festa. (RIZÉRIO, 2004, p. 562)

Dessa forma, a cidade assiste a uma reviravolta no jogo da disputa pelos territórios da festa, quando negros e miscigenados assimilam o modelo europeu, criando suas próprias agremiações carnavalescas, a exemplo da Embaixada Africana, Filhos da África, Chegada Africana, Pândegos da África, que vão, aos poucos, dominando as ruas, para desespero dos eugenistas: “As festas carnavalescas da Bahia se reduzem ultimamente quase que a clubes africanos organizados por alguns africanos, negros crioulos e mestiços” (RODRIGUES *apud* RIZÉRIO, 2004, p. 562).

Deste período também datam o surgimento dos primeiros afoxés, oriundos dos terreiros de candomblé, que também desenvolviam um ramo de atuação nas festividades do calendário do verão soteropolitano. Diante desse maciço avanço da cultura africana no carnaval de Salvador, no início do século, “de 1905 até 1914, o carnaval negromestiço da Bahia foi, pura e simplesmente, proibido” (2004). Os nove anos de proibição arrasou com a existência dos clubes uniformizados que homenageavam a África, resistindo apenas os afoxés. A elite volta ao controle da festa e suas formas domesticadas de carnaval encontram outras expressões reguladoras nos tempos modernos, a exemplo do corso, o desfile de automóveis abertos, que outra vez mantinha pobres e ricos em seus devidos lugares: ricos no centro do desfile, pobres às margens de plateia.

Por isso, quando a fóbica de Dodô e Osmar entra em cena e arrasa o corso, uma vitória do espírito do entrudo triunfa golpeando, de forma inusitada, o carnaval. Sim, o trio elétrico nasce adversário do carnaval. O trio elétrico foi um cavalo de troia para destruição do carnaval importado da Europa. O rito trielétrico guarda em si uma pulsação selvagem e é na conexão das pessoas com essa pulsação que está sua catarse.

A catarse na trielétrica é o prazer advindo da retomada da cidade, dos espaços proibitivos da cidade por corpos livres. A celebração da expulsão dos opressores, dos veículos, a libertação dos corpos. A vitória sobre a morte, sobre a escravidão, sobre a gentrificação e o genocídio. É o triunfo da resistência e da “imortalidade histórica relativa” da humanidade (BAKHTIN, 1987, p.223). A catarse trielétrica é como viver o desfile triunfante do exército caboclo libertador, tomando de volta a cidade, num Dois de Julho momesco.

# 3

Teatro Carnaval de Salvador

O Carnaval de Salvador funciona como um grande laboratório de formas artísticas, propagador e mantenedor da criatividade de seus habitantes, e que impacta, em maior ou menor grau, nas estruturas culturais materiais e imateriais da cidade que o realiza. Ele se tornou muito grande. Em 2004, entrou para o *Guinness Book of Records* como a maior festa popular do planeta: gigante, como a fantasia dos personagens de Rabelais, Gargantua e Pantagruel<sup>22</sup>.

Segundo a arquiteta Merina Aragão, que há décadas acumula a experiência da orquestração da administração pública do município de Salvador para o megaevento de rua soteropolitano, são 319 (trezentas e dezenove) entidades carnavalescas – afoxés, blocos afros, blocos alternativos, blocos de trio, blocos especiais, fanfarras, blocos de índio, blocos infantis, blocos de percussão, percussão e sopro, blocos de samba, blocos de travestidos e trios independentes – que ocupam “25 km quilômetros de extensão de ruas e praças apropriadas pelo evento” (ARAGÃO *apud* MIGUEZ, 2018), durante 10 dias ininterruptos.

Para efeitos comparativos, o maior dos eixos transversais de Paris, capital da França, mede 18 km. Ou seja, não é ao acaso que “a mancha contínua de ocupação” do megaevento no solo soteropolitano ganhou a designação técnica de “cidade efêmera do carnaval”. Ela se estende continuamente do entroncamento da Avenida Anita Garibaldi com a Avenida Milton Santos (antiga Av. Adhemar de Barros), tomando como eixo toda extensão da Avenida Oceânica até o Farol da Barra, de onde emenda-se com a longuíssima Avenida Sete de Setembro, até chegar à Praça Castro Alves, seguindo pela Rua Chile, apropriando-se de todo o Pelourinho para finalmente aquietar-se após o Largo do Pelourinho, na junção com o Tabuão.

Por isso, a cidade efêmera do carnaval possui seu próprio plano diretor, uma espécie de PDDU paralelo, chamado Plano de Estruturação Físico Ambiental do Carnaval de Salvador, elaborado em 2001. “Praticamente, toda a estrutura da Prefeitura está envolvida no planejamento e na realização do evento”. A arquiteta e gestora pública, Merina

---

<sup>22</sup> Gargantua e Pantagruel são protagonistas de uma série de livros escrita por François Rabelais (1485 e 1497), no século XVI. Gargantua é um gigante de bom coração, cujo filho Pantagruel, também um gigante, herda sua força e sede de conhecimento. A série é conhecida por seu humor satírico, crítica social e ênfase em temas como educação, religião e política. As histórias combinam aventuras fantásticas com comentários filosóficos e paródias das instituições da época. A obra é um marco da literatura renascentista e continua sendo estudada por seu valor literário e histórico.

Aragão, destaca dentre os principais órgãos municipais, a participação de vinte<sup>23</sup>, apenas no âmbito da prefeitura, devendo-se incluir ainda a participação dos entes públicos de outras esferas, a exemplo da Polícia Militar, Polícia Civil, Corpo de Bombeiros, Polícia Técnica, Detran, BAHIATURSA, entre outros. Cada um desses órgãos demanda sua própria estrutura operacional, que implica em bases físicas efêmeras, ao longo dos circuitos do megaevento e seus quadros de funcionários são reforçados com contratos temporários. Ou seja, praticamente toda a máquina pública é mobilizada e reproduzida em condições momescas para estruturar a cidade efêmera.

Ainda de acordo com a gestora, em 2017, o carnaval de Salvador teve nas ruas: 52 trios elétricos, 16 carros de apoio, 12 carros de som, 18 minitrios, microtrios - ou veículos customizados para a festa e 8 carros reservas. Nos Circuitos Dodô, Osmar e Batatinha aconteceram 800 apresentações, totalizando 1001 horas de música. Estima-se que foram gerados negócios da ordem de R\$ 1 bilhão e que contou com a presença de 750 mil visitantes, 2 milhões de pessoas nas ruas, onde 10 milhões de litros de cerveja foram consumidos, 5 milhões de litros de água mineral e 8 milhões de litros de refrigerantes. Estimativas com base numa realidade tão faraônica, que tornam acanhadas as desmesuras ficcionais típicas dos gigantes de Rabelais.

A calendarização e constante repetição dessa outra realidade pantagruélica típica da cidade efêmera do carnaval, bem como do exercício de uma radical e transgressora dinâmica urbana influenciam cada vez mais na vida da cidade cotidiana. Como uma segunda natureza da cidade, presente não apenas naqueles concentrados dez dias de carnaval, mas que também encontra formas de expandir-se até os outros dias do ano, através das preparações para a próxima ocasião momesca e da floração de reminiscências cada vez mais perceptíveis que passam a se insurgir no dia-a-dia da cidade. A cidade efêmera impacta na cidade cotidiana a ponto de interferir no valor do solo, na especulação imobiliária, na forma de se planejar e desenhar seus espaços urbanos permanentes.

A cidade efêmera do carnaval é uma intrigante página de um urbanismo efêmero dos trópicos, cuja razão de existir é uma poética original de sua gente. As cidades ao redor do mundo são formadas a partir de funções/motivações clássicas: cidades comerciais,

---

<sup>23</sup> SALTUR, SEMOP, LIMPURB, GCMS, SEDUR, SEFAZ, SEMPS, SECOM, SEMTEL, SECULT, SEMAN, DEFESA CIVIL, TRANSALVADOR, SEMGE, COGEL, SEMOB, SMS, SEMUR, SECIS e SPMIJ.



turísticas, cidades-dormitório, industriais, universitárias, portuárias (como já foi a Cidade da Bahia). Porém, o que destacamos é que a cidade efêmera do carnaval de Salvador é edificada em função da realização, contemplação, fruição e exploração de uma poética. Portanto, uma cidade lúdico-poética que gravita em torno de um fato urbano de natureza espetacular e também altamente rentável. Com isso, estamos a afirmar que a poética trielétrica é de tal forma mobilizadora, que promove e sustenta em torno de si uma extensa cidade de natureza efêmera. Evidente que a apropriação dessa poética pelos interesses comerciais é o caminho para a suntuosa e selvagem movimentação financeira do evento, contudo, ainda assim, sua condição fulcral de existência é lúdico-poética. Em uma só sentença: sem a poética trielétrica, não há cidade efêmera do carnaval. E é essa mesma poética que também produzirá uma indústria feroz do entretenimento e do turismo, capaz até mesmo de devorá-la e expor, em praça pública, para os olhos do mundo, a infâmia de uma sociedade viciada e erigida em bases escravagistas.

Essa trielétrica, que é capaz de produzir uma cidade efêmera, também mudou os rumos das artes, sobretudo da música e da dança na cidade, alcançando também as demais formas artísticas. Oportunizou o surgimento de fusões rítmicas, como é o caso do samba-reggae e do frevo-ijexá, abriu espaço para muitos artistas que despontaram para o cenário nacional e internacional, possibilitando o nascimento de uma indústria de gravadoras e de produtos artísticos que correm o mundo.

Esse carnaval que se espalhou pelos noticiários e por toda parte através da imprensa, também invadiu as páginas dos romances – baianos, ou não - e foi muito solicitado, especialmente em obras como as de Jorge Amado, quando serviu de apoteose no casamento de Tereza Batista, ao final da longa jornada de sua vida heroica; ou, no carnaval fora de época provocado pela televisão francesa, que veio a Salvador para realizar um documentário sobre cultura baiana, em *O Sumiço da Santa*, causando grande rebuliço; ou ainda, na morte de Vadinho, que desencarna vestido de baiana no meio da folia momesca de Salvador, em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. Vai inspirar Nelson Motta a escrever *O Canto da Sereia – Um Noir Baiano*, romance que conta a história da cantora Sereia, assassinada sobre o trio elétrico, no carnaval de Salvador. Esse romance vai gerar uma adaptação homônima para as telas da Rede Globo de Televisão, protagonizada pela atriz Isis Valverde, que obteve grande sucesso, em 2013. No rastro do sucesso de *O Canto da Sereia* surge a novela *Segundo Sol*, de 2018, folhetim do horário

nobre de grande repercussão em toda parte, que teve como protagonista o ator Emilio Dantas, no papel do cantor de trio elétrico, Beto Falcão, que voltou a experimentar o sucesso após sua suposta morte. *Segundo Sol* começa, termina e é atravessada por inúmeras cenas do carnaval trielétrico. Na verdade, o trio elétrico já estava nas novelas da emissora desde 1969, quando foi a apoteose final de *Verão Vermelho*, trama que se passava na capital baiana, escrita por Dias Gomes. Hoje, a realidade do carnaval trielétrico segue ganhando espaço no cinema e no *streaming*, através de obras como *Carnaval*, filme brasileiro de 2021, dirigido por Leandro Neri, que consta do catálogo da Netflix, cuja trama se desenvolve por completo na Salvador tomada pela folia.

Portanto, se toda uma cidade efêmera foi erguida nutrida pelo fenômeno trielétrico; se também as esferas da vida financeira, empresarial (nos mais variados graus), imobiliária, turística, público-administrativa, dos ritos e costumes, das artes (a música, a dança, as artes plásticas, a literatura, o cinema e a teledramaturgia) foram impactadas pelo mesmo fenômeno; se até mesmo o comércio informal, desde a pirataria do ramo dos CDs e DVDs, até os vendedores ambulantes de café nas ruas da cidade de Salvador foram afetados e reprojeteram suas “guias de mão”, criando os festejados e icônicos artefatos sonorizados, inspirados nos trios elétricos, conhecidos como os “carrinhos de café de Salvador”; se todas essas instâncias foram impactadas, transformadas, trieletrizadas, é mesmo provável que o teatro soteropolitano também tenha sido influenciado pela poética do carnaval da cidade.

A explosão para o Brasil da *Axé Music* (como ficou conhecida a música do carnaval trielétrico) tem como marco documental a capa da Revista Veja nº 965, de 04 de março de 1987, que traz uma foto de Luiz Caldas acompanhada dos seguintes dizeres: “Luiz Caldas - A Folia do Carnaval Baiano”. À época, antes da internet, a Revista Veja gozava de um alcance e um prestígio sem rivais entre os veículos de comunicação no território nacional. Estar em sua capa era um entronamento máximo e duradouro. Esse acontecimento coincide com a eclosão de sucessos retumbantes de montagens teatrais da cidade de Salvador. A consagração do carnaval trielétrico é acompanhado dos fenômenos teatrais baianos: *A Bofetada*, da *Cia Baiana de Patifaria* (1988), *Recital da Novíssima Poesia Baiana*, de *Los Catedrásticos* (1989) e surgimento do *Bando de Teatro Olodum* (1990).

A geração de artistas dos anos oitenta e noventa do teatro baiano, diretores, dramaturgos, atrizes, atores tiveram suas obras atravessadas pelo megaevento de rua. As evidências indicam que a inspiração carnavalesca não apenas fecunda a criação artística de espetáculos pontuais, como determina um período do teatro de Salvador.

[...] se a gente situar um pouco antes da pandemia e a gente pegar 30 anos, de 89 a 2019, a gente vai ver nas duas pontas esse teatro que você fala: carnaval. Porque de um lado você tem Los Catedráticos em 89 com o recital, o Novíssimo Recital da Poesia Baiana e na outra ponta você tem João Falcão com Sonho de Uma Noite de Verão na Bahia, que é um Shakespeare carnavalizado. [...]. Mas, entre uma ponta e outra, nesse percurso, existem vários momentos que eu percebo isso. Por exemplo, eu falei agora de um clássico de Shakespeare. Mas, se você pensar em *Medeia Material*, de 93, que é outro clássico, Heiner Müller, você tem Márcio ali e você tem Neguinho do Samba ali, ao vivo, com uma percussão que acompanha todos os espetáculos do Bando naquele período dos anos 90. **Isso é totalmente carnaval da Bahia** (UZEL, 2022, informação verbal, grifos nossos).

É também sob a regência desse *zeitgeist* trielétrico que pela primeira e única vez na história do teatro baiano se estabelece a profissionalização, em bases economicamente sustentáveis. O *Recital da Novíssima Poesia Baiana*, dirigido por Paulo Dourado e *A Bofetada*, dirigida por Fernando Guerreiro vão atingir um patamar de sucesso e engajamento junto ao público como jamais o teatro baiano havia presenciado até então: temporadas contínuas que atravessaram anos e atingiram longevidade de décadas. Os espetáculos circularam o país por conta própria, sem leis de incentivo e projetaram as carreiras de seus atores e atrizes para o cinema e a televisão. Inauguram a perspectiva profissional sólida do teatro baiano, em Salvador, e abriram caminho para o sucesso nacional e internacional de uma geração de artistas da cena.

O fenômeno trielétrico e o fenômeno teatral baiano são cronotopicamente siameses. Seria apenas uma coincidência, ou podemos afirmar que os dois maiores sucessos de público da história do teatro baiano nasceram sob o signo do carnaval trielétrico?

Responder a essa pergunta nos envia ao final da década de setenta do último século: o ano de 1978 foi decisivo para o carnaval do trio elétrico. É, ao mesmo tempo, o apogeu e o prenúncio do fim de um ciclo evolutivo. A Praça Castro Alves vivia seu momento de ouro, abrigando o encontro dos trios. Os trios ainda circulavam livres das cordas dos grandes blocos e, ao mesmo tempo, o carnaval trielétrico já era conhecido por boa parte do Brasil, através da música e do entusiasmo de seu arauto, Caetano Veloso. O Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar celebrara, pouco antes, o jubileu de prata e os Novos

Baianos aprimoravam a poética trielétrica com experimentos tecnológicos libertando o trio da fase cordofônica. Contudo, era também o primeiro ano em que um bloco particular desfilava com um trio elétrico dentro do domínio de suas cordas e também o ano em que Dodô, grande inventor de toda essa poética, faleceu.

Nesse contexto de clímax celebrativo, de encontro de trios elétricos na Praça Castro Alves, emancipação tecnológica, empresarial e luto, que surge um espetáculo de teatro marcante na vida da cidade de Salvador: *Bocas do Inferno*<sup>24</sup>, que estreia em janeiro de 1979, com texto de Cleise Mendes<sup>25</sup>, direção de Deolindo Checcucci<sup>26</sup> e tendo Armindo Bião como protagonista no papel do poeta satírico, Gregório de Matos.

Inspirados na estética do teatro de revista brasileiro, Cleise Mendes e Deolindo Checcucci montam um espetáculo transgressor da estética realista. De forma irreverente, rapsódica, despudorada, grotesca e musical, apresentam em quadros os principais acontecimentos e temas da vida e obra do poeta imperdoavelmente satírico, temido e conhecido pela alcunha de “boca do inferno”. Num palco cenografado<sup>27</sup> com enormes falos, tendo ao fundo um céu estrelado e com a boca de cena emoldurada pelas pernas abertas de uma vedete em posição parturiente, o espetáculo revive, no primeiro ato, os poemas satíricos,

---

<sup>24</sup> Elenco: Armindo Jorge Bião, Elaine Borges, Fátima Leonardo, Frida Gutmann, Gessy Gesse, Guetz, Hilda Dias, Joram, Luciana Pinto, Maria Amélia Carvalho, Mario Gadelha, Tinho Caveira, Keka, Walson, Waltinho Seixas, William Summers, Wilson Melo.

<sup>25</sup> Professora emérita da Escola de Teatro da UFBA, Cleise Furtado Mendes é pesquisadora do CNPQ e estreou como dramaturga em 1975, com o musical *Marylin Miranda*. Parte de sua dramaturgia encontra-se publicada, como: *Lábaro Estrelado*, *Bocas do Inferno*, *O Bom Cabrito Berra*, *Castro Alves*, *Marmelada: Uma Comédia Caseira*, *Noivas* (SECULT, 2003). Recebeu o Troféu Martim Gonçalves de Melhor Texto por *A Terceira Margem* (1981), o Troféu Bahia Aplauda de Melhor Autor pela peça *Castro Alves* (1994) e o Prêmio Braskem de Teatro, de Melhor Autor, por *Joana d’Arc* (2010). Como teórica e ensaísta, publicou *A Gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia* (São Paulo: Perspectiva, 2008 – Indicado ao Prêmio Jabuti na categoria Teoria e crítica literária), *As Estratégias do Drama* (Salvador: EDUFBA, 1995) e *Senhora Dona Bahia – Poesia Satírica de Gregório de Matos* (Salvador: EDUFBA, 1996), além de inúmeros artigos em periódicos sobre dramaturgia, teatro, literatura dramática. Em 16 de abril de 2004, tomou posse como imortal da Cadeira 6 da Academia de Letras da Bahia.

<sup>26</sup> Deolindo Checcucci Neto é um longo diretor de teatro da cena soteropolitana, que atravessou seis décadas com seus trabalhos, havendo também revelado muitos artistas em sua trajetória dedicada, entre outras coisas, às biografias dos heróis do povo, dos “heróis nordestinos”, como ele mesmo prefere denominar. *Bocas do Inferno*, que trata da vida e da obra do poeta Gregório de Matos, é o primeiro de um repertório<sup>26</sup> de espetáculos que encenou a vida de Castro Alves, Maria Quitéria, Raul Seixas, Irmã Dulce, a Mulher de Roxo e, especialmente, Luís Gonzaga - o rei do baião, musical que projetou Checcucci para o Brasil. Embebido no universo da literatura de cordel, com uma linguagem muito típica nordestina, que o aproximava do universo de Ariano Suassuna, Deolindo, por muitas vezes, lavou o palco com histórias, tipos, situações, personagens da cultura popular com humor, leveza, singeleza e muita música. Na docência foi professor e diretor da Escola de Teatro da UFBA.

<sup>27</sup> Pelo cenógrafo Gilson Rodrigues, que também assina o figurino.

ainda hoje chocantes, dedicados aos costumes baianos-burgueses, à igreja católica e aos políticos e poderosos. No segundo ato, um desconcertante julgamento público do poeta Gregório de Matos, ficção fruto da imaginação dos criadores do espetáculo.

Encurralado pelas autoridades, que veem no julgamento a tão esperada oportunidade de vingança, Gregório não recua e mantém suas investidas satíricas. Prestes à condenação, é defendido por pessoas do povo, celebridades como Padre Antônio Vieira e personagens antropomorfizados como a grande vedete da revista que é a própria Cidade da Bahia (vivida pela atriz Gesse Gessy – viúva e musa de Vinícius de Moraes) e Cono, que representa a vagina, órgão sexual feminino.

O Gregório de Deolindo era lindo, um circo, Deolindo montou um circo! Cabia uma multidão, cabiam mil pessoas ali dentro, no estacionamento de São Raimundo. [...] Do ponto de vista cultural foi fantástico, eu mesmo fui duas ou três vezes assistir, o texto era de Cleise, tinha coisas irreverentes: Senhora Dona Xoxota... era um tribunal pra julgar Gregório de Matos, nunca me esqueci disso. Uma das testemunhas a favor de Gregório de Matos era uma mulher chamada a Xoxota. Isso é genial. Cleise inventou isso. Isso é inesquecível. Aí, vinha uma mulher vestida de xoxota depor a favor de Gregório de Matos. Isso é genial. Então, era uma coisa assim irreverente, enchia o teatro, as gargalhadas... maravilhoso (DOURADO, 2022, informação verbal).

A linguagem libertina de Gregório de Matos, junto com a adoção da estética debochada da Revista Brasileira, por si só, já proporciona um ambiente carnavalesco, exagerado, grotesco, desregrado, imprevisível, onde tudo é possível. Porém, soma-se a isso a escolha do encenador de levar o espetáculo para mais perto do público, tirando-o do espaço formal do teatro e levando-o para uma grande tenda de circo popular, o Circo Renascente, montado nas proximidades da Concha Acústica do Teatro Castro Alves. Dessa forma, o espetáculo tornou-se um acontecimento na derme da cidade e ganhou feições de fato urbano, evento de rua, festa popular.

A relação mais explícita desse espetáculo com o carnaval trielétrico soteropolitano é constatada na última cena, quando, de acordo com a dramaturgia, após a condenação e banimento do poeta satírico, este é visto sobre um trio elétrico, do lado de fora do espaço cênico, convocando a todos para a grande celebração. Como a produção não conseguiu

dispor de um trio elétrico para a montagem, teve de adaptar, transformando seu numeroso elenco em uma pipoca de carnaval<sup>28</sup> sobre o palco.

Nesse desfecho da dramaturgia de Cleise Mendes, o trio elétrico entra para celebrar o que Bakhtin chama de imortalidade relativa da humanidade. Gregório de Matos não foi vencido, nem está morto. Ele está além disso. Foi condenado pela justiça dos homens, mas é visto gozando de seu paraíso trielétrico, além, muito além do cotidiano satirizável dos homens. Ele conquistou, mereceu seu céu trielétrico. Ao invés do castigo da lei, o prêmio do Boca do Inferno é um éden trielétrico, pois nada é capaz de superar a honraria de estar sobre o palco ambulante criado pelo próprio povo. Diria Jorge Amado através de Pedro Archanjo em *Tenda dos Milagres*: a invenção do povo é a única verdade.

A montagem torna-se um fenômeno na cidade, um grande sucesso de público, que segundo Checcucci, levava duas mil pessoas às sessões de uma temporada que acontecia de terça à domingo. O êxito foi tamanho, que o espetáculo foi convidado para ocupar a Sala Principal do Teatro Castro Alves, com capacidade para cerca de mil e seiscentos espectadores. Segundo Checcucci, ao todo, entre o palco do Circo Renascente e o palco do TCA, o espetáculo durou seis meses ininterruptos. Uma verdadeira façanha quando comparada aos demais trabalhos cênicos da cidade, que duravam temporadas que mal passavam de um mês, em espaços com menos de um décimo da capacidade da plateia do Circo Renascente.

Contudo, a montagem *Bocas do Inferno*, mesmo com tanto sucesso, findou naquele mesmo ano de 1979 por “problemas de produção”, conforme depoimento de Deolindo. Um desfecho precoce, que nos faz pensar: que problemas seriam esses para encurtar a vida de um trabalho artístico tão vibrante, efervescente e cúmplice do interesse do público e da natureza da cidade? *Bocas* nunca mais voltou a cartaz.

Então veja, mesmo com mil pessoas, aquilo tudo, o circo, a estrutura, o número de apresentações... devorou o dinheiro e deu prejuízo. Se apresentaram no Castro Alves, era uma tentativa, muito boa. [...] Eu estou ressaltando que não estou falando mal, era genial, porém, não se sustentava. A conta não fechava (DOURADO, 2022, informação verbal).

---

<sup>28</sup> “Pipoca” é o nome dado ao folião em Salvador, que pula tal qual pipoca atrás do trio elétrico pelas ruas: “folião pipoca”. O nome também é empregado para o coletivo de foliões, a multidão que segue determinado trio elétrico. A pipoca de Ivete é a multidão de foliões que segue o trio elétrico no qual está cantando Ivete Sangalo ao longo das ruas da cidade.

*Bocas do Inferno* tornou-se um marco cultural do teatro carnavalizado de Salvador que aponta uma rota para o encontro com as multidões, que, de certa forma, se assemelha a *Tabaris*, outra revista musical de João Ubaldo Ribeiro e Manoel Lopes Pontes, de 1975, que também obtivera sucesso de público. Ambas são revistas e montagens regidas pela cultura da cidade de Salvador: *Bocas* trata do poeta satírico seiscentista da Cidade da Bahia e o *Tabaris* foi o cabaré mais famoso e importante de Salvador, no século passado. Segundo Paulo Dourado, apesar da existência de momentos na prática de seus predecessores em que o teatro baiano lograra êxito no encontro com o grande público - rompendo a bolha de seu público habitual - a cidade, ainda nos anos setenta, não possuía uma “cultura teatral”. Faltava a saúde financeira aos empreendimentos teatrais, pois “a conta não fechava”. Havia ao menos dois obstáculos para a profissionalização do teatro em Salvador: o desafio do encontro com o grande público e a gestão empresarial, a saúde financeira. *Bocas* parecia haver ultrapassado o primeiro deles.

Mesmo encerrando precocemente, *Bocas* consolidou nomes do teatro baiano e inspirou o surgimento de novos e determinantes artistas da geração seguinte. Segundo Checucci, inspirou também o surgimento do Circo Troca de Segredos, um espaço cultural importante de Salvador, surgido dois verões depois, produzido pelo grupo de teatro *Troca de Segredos em Geral*<sup>29</sup>. Contudo, é importante destacar o legado da conexão intensificada entre teatro e carnaval deixado pela montagem de Deolindo.

### **O éden trielétrico**

O éden trielétrico, esse lugar ideal, envolvido pela manta do gênio inventivo popular, que é inspirado pelo êxtase libertário da Praça Castro Alves, em seu encontro de trios, na década de 70, torna-se um recurso literário e dramático recorrente em outros trabalhos de teatro soteropolitanos, novelas e longas metragem até os dias de hoje. Deolindo descreve que na Praça Castro Alves tomada pelo carnaval havia a chamada escadaria dos artistas, localizada na entrada do Palácio dos Esportes, que fica justamente sobre o sitio onde

---

<sup>29</sup> Formado por Paulo Conde, Caco Monteiro, João Elias e Tereza Oliveira. O Circo Troca de Segredos durou cinco anos, na Orla de Ondina, e abrigou peças de teatro, shows, debates, aulas de dança, yoga, tai chi chuan, sendo muito requisitado na vida cultural da cidade. Sua noite de estreia foi com um show concorrido de Caetano Veloso e, ao longo de sua existência, revelou outros tantos artistas de peso da cena baiana e brasileira, como Luís Caldas e Margareth Menezes. Fonte: revistafraude.ufba.br.

existia o inesquecível Teatro São João. Nesse espaço, onde sucumbiu às chamas o maior teatro da cidade, bem diante do monumento-túmulo do poeta Castro Alves, os artistas reuniam-se para o encontro de trios elétricos e, segundo Deolindo, naqueles instantes, os corpos eram livres e ninguém era dono de ninguém. As pessoas podiam beijar-se livremente e fazerem o que bem entendessem, num contraponto radical aos anos de chumbo.

A escadaria dos artistas era um espaço em frente ao antigo Teatro São João, que reunia as pessoas de teatro, cinema, artes plásticas e dança, artistas de uma maneira geral. E era um espaço onde tudo poderia acontecer. Uma época onde todo mundo vivia a tal amizade colorida. Ninguém pertencia a ninguém. Todo mundo pertencia a todo mundo [risos] e aí se beijavam se abraçavam, independente de sexo, as pessoas confraternizavam dessa maneira. [...] Ninguém impedia o outro de beijar quem quisesse beijar. Isso entre homem-mulher, mulher com mulher, homem com homem, enfim...[risos] de todas as maneiras as pessoas se beijavam, se abraçavam... tomavam sua cervejinha... [...] A Praça Castro Alves é do povo, não é? [risos] (DEOLINDO, 2021, informação verbal).

É essa Praça Castro Alves livre, porém restrita a quatro dias do ano, em oposição a um cotidiano regido pela ditadura militar, que entrará em definitivo para o imaginário de uma enormidade de artistas de todas as áreas, que estavam presentes naquela escadaria edênica e inspirará inúmeras criações direta ou indiretamente, que, inclusive, realimentarão o próprio carnaval, com imagens icônicas notadamente nas canções consagradas de Moraes Moreira: “e a gente se completa, enchendo de alegria a praça e o poeta”.

Deolindo não se recorda de outros trabalhos que dirigiu influenciados pelo carnaval de Salvador como é o caso de *Bocas do Inferno*, mas o professor Marcos Uzel, biógrafo da atriz Nilda Spencer e crítico de teatro, vai mais longe em sua percepção da existência de um teatro-carnaval soteropolitano. Uzel considera que o carnaval de Salvador está presente em uma quantidade significativa de montagens de teatro feitas na cidade “explicitamente, ou subliminarmente” (2021, informação verbal). Ele não apenas vai buscar essas referências nos primórdios da carreira de Nilda, ainda na década de cinquenta, como vai apontar no repertório do próprio Deolindo Checcucci outros momentos, onde a escadaria dos artistas na Praça Castro Alves, apropriada pelo carnaval, se fará musa e reaparecerá nos palcos do teatro.

Em 71, Deolindo monta *Nosso Céu Tem Mais Estrelas*, que é uma grande revista musical e Nilda [Spencer] é a protagonista. E nesse espetáculo que é bem geleia geral, bem tropicalista, Checcucci bota um Pedro Alvares Cabral chegando na Bahia com uma caravana cheia de



bichas! [risos] E Nilda é a protagonista disso! **Eu falei: mas isso é muito carnaval da Bahia!** [risos] **Isso é uma Praça Castro Alves**, entendeu? (UZEL, 2022, informação verbal, grifos e comentários nossos).

### **Eu quero morar no carnaval**

*Bocas do Inferno* foi uma experiência impactante e definitiva para o destino de um jovem soteropolitano de dezessete anos à época, que assistiu sete vezes a revista dedicada a Gregório Matos, feita por Checcucci e Cleise Mendes.

Fernando Ferreira de Carvalho, mais conhecido pelo nome artístico de Fernando Guerreiro, era um rapaz que frequentava o carnaval de Salvador desde criança e, talvez por isso, considerava a vida cotidiana muito chata e sem graça. Caçula de uma família de três filhos e uma filha, Fernando era ainda muito novo quando foi levado para assistir o carnaval da Avenida Sete de Setembro, ainda na década de 60.

Acredito que aos seis ou sete anos, eu comecei a ser levado pelos pais para participar do carnaval. Eu tinha irmãos mais velhos e isso facilitava muito as coisas porque eu já ia a reboque. Eles já pulavam, já saiam nos blocos e eu tinha de ficar assistindo. Primeira sensação que puxou imediatamente: **era um mundo lúdico** (GUERREIRO, 2021, informação verbal, grifos nossos).

A experiência de Fernando Guerreiro é o caso de uma pessoa imersa – ainda criança, em suas primeiras percepções da vida - na culminância da poética trielétrica ainda livre das cordas dos grandes blocos, que viriam a transformar a máquina foliã num grande negócio pouco tempo depois. Fernando passou anos de sua infância vivenciando a circunstância histórica mais libertária da evolução trielétrica: o curto momento entre a conquista tecnológica libertadora da poética e a consolidação da exploração empresarial maçante e massiva, que a aprisiona e perverte. Nos seus primeiros anos, ou seja, formando sua personalidade, Guerreiro viu Tapajós desfilando e aprimorando seus trios elétricos cordofônicos e, quando aos 11 anos obteve a primeira autorização dos pais para acompanhar os irmãos mais velhos no Bloco Jacu - deixando de ser um observador para tornar-se “pipoca” - a Caetanave estava indo para as ruas, no ano de 1972, para receber Caetano Veloso, chegado do exílio.

Porque eu, desde a minha infância, sempre achei o mundo normal muito chato e sempre tive uma dificuldade muito grande de me adaptar à realidade convencional do mundo, do dia a dia, porque eu achava um negócio meio pálido, achava um negócio sem brilho, sem energia, repetitivo e quando eu conheci o carnaval, eu falei: **eu quero morar no**

**carnaval.** A minha primeira sensação foi essa. **Esse aqui é o meu lugar. Se eu pudesse, eu passava o ano inteiro aqui** (GUERREIRO, 2021, informação verbal, grifos nossos)<sup>30</sup>.

É curioso quando, ao se referir ao carnaval, Fernando afirma: “esse aqui é o meu lugar”. Isso nos faz imaginar um cidadão nativo da cidade efêmera do carnaval que, forasteiro no cotidiano de sua própria cidade, precisa encontrar o caminho de volta para sua casa momesca. Ou, como um indivíduo às avessas cujo estado permanente é carnavalesco e o cotidiano seria sua pausa, seu estado de exceção. Curioso e ao mesmo tempo revelador, pois essa imagem explica a origem de tanta inquietação inerente ao artista.

Em *Revele!*<sup>31</sup>, monólogo autobiográfico, Fernando Guerreiro – pela primeira vez como ator – conta, em cena, que no primeiro carnaval em que recebeu autorização dos pais para circular sozinho pela festa, ele desapareceu, assustando a toda família e criando a sensação de ter se perdido. Passou horas sumido e quando regressou já bem tarde, levou uma sova da mãe desesperada. A questão que fica suspensa é: o que se passou? Fernando havia de fato se perdido, ou se encontrado? Ao regressar para o colo da mãe furiosa havia voltado para casa, ou abandonado a própria casa?

O rapaz crescido na pipoca da Praça Castro Alves findou por fazer de seu propósito poético de vida a busca pelo caminho de volta para acessar “o mundo lúdico”, a realidade efêmera de curtíssima duração do carnaval, nos outros enfadonhos trezentos e sessenta dias do ano.

Ou seja, de um lado você tinha a ditadura militar: costumes rígidos, censura; e durante aqueles quatro dias, que na época eram quatro ou três – porque começava sábado à tarde o carnaval – você tinha um corte abrupto da realidade e mergulhava num mundo lúdico, enlouquecido, absolutamente fora de qualquer padrão. Então, **eu ia para esse mundo que, basicamente, era a Praça Castro Alves, no auge.** Eu acho que é impossível reviver aquilo, não tem como. **A Praça Castro Alves era como se fosse um território livre, cercado, ninguém entrava, ninguém fazia nada, não tinha repressão, não tinha nada** (GUERREIRO, 2021, informação verbal. Grifos meus).<sup>32</sup>

Outra vez, a imagem edênica da “Praça Castro Alves, no auge” é evocada e ocupa um lugar central no depoimento de um importante diretor artístico da cidade. E é justamente na chegada de sua maioridade, no final dos anos setenta, quando Fernando já está

<sup>30</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por GUERREIRO, Fernando [04.2021]

<sup>31</sup> Monólogo dirigido por João Sanches em comemoração aos 40 anos de carreira de Fernando Guerreiro, que esteve em cartaz, no Teatro Módulo, entre 2018 e 2029.

<sup>32</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por GUERREIRO, Fernando [04.2021]

emancipado, pulando seu carnaval sozinho e completamente apaixonado por aquele mundo, que ele vai se deparar com o trabalho artístico que apresentará uma possibilidade profissional para reconectá-lo ao desejado éden trielétrico da Praça Castro Alves: o espetáculo *Bocas do Inferno*, a revista satírica, irreverente, imprevisível, despudorada, grotesca e musical da vida e obra de Gregório de Matos, encenada no circo, assistida por uma multidão - como na pipoca carnavalesca - e cuja cena final acontecia exatamente onde Fernando desejava intensamente chegar: no cronótopo “impossível” de ser revivido, no seu “lugar”, na trielétrica Praça Castro Alves, ainda que mimetizada. “O carnaval, para mim, começou a ser esse mundo lúdico, mágico e que a única forma que eu achei de conviver com ele o ano inteiro foi fazendo teatro” (GUERREIRO, 2021, informação verbal).

Fernando Guerreiro assistiu sete vezes a revista de Deolindo e Cleise e, segundo ele, isso foi determinante para definição de seu rumo profissional. O teatro era o elo perdido para seu encontro com o carnaval da Praça Castro Alves. Portanto, essa busca veemente e inexorável pelo carnaval, revela a musa do artista, explica a pulsão do diretor de teatro.

[...] Então, a conexão se deu por aí. Porque no teatro, eu posso criar o mundo que eu quiser. Inclusive, esse mundo de carnaval. Então, daí vem a minha relação com o humor, a minha relação com o exagero, com a farsa. A minha relação com a questão do homem vestido de mulher, que foi a grande marca da *Bofetada*. Por que? Porque o carnaval era o território onde homens se vestiam de mulher. Você não via nenhum homem vestido de mulher durante o ano, mas, no carnaval, tinha um monte (GUERREIRO, 2021, informação verbal, grifos nossos).<sup>33</sup>

Portanto, pode-se daí concluir que um dos mais destacados diretores de teatro de Salvador, atuante desde a década de setenta - e que segue em atividade, tem sua obra nutrida pela vivência e pelas imagens do carnaval de Salvador. A busca pelo éden trielétrico norteia a obra de Guerreiro, mesmo quando ele encena dramas como *Equus*<sup>34</sup>, ou *Calígula*. É uma poética regida pela mímese da experiência momesca.

<sup>33</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por GUERREIRO, Fernando [04.2021]

<sup>34</sup> A nudez, por exemplo, é um traço impactante da encenação do drama *Equus*, e nele, a plateia é surpreendida a certa altura da peça com a tomada do palco por um elenco de atores completamente nus, que interpretam cavalos, sendo esta uma imagem da direção assumidamente de inspiração carnavalesca: “porque você coloca gente nua nas peças? Porque no carnaval tem gente nua na rua. Eu nunca esqueço que o carnaval sempre esteve ligado à exposição dos corpos” (GUERREIRO, 2021, informação verbal).

A partir disso também podemos afirmar que Guerreiro e seu teatro são agentes de expansão do carnaval para o cotidiano da cidade, através de sua busca pessoal pelo éden trielétrico, que encontrou caminho no teatro. Como se as apresentações do teatro de Fernando fossem pequenas doses encapsuladas da experiência do carnaval, oferecidas à população no dia a dia.

Fernando Guerreiro se tornou não apenas um diretor de teatro, mas também um radialista e um gestor público muito bem-sucedido. Suas peças se tornaram marcos, grandes sucessos de bilheteria, como nunca dantes visto na capital baiana, sendo apelidado até de “midas do teatro soteropolitano”. Revelou muitos artistas para o Brasil e para o mundo. Em sua atuação no rádio também logrou êxito abrindo espaço para o debate da cultura da cidade e, há mais dez anos, é o presidente da Fundação Gregório de Matos, órgão máximo do município dedicado à cultura e que leva o nome do protagonista do espetáculo que o fez enxergar e optar pelo caminho da arte. Fernando repetidamente afirma que decidiu pela carreira de diretor de teatro ao ver, por tantas vezes, *Bocas do Inferno*.

Hoje, ele próprio tem plena consciência e reconhece que sua vivência intensa e imersiva desde a infância na festa momesca trielétrica é a gênese do artista inquieto, debochado, provocador que veio a se tornar. A energia do carnaval libertário e sem cordas daquela Praça Castro Alves habita nele e o acompanha em sua vida pessoal e em sua obra. Mesmo nos seus trabalhos líricos, trágicos e que estão fora da clave do humor, da farsa, da comédia de costumes baianos, o espectador atento encontrará os vestígios do éden trielétrico.

Guerreiro fez de sua obra artística uma porta de acesso ao cronótopo do encontro de trios da Praça Castro Alves. Na verdade, sua flama artística é alimentada pelo desejo de estar naquele éden trielétrico: o eterno retorno. Talvez ele tenha se feito artista para ele próprio acessar e dividir com outras pessoas a experiência de manter viva aquela praça tomada pelo irreproduzível carnaval. Guerreiro fala em sua entrevista que acha ser impossível reviver aquela Praça Castro Alves da escadaria dos artistas, mas, no fundo, segue acessando-a em sua obra e, mais do que isso: personifica-a. Pode-se dizer que a experiência de conversar ou entrevistá-lo é uma maneira de dialogar com a irreverência e picardia da praça em estado de carnaval.

Os homens se vestiam de mulher para brincar. Então, aquilo na minha cabeça ficou muito forte, a fantasia... **se você fizer uma anamnese da**

**Bofetada é um carnaval. Ali, aqueles personagens todos estão desfilando num bloco de carnaval.** Eles todos estão fora de tom. **Eles todos estão com o tom carnavalesco.** Então, o meu teatro, a minha marca registrada ficou sendo carnavalesca. É essa farra, é essa festa, é essa realidade, que tudo pode acontecer. É essa liberdade sexual (GUERREIRO, 2021, informação verbal, grifos nossos).<sup>35</sup>

*A Bofetada*, de 1988, tornou-se um espetáculo do teatro baiano tão longevo que ainda hoje é possível assistir a ele, quase quatro décadas depois. É o principal espetáculo do repertório da *Cia Baiana de Patifaria*, liderada por Lelo Filho, único ator da montagem original, dirigida por Guerreiro, que permanece no elenco. Lelo viu em *A Bofetada* uma sólida e contínua perspectiva profissional e empresarial. *A Bofetada* viveu um duradouro *frisson* junto ao público nas duas primeiras décadas de sua existência. Nunca um espetáculo soteropolitano obtivera tamanho êxito, aceitação e procura por tanto tempo. Um público que não apenas se multiplicava, mas regressava, incessantemente. Pois, *A Bofetada* não trata objetivamente do tema carnaval, mas, como o próprio Guerreiro afirma, a “*Bofetada é um carnaval. Ali, aqueles personagens todos estão desfilando num bloco de carnaval.*” Portanto, *A Bofetada* tem qualidade de carnaval. No subtítulo do trabalho em cartaz em 2023, trinta e cinco anos após sua estreia, está posto: “uma folia em cena”. As palavras de Guerreiro encontram eco na entrevista de Marcos Uzel dada à pesquisa:

[...] na própria *Bofetada* você tem vários signos ali, daquela grande parabólica do cotidiano baiano, aquela grande brincadeira, que é um jeito de ser baiano, que está atrelado ao carnaval. E alguém pode dizer assim: mas, é inspirado no besteiro carioca. Tá, é. Mas, **a pantalone de Fanta Maria é carnaval da Bahia** (UZEL, 2022, informação verbal, grifos nossos).

É essa qualidade carnavalesca que proporciona uma característica de sucesso de *A Bofetada*: a vivacidade. A vivacidade obtida do frescor imposto pelo inacabamento, a abertura do roteiro, a quebra da estrutura dramática rígida para um jogo muito mais arriscado que é o imponderável do improvisado aberto à troca com o público. Guerreiro criou essa fórmula, que foi explorada e perpetuada no tempo por Lelo Filho, através da persistência na Cia Baiana de Patifaria e que encontra respaldo na teoria de Bakhtin. O maior sucesso de público de todos os tempos do teatro baiano é alimentado pelo frescor carnavalesco do eterno inacabamento.

Eu acho que o teatro tem que pressupor erros. O que não significa mau acabamento. Observe que são duas coisas completamente diferentes. A

<sup>35</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por GUERREIRO, Fernando [04.2021]

peça, para mim, tem que ter brecha, o espetáculo, para um equívoco, para um atraso, para uma fala trocada... ou seja, isso, pra mim, **é uma marca que vem do carnaval. Vivacidade. Por que é que o público volta? Uma peça só é sucesso quando o público volta.** Ponto. Se você pensa que a peça vai fazer sucesso com o público indo só uma vez, desista. Ele tem que voltar, ele tem que levar a família, ele tem que levar mais gente, ele tem que querer ver mais vezes. **E o que leva o público a querer ver mais vezes? É justamente a possibilidade de ter outra peça. Ou seja, se o carnaval fosse igual todo ano, ninguém suportaria.** Porque você gosta de ir no carnaval todo ano? Porque vai ter uma música nova, vai ter um acontecimento novo, um bloco vai atrasar, vai ter um bate-boca na avenida, vai ter um imprensa-imprensa qualquer, Daniela vai ficar parada uma hora e meia, ou duas, ou três, Carlinhos Brown vai tirar a roupa... ou seja: você vai ter alguma coisa no carnaval que vai sair do padrão convencional (GUERREIRO, 2021, informação verbal, grifos nossos).<sup>36</sup>

A dimensão do sucesso desse espetáculo auto-renovável é tão grande, que *A Bofetada* começou a se tornar sinônimo de teatro baiano. A fórmula se espalhou e outros trabalhos “filhos” de *A Bofetada* nasceram na cidade e até festivais fora da Bahia chegaram a criar uma categoria de espetáculos de teatro denominada “teatro baiano”, que designava trabalhos inspirados pela proposta carnavalesca derivada da fórmula de Guerreiro. O teatro proposto por Guerreiro em *A Bofetada*, por mais que se assemelhe a outros trabalhos precedentes como *Dzi Croquettes*, do Rio de Janeiro, diferencia-se justamente porque sua musa – como diria Machado de Assis sobre a obra de Castro Alves – possui feições próprias. Para compreender a poética de Guerreiro, bem como de outros encenadores aqui analisados, é preciso compreender esse carnaval soteropolitano, é preciso conhecer a singularidade do tal éden trielétrico.

O êxito retumbante de *A Bofetada* rapidamente encontra críticos ferrenhos que passam a condenar a suposta nocividade de seu riso *nonsense* e sem explícito discurso político, desconsiderando toda a transgressora proposta de levar ao palco a cena inspirada pela cultura popular, pela performatividade do povo em sua festa mais genuína. É justamente para corrigir uma injustiça, semelhante a essa, cometida pela crítica literária secular, que Bakhtin escreve *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. A obra de Rabelais sempre foi historicamente atacada pela crítica literária, pois o cânone para compreensão dessa poética é outro, explica Bakhtin. Por isso, com o propósito de lançar luz sobre o julgamento que muitas vezes condenou o valor da obra de Rabelais, Bakhtin afirma: a cultura popular e o carnaval da Idade Média explicam a obra de Rabelais. E aqui, afirmamos: a cultura popular e o carnaval de Salvador

---

<sup>36</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por GUERREIRO, Fernando [04.2021]

explicam a obra de Guerreiro e a existência do que venho denominando como Teatro-Carnaval.)

Mesmo com o sucesso de suas comédias, Guerreiro nunca foi premiado por elas. Só recebeu a estatueta de melhor diretor do teatro baiano nos dramas *Calígula*, em 1999, e *Pólvora e Poesia*, de 2009. Em seu discurso como vencedor do prêmio de teatro da Bahia, após agradecer o prêmio por *Calígula*, em 2000, o encenador desabafa sua inquietação, no palco do Teatro Castro Alves para uma plateia lotada: por que só foi possível vencer o prêmio com a encenação de uma dramaturgia estrangeira europeia? “Não somos europeus!”. Em outras palavras: só conseguimos reconhecer o valor do gênero dramático e dos textos que chegam das metrópoles estrangeiras? Por que a comédia e a nossa cultura popular possuem tão baixo valor?

Contudo, o que talvez poucos percebam é que mesmo em seus dramas encenados, Guerreiro segue inspirado, fiel e motivado por seu éden trielétrico.

O carnaval entra na minha obra como um determinante, talvez de estilo, de estética, de formato, de tom, mesmo nos dramas, as pessoas podem observar que mesmo numa *Pólvora e Poesia* da vida, tudo é muito estourado, tudo é muito atravessando... é como se a gente pegasse aquele medidor do som [decibelímetro], e ele fosse para o vermelho. Então, ele desafina. Mas, ao mesmo tempo, tenho um cuidado para que aquilo não se transforme em algo tão alto, tão histérico, que fique insuportável (GUERREIRO, 2021, informação verbal, comentários nossos).<sup>37</sup>

A célula carnavalesca está presente nos exageros de *Pólvora e Poesia*<sup>38</sup> - que desafia os limites do decibelímetro tal qual o trio elétrico; na nudez de *Equus*<sup>39</sup>; nos travestidos de *A Bofetada*; na visualidade de inspiração travesti dos personagens coloridos do infantil *Flicts*<sup>40</sup>; na volúpia de *Calígula*<sup>41</sup>; no esculacho machista desmesurado de *Os Cafajestes*<sup>42</sup>; na dinâmica indomável de Wagner Moura em *Abismos de Rosas*<sup>43</sup>; nas

<sup>37</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por GUERREIRO, Fernando [04.2021]

<sup>38</sup> Texto de Alcides Nogueira, no Espaço Cultural da Barroquinha, 2009.

<sup>39</sup> Texto de Peter Shaffer, na Sala do Coro do TCA, 1983 (primeira montagem) e Teatro Acbeu, 1998 (segunda montagem).

<sup>40</sup> Texto de Ziraldo, Teatro ACBEU, 2003.

<sup>41</sup> Texto de Albert Camus, Sala do Coro do TCA, 1999.

<sup>42</sup> Texto de Aninha Franco, Hotel Meridien, Teatro Acbeu e Jorge Amado, 1994.

<sup>43</sup> Texto de Cláudio Simões, Teatro Sesi, Acbeu, Jorge Amado, 1997.

loucuras orgiásticas *junkies* de *Shopping and Fucking*<sup>44</sup>; no linguajar desbocado de *Volpone*<sup>45</sup>.

Porque você coloca gente nua nas peças? Porque no carnaval tem gente nua na rua. Eu nunca esqueço que o carnaval sempre esteve ligado à exposição dos corpos. As pessoas aproveitavam o carnaval e colocavam tangas terríveis, inclusive pessoas sem condições nenhuma de colocar aquilo, mas colocavam. [...] Eu passei a ser um folião observador. Eu gostava muito de pular, mas eu tinha que ter meu momento de parar para ver. E, **nesse momento de parar para ver, 10 peças de teatro passavam na minha cabeça. Aquele momento era a criatividade na veia. Era o delírio na veia** (GUERREIRO, 2021, informação verbal, grifos nossos).<sup>46</sup>

Alimentado pelo “delírio na veia” injetado pela contemplação do carnaval, Guerreiro atravessou quatro décadas do teatro baiano com versatilidade e, ao mesmo tempo, colocando em prática uma assinatura estética forte que, por vezes, sobrepunha, ou até entrava em choque com a própria dramaturgia. Tal qual o cinema de Almodóvar, a literatura de Jorge Amado, a música dos Novos Baianos, a assinatura poética de Guerreiro, cuja musa já foi revelada por ele mesmo, sempre foi facilmente identificável. Não é possível falar na história recente do teatro baiano sem deter-se nele. Contudo, o trabalho que reunirá de forma exemplar todos os elementos carnavalescos do teatro de Fernando Guerreiro será outra comédia de sucesso: *Vixe Maria, Deus e o Diabo na Bahia*<sup>47</sup>, de 1999. O mais completo exemplar de teatro carnaval e busca explícita pelo éden trielétrico.

Inspirados pelo conto de Machado de Assis, *A Igreja do Diabo*, os dramaturgos Claudio Simões, Cacilda Povoas e Gil Vicente Tavares escrevem *Vixe Maria, Deus e o Diabo na Bahia*, que encena uma disputa entre Deus e o Diabo, na cidade de Salvador durante a alta estação, atravessando todo calendário de festas populares. O Diabo resolve fundar sua própria igreja e escolhe a capital baiana para seu projeto. A ação do Diabo acaba por atrair Deus para uma disputa, no mesmo sítio. Com forte influência da literatura de cordel e das festas populares da Bahia, Fernando Guerreiro, em sua maturidade enquanto encenador, coloca em prática todos os princípios carnavalescos já presentes em suas obras anteriores e experimenta outros: um passeio pela farsa, pelo grotesco, pelo musical, pelo

<sup>44</sup> Texto de Mark Ravenhill, Teatro Moliere e Sala do Coro do TCA, 2008.

<sup>45</sup> Texto de Ben Jonson, Sala do Coro do TCA, 2000.

<sup>46</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por GUERREIRO, Fernando [04.2021]

<sup>47</sup> Texto de Cláudio Simões, Cacilda Povoas e Gil Vicente Tavares. Sala do Coro do TCA, Teatro Jorge Amado, Teatro ACBEU, 2004.



exagero, pelo inacabamento, improviso, busca pelo erro, dissonância, nudez, homens travestidos, ritos populares, mistura entre divindades e seres humanos e final que recorre à apoteose do éden trielétrico.

Entretanto, em sua longeva prática-pesquisa exploratória desse teatro-carnaval, Guerreiro esbarra num limite confesso de suas ambições:

[...] apesar do carnaval ser a grande fonte inspiradora do meu trabalho, [...] **a coisa mais difícil do mundo é representar o carnaval no palco.** É uma coisa absolutamente assustadora e, ao meu ver, hoje já considero impossível. Porque se você colocar projeção, fica falso. Se você colocar gente, fica aquela moqueca dançando, parecendo final de carnaval, aqueles blocos de bêbados. Eu nunca esqueço que quando eu fiz o final de *Vixe Maria*, eu levei um mês adiando a estreia, porque a peça terminava em um carnaval e a gente fazia tentativas e mais tentativas e não conseguia encontrar uma solução. [...] é muito difícil o carnaval no palco. Porque tem um negócio meio doido: o carnaval, pra mim, ele tem um comportamento, um volume de pessoas e a possibilidade de você entrar nele, participar dele de alguma forma. Então, essas duas coisas são muito importantes (GUERREIRO, 2021, informação verbal, grifos nossos).<sup>48</sup>

Ou seja, na trajetória artística de Fernando Guerreiro, o carnaval de sua cidade não apenas cumpre o papel de musa inspiradora, como ainda representa a condição de ideal inatingível. Tornando-o eternamente devedor de sua mais perfeita representação. No jogo relacional advindo das condições espaciais impostas pelo teatro à italiana, por mais que Guerreiro transgredisse convenções com sua proposta carnavalesca irrequieta dentro da caixa cênica, e mesmo com todo êxito artístico e profissional advindo de sua carreira, o ideal mimético do carnaval em si, segundo ele, nunca foi plenamente alcançado, apesar das tentativas.

### **Eu faço teatro-carnaval**

Em 1989, durante uma greve de professores da UFBA, um grupo de artistas e estudantes da Escola de Teatro, sob direção do professor Paulo Dourado, montou um trabalho cênico desprezioso para compor a programação de uma atividade do movimento grevista. A “feijoadada da greve” aconteceu poucos dias depois do convite feito pelo organizador do evento, professor Nelson Preto, a Paulo Dourado.

---

<sup>48</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por GUERREIRO, Fernando [04.2021]

Devido ao pouco tempo de preparação, o *happening* teatral precisava ser simples, facilmente assimilável pelo elenco e desprovido de elementos teatrais elaborados: nem cenário, nem adereços, nem iluminação cênica. Sua realização aconteceria no auditório Mastaba<sup>49</sup>, da Faculdade de Arquitetura da UFBA. Dourado reclama do convite feito às vésperas, mas aceita a incumbência. Ele propõe um simples recital, onde cada um dos integrantes do bom elenco era responsável por quatro ou cinco fragmentos de textos. Uma miscelânea da retórica do ativismo docente com letras de músicas populares carnavalescas. A ideia era expor o contraditório e demonstrar através do contraste o desgaste do discurso produzido pelo próprio movimento grevista, comparando-o ao teor frívolo das letras das músicas de carnaval de Salvador. “Éramos como um grupo de bufões, que estávamos, a convite do comando de greve, indo ao banquete bufar” (DOURADO, informação verbal).

O professor reuniu um elenco com três homens e três mulheres: Gideon Rosa, Jackson Costa, Círia Coentro, Ricardo Bitencourt, Iami Rebouças e Meran Vargens e batizou, inicialmente, o trabalho de “Os Catedráticos”, com a proposta de debochar da retórica erudita e ativista docente que, segundo ele, há muitos anos, permanecia estagnada: um exemplo de “elogio rebaixador”, à moda de Bakhtin (1987) e dos conceitos de ambivalência.

O professor Nelson Preto sugere a mudança do artigo “Os” para o espanhol “Los”, de forma que a designação passasse também a associar-se a uma estética de conjuntos musicais de canções deslavadamente sentimentais, tornando a designação ainda mais farsesca. Por fim, a atriz Iami Rebouças completa a designação, recomendando a mudança da palavra catedráticos para o neologismo catedrásticos, agregando mais irreverência e teatralidade à escultura do título: *Los Catedrásticos*.

Com apenas dois ensaios, o trabalho tinha tudo para ser mais uma mostra universitária, que depois de cumprir com seu objetivo pontual, torna-se mais uma lembrança na mente dos muito providos de memória. Porém, havia uma equipe de televisão - o programa

---

<sup>49</sup> A Mastaba foi batizada dessa forma por sua implantação *underground*, semelhante aos antigos túmulos egípcios, logo abaixo do Auditório 1.

Temos Nosso Próprio Tempo, da TVE – cobrindo o evento, que não apenas registrou o *happening* teatral, mas também o veiculou em TV aberta.

A veiculação espontânea do recital de *Los Catedráticos* no programa da TVE gerou um retorno inesperado: a audiência reagiu enviando muitas cartas à emissora comentando o trabalho de Dourado e trupe. Nos termos de hoje, dir-se-ia que o recital “viralizou”. Então, pela primeira vez em sua carreira, mesmo já tendo realizado trabalhos reconhecidos pela classe artística, Paulo Dourado percebeu que havia rompido a bolha dos espectadores habituais de teatro, em Salvador, e atingido um outro e muito numeroso público.

Desde que eu fiz Catedráticos - já tinha feito *A Caverna*, já tinha recebido prêmios, *A Terceira Margem* viajou pelo Brasil, tanta coisa... - mas depois que eu fiz aquela besteira naquela greve, eu vi que aquilo não era besteira (DOURADO, 2022, informação verbal).

Emenda-se o próprio Dourado sobre a opinião inicial que tinha daquele trabalho desprezioso, que considerava uma bobagem, mas obtivera um desmesurado engajamento de público, de forma acidental. Mas afinal, o que havia nesse simples recital de baixa dramaticidade, de poucos elementos cênicos para despertar tanto interesse das pessoas?

[...] Qual é o grande mérito de Galileu? O telescópio era uma brincadeira, vendia no camelô para ficar brincando, olhando o barco no mar, no máximo os militares usavam aquilo para ver longe, se algum navio vinha atacar... Galileu virou [o telescópio] para a lua! Quando ele viu... isso aqui é pra valer! [...] Mas, ele não inventou nada! [...] Peter Brook dizia que o teatro é um brinquedo que a sociedade esqueceu a utilidade. Então, ele voltou a ser meramente um brinquedo. [...] Concluindo: Catedráticos me mostrou isso. Não fui eu que inventei, nem pensei previamente. Sem querer, eu me esbarrei com isso. [...] Para mim, aquilo não era nem teatro. Veja como eu era burro! (DOURADO, 2022, informação verbal).

Para tentar entender a natureza do “brinquedo”, no qual Dourado havia se esbarrado, existem, ao menos, duas coisas importantes para se destacar. A primeira delas diz respeito ao texto. O texto da peça, que não conta uma história, que não é uma narrativa, é constituído, majoritariamente, das letras das músicas famosas do carnaval soteropolitano e, portanto, goza da condição raríssima de ser íntimo, de ser do conhecimento geral e do mais profundo interesse da população de toda uma cidade. De certa forma, um texto escrito indiretamente por esta mesma população, através de seus compositores, com a

finalidade original de animar com músicas o tão desejado e escasso<sup>50</sup> ambiente carnavalesco. Músicas essas entoadas e dançadas pela gente da cidade em seu rito de comunhão e retomada das ruas da cidade. Músicas que estão assimiladas pelo corpo e pela mente de centenas de milhares de pessoas. Observemos: a substância do recital de *Los Catedrásticos* é o que havia de mais fresco e poderoso produzido pela cultura popular para sua mais aguardada festividade. O texto de *Los Catedrásticos* é oferta de carnaval, do tão desejado e escasso carnaval de Salvador.

De imediato, o *Recital da Novíssima Poesia Baiana* conquista atenção do público da cidade pela identificação, familiaridade e flagrante desejo: são as músicas do carnaval recolocadas no cotidiano da cidade, em formato artístico inusitado, como um *after*<sup>51</sup>, como uma “resenha” do dia seguinte. Ou seja, a proposta de *Los Catedrásticos* atende em cheio à população, suprimindo a demanda concreta da escassez carnavalesca, tornando-se outro agente de expansão do carnaval no cotidiano da cidade.

Daí, decorre o segundo aspecto importante a se destacar, que está no campo da encenação: o inusitado da descontextualização da letra da música de carnaval para o ambiente declamatório, proposto pelo trabalho de *Los Catedrásticos*, provocava uma surpreendente renovação cômica. Quando Mikhail Bakhtin trata do conceito de carnavalização, ele explica a importante relação entre o “alto” e o “baixo” para renovação cíclica do homem e de suas criações. No carnaval, por exemplo, invertem-se essas polaridades: o rei é visto desnudo ou pobre, o bobo é entronado rei. As autoridades são satirizadas, os explorados tornam-se divindades. Esses processos são importantes para renovação da ânima da humanidade a curto, médio e longo prazo. Portanto, quando Dourado coloca letras de músicas carnavalescas da cidade numa estrutura supostamente formal de recital erudito, ele provoca uma estranheza irresistivelmente cômica. Ele veste uma obra artística popular numa roupagem pretensiosamente séria, mas é uma farsa. Ele apresenta um conteúdo popular dentro de uma fôrma pomposa que resulta num efeito cômico, que ainda hoje continua sendo eficaz. É como o mais humilde dos trabalhadores que, no carnaval, veste-

---

<sup>50</sup> A escassez de tão poucos dias de carnaval, em relação aos demais dias do ano. O carnaval é escasso porque sua oferta é reduzida, deixando a população desejosa de mais ao longo do ano.

<sup>51</sup> Termo em inglês empregado na contemporaneidade para designar a continuidade das celebrações, depois da festa propriamente dita, em outro lugar.

se de embaixador, diplomata ou rei. É assim que a encenação apresenta as palavras que são ditas em cena, a estratégia da encenação de Dourado é, portanto, própria do carnaval.

É, ao mesmo tempo, como se Dourado estendesse, em tom solene, um tapete vermelho para as criações do povo e também retirasse parte essencial que acompanha essa palavra criada em contexto musical: a melodia. No carnaval, interessa sobremaneira a proposta rítmica da música para que os corpos dançam, celebrem, ritualizem. Portanto, as letras das músicas de carnaval sem suas melodias, compostas indissociavelmente, tornam-se incompletas e carentes de significado, provocando estranheza e *nonsense*, efeitos de comichidade, etc.

O caminho reverso de colocar textos da cultura séria em formas lúdicas populares também provoca graça e costuma ser usado como método de ensino por professores, especialmente aqueles de cursinhos pré-vestibulares, que musicam fórmulas matemáticas, fazem paródias musicais com enunciados da ciência e regras gramaticais, obtendo assim a assimilação mais rápida do conteúdo por parte dos estudantes através do efeito cômico, da ludicidade, da carnavalização do conteúdo didático. Dourado brinca com esse recurso pela via contrária.

Para causar o estranhamento proposto no recital de *Los Catedráticos* e chegar no efeito cômico, é preciso dispor de um bom elenco. Justamente por não dispor de muitos elementos cênicos, a encenação precisa ser feita por bons intérpretes, bons comediantes de revista. O elenco é praticamente tudo de que o recital é constituído, além da palavra sequestrada do ambiente carnavalesco.

Olha o piu piu ô, pirulito  
Olha o piu piu ô, mãe, pirulito!

Se for vermelho, é de morango  
Se for amarelo, abacaxi  
Se for verdinho, é de limão

E se ele for pequenininho, tô saindo de fininho  
E se ele for pequenininho, tô saindo de fininho<sup>52</sup>

O *Melô do Pirulito* era uma das letras recitadas pela atriz Maria Menezes, na segunda temporada de *Los Catedráticos*. O choque de ter um conteúdo tão lascivo, direto e

---

<sup>52</sup> DANGER, Rogério; LUYTI, Márcio. *Melô do Pirulito*. Álbum: Axé Bahia 97. Salvador: Polydor. 1996. CD (3:07 min).

simplório apresentado numa estrutura sofisticada, supostamente erudita de recital, resultou no desconcertante efeito cômico. Outro exemplo é a cena inspirada em *A Dança da Tartaruga*, música composta por Durval Lelys, onde, outra vez, a atriz Maria Menezes, em dueto com o ator Jackson Costa, criam esse estranhamento de riso inevitável, ao trazer um conteúdo frívolo a uma forma declamatória supostamente profunda. Não podemos esquecer que um dos arquétipos da cultura baiana é a figura do poeta declamador, personificada no imaginário coletivo, na figura do altivo, elegante e erudito Castro Alves.

Xuca você foi meu grande amor  
Sempre que eu me lembro de você  
Bate forte uma saudade  
Pois a gente ainda se ama

Quero amar você e ser feliz – hei!  
Viva nosso jeito de viver  
Só uma tartaruga fica esperando  
O seu bem querer

A dança da tartaruga  
A dança da tartaruga  
A dança da tartaruga  
Da tartaruga, meu amor

A dança da tartaruga  
A dança da tartaruga  
A dança da tartaruga  
Da tartaruga, me balançou

No suingue da tartaruga  
No suingue da tartaruga  
No suingue da tartaruga  
Da tartaruga do meu bem

No suingue da tartaruga  
No suingue da tartaruga  
No suingue da tartaruga  
Da tartaruga, eu vou me dar bem<sup>53</sup>

É daí que também surge toda a polêmica que gira em torno do recital dos *Catedrásticos*: uma parcela significativa dos intelectuais e artistas condenaram o trabalho por enxergar no seu resultado cômico um insulto aos compositores populares. Contudo, o Olodum – que tem músicas encenadas no *Recital da Novíssima Poesia Baiana* - convidou *Los Catedrásticos* para o número de abertura de alguns de seus shows, confundindo opiniões. Pela óptica de Bakhtin, a ação de Dourado pode ser vista como ambivalente, uma via de mão dupla: é um “insulto elogioso” e ao mesmo tempo um “elogio rebaixador”. O recital,

---

<sup>53</sup> LÉLYS, Durval. *A Dança da Tartaruga*. Album: Kryptonita. São Paulo: Columbia Records: 1996. CD (4:08 min).

simultaneamente, debocha e renova a cultura popular, ao tempo que debocha e renova a erudição. Entretanto, pelas ideias expressas por Dourado tanto na entrevista concedida à presente pesquisa, como nas escritas em sua tese de doutorado, parece-nos mais provável que o diretor tenha como principal alvo de seu deboche a cátedra, pois esta é sua atitude favorita: a crítica persistente à *intelligentsia*.

*Los Catedráticos* é o segundo grande sucesso do teatro baiano, que através do jogo zombeteiro entre a pompa intelectual e a cultura popular, traz como elemento central as letras das composições do carnaval de Salvador. Independente das conjecturas sobre a intenção de seus criadores, é importante observar a eficácia da resultante cômica no engajamento do público, que mantém o espectador interessado, que é capaz de renovar e revelar algo completamente novo sobre o que já nos é tão caro e conhecido.

É impossível dissociar esse trabalho de sua matriz geradora: o carnaval soteropolitano. Sem o carnaval, sem essa “fonte inesgotável de ideias”, como diz Fernando Guerreiro em sua entrevista, esse grande sucesso do teatro baiano seria impossível, pois é nutrido em forma e conteúdo por ele. O *Recital da Novíssima Poesia Baiana* tornou-se um trabalho longo de pleno êxito junto ao público. Fez nascer o grupo *Los Catedráticos*, revelou artistas para o Brasil e junto com *A Bofetada* formam a dupla de espetáculos destacados que encerram a década de oitenta e abrem os anos noventa anunciando um novo tempo para o teatro na cidade de Salvador. Trabalhos alimentados direta e indiretamente pelo carnaval de Salvador, fundamentais para comédia baiana, anunciadores de uma perspectiva profissional financeiramente sustentável para o teatro na cidade e que não apenas encontraram, como consolidaram a rota para o grande público.

A primeira temporada de *Los Catedráticos* dura quatro anos ininterruptos, com apresentações de quarta a domingo, no Teatro Maria Bethânia. Nenhum dos artistas estava preparado para o comprometimento duradouro demandado pelo *Recital da Novíssima Poesia Baiana*. Segundo Dourado, somente em um desses quatro anos, o trabalho teria sido apresentado 204 vezes. Em sua trajetória completa, o trabalho realizou três grandes temporadas (uma em cada década) de quatro anos de duração, perfazendo 12 anos em cartaz, ao todo. Dourado estima um público de 35 a 40 mil espectadores por ano e um público total de 450 mil pessoas. Depois de *A Bofetada*, *Los Catedráticos* é a maior bilheteria do teatro baiano e, juntos, esses espetáculos inauguram uma nova era do teatro de Salvador.

Com *Catedrásticos* eu vi que o público existe. Um público-público, fora daquele público *cult*, que ia ver aqueles espetáculos de vanguarda. [...] Então, *Catedrásticos* me fez ver que era possível e, de *Catedrásticos*, eu dou um outro passo - eu e todos nós, naquele momento na Bahia [...] não foi governo, não foi ninguém, fomos nós, os artistas, que encontramos... [...] Eu descobri com essa peça, na carne, *in the flesh*, como diria o Pink Floyd, que se você falar de uma coisa que as pessoas se interessam, as pessoas vêm assistir à peça. [...] **o tema de *Catedrásticos* é o carnaval da Bahia**, como você pontuou (DOURADO, 2022, informação verbal, grifos nossos).

Não apenas as perspectivas do teatro baiano estariam transformadas, mas o próprio diretor Paulo Dourado e sua trupe de atores. O sucesso do trabalho mudou a visão de Paulo Dourado sobre cultura e sobre a relação do teatro com o público. Uma vez descoberta, ainda que acidentalmente, a rota para alcançar êxito junto ao grande público, Dourado passa a dedicar-se à construção de um repertório de espetáculos capaz de despertar o interesse das multidões, sempre *em busca de um teatro popular contemporâneo*<sup>54</sup>, como ele próprio nomeia sua pesquisa de grandes realizações em espaços públicos abertos com capacidade para receber muitas pessoas.

Isso que você está dizendo poderia ser tirado dos meus projetos: **a Bahia tem um ciclo de festas, de fundamento cênico, de eventos cênicos, de manifestações, cortejos e etc... imenso, como em poucos lugares do mundo tem.** Cadê o teatro? Onde que o teatro entra nisso? Daí, com *Catedrásticos*, juntou isso, Eugênio Barba, tudo isso foi mais ou menos no mesmo período, aí eu desenvolvi aquilo que depois, no futuro, eu chamaria de *teatro popular contemporâneo*, que são produções totalmente carnavalizadas. *A Conspiração dos Alfaiates* foi a primeira. *Canudos, a Guerra do Sem Fim* foi a segunda, *Rei Brasil* foi a terceira, teve a *Ópera Lydia de Oxum*, mas aí, eu não conto porque foi no teatro, mas tem o espírito (DOURADO, 2022, informação verbal, grifos nossos).<sup>55</sup>

A partir de *Los Catedrásticos*, Dourado se rende ao enlace com temas de interesse das pessoas da cidade. Sua constante crítica à *intelligentsia* e impaciência para os vícios sectários da erudição aumentam e ele desenvolve, durante três décadas, um vasto repertório que atrai dezenas de milhares de pessoas ao seu “teatro na rua”, carnavalizado, com soluções cênicas inspiradas na Antiguidade e Idade Média, grandiosas como o *Deus Ex-Machina*, procurando oferecer o que havia de mais impactante ao público, mantendo-se fiel ao princípio popular para não abrir mão da descoberta conquistada: “A gente esquece que o teatro é primo do carnaval” (DOURADO, informação verbal). Portanto, tudo que vem depois de *Los Catedrásticos* é regido pelo que Jorge Amado, através do

<sup>54</sup> Tese de doutoramento de Paulo Dourado, no Programa de Pós Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da UFBA, de 2020.

<sup>55</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por DOURADO, Paulo [04.2022]



personagem Pedro Archanjo, enuncia como a única e invencível verdade: a invenção do povo, ou como Bakhtin prefere dizer: a cultura popular, que tem como oportunidade máxima de manifestação o carnaval.

**Eu faço teatro-carnaval.** A cultura popular brasileira e baiana são ricas, é tudo exuberante. Nós somos tropicais, as coisas são coloridas, as pessoas gritam, se movimentam, falam alto, riem muito, a música tem muitas notas, tem uma sensualidade latente e manifesta. A cultura brasileira é assim, exagerada, destrambelhada. [...] Pra mim intelectual é Carmem Miranda e Dorival Caymmi que capturam a fantasia, a imaginação e dão forma a elas (DOURADO, 2001, informação verbal, grifos nossos).<sup>56</sup>

Por isso, a carreira de Dourado pode ser dividida em antes e depois da descoberta da rota para alcance do grande público, ou “do uso do telescópio”, ou antes e depois do acidente *Los Catedráticos*. Antes, sua produção já lograva êxito entre o público de teatro, dentro da bolha da classe artística. Era o tempo de montagens como *Ubu Rei – efemérides patafísicas* (1981), *A Terceira Margem* (1981), *A Caverna* (1985) e *Sete Pecados Captados* (1987), que enchiam salas de cem a duzentos lugares. Contudo, depois do *Recital da Novíssima Poesia Baiana*, com a implementação do repertório do seu teatro popular contemporâneo, os números de frequência de público nos espetáculos de Dourado passam a dialogar com a escala dos números gigantes do carnaval soteropolitano. *A Conspiração dos Alfaiates* (1992), *Canudos – A Guerra dos Sem-Fim* (1993), *Rei Brasil – Uma Ópera Popular* (2000), *A Paixão de Cristo* (2011-2016) e *2 de Julho – A Ópera da Independência* (2013) são exemplos de trabalhos que lotaram repetidas vezes lugares amplos como a Concha Acústica do Teatro Castro Alves - equipamento com capacidade para cinco mil espectadores - e grandes espaços abertos da cidade, consagrados pelas festas de rua de Salvador como o Farol da Barra, a Praça Caramuru e o Terreiro de Jesus. Trabalhos que atingiram a ordem de grandeza pantagruélica de dezenas de milhares de espectadores e, alguns deles, as centenas de milhares, como é o caso de *Los Catedráticos* (reunindo as três temporadas), *A Conspiração dos Alfaiates* e o somatório das temporadas de *A Paixão de Cristo*.

Para efeitos comparativos, os espetáculos de sucesso de hoje lotam salas de cem lugares, em média, por temporadas que variam de um a dois meses de duração com uma ou duas apresentações por semana. Ou seja, enquanto hoje a maioria dos artistas do teatro luta para atingir a marca de mil espectadores, em sua fase pós *Los Catedráticos*, Dourado

---

<sup>56</sup> Entrevista concedida para a SBPC Cultural por DOURADO, Paulo [2001]

alcançava cem, duzentas, trezentas vezes mais com as estratégias de seu teatro popular contemporâneo, ou teatro-carnaval, como ele mesmo denominou há 20 anos, na supracitada entrevista concedida à SBPC Cultural.

### **A partir do candomblé, a partir do carnaval**

No carnaval de Salvador de 1975, diante da histórica primeira saída do primeiro bloco afro do Brasil, o Ilê Aiyê, havia outro jovem artista interessado pelas artes visuais e pela arquitetura, em via de decidir-se por um caminho profissional. Aquele acontecimento no corpo da cidade em carnaval, com fortes apelos políticos, artísticos, plásticos, musicais, revolucionários, transgressores, exerceu um impacto sobre o jovem Márcio Meirelles. Diante da saída da Deusa do Ébano, em meio à cidade transfigurada pelo carnaval, talvez ali, a amálgama da expressão vigorosa da luta dos pretos soteropolitanos através da festa tenha penetrado sua pele e se feito musa.

Márcio funda o grupo de teatro *Avelãz y Avestruz* logo no ano seguinte, 1976. O grupo se torna um “sopro de inovação para cena teatral na Bahia” e revela importantes artistas. O grupo encena: *Rapunzel*; *Rainha*; *Fausto*; *Alice - Fantasia Dramática*; *Baal*; *Salomé* e *Macbeth* e o jovem diretor, figura proeminente do grupo, cresce como referência cultural e política e passa a absorver outras responsabilidades junto à TV Educativa da Bahia e a Fundação Gregório de Mattos.

Durante sua passagem na TVE, desenvolvendo clipes baseados em poesias, Márcio se depara com uma pessoa fundamental para definição dos caminhos de sua carreira: a candomblecista, educadora, ativista, poeta, líder comunitária do Engenho Velho da Federação, Makota Valdina. Valdina é procurada por Márcio, quando tentava desvendar as referências bantas do poema dela, que estava prestes a ganhar uma versão audiovisual pela mão do diretor.

[...] chegou em minha mão uma poesia para transformar em clipe, transformar em imagens, um poema de Valdina Pinto. E era sobre Maza Malemba. O que que é Maza Malemba? Ninguém sabia me dizer... e aí eu liguei pra ela pra gente poder conversar e eu poder roteirizar. Aí, pronto: encontrei essa pessoa na minha vida, que foi uma mestra que me conduziu e me abriu milhares de portas, que me levou para esse lugar (MEIRELLES, 2022, informação verbal).

Naquela ocasião, a feita e macota do terreiro Nzó Tanuri Junsara, havia semeado um destino para Meirelles. Mesmo quando afastado de Salvador para um estágio na *Circle Repertory Company*, de Nova York, Márcio desiste da oportunidade internacional, pois percebeu que estava desviando-se da rota, de seu propósito artístico flagrantemente comprometido com seu local de origem.

Ele [Márcio Meirelles] foi para Nova York. Recebeu uma bolsa para estudar em Nova York. Chegou lá, ficou com saudades e quis voltar. E quando ele voltou, ele voltou muito disposto a um novo tipo de teatro, que se diferenciava do *Avelãz y Avestruz*. Ele queria um teatro negro, popular, que bebesse da fonte de Gregório de Matos (UZEL, 2022, informação verbal, comentários nossos).<sup>57</sup>

A peregrinação pelo estrangeiro, a ausência de sua cidade, sobretudo a cidade transfigurada do carnaval, onde tudo se torna possível - até mesmo o fantástico e enigmático cortejo ritual da Deusa do Ébano - mostraram para Meirelles que mesmo o repertório e a proposta artística do grupo *Avelãz y Avestruz* eram ainda insuficientes para a necessária e radical conexão com a cidade, que se mostrava cada vez mais sua musa. De volta a Salvador, entram em curso os esforços para a montagem de *Gregório de Mattos de Guerras*<sup>58</sup>, cuja realização oportuniza a desejada pesquisa imersiva ansiada por Márcio.

*Gregório* era sobre a construção da cidade de Salvador, construção da poesia brasileira, construção da cultura brasileira e que evidentemente tinha uma participação negra imensa e eu tinha muita pouca relação com isso. Uma relação de classe média branca baiana: de comer acarajé, de comer vatapá, de levar os turistas pra aqui, pra ali, pra acolá. Mas, eu não queria fazer um espetáculo para turistas, nem pra inglês ver, eu queria realmente a essência disso (MEIRELLES, 2022, informação verbal).

Em *Gregório de Mattos de Guerras*, o partido da montagem não é uma dramaturgia mundialmente consagrada, nem a obra de um dramaturgo renomado, nem uma fábula ou romance famoso a ser adaptado, ou relido. Nessa empreitada definidora dos rumos da carreira de Márcio, o alvo era a “essência” da cidade de Salvador, a transa, a tradução da cidade, feita com as narrativas da cidade e pela própria gente da cidade. Uma Salvador profunda, para além da superficialidade dos produtos turísticos, ou clichês de uma classe média branca. Por isso, a escolha de Gregório de Matos: um poeta despudorado que canta

<sup>57</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por UZEL, Marcos [04.2022]

<sup>58</sup> Montagem de 1986, uma compilação de textos de Aninha Franco, Cleise Mendes, Gregório de Mattos, José Carlos Capinan e Myrian Fraga

a cidade nua e crua em suas bases e origens. No seu espetáculo-pesquisa, Márcio busca mergulhar em sua própria cidade.

[...] aí, eu chamei muita gente: Vovô [do Ilê], a militância, João Jorge [do Olodum] ia para os ensaios, a gente fazia milhares de ensaios abertos, inúmeras discussões sobre tudo isso e Valdina [Makota Valdina] ia para os ensaios e dizia: “isso, sim”, “isso, não”. “Isso não é assim” e mudava tudo (MEIRELLES, 2022, informação verbal, comentários nossos).

*Gregório de Mattos de Guerras* é uma etapa fundamental para a conexão de Márcio com as autênticas e decoloniais narrativas da cidade de Salvador e que contou com a consultoria de sua guia e mestra, a Makota Valdina. É um passo importante, um articulador do artista com a realidade negra de sua cidade, como uma espécie de curso ou vivência intensiva - tipicamente proporcionados pelos processos de montagens teatrais - dos conteúdos soteropolitanos pretos. Mas, tão importante quanto a descoberta das narrativas pretas, é o desenvolvimento de um fazer teatral junto com a gente preta.

Curiosamente, a montagem de Márcio, assim como a montagem de Deolindo, aconteceram numa tenda de circo, montado num espaço público de Salvador, no corpo a corpo com a cidade e sua gente, permeável às trocas com a comunidade, com características de um fato urbano.

E como a gente estava lá no circo, a gente não tinha segurança nenhuma, ninguém tomava conta do circo. O circo ficava lá. E a gente ensaiava lá de noite e a galera ali do centro da cidade, os habitantes noturnos iam para o circo, entravam, sentavam e ficavam assistindo o ensaio. E a reação dessas pessoas ao ensaio era incrível e depois do espetáculo também. E a reação também da comunidade negra, da militância, da participação deles no processo e depois na recepção ao resultado. Isso foi me dando musculatura em relação a essa cultura (MEIRELLES, 2022, informação verbal, comentários nossos).

A montagem *Gregório de Mattos de Guerras*, que tem a cidade de Salvador como musa, é um divisor na carreira de Márcio, pois o instrumentaliza com conhecimentos e tece uma rede de pessoas muito importantes, abrindo outras perspectivas e caminhos criativos, metodológicos, temáticos, políticos ansiados por ele. Através da provocação de um poeta setecentista que cantou a cidade de Salvador de forma nua e crua, Márcio volta-se para esse mesmo objeto: a real cidade de Salvador em seu cotidiano majoritariamente preto e também a cidade carnavalizada, que é quando a festa e a luta do povo preto por igualdade são indissociáveis.

Diante de um teatro soteropolitano carnavalizado explodindo devido ao estrondoso sucesso da *Cia Baiana de Patifaria* e de *Los Catedráticos*, Márcio coloca em prática o projeto de fundar um novo grupo de teatro dentro de uma poderosa associação carnavalesca soteropolitana já existente, que despontava para o mundo. Segundo o arquiteto Zulu Araújo: “o maior grupo cultural afro-brasileiro de todos os tempos”: a Associação Carnavalesca Bloco Afro Olodum.

Daí, para o Olodum foi assim: vamos fazer, vamos fazer... porque a gente não faz? Vamos fazer um grupo... vamos fazer uma oficina, aí, um belo dia, depois de muito eu ter falado com João Jorge: vamos fazer um grupo, vamos fazer um grupo... aí, ele me ligou: vamos fazer um grupo? Eu falei: vamos! (MEIRELLES, 2022, informação verbal).

O Olodum teve sua história transformada, quando da chegada de dois integrantes, originários do Ilê Aiyê: o advogado, militante do movimento negro e atual presidente da Fundação Palmares João Jorge Santos Rodrigues e o músico percursionista Antônio Luís Alves de Souza, o Neguinho do Samba. Com João Jorge, o bloco afro ganha forte engajamento na luta do povo preto por igualdade e graças à liberdade criativa encontrada por mestre Neguinho do Samba, então alocado no Pelourinho, reduto do reggae, nasce a fusão rítmica capaz de conquistar o mundo: o samba-reggae.

João Jorge abre para os projetos. O Olodum [...] deixa de ser só um bloco afro, e passa a ser um grupo cultural, sustentado pelo engajamento consistente de João Jorge e pela musicalidade poderosa e única de Neguinho do Samba (UZEL, 2022, informação verbal).<sup>59</sup>

Durante a década de 80, o Olodum herda do Ilê Aiyê o gene da estratégia de ter o carnaval como meio destinado à luta pela libertação frente à opressão. A luta por igualdade através da festividade. Durante o carnaval, os pretos compartilham com a cidade seus tesouros culturais encantadores, suas células rítmicas, sua dança, sua *performance*, sua visualidade, seus ritos sagrados, sua vivacidade e, ao mesmo tempo, refazem a historicidade eurocentrada opressora, veiculando nas ruas visões de outras realidades possíveis e dignas do povo preto. Dessa forma, travam sua admirável luta por igualdade, que tem no Ilê Aiyê sua expressão mais vigorosa.

Era um sonho – um sonho de liberdade, de igualdade e de fraternidade para todos. Era uma luta – uma luta contra o racismo, contra a discriminação e pela defesa intransigente da promoção da igualdade racial e social em nosso país. Mas, também, tinha um desejo enorme de ver a nossa cultura, a nossa música e a nossa alegria afro-brasileira cantada em prosa e verso pelo mundo afora. Suavemente. (ZULU

---

<sup>59</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por UZEL, Marcos [04.2022]

ARAÚJO *apud* ASSOCIAÇÃO CARNAVALESCA BLOCO AFRO OLODUM, 2018, p.10).

Ao mesmo tempo, o Olodum abre mão de alguns fundamentos mais rígidos do bloco afro original – Ilê Aiyê, se permitindo fusões e mais abertura para o mundo, proporcionando o nascimento de achados poéticos como o samba-reggae. O samba-reggae é exatamente a medida de encontro de uma poética eminentemente política e questionadora - o reggae, com o samba, que sintetiza a alegria, a sensualidade e a adesão das massas. O samba-reggae é, portanto, pelo gene do samba um ritmo muito contagiante, com alcance amplo e generalizado, e pelo gene do reggae um ritmo que carrega uma mensagem, uma narrativa transformadora.

Esse modelo de luta é a transformação da realidade do mundo ministrada em doses homeopáticas, como uma vacina. Ao invés da drástica intervenção da guerra e do conflito armado, como se viu no solo soteropolitano na Revolta dos Malês, ministra-se uma mudança através das ocasiões do carnaval. O corpo social, a cidade, vai recebendo novas informações de um novo mundo possível. O movimento negro opta por transformar a realidade do mundo opressor através da festa. Bahktin afirma que as saturnais, na Idade Média, ao longo dos séculos gestaram o Renascimento. Aqui, afirmamos que os carnavais de Salvador, através dos blocos afros, gestam uma nova realidade para o povo preto soteropolitano. É o que Caetano Veloso chama de “segunda abolição”, a emancipação do povo preto, a libertação do estigma secular da escravidão é conquistada através do desfile da Deusa do Ébano e de tantas outras manifestações de blocos afros, que seguiram seu exemplo. Os carnavais de Salvador gestaram e continuam gestando a médio e longo prazo, uma nova realidade para o povo preto.

A estética negra em Salvador, não era possível você ter cabelos grandes, não era possível você ter barba, bigode, barbicha. Não era possível você ter nenhum indicativo que você era descendente de africano. Então, que limites eram esses para depois chegar o Ilê dizendo: não, você pode ter roupas africanas, você pode ter anéis de prata grossos, ter pulseiras e andar com contas de candomblé. Foi uma liberação da condição em que estávamos todos nós submetidos (RODRIGUES *apud* AXÉ, 2018, informação verbal).

Nas palavras acima do presidente do Olodum, João Jorge, podemos perceber que Saturnais e Carnavais também funcionam como janelas cronotópicas de projeção e edificação de novas realidades e, portanto, oportunidades de transformações da realidade do mundo, pois é quando ele se permite visões transgressoras, diferentes do padrão

adotado. E já que a dinâmica do mundo oportuniza isso, por que não aproveitar a efêmera chance projetando a imagem dos pretos em toda sua pujança? É assim que o carnaval também se afirma como luta.

Portanto, quando Márcio Meirelles procura o presidente João Jorge em 1990, a Associação Carnavalesca Bloco Afro Olodum já havia dominado a cena cultural de Salvador e do Brasil, com o sucesso arrebatador do samba-reggae *Faraó, divindade do Egito* (1987), e alcançava a esfera internacional, naquele mesmo ano, gravando a faixa *The Obvious Child* do disco *The Rhythm of the Saints*, do cantor e compositor norte-americano Paul Simon. Graças ao videoclipe gravado com Simon, no Pelourinho, o Olodum e o Centro Histórico de Salvador foram vistos em mais de cem países no mundo. A associação carnavalesca estava de malas prontas para o antológico concerto com Paul Simon, no Central Park de Nova York, quando Márcio Meirelles, junto com as ex-integrantes do *Avelãz y Avestruz*, Chica Carelli e Maria Eugênia Millet implementam a proposta de criação do Bando de Teatro Olodum.

Algumas pessoas acham que o Bando nasceu de um projeto do Olodum. O Bando é um projeto que Márcio apresenta. Márcio que leva o teatro para dentro. Claro que encontra um desejo do grupo cultural Olodum de se abrir para além da música. Mas, a célula é a música e a música é carnavalesca. Então, **o Bando é uma representação do carnaval** (UZEL, 2022, informação verbal, grifos nossos).<sup>60</sup>

É importante observar que esse é mais um episódio onde o teatro recorre ao carnaval, vai em busca do carnaval para se nutrir, ou se renovar - em termos bakhtinianos. O Bando de Teatro Olodum nasce também sob o signo do carnaval. Logo, o Bando é uma “representação do carnaval” - como afirma Marcos Uzel -, outra mímese de carnaval. Um carnaval que além de festa também é luta, pois o Bando é ambos. Mímese de um carnaval da histórica luta do povo preto soteropolitano, em sua versão de maior êxito junto ao grande público: o samba-reggae do Olodum.

O Bando não existiria se não houvesse o Olodum. E o Olodum não existiria, se não existisse o Ilê. O Ilê não existiria se não existisse o carnaval. Então, **o Bando é um desdobramento do carnaval. O ponto de partida é o carnaval.** (UZEL, 2022, informação verbal, grifos nossos).<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por UZEL, Marcos [04.2022]

<sup>61</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por UZEL, Marcos [04.2022]

Podemos ir ainda mais longe no raciocínio elaborado por Marcos Uzel: o Bando não existiria sem o Olodum, O Olodum não existiria sem o Ilê Aiyê, e o Ilê Aiyê não existiria sem o Ilê Axé Jitolu, o terreiro de Mãe Hilda. Portanto, o Bando é sim um desdobramento do carnaval, aquele carnaval com fundamento em uma casa de axé ativa na luta do povo preto por igualdade.

O Bando de Teatro Olodum estreia em 1991 com o espetáculo *Essa É A Nossa Praia*, que junto com *Ó Paí, ó* (1992) e *Bai Bai, Pelô* (1994) formam a Triologia do Pelô: peças inspiradas pelas histórias e pessoas do território popular do Pelourinho, na década de noventa, com um elenco de artistas pretos, sob a direção de Márcio Meirelles. Mesmo quando adotam uma dramaturgia estrangeira como ponto de partida, são trabalhos marcados enormemente pela linguagem e corporalidade dos pretos e pretas e pela sonoridade dos tambores de samba-reggae do mestre Neguinho do Samba.

Se você pensar em *Medéia Material*, de 93, que é outro clássico, Heiner Müller, você tem Márcio ali e você tem Neguinho do Samba ali, ao vivo, com uma percussão que acompanha todos os trabalhos do Bando naquele período dos anos 90. **Isso é totalmente carnaval da Bahia.** Um *link* do teatro com o carnaval (UZEL, 2022, informação verbal).<sup>62</sup>

Portanto, enquanto o Olodum despontava no cenário internacional, atraindo ao Pelourinho estrelas do show business mundial, como Michael Jackson, o Bando de Teatro Olodum desenvolvia seu repertório de espetáculos constituídos de uma forte musicalidade carnavalesca, histórias e personagens saídos das ruas do Pelourinho, situações de carnaval com alto teor de humor e crítica social - um humor exagerado, histriônico, estridente, dissonante, centrado na capacidade de rirmos de nós mesmos - com artistas pretas e pretos vindos dos nossos bairros populares, com explícita linguagem e visualidade do gueto soteropolitano, sempre imbuídos da finalidade - essa também própria do carnaval - de transformar/renovar o mundo.

Assim como em *A Bofetada* de Guerreiro, num rápido olhar em *Ó Paí, Ó* de Meirelles, também podemos ver aqueles personagens dentro do carnaval, na pipoca de um trio elétrico independente. Contudo, é preciso fazer uma importante distinção: *Ó Paí, Ó* cuja trama se passa numa Terça da Benção, ocasião festiva/carnavalesca do Centro Histórico de Salvador, trata do massacre da população negra, trata de uma chacina de crianças e essa componente da realidade, de denúncia do *aparteid* tácito soteropolitano e suas

---

<sup>62</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por UZEL, Marcos [04.2022]



consequências trágicas farão sempre parte do teor dos espetáculos do Bando. Insistimos: trata-se do carnaval que também é luta. Portanto, a carnavalização, os elementos carnavalescos constituintes da encenação de Meirelles e do Bando funcionam como um atrativo para um debate muito sério, sempre de natureza étnico-racial. É como um jogo de antíteses: festa e tragédia.

O teor combativo do Bando de Teatro Olodum será uma marca que, de tão intensa, o colocará em conflito com o próprio Olodum. Como é o caso do posicionamento antagônico que Bando e Olodum tiveram diante da reforma do Pelourinho na década de noventa, quando o Olodum apoiou a iniciativa do Estado e o Bando, ao contrário, denunciou o processo de gentrificação em curso no espetáculo *Bai Bai, Pelô*. Com o passar do tempo, o Bando, por identificação, irá criar mais vínculos com o próprio Ilê Aiyê, passando a levar à cena canções do “mais belo dos belos”, no lugar do repertório do Olodum. Apesar da mudança, não deixa de ser a adoção de outra identidade carnavalesca. Apenas explicita-se por parte do Bando a aptidão por uma postura mais arrojada no combate à desigualdade racial e no posicionamento político. Marcos Uzel comenta outra polêmica causada pela iniciativa do Bando de cobrar meia entrada para quem se auto declarasse negro na bilheteria do espetáculo *Cabaré da RRRRRaça*, em 1997:

Eu fui para a estreia do *Cabaré da RRRRRaça*. Não tinha como entrar, estava muito cheio. Tinha muito preto, muita preta, estava super lotado. Pergunte se tinha uma pessoa do Olodum. Não tinha. O pessoal todo do Ilê estava lá. Porque é que no final do *Cabaré da RRRRRaça* o Bando canta o repertório do Ilê e não do Olodum? A partir dali não teve mais volta (UZEL, 2022, informação verbal).<sup>63</sup>

O Bando de Teatro Olodum lega ao teatro de Salvador um vasto repertório de espetáculos que tem como maior sucesso o *Cabaré da RRRRaça*. Revela uma enormidade de artistas para a cidade e para o Brasil, como Valdinéia Soriano, Tânia Tôko, Edvana Carvalho, Cássia Valle, Jarbas Bittencurt e seu expoente máximo, o ator e diretor Lázaro Ramos. Celebrando mais de três décadas, tal qual a Cia Baiana de Patifaria, o Bando experimenta outras lideranças artísticas à frente dos novos trabalhos como o musical *A Resistência Cabocla*<sup>64</sup>, dirigido por Leno Sacramento e Cassia Valle.

---

<sup>63</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por UZEL, Marcos [04.2022]

<sup>64</sup> Espetáculo em comemoração ao 200 anos do 2 de Julho, que estreou em junho de 2023 e esteve em cartaz na Praça Dois de Julho (Campo Grande) e nos Espaços Boca de Brasa.

A trajetória já longeva, persistente e proeminente, de admiráveis frutos do Bando de Teatro Olodum nos faz pensar na própria resistência das casas de axé de Salvador e nos faz ampliar a compreensão do significado do carnaval, que é bem mais que festa, é também oportunidade de transformação do mundo. Se entendemos a luta por igualdade como inerente à festa momesca, ou, se percebemos o evento carnavalesco como gestante do porvir e veículo de transmissão de uma nova ordem, podemos compreender tanto o pensamento de Marcos Uzel: “quando você vai assistir o Bando hoje, é importante saber que a raiz é o carnaval de Salvador” (UZEL, 2022, informação verbal)<sup>65</sup>, como o pensamento de Márcio Meirelles:

[...] a questão era essa, a pergunta era essa... e **fizemos coisas a partir do candomblé, a partir do carnaval – o grande rito profano, o grande rito mundano** – usando a percussão, a música, os ritmos que são do carnaval, mas vem do candomblé – tem uma gênese aí importante (MEIRELLES, 2022, informação verbal, grifos nossos).

### **Sob o Signo Carnavalesco**

Fernando Guerreiro é incisivo quando afirma que os personagens de *A Bofetada* estão “desfilando num bloco de carnaval” e que o teatro foi o caminho encontrado por ele para acessar o tão almejado mundo lúdico carnavalesco, durante os demais dias enfadonhos do ano. Paulo Dourado propõe, despretensiosamente, a seus atores que recitem, como se fossem poemas eruditos, as letras das composições da *Axé Music*, que faziam sucesso sobre o trio elétrico e esbarra com o maior sucesso de sua carreira: “o tema de Catedrásticos é o carnaval da Bahia”, reconhece o diretor. Meirelles une-se à luta do povo preto da cidade através da criação de uma companhia de teatro no coração da associação carnavalesca e bloco afro soteropolitano mais famoso do mundo: “fizemos coisas a partir do candomblé, a partir do carnaval – o grande rito profano”. Os três diretores atingiram o grande público de centenas de milhares de espectadores que fazem desses espetáculos e companhias de teatro – Cia Baiana de Patifaria, Los Catedrásticos e Bando de Teatro Olodum - as recordistas de público e longevidade, no teatro baiano.

Se *A Bofetada* desfila personagens num bloco de carnaval, se o tema do Los Catedrásticos é o carnaval da Bahia e se o Bando de Teatro é nascido do Bloco Afro Olodum com influências do Ilê Aiyê, nos termos do dramaturgo Nelson Rodrigues, parece óbvio ululante que se trata de criações nascidas sob o signo do fenômeno carnavalesco

---

<sup>65</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por UZEL, Marcos [04.2022]

soteropolitano, no período de sua máxima eclosão: o *zeitgeist* trielétrico. Portanto, Guerreiro, Dourado e Meirelles juntamente com a Cia Baiana de Patifaria, Los Catedrásticos e Bando de Teatro Olodum, no que pesem todas as distinções estéticas e ideológicas que pode haver entre eles, atribuem a si mesmos o papel de agentes de expansão do carnaval no cotidiano da cidade, através de suas obras.

Para melhor percebermos a importância do carnaval para o teatro em Salvador nas últimas décadas, proponho o exercício hipotético de imaginar os últimos quarenta anos da cena teatral soteropolitana se não existisse o carnaval.

Fernando Guerreiro afirma que o teatro foi o meio encontrado por ele para voltar, sempre que possível, ao mundo que ele desejava habitar: o mundo do carnaval. Portanto, se não houvesse carnaval, o artista criador de *A Bofetada* não teria sequer seu propósito artístico. Dessa forma, não apenas *A Bofetada*, mas a existência do seu vasto repertório de espetáculos estaria comprometida. Sem o carnaval de Salvador, o recital dos *Catedrásticos* não teria a matéria-prima das letras das músicas. Portanto, nem esse grande sucesso do teatro de Salvador existiria, nem suas fortes consequências para a cena teatral de Salvador, como o início do projeto Teatro Popular Contemporâneo, que resultou num vasto repertório de espetáculos grandiosos de teatro na rua, para milhares de pessoas, dirigidos por Dourado. Márcio Meirelles tampouco teria sido tocado pela força do desfile da Deusa do Ébano do Ilê Aiyê e, mesmo que encontrasse outras motivações para seguir o caminho do teatro, não poderia ter fundado o Bando de Teatro Olodum, pois o Olodum é uma associação cultural carnavalesca. Logo, todo o vasto repertório do Bando também deixaria de existir.

Nesse breve exercício hipotético, notamos que sem a existência do carnaval, provavelmente não teríamos Fernando Guerreiro, nem *Los Catedrásticos*, nem o teatro popular contemporâneo, nem o Bando de Teatro Olodum. Não apenas inúmeras e importantes peças de teatro deixariam de existir, como as oportunidades para o surgimento de importantes artistas para o mundo se fechariam. Como se sabe, todos os *Catedrásticos* tornaram-se relevantes no Brasil, Fernando Guerreiro, através de suas peças, revelou muitos talentos, como Vladimir Brichta e Wagner Moura e o Bando não para de revelar novas estrelas.

Mas, talvez a existência do carnaval seja ainda mais determinante para o surgimento de outro grande artista. Em seu livro, *Na Minha Pele*, Lázaro Ramos conta que em uma ida ao carnaval no Campo Grande, ainda menino, na companhia do pai, pela primeira vez algo havia penetrado na sua pele: ele relata a sensação inédita provocada pela passagem do Ilê Aiyê a cantar *Me Diz que Sou Ridículo*, seguido pelo trio elétrico de Gerônimo Santana entoando os versos de *Eu sou Negão*. Tocado como nunca por aquela experiência, naquele dia de carnaval, Lázaro voltou para casa cantando repetidas vezes, para si mesmo, o refrão da canção de Gerônimo: “meu coração é a liberdade”.

Em entrevistas, Lázaro conta que, tempos depois, foi atraído para o caminho das artes cênicas, quando foi assistir um dos grandes espetáculos do teatro popular contemporâneo de Paulo Dourado, *A Conspiração dos Alfaiates*, que, como já vimos, é fruto da transformação carnalizante na carreira do encenador, provocada por *Los Catedráticos*. Fispado pela cênica grandiosa, luminosa e popular de Dourado apresentada a ele, Lázaro debuta no teatro ingressando no Bando de Teatro Olodum, dirigido por Márcio Meirelles. Pois bem, sem carnaval, não existiria o repertório do teatro popular contemporâneo, nem o Bando e, na ausência de ambos, os caminhos fundamentais estariam fechados para a trajetória gigante de Lázaro e de muitos outros artistas.

O que seria a cena teatral baiana sem o carnaval das ruas da cidade?

### **Nilda levou o teatro para cima do trio elétrico**

Considerando o intervalo de tempo dos últimos trinta anos do teatro baiano, de 1989 até 2019 (antes da pandemia), podemos observar, nas extremidades desse período, dois trabalhos flagrantemente carnavalescos: o *Recital da Novíssima Poesia Baiana* de Los Catedráticos (1989) e *Sonho de Uma Noite de Verão na Bahia*, de João Falcão (2019). Marcos Uzel, crítico de teatro de Salvador, cuja atuação nos jornais coincide exatamente com esse período, relembra os momentos em que as montagens de teatro soteropolitanas bebem da fonte momesca. “Eu percebo esses traços [carnavalescos] explicitamente e subliminarmente” (UZEL, 2022, informação verbal)<sup>66</sup>, anuncia o crítico de teatro que exemplifica a carnalização do teatro de Salvador citando a percussão de Neginho do

---

<sup>66</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por UZEL, Marcos [04.2022]

Samba, no Bando de Teatro Olodum; o número musical da protagonista de *Cuida Bem de Mim* de Luís Marfuz, que canta Daniela Mercury e cujo maior desejo era ser uma cantora de trio elétrico; o momento de harmonização de discursos conflitantes dos personagens em *Cabaré da RRRRRaça*, ao som do repertório do Ilê Aiyê; o sucesso destacado de Wilson dos Santos no personagem Irmã Maria José, que imita Daniela Mercury e Carlinhos Brown, em *Noviças Rebeldes*, de Wolf Maia, com a Cia Baiana de Patifaria; o jeito de ser baiano e carnavalesco estampado na pantalona de Fanta Maria, em *A Bofetada*; a história dos cordeiros dos blocos de carnaval, escrita por Aninha Franco e dirigida por Meirelles, em *Esse Glauber*.

Contudo, Uzel se detém a destacar o papel do carnaval na transformação da carreira da atriz Nilda Spencer, diva maior do teatro soteropolitano. Uzel, que escreveu e publicou recentemente a biografia *Nilda: a dama e o tempo* (resultado de sua tese de doutorado), acaba de concluir a escrita de uma peça de teatro musical – ainda inédita – sobre a atriz, importantíssima para as artes cênicas da Bahia – verdadeiro ícone da cidade – que integrou a histórica primeira turma de estudantes da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Conforme já informamos, na última cena da revista satírica *Bocas do Inferno* de 1979, a dramaturga Cleise Mendes dedica ao seu protagonista, Gregório de Matos, um éden trielétrico, um paraíso carnavalesco baiano. Curiosamente, também Marcos Uzel, ao final de sua dramaturgia inédita sobre Nilda Spencer, recorre a semelhante desfecho momesco, para o entronamento da alma de sua protagonista.

Cleise Mendes falou uma coisa que eu acho muito bonita. Ela diz que **para o povo baiano o pós-vida é o carnaval. O além-túmulo seria o carnaval.** E o que acontece com Nilda [na peça]? Ela não morre. Ela fica encantada, como diria Guimarães Rosa. Esse lugar onde Nilda se eterniza é o carnaval. [...] E por que é o carnaval? Porque ela ressurgiu, ela renasce nesse pós vida, como grande rainha dos artistas da Bahia? Porque ela foi coroada a primeira rainha dos artistas num baile das atrizes, que foi um evento de carnaval, em 1969, no Teatro Vila Velha (UZEL, 2022, informação verbal, grifos nossos).<sup>67</sup>

O pesquisador biógrafo de Nilda Spencer conta que uma das grandes transformações artísticas da longa carreira de Nilda se dá, justamente, por sua imersão no carnaval. Um carnaval compreendido por Uzel de forma ampla, abraçando o carnaval propriamente dito

---

<sup>67</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por UZEL, Marcos [04.2022]

e também o ciclo de festas populares, além das noites de boemia. Uzel afirma que Nilda era uma mulher da sociedade, que passa a transitar igualmente por ambientes conservadores e transgressores. E esse mergulho da atriz na cidade carnavalizada, na cidade da gente do povo, nos ritos populares, provoca uma metamorfose em Nilda e no teatro praticado por ela na Escola de Teatro dirigida por Eros Martim Gonçalves.

À medida que ela vai se carnavalizando, ela vai se arriscando a um teatro, a um modelo de teatro que vai se diferenciando daquele da era Martin Gonçalves, que era o teatro que ela fazia no início da carreira. Ela vai abrindo portas e essa abertura de portas é carnavalizante (UZEL, 2022, informação verbal).<sup>68</sup>

Uzel ilustra a presença carnavalesca na trajetória da icônica atriz soteropolitana através de exemplos colhidos em sua pesquisa: o *happening*, ainda nos anos 50, onde Nilda dubla *Summer Time*, enquanto Mário Gusmão está em seu colo de fraudada e mamadeira; seu protagonismo como vedete, em 1971, na revista musical *Nosso Céu Tem Mais Estrelas*, de Deolindo Checcucci, em que há uma memorável cena onde Pedro Alvares Cabral chega a Bahia em uma caravela cheia de bichas – “isso é muito carnaval da Bahia, isso é uma Praça Castro Alves!”, comenta o biógrafo; a temporada da famosa montagem *Quincas Berro D’água*, de João Augusto, no Vila Velha, na qual, durante o aquecimento para as apresentações, religiosamente, ela, Harildo Déda, Sônia dos Humildes e Wilson Melo secavam uma garrafa de whisky; Anos depois, Nilda interpreta a cafetina Madame Pace de *Seis Personagens em Busca de Autor*, montagem inaugural da Cia de Teatro da Ufba, vestida dos pés à cabeça de vermelho - como uma alegoria carnavalesca - pelo figurinista Márcio Meirelles – “Madame Pace é praticamente uma travesti”, comenta o biógrafo.

No carnaval, Nilda frequentava tanto os bailes dos clubes, como a festa do povo na rua. “É a maior transgressão de Nilda. Uma mulher de dois mundos”. A primeira Rainha dos Artistas, eleita no Baile das Atrizes do Teatro Vila Velha, também frequentava a antológica Praça Castro Alves tomada pelo povo no carnaval - tão cara a Fernando Guerreiro - e esteve nos degraus da saudosa Escadaria dos Artistas, lembrada por Deolindo Checcucci.

Certa feita, no carnaval de 1974, ano de estreia do filme *Rainha Diaba*, protagonizado por Milton Gonçalves, Nilda se mete numa fantasia de quiabo e vai para a Praça Castro

---

<sup>68</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por UZEL, Marcos [04.2022]

Alves se proclamando Rainha Quiaba e acaba por ser escolhida porta voz da OBUS, Organização das Bichas Unidas de Salvador – agremiação efêmera e fictícia. Já em 1978, Nilda quebra um enorme tabu sendo a primeira mulher a desfilar sobre um trio elétrico, no bloco *Borbulhas da Preguiça*, exclusivamente de homens, com cerca de 400 componentes. Uzel traz o seguinte relato de Maria Bethânia, que é testemunha do feito de Nilda sobre o trio elétrico, vestida de Carmen Miranda e cercada de homens:

**Nilda levou o teatro para cima do trio elétrico.** Lembro que eu estava na Ladeira da Barroquinha e a vi descendo no trio, ela tinha intimidade com o povo baiano, com os festejos e uma disposição extraordinária (BETHANIA *upud* UZEL, 2022, informação verbal, grifos nossos).<sup>69</sup>

Por todo esse histórico carnavalesco que contamina uma vida dedicada ao teatro, o biógrafo e dramaturgo do espetáculo musical de Nilda Spencer não hesita em devolver a icônica atriz de Salvador ao éden trielétrico, no final de sua obra. “Entregando-a para que ela não descanse em paz, pelo contrário, para que ela se jogue na bagaceira do carnaval, que é a cara dela, que é uma figura muito transgressora. Ela tinha que abraçar o carnaval” (UZEL, 2022, informação verbal). Por isso, Uzel propõe em sua dramaturgia “um teatro totalmente carnavalizado” em homenagem a Nilda.

Se tomarmos a parte pelo todo e considerarmos que se nem mesmo a atriz icônica soteropolitana de formação acadêmica sólida conseguiu escapar de ter seu teatro impactado e transformado pelo carnaval das ruas da cidade – e considerando todo o exposto no presente capítulo - torna-se possível afirmar que também a cena teatral de Salvador, como um todo, esteve à mercê dessas forças e vivenciou um processo de carnavalização.

---

<sup>69</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por UZEL, Marcos [04.2022]

# 4

## Princípios do Teatro Carnaval



No capítulo 3, Teatro Carnaval de Salvador, foram citadas quarenta e cinco montagens de teatro soteropolitanas, com destaque para os trabalhos dos grupos *Cia Baiana de Patifaria*, *Los Catedráticos*, *Bando de Teatro Olodum* e dos diretores Deolindo Checcucci, Fernando Guerreiro, Paulo Dourado e Márcio Meirelles. A proposta do presente capítulo é identificar características em comum entre as tais peças que delineiam a estética do teatro carnaval e apresentá-las sob forma de princípios.

É importante dizer que esse é um exercício provocativo, que não ambiciona a condição de um sistema fechado e definitivo. Tampouco se intenciona afirmar que se trata de características exclusivas da cena soteropolitana. Tais princípios podem ser vistos em toda parte ao redor do mundo, com suas devidas nuances culturais. Contudo, o que se propõe é que tal “receita” - a reunião desses ingredientes - determina uma fase estética importante e poderosa do teatro baiano, na qual a cênica proposta estava sob regência do efervescente calendário festivo soteropolitano e de seu ápice momesco-trielétrico.

Os princípios interpenetram-se e, por isso, precisam ser entendidos de forma complementar com fronteiras arrefecidas entre eles. São eles: (1) a cultura festiva popular; (2) a transgressão da cultura oficial; (3) a dessacralização; (4) a comicidade horizontal; (5) a distorção do real; (6) o enfrentamento; (7) a musicalidade; (8) o erro; (9) o nomadismo; (10) o clímax trielétrico; e (11) o magnetismo. Eles permanecem ativos até hoje e podem ser observados nas montagens de outros encenadores continuadores da estética.



*Figura 2: personagens de Noviças Rebeldes.*

## 1. A Cultura Festiva Popular

A invenção do povo é a única verdade. Nenhum poder jamais conseguirá negá-la ou corrompê-la (AMADO, 2008, p. 289).

O princípio da festa popular do carnaval é indestrutível (BAKHTIN, 1987, p. 30).

Este importante e basilar princípio do teatro carnaval é caracterizado pelo uso de temas e linguagem típicos da cultura popular, bem como personagens e situações extraídas dessa mesma cultura, em sua dimensão cômica e festiva. É constituído do ponto de vista e do vasto arcabouço de manifestações da cultura festiva popular, em oposição à cultura séria, oficial.



*Figura 3: Santa Bárbara e Deus, personagens de Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia.*

As festas populares que compõem o intenso calendário do verão de Salvador constituem riquíssimo material inspirador para a carnavalização do teatro: a festa de Santa Bárbara, de Santa Luzia, da Conceição da Praia, a Procissão Marítma do Bom Jesus dos Navegantes, a Lavagem do Bonfim, a Festa de Yemanjá e o Carnaval são apenas alguns exemplos. Inclua-se a gama de manifestações culturais da cidade, desde a capoeira, o samba de roda, o maculelê, a puxada de rede, a dança afro, a literatura de cordel, o extenso cancionero das festas, as gírias da língua corrente, o palavreado do gueto, os assuntos que despertam o interesse do povo, os boatos, as fofocas, o disse-me-disse, a ótica e a crítica popular e as figuras emblemáticas que protagonizam feitos que caem no gosto do povo, seus heróis e vilões. Tudo isso é insumo para o teatro carnaval.

O carnaval soteropolitano que logrou imenso êxito levando, abundantemente, para cima de seu palco volante trielétrico o canto, os ritmos, a dança, os temas e ídolos populares

tornou-se uma influência catalizadora para o teatro baiano, que se renovou ao abrir espaço em seus palcos principais para essa expansão da festa sobre o cotidiano. O teatro popular já existia na cidade desde o tempo dos conservatórios dramáticos do século XIX, quando então era chamado de teatro de amadores. Com o passar do tempo e extinção dos conservatórios, a cultura popular subiu aos palcos oficiais, à luz da permissividade e grande êxito da máquina foliã.

*Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*, peça dirigida por Fernando Guerreiro, se passa em Salvador que serve de palco para a peleja entre Deus e o Diabo em disputa pelo domínio da cidade. Inspirada na literatura de cordel e no conto de Machado de Assis, *A Igreja do Diabo*, a montagem de tom exagerado, linguagem debochada, carnavalesca, barroca é categórica no uso da cultura festiva popular, pois todas as suas cenas são ambientadas em festas do calendário do verão soteropolitano (o caruru de Cosme e Damião, a Festa de Santa Bárbara, a Lavagem do Bonfim, a Festa de Iemanjá), tendo como ápice o confronto final entre Deus e o Diabo no Carnaval trielétrico. Na jornada, Deus frequenta um terreiro de candomblé e fuma um cigarro de maconha no Porto da Barra; o Diabo fica frente a frente com um pastor evangélico e resolve se aliar a ele; e o Anjo Gabriel identifica-se com um grupo de travestis na noite do centro da cidade e descobre-se Gabriela. A cultura festiva popular atravessa a montagem de Fernando Guerreiro, transversalmente, com muita picardia: procissões, cortejos e feiras. O princípio está abundantemente presente em todos os elementos do espetáculo: texto, cenário, figurino, músicas, coreografias e trabalho dos intérpretes. *Vixe Maria* é, do princípio ao fim, um culto à cultura festiva popular.



Figura 4: o Diabo, Iemanjá e Deus, na cena do presente a Iemanjá de Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia.

Muitos outros exemplos podem ilustrar o princípio da cultura festiva popular na cena teatral de Salvador: *Bocas do Inferno*, em seu desfecho, tem seu protagonista, Gregório de Mattos, festejando sobre o trio elétrico; *O Recital da Nova Poesia Baiana* de *Los Catedráticos* tem as letras das músicas populares do carnaval de Salvador como único insumo para sua dramaturgia. Já *Ó Paí Ó* tem sua trama ambientada numa Terça da Bênção, noite festiva marcante do Pelourinho (Centro Histórico de Salvador) e seus personagens são um exuberante desfile de tipos populares. A montagem *Dona Flor e Seus Dois Maridos* trata da narrativa amadiana famosa centrada no dilema amoroso picante de uma honesta quituteira baiana; e *Sumiço da Santa* levou ao palco o drama sagrado-profano do desaparecimento da imagem de Santa Bárbara, às vésperas de sua grande festividade prelúdio do verão baiano. Também *Sonho de Uma Noite de Verão na Bahia*, de João Falcão, elege o carnaval de Salvador como ambiente de complicação da disputa entre divindades da obra de Shakespeare. Em *Compadre de Ogum*, adaptado da obra de Jorge Amado, temos a ambiência do boteco de Isidro, recanto de ilustres vagabundos soteropolitanos em meados do século XX, onde heróis do povo se reúnem na tarefa de batizar uma criança na igreja católica, tendo como padrinho um orixá. Em *De Um Tudo* temos uma trama que se passa durante o dia de funcionamento da barraca de Dona Nadu, típica barraca de festa de largo soteropolitana, *point* de encontro do taxista Roque, do compositor Denizard, da biscate Kênia, do assaltante Mata Gato e do artista transformista Triplo X.

Também as celebridades da cultura popular, ficcionais ou não, heróis do povo, muito conhecidos, envolvidos em situações famosas, que conquistaram espaço na literatura de cordel e no imaginário do povo, estarão fortemente presentes nesse teatro, especialmente no repertório de Deolindo Checcucci: Lampião, Luís Gonzaga, Castro Alves, Maria Quitéria, Maria Bonita, Raul Seixas, a Mulher de Roxo, Irmã Dulce, entre outros. São recorrentes temas históricos populares como o Dois de Julho, a Revolta dos Búzios e a Paixão de Cristo, que foram tratados no repertório do *Teatro Popular Contemporâneo*, de Paulo Dourado e, mais recentemente, pelo *Bando de Teatro Olodum* com o espetáculo *Resistência Cabocla*.

A construção de personagens diretamente inspiradas pela cultura popular é uma marca do *Bando de Teatro Olodum*, que traz a corporalidade e o palavreado do gueto soteropolitano nas peças de seu repertório, especialmente em *Ó Pai Ó*, *Cabaré da RRRRRaça* e *Bye Bye Pelô*.



Figura 5: personagens de *Ó Pai Ó*.

Podemos também notar o fundamento da cultura cômica popular na linguagem dos shows de comediantes soteropolitanos como Renato Piaba e Renato Fechinne, que usam e abusam dela em suas muitas montagens. A linguagem do povo também é o alicerce de grandes sucessos do *Stand Up Comedy*, que foram gestados nas redes sociais e atraem milhões de seguidores como *Frases de Mainha* de Sulivã Bispo, *O Cêro* de Ivan Mesquita, *Seu Pimenta* de João Pimenta e *Leozito Rocha*.

Alguns espetáculos soteropolitanos nos quais encontramos a predominância deste princípio: *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*, *O Recital da Nova Poesia Baiana*, *Ó Paí Ó*, *Compadre de Ogum*, *De Um Tudo*, *A Cidade da Bahia é Nossa!*, *A Peleja de Santa Dulce dos Pobres*.

## 2. A Transgressão da cultura oficial

Este é o princípio do deboche constante com aquilo que está, ou julga estar, no alto. O povão que está “embaixo” zomba dos arrogantes, de tudo que é pomposo, empertigado. É a desobediência às regras da cultura séria e oficial, que encontrará expoente máximo nas inversões renovadoras carnavalescas.

O Carnaval é uma transgressão da vida cotidiana, da cultura séria e suas normas. O Carnaval converte pobres em reis e rainhas, o rico em gari, a prostituta em princesa, a grã-fina em diaba, a autoridade em palhaço, a celebridade em anônimo mascarado, o recatado em desnudo, o pudico em devasso, homem em mulher e vice-versa. No reinado de Momo, a cidade é transfigurada por outras propostas comportamentais, rompedoras de paradigmas.

A transgressão da cultura oficial proposta pela cultura popular tem vasto laboratório no calendário de festas de rua do verão soteropolitano e impacta nas artes de forma geral. Tal princípio tem como exemplar expositor a literatura de Jorge Amado, que funda sua escrita na cultura baiana especialmente no tocante à transgressão da cultura séria, tendo como estandarte Quincas Berro Dágua, personagem emblemático que abandona a família séria, de bem, correta, para abraçar a segunda família, onde era muito mais feliz, no seio do povo entre biscates, prostitutas e vagabundos beberrões. Quincas é um ícone da transgressão da cultura séria. Esse “olhar o mundo” pela perspectiva do oprimido – em crítica ferrenha ou debochada aos opressores - estará em toda obra amadiana e será a razão do imenso sucesso e reatividade odiosa por parte dos conservadores, que queimaram em praça pública mais de mil unidades de *Capitães da Areia*, ainda na década de trinta: o romance cujos protagonistas eram as crianças de rua da Cidade da Bahia. Amado irá propor a transgressão do comportamento ilibado da mulher em *Dona Flor e seus Dois Maridos*, bem como a manifestação dos desejos femininos em estado selvagem

com a indomável Gabriela, a luta contra o patriarcado encabeçada por Tereza Batista e a transgressão da cátedra com seu protagonista favorito, o intelectual forjado no livro e na vida do Pelourinho, Pedro Archanjo, em *Tenda dos Milagres* e assim por diante.



Figura 6: Gerônimo Santana é *Quincas Berro D'água*, em *A Cidade da Bahia é Nossa!*

A obra de Amado é uma importante porta de acesso ao teatro carnavalesado de Salvador, através do princípio da transgressão da cultura oficial, pois adaptações do livro para o palco irão marcar o teatro baiano com sucessos como: *Quincas Berro D'água*, de João Augusto; *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de Fernando Guerreiro; *Capitães da Areia*, da Cia Baiana de Patifaria; *Compadre de Ogum* e *A Cidade da Bahia é Nossa!*, de Edvard Passos.

Mas a transgressão é algo tão antigo na cultura soteropolitana quanto o poeta seiscentista Gregório de Matos, o Boca do Inferno, com seus poemas satíricos que afrontavam os poderosos da cidade, rebaixando-os com pleno vigor verbal cáustico. Ele será a inspiração de duas montagens fundamentais do teatro de Salvador: *Bocas do Inferno*, de Deolindo Checucci e *Gregório de Matos e Guerras*, de Márcio Meirelles. A montagem de Deolindo irá transpirar transgressão do início ao fim, inspirada na liberdade carnavalesca da Praça Castro Alves dos anos setenta para desestruturar costumes e poderosos da velha Cidade da Bahia.

Contudo, mesmo sem o suporte direto da obra amadiana, ou de Gregório, a transgressão da cultura séria será a marca de encenadores que aplicarão tal princípio contrariando até as convenções do próprio teatro.

## 2.1 A nudez em cena

Por que você coloca gente nua nas peças? Porque no carnaval tem gente nua na rua. Eu nunca esqueço que o carnaval sempre esteve ligado à exposição dos corpos. As pessoas aproveitavam o carnaval e colocavam tangas terríveis, inclusive pessoas sem condições nenhuma de colocar aquilo, mas colocavam. (GUERREIRO, 2021, informação verbal)<sup>70</sup>

No começo de *Equus*, montagem de Fernando Guerreiro de 1998, seis atores entram em cena desnudos, como se fossem cavalos no estábulo. A cena causa grande impacto na recepção, que fica imediatamente magnetizada por aquela nudez presencial. Na cena final de *Vixe Maria!*, o mesmo diretor encontra uma saída capaz de gerar o maior e último impacto nos espectadores: a nudez de Deus e do Diabo. Uma solução cênica que sintetiza muitos dos princípios carnavalescos aqui listados, mas, sobretudo, uma grande transgressão. Não é uma cena curta: o Diabo desconfortável e Deus descontraído. Eles haviam sido roubados no Carnaval de Salvador. Na disputa entre eles pelo domínio da cidade, perderam até as calças para a gente do povo. Nem Deus, nem o Diabo puderam com a gente da Bahia. O triunfo do povo é ali talvez uma transgressão ainda maior que a nudez.

Márcio Meirelles também marcará a cena teatral baiana com o recurso da nudez em muitas de suas montagens, corpos masculinos e femininos, mas sobretudo em *Cabaré da RRRRRaça*, o mais bem-sucedido espetáculo do *Bando de Teatro Olodum*.

## 2.2 O homem travestido

A minha relação com a questão do homem vestido de mulher, que foi a grande marca da *Bofetada*. Por que? Porque o carnaval era o território onde homens se vestiam de mulher. Você não via nenhum homem vestido de mulher durante o ano, mas, no carnaval, tinha um monte (GUERREIRO, 2021, informação verbal. Grifos meus).<sup>71</sup>

Outra vez, em *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*, encontraremos o percurso da personagem Anjo Gabriel, interpretado por Diogo Lopes (e depois por Alan Miranda), que faz dupla com Deus na missão de ir até a Terra confrontar o Diabo. Após perder-se

<sup>70</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por GUERREIRO, Fernando [04.2021]

<sup>71</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por GUERREIRO, Fernando [04.2021]



de seu divino chefe no caminho para um terreiro de candomblé, Gabriel encontra um grupo de travestis nas ruas do centro da cidade e, cenas depois, reaparece travestido de Gabriela, em referência à famosa personagem de Jorge Amado.

O homem travestido é um pilar da obra de Fernando Guerreiro como um todo, desde *A Bofetada*, onde os atores interpretam mulheres no mais retumbante sucesso do teatro baiano, que consagrou Lelo Filho com sua personagem Fanta Maria. Essa marca será uma das características mais marcantes da *Cia Baiana de Patifaria*, dirigida por Lelo, que manterá o recurso em outras montagens como *Noviças Rebeldes*, dirigida por Wolf Maia e *Siricotico do Balacubaco*, dirigida por Fernanda Paquelet.

Os homens se vestiam de mulher para brincar. Então, aquilo na minha cabeça ficou muito forte, a fantasia... se você fizer uma anamnese da *Bofetada* é um carnaval. Ali, aqueles personagens todos estão desfilando num bloco de carnaval. Eles todos estão com o tom carnavalesco (GUERREIRO, 2021, informação verbal).<sup>72</sup>



Figura 7: personagens de *A Bofetada*.

Também veremos o homem travestido no espetáculo *As Feministas de Muzenza* e, mais recentemente, o recurso voltará à cena em *Rebola!*, com o apuro do discurso de gênero na condição de travestis, ou pessoas trans. Sulivã Bispo é um ator de destaque da

<sup>72</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por GUERREIRO, Fernando [04.2021]

contemporaneidade, integrante do elenco de *Rebola!*, que construiu sua carreira nos últimos anos sobre a transgressão do homem travestido, com personagens como Mainha e Koanza, que se tornaram grandes sucessos nos palcos e nas redes sociais hoje. Sulivã é um proeminente herdeiro desse viés do princípio transgressor, sedimentado por Guerreiro.

Mas, a transgressão da cultura oficial é mais que nudez e travestimento. Ela é o próprio espírito do carnaval e está presente em muitas nuances como no *Recital da Nova Poesia Baiana*, que rebaixa a cátedra, apresentando de forma pomposa a produção musical do povo; ou, no protagonismo dos habitantes do Pelourinho que invadem o palco com suas verdades e visões de mundo, no repertório do *Bando de Teatro Olodum*.



Figura 8: personagens do Novo Recital da Poesia Baiana.

Alguns espetáculos soteropolitanos nos quais encontramos a predominância deste princípio: *Quincas Berro Dágua*, *Bocas do Inferno*, *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*, *A Bofetada*, *Noviças Rebeldes*, *As Feministas de Muzenza*, *O Recital da Nova Poesia Baiana*, *Ó Paí Ó*, *Cabaré da RRRRRaça* e *Rebola!*

### 3. A Dessacralização

Princípio da irreverência no trato com o sagrado. O mundo espiritual não parece distante, mas sempre como parte do cotidiano, as entidades são próximas, são tratadas com familiaridade, vêm em socorro dos que necessitam, etc. A própria morte respeita os desejos humanos – como é o caso de *Quincas Berro d'Água*.

A familiaridade/intimidade com o divino é um princípio transgressor / rebaixador presente no carnaval, nas saturnais e nas dionisíacas. Mais uma vez a obra de Jorge Amado serve de exemplo de uso constante desse princípio em narrativas de muito sucesso como *Dona Flor e Seus Maridos*, na qual Vadinho, finado marido de Flor, transita entre os dois mundos, terreno e espiritual, mantendo relações carnavais com a esposa no primeiro e sendo testemunha da existência de Deus, um sujeito gordo, no segundo. O trânsito entre os planos terreno e espiritual também é uma constante em *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água*, trama na qual a morte é condescendente, o sobrenatural é pano de fundo e não se sabe ao certo se o protagonista está vivo ou morto, até que ele decide entregar-se em definitivo ao colo de sua negra Iemanjá. Já em *Compadre de Ogum*, o próprio orixá da guerra firma compromisso com seu filho Massu das Sete Portas de ser padrinho no batizado do menino Felício, tornando-se assim seu compadre.

Os três trabalhos amadianos citados acima tiveram adaptações para o teatro de Salvador, fortalecendo assim o caminho para exploração do princípio carnavalesco da dessacralização que encontra seu expoente máximo em *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*. Como já foi dito, o Diabo vem a Salvador fundar sua igreja e Deus procura impedir que isso aconteça. Contudo, o deslumbre de ambos diante dos costumes baianos é tanto, que Deus é visto em todas as festas de largo do verão baiano e até fuma um cigarro de maconha diante do pôr do sol no Porto da Barra, como ensina a cultura local. Não resiste aos costumes da boa terra e, juntamente com o Diabo, é vítima de um arrastão dentro da pipoca do carnaval e são deixados totalmente nus na avenida. A grande vencedora da disputa entre Deus e o Diabo é, portanto, a sabedoria do povo, estando ambos rebaixados à condição de principiantes, inocentes, desavisados, despreparados, perdidos no rito mundano baiano.

A irreverência no trato com o sagrado também poderá ser vista na comédia musical *Ciúme de Você*, onde as divindades gregas Eros e Thanatos vem em socorro do cantor Mario,

que sofre mortalmente de dores de cotovelo. Também estará presente em *Sonhos de Uma Noite de Verão na Bahia*, um Shakespeare carnavalizado em que o rei do mundo mágico dos elfos, Oberon, e sua rainha Titânia envolvem-se numa disputa que perpassa o plano terreno em pleno carnaval de Salvador. Recentemente, Elísio Lopes colocou em cena o musical *A Peleja de Santa Dulce dos Pobres* (2023), espetáculo escrito por Fábio Espírito Santo, que usa da linguagem de cordel para contar de forma festiva a trajetória de Irmã Dulce em seu processo de reconhecimento como santa católica. Para enfrentar o Belzebu, a heroína baiana alia-se a outros santos e santas, que invadem o palco em cômicas/farsescas construções de personagem. O panteão de santos católicos participa da luta da freira, num divertido e flagrante uso do princípio da dessacralização.



Figura 9: Santo Antônio, Nossa Senhora Aparecida e Santa Rita de Cássia, personagens de *A Peleja de Santa Dulce dos Pobres*.

Alguns espetáculos soteropolitanos nos quais encontramos a predominância deste princípio: *Quincas Berro D'água*, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*, *Ciume de Você*, *Compadre de Ogum* e *A Cidade da Bahia é Nossa! e Sonho de Uma Noite de Verão na Bahia*, *A Peleja de Santa Dulce dos Pobres*.

#### 4. A Comicidade Horizontal

Com sua própria ideia fixa da função social e corretiva do riso, Bergson não se permitiu demorar na consideração de que **o prazer do cômico pode vir de múltiplas fontes**. Não é verdade (como querem todas as teorias do efeito cômico como “superioridade e degradação”, entre as quais se inclui o estudo de Bergson) que a catarse cômica tenha origem apenas no exercício crítico, expondo caracteres, ideias ou

comportamentos ao veto social (MENDES, 2008, p. 99 e 100, grifos nossos).

Este é o princípio de um tipo de comicidade que foge ao padrão de rebaixamento do objeto para provocar o riso; em vez disso, tem-se personagens populares que riem de si mesmas, de seus próprios vícios e fraquezas. Ela é uma comicidade que se dá de forma horizontal, entre indivíduos que se reconhecem. A própria cultura baiana é objeto de riso, mas não de um riso de superioridade, e sim de um deboche alegre, inclusivo, de auto reconhecimento festivo, como quem está a dizer “nós somos mesmo assim”.



Figura 10: Pandora e Fanta Maria, personagens de *A Bofetada*.

A comicidade é magnetizante e existe um grande prazer do povo soteropolitano que consiste em rir de si mesmo. Esse é um traço cultural tão marcante, que segue vivo, pungente e produzindo astros nas redes sociais, que construíram suas carreiras recentes exatamente sobre a comicidade típica do jeito de ser do povo baiano. E isso nada tem a ver com rebaixamento, ou complexo de vira-latas, mas sim com uma espécie de orgulho lúdico, de um deboche alegre, onde rir de si é uma forma de afirmação. É nesse princípio que se fundamenta o sucesso de *Seu Pimenta*, *Cêro*, Diogo Teixeira e Leozito Rocha, humoristas baianos que juntos possuem mais de três milhões de seguidores em apenas uma das muitas redes sociais disponíveis. Os novos humoristas estrearam no teatro versões presenciais de seus trabalhos como *Pimentaverso* e *Ao Léo*. Antes deles, Renato Piaba e Renato Fechine construíram suas carreiras sobre o mesmo princípio nas rádios e no teatro.

No teatro baiano, essa comicidade será outro pilar do repertório de Fernando Guerreiro / *Cia Baiana de Patifaria*, Paulo Dourado / *Los Catedráticos* e Márcio Meirelles / *Bando de Teatro Olodum*, que frequentemente utilizam-se dele para magnetizar seus espectadores que se reconhecem em cena, através desse tipo de comicidade afirmativa. Essa comicidade horizontal pode ser exemplarmente notada em *Sete Conto*, espetáculo solo do ator baiano Luiz Miranda, que ergue sete personagens-tipo a partir de sua experiência com a cultura popular baiana e suas festividades. Dessa forma, destacam-se como heróis aqueles personagens entre os sete mais populares e singelos, como o guardador de carros e a dona de casa, ambos baianos, num nítido elogio através da comédia.

A comicidade também será a resultante do trabalho de *Los Catedráticos*, no *Recital da Nova Poesia Baiana* que se vale das letras das músicas carnavalescas; em *A Bofetada* – sobretudo nas cenas abertas de interação com o público; nas construções das personagens de *Ó Pai Ó*, como Neuzão, Roque, Baiana, Reginaldo e Boca. Em *Vixe Maria*, através da hilária representação do calendário festivo do verão baiano. E, finalmente, no auto reconhecimento bem-humorado provocado pelo projeto *Frases de Mainha* – rebatizado de *Na Rédea Curta*, onde Sulivã Bispo e Tiago Almasy, no papel de mãe e filho atingem praticamente toda população soteropolitana, com um humor sobre essa relação universal: o prazer em acompanhar a personagem de Sulivã é reconhecer na construção e nas falas da Mainha a típica mãe soteropolitana, que habita toda casa, ou memória.



Figura 11: personagens de *Ó Pai Ó*.

Alguns espetáculos soteropolitanos nos quais encontramos a predominância deste princípio: *Sete Conto, Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia, A Bofetada, O Recital da Nova Poesia Baiana, Ó Paí Ó, Um e Noventa e Nove, Na Rédea Curta*.

## 5. A Distorção do Real: o exagero, a farsa e o grotesco

É perfeitamente compreensível que desse ponto de vista, o corpo do realismo grotesco lhes pareça monstruoso, horrível e disforme. É um corpo que não tem lugar dentro da “estética do belo” forjada na época moderna (BAKHTIN, 1987, p. 26).

Princípio que reúne a estética do exagerado, do farsesco e do grotesco, das personagens e situações insólitas, sem compromisso com realismo-naturalismo: “Denominamos convencionalmente “realismo grotesco” ao tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações (BAKHTIN, 1987, p. 31).

O exagero é uma marca constante do repertório de Fernando Guerreiro com suas personagens intensas: a verborragia incessante e veloz de Fanta Maria e sua indumentária de cores berrantes em *A Bofetada*; que também é presente na caracterização das personagens-cores do musical infantil *Flicts* e sua carregada visualidade travesti. O exagero também está nos elementos barrocos da montagem farsesca *Volpone*, no machismo abusivo e sem limites do texto e da interpretação de *Os Cafajestes*; e até mesmo em dramas como *Calígula* e *Pólvora e Poesia* a desmesura, o pouco caso com o compromisso com o “belo” se fazem presentes em cena.

O carnaval entra na minha obra como um determinante, talvez de estilo, de estética, de formato, de tom, mesmo nos dramas, as pessoas podem observar que mesmo numa *Pólvora e Poesia* da vida, tudo é muito estourado, tudo é muito atravessando... é como se a gente pegasse aquele medidor do som [decibelímetro], e ele fosse para o vermelho. Então, ele desafina. Mas, ao mesmo tempo, tenho um cuidado para que aquilo não se transforme em algo tão alto, tão histérico, que fique insuportável. (GUERREIRO, 2021, informação verbal, comentários nossos).<sup>73</sup>

Porém, é mais uma vez em *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*, que exagero, farsa e grotesco se encontram de forma exemplar como princípio de um teatro carnalizado. Barroco em sua estética: cenário, figurinos e caracterizações são todos carregados de

<sup>73</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por GUERREIRO, Fernando [04.2021]

informações, não havendo espaço para sutilezas. É uma montagem em oposição à ideia de que “menos é mais”. A caracterização do Diabo é um excelente exemplo dessa plástica exagerada e grotesca, bem como do céu e suas faces angelicais assustadoras. Todo trabalho de interpretação também é equalizado num tom alto e veloz, como se os intérpretes estivessem em festa de largo da Bahia, ou em meio à feira e precisassem se expressar com muito vigor. Como se fossem vivas as “imagens de santo” de gesso, barro ou madeira comercializadas nas feiras populares, tal qual a tradicional Feira de São Joaquim, é a caracterização das personagens solidárias ao berro visual e também sonoro. Estão à procura de destaque num contexto já muito carregado de informações e de intensa dinâmica.



*Figura 12: Naja e o Diabo, personagens de Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia.*

A cena inicial é literalmente uma visão do inferno, onde o encenador propõe um avanço ao proscênio sobre a plateia que é preenchido com partes de corpos humanos cenografados, dispendo acima de uma gaiola dependurada para tortura de condenados. Dessa ambiência, surge o Diabo com seus chifres e pernas de bode, rompendo com as fronteiras do real, mesclando livremente o reino animal da forma que melhor convém à sua caracterização/representação.

Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguiam as fronteiras claras e inertes que dividem esses "reinos naturais" no quadro habitual



do mundo: **no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas**. Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas - vegetais e animais - num universo também totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência (BAKHTIN, 1987, p. 28, grifos nossos).

O grotesco também entra em cena na ambientação cenográfica de *Bocas do Inferno*, que preenche de enormes falos o espaço cênico e emoldura a boca de cena reproduzindo as pernas de uma mulher em posição parturiente, fazendo da abertura da caixa cênica uma grande vagina. A vagina também é a caracterização integral de uma das personagens que surgem na cena final, em defesa de Gregório de Matos, em seu julgamento: Cono, ou Senhora Dona Xoxota. Já em *Todo Mundo Tem Problemas Sexuais* é a vez de um pênis ser a caracterização do personagem que protagoniza a cena final, causando furor na plateia.

A farsa é a marca indelével de *Los Catedráticos*, que travestem sob forma de recital erudito a exposição das letras frívolas de músicas carnavalescas baianas. O tom farsesco se percebe também em trabalhos de Deolindo Checcucci, como a comédia musical *Ciúme de Você*, onde quatro atores durante seis esquetes desempenham variados personagens em interpretações propositadamente exageradas e descompromissadas com o realismo. A comédia *Donzelos Anônimos*, liderada por Alan Miranda, apresenta essas mesmas características e apontará uma linha de trabalhos que têm como mais recente exemplo a montagem *Como Acabar Seu Casamento*, comédia igualmente exagerada, com nuances grotescas e escatológicas. Esse tom farsesco/grotesco atravessa todo o repertório de Renato Piaba e também pode ser observado hoje em trabalhos de humor que nasceram nas redes sociais e ganharam os palcos, onde destacam-se os esquetes propostos por Léozito Rocha e Rei Freitas.

Alguns espetáculos soteropolitanos nos quais encontramos a predominância deste princípio: *Bocas do Inferno*, *Vixe Maria*, *Todo Mundo Tem Problemas Sexuais*, *Flicts*, *Tartufo*, *Ciúme de Você*, *Os Cafajestes*, *Donzelos Anônimos*, *A Bofetada* e *Confabulações da Cia Bufo de Teatro*.

## 6. O Enfrentamento

Através do estudo de Mikhail Bakhtin sobre cultura popular na Idade Média, podemos perceber que o carnaval, desde sempre, carrega em si uma semente revolucionária, uma visão de futuro, através de suas transgressões do tempo presente.

Sendo Salvador uma cidade com um passado de mais de trezentos anos de escravidão do povo preto, seu carnaval constitui uma grande oportunidade para o enfrentamento à opressão ainda vigente sob forma de racismo e apartheid. Tal enfrentamento se dá através do comportamento, da liberdade momesca insubordinada dos corpos, da alegria, da irreverência, da criatividade, da expressão da dança e da música, do deboche aos opressores, da tomada dos espaços urbanos exclusivos, da projeção de imagens restauradoras e reparadoras através das alegorias, letras de músicas, figurinos e atitudes: “festividades populares são ocasiões de inversões sociais e momentos exemplares de uma demonstração dramática, agonística e complementar de reciprocidade. Neste sentido preciso, elas seriam espécies de "vinganças festivas”[...] (DAMATTA, 1994, p.55).

O princípio do enfrentamento é congênito ao carnaval de Salvador. Ele está presente desde as agremiações pretas ainda do século XIX, que desafiavam a política eugenista com as temáticas exuberantes africanas – e por isso foram banidas do carnaval, perseguidos pela polícia.

Ao tempo em que elogiava essas sociedades [carnavalescas brancas], a imprensa lamentava as formas que correspondiam a um mundo atrasado, primitivo e sujo. E feio! Podemos dizer que uma estratégia de parte dos negros e mestiços no sentido de ocupar um espaço na cena do carnaval foi a criação de blocos como a Embaixada Africana, em 1895, e os Pândegos da África, em 1897. Em alguns períodos, houve uma certa aceitação de sua presença nas ruas do centro da Cidade Alta. Em outros, tornava-se difícil manter o cortejo (MOURA apud MIGUEZ, 2018, p. 64).

Após a proibição, essa qualidade combativa e insubordinada seguiu nos afoxés e blocos de índios da metade do século passado e permanece viva na proposta sempre crítica da Mudança do Garcia, mas, sobretudo, na resistência dos atuais blocos afro, como o Ilê Aiyê, Olodum, Muzenza e Malê de Balê. São agremiações cuja existência, por si só, já são testemunho da força, vitalidade e resistência do povo preto e projetam uma outra realidade de igualdade entre os povos na cidade da Bahia. São afrofuturistas e representam a luta por igualdade e liberdade, através da grande festa, do rito momesco.

A Trilogia do Pelô, os primeiros trabalhos do Bando de Teatro Olodum são os exemplos mais representativos desse princípio: o enfrentamento através da amálgama entre luta e festa popular. São espetáculos que agregam à festividade carnavalesca a luta pela transformação do mundo em um lugar mais justo para a imensa população preta. *Ó Pai Ó* irá tratar, em plena festa da terça da bênção, do massacre das crianças negras na cidade do Salvador. *Bye Bye Pelô* toca em assunto indigesto ao denunciar as reformas urbanas do Pelourinho dos anos noventa e o processo de gentrificação da população residente. *Cabaré da RRRRRaça* vai debater o poder da negritude na contemporaneidade, travando uma luta contra a opressão da estrutura colonial racista, em meio à sonoridade do grande rito mundano carnavalesco.



*Figura 13: Roque e Boca, personagens de Ó Pai Ó.*

Em *Rebola!* Outro enfrentamento é travado em prol da visibilidade da população trans e travesti, acompanhado de muitos princípios transgressores carnavalescos adotados em cena. Sulivã Bispo, ator destacado de *Rebola!* seguirá desenvolvendo esse mesmo princípio do enfrentamento carnavalesco em *Koanza, do Senegal ao Curuzu*, onde combina a luta do povo preto por igualdade e respeito, travestido na personagem título de seu solo.



*Figura 14: personagens de Rebola!*

Através de uma visualidade e um trabalho de interpretação com características vindas da palhaçaria grotesca, o espetáculo *Confabulações* da Cia Bufo de Teatro, com direção de Joice Aglae, propõem outro tipo de enfrentamento: a libertação da condição aprisionada e sufocante imposta pelos estereótipos de beleza sobre o corpo da mulher. Através da linguagem da bufonaria, o trabalho expõe as violências sofridas por mulheres no cotidiano e se desdobra em visões de mitos de um patriarcado que reitera estereótipos femininos.



Figura 15: personagens de *Confabulações*.

Todos esses espetáculos corroboram transformações da sociedade a médio e longo prazo. Uma característica tipicamente carnavalesca que oportuniza à humanidade outras visões de si mesma durante seus dias de folia. Por sua natureza cíclica, através da repetição calendarizada dessa oportunidade criativa, a transformação dos costumes e da realidade cotidiana se faz constante e progressiva. Segundo Bahktin, foi dessa forma que as Saturnais, na Idade Média, gestaram o Renascimento.

O carnaval (repetimos, na sua acepção mais ampla) liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o dever e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo. **Tal era o poderoso apoio que permitia atacar o século gótico e colocar os fundamentos da nova concepção do mundo.** Tudo isso que nós entendemos como carnavalização do mundo, isto é, a libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida (BAKHTIN, 1987, p. 238- 239, grifos nossos).

Através do teatro-carnaval, o enfrentamento restrito aos dias de festa momesca expande-se até o cotidiano, tornando diária a luta por um mundo melhor para além do calendário festivo e acessando outros tempos e espaços, que foram devidamente ocupados por coletivos cênicos, em especial o *Bando de Teatro Olodum*.

Alguns espetáculos soteropolitanos nos quais encontramos a predominância deste princípio: *Ó Pai Ó, Cabaré Da RRRRRaça, Bye Bye Pelô, Rebola!, Koanza, do Senegal ao Curuzu e Confabulações* da Cia Bufo de Teatro.

## 7. A Musicalidade

O carnaval, em especial o soteropolitano, é impensável sem a música. O foco dos esforços criativos e técnicos da produção carnavalesca é a música. Por isso, ela está entranhada na cultura baiana de forma indissociável. É um traço marcante de nossa cultura popular, tanto que rendeu o título a Salvador de Cidade da Música, concedido pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura – UNESCO, integrando Salvador à sua Rede de Cidades Criativas. A história da música soteropolitana de Adolpho Nascimento até Russo Passapusso pode ser vista no Museu da Música, equipamento municipal localizado ao lado do Mercado Modelo, espaço icônico da cidade. Graças à trielétrica, uma quantidade significativa de artistas da música baiana foi revelada e projetada para o Brasil e para o mundo e suas músicas impactaram em toda parte.

Logo, os espetáculos de teatro daqui influenciados pelo carnaval e pela cultura popular costumam apresentar uma forte musicalidade e são muitos os exemplos, inclusive já citados aqui em outros princípios do teatro-carnaval: *Vixe Maria, Deus e o Diabo na Bahia, Sonho de Uma Noite de Verão na Bahia, A Cidade da Bahia é Nossa!, De Um Tudo, A Peleja de Santa Dulce dos Pobres*, entre outros. Mesmo o *Recital da Novíssima Poesia Baiana*, que não possui momentos cantados, tem nas letras das músicas do carnaval soteropolitano sua dramaturgia, o que leva os espectadores a mentalizar a todo momento suas melodias, como se fora um “musical sem música”, segundo Paulo Dourado. Em *Vixe Maria e Sonho de Uma Noite de Verão na Bahia*, as músicas cantadas são as próprias músicas do carnaval de Salvador, com arranjos próprios, criados por Jarbas Bittencurt e Yacoce Simões (diretor musical do Trio Elétrico Armandinho Dodô e Osmar), respectivamente, atendendo às necessidades do espetáculo. *De Um Tudo* e *A Cidade da Bahia é Nossa!* são montagens com músicas carnavalescas autorais, compostas pelo artista Gerônimo Santana e contando com a direção musical de Yacoce Simões e Luciano Salvador Bahia, respectivamente. *A Peleja de Santa Dulce dos Pobres* optou por criar novos arranjos para músicas de Gilberto Gil, sob direção musical de Jarbas Bittencurt.

A musicalidade também se fará presente como elemento carnavalesco na revista *Bocas do Inferno* e na comédia *Ciúme de Você* de Deolindo Checcucci – assim como em quase todo seu repertório dedicado a protagonistas baianos (Maria Quitéria, Luís Gonzaga, Raul Seixas); também em *Doces Bárbaros* de Elísio Lopes Júnior – que definirá uma trilha para seu repertório de espetáculos sempre atrelado ao carnaval negro baiano; e será fundamental no repertório do Bando de Teatro Olodum que, segundo Márcio Meirelles, herdou esse traço do Bloco Afro, sobretudo no começo, quando contava com Neguinho do Samba criando os arranjos para os espetáculos. Também o Teatro Popular Contemporâneo de Paulo Dourado encontrará na música um elemento importante de sua estética.



*Figura 16: número musical do espetáculo Sonho de uma Noite de Verão na Bahia..*

A musicalidade é um princípio poderoso para a eficácia da relação magnética com o espectador. Ela conecta o público ao espetáculo e estabelece um meio de troca, como um encantamento. É um princípio carnavalesco em que o teatro soteropolitano mais pode desenvolver sua relação cúmplice com o público à luz do que já somos capazes de fazer no carnaval trielétrico, que leva consigo multidões.

Alguns espetáculos soteropolitanos nos quais encontramos a predominância deste princípio: *Sonho de Uma Noite de Verão na Bahia*, *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*, *Bocas do Inferno*, *De Um Tudo*, *Los Catedrásticos*, *Cabaré da RRRRRaça*, *A Cidade da Bahia é Nossa!* e *Doces Bárbaros*.

## 8. Erro, ou inacabamento

Princípio da admissão do erro e do inacabamento estético e abertura para renovação. Nada é perfeito, nem está acabado, finalizado artisticamente. Rege a arte do improvisado em diálogo com o instante presente da *performance*. Aquilo que está finalizado está morto, como zomba desde o título o bloco de carnaval soteropolitano “Paroano Sai Milhó”.

Eu acho que **o teatro tem que pressupor erros**. O que não significa mau acabamento. Observe que são duas coisas completamente diferentes. A peça, para mim, tem que ter brecha, o espetáculo, para um equívoco, para um atraso, para uma fala trocada... ou seja, isso, pra mim, é uma marca que vem do carnaval. **Vivacidade. Porque é que o público volta? Uma peça só é sucesso quando o público volta.** Ponto. Se você pensa que a peça vai fazer sucesso com o público indo só uma vez, desista. Ele tem que voltar, ele tem que levar a família, ele tem que levar mais gente, ele tem que querer ver mais vezes. **E o que leva o público a querer ver mais vezes? É justamente a possibilidade de ter outra peça. Ou seja, se o carnaval fosse igual todo ano, ninguém suportaria.** Porque você gosta de ir no carnaval todo ano? Porque vai ter uma música nova, vai ter um acontecimento novo, um bloco vai atrasar, vai ter um bate-boca na avenida, vai ter um imprensa-imprensa qualquer, Daniela vai ficar parada uma hora e meia, ou duas, ou três, Carlinhos Brown vai tirar a roupa... ou seja: você vai ter alguma coisa no carnaval que vai sair do padrão convencional (GUERREIRO, 2021, informação verbal, grifos nossos).<sup>74</sup>

O erro, como o próprio Fernando Guerreiro afirma, induz a renovação do espetáculo. O espetáculo renovado ganha em vivacidade e reinventa-se, atraindo de volta o público que já o viu, pois está em busca justamente desse frescor do imponderável. Esse frescor também será fundamental para o *boca a boca* que trará ainda mais gente, criando uma reputação, pois a vivacidade alcançada através do erro é magnética. Além disso, submete os atores a uma circunstância de irrefreável humor diante da plateia, que se deleita em ver o elenco surpreendido pelo erro inesperado. O erro, dentro de uma lógica de teatro-carnaval pode ser um verdadeiro achado. Sobretudo aquele erro que abala a concentração do elenco, e gera uma confusão de forma visível para a plateia, pois se torna um atestado de seu caráter único, presencial, humanamente falho, rebaixado e obrigando o artista ao improvisado que só pode ser aplicado com total vivacidade e presença de espírito. O erro para o teatro carnaval pode ser mais que um acerto, um presente. O erro pode, de fato, lançar o espetáculo na mais pura qualidade carnavalesca e redimir fracassos, salvar temporadas.

---

<sup>74</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por GUERREIRO, Fernando [04.2021]



No teatro carnavalizado, erros pontuais podem se tornar marcas permanentes sob a orientação de um diretor familiarizado com a linguagem. Certa feita, numa temporada de *Os Cafajestes*, durante um período de afastamento do diretor titular, Fernando Guerreiro, os atores foram instruídos pelo diretor substituto a voltar ao texto original, reorganizando a encenação e limpando todos os “cacos” e improvisos acumulados, ao longo das apresentações. Resultado: a peça perdeu sua graça e sua relação magnética com o espectador.

O inacabamento é um fundamento emblemático de *A Bofetada*, que já na entrada do público recebe os espectadores com duas personagens em constante interação com quem busca um acento na plateia. Ou seja, como mudam as pessoas todos os dias de espetáculo, muda-se o teor da cena, o espetáculo já começa se renovando no improviso com o público. O inacabamento é tudo aquilo que foge, ou não está previsto, ao roteiro oficial e, portanto, uma transgressão carnalizante.

Em *Vixe Maria Deus e o Diabo na Bahia*, que contava com elenco de bons comediantes de revista, especialmente Frank Menezes (Diabo) e Diogo Lopes (Anjo Gabriel), mantinha-se sempre as piadas frescas, em diálogo com acontecimentos recentes. Na cena inicial, por exemplo, o Diabo está sujeito a qualquer interpelação dos figurantes, os condenados no inferno, que tentam, desesperadamente, contato com ele e procuram desvia-lo do objetivo do roteiro. Frank Menezes – afiado no improviso e na revista – reage a tudo que lhe é proposto instaurando, de início, um pacto de vivacidade com o público.



Figura 17: Fanta Maria em cena de plateia, em *A Bofetada*.

Alguns espetáculos soteropolitanos nos quais encontramos a predominância deste princípio: *A Bofetada*, *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*, *Los Catedrásticos*, *Os Cafajestes*, *Siricotico do Balacubaco*, *Ciume de Você*, *Compadre de Ogum*.

## 9. O Nomadismo / transgressão de normas espaciais

Princípio da vocação itinerante, da vontade de sair da caixa cênica. O princípio do nomadismo do teatro carnavalesco advém do prazer inerente à natureza carnavalesca-itinerante de ocupar de forma transgressora os espaços urbanos repletos de regras impostas pelas dinâmicas do cotidiano. É a libertação das normas espaciais, do proibitivo. O teatro carnavalesco praticado em Salvador é emblemático nesse princípio, pois – ao longo de décadas, implementou um carnaval volante extremamente extenso por suas ruas, explorando muitos cenários urbanos com o arfã de apropriar-se de toda cidade – “à pé, ou de caminhão, não pode faltar a fé, o carnaval vai passar” (MOREIRA e MACEDO, 1985). Um carnaval que é um constante deslocar-se e que historicamente é palco de uma disputa entre opressores e oprimidos, o drama baiano, que pode ser lido na tensão pelos espaços transpassados pela festa volante.

Logo, o princípio do nomadismo impele à encenação um caráter inquieto, que transgride as convenções da cena realista, restrita à caixa cênica.

Quando eu saí no Bloco do Jacu, eu experimentei, pela primeira vez, sensação de estar dentro do carnaval. Eu não era mais simplesmente alguém que estava assistindo o carnaval. Eu passei a ser alguém que estava dentro do carnaval. E isso me fascinou ainda mais. Que é uma sensação que até hoje eu acho que insubstituível. **Que é a sensação de pular no asfalto, pular na rua. É uma sensação absolutamente única.** Nada se compara, não tem clube, não tem ficar em cima do trio, não tem nada, é única. Principalmente pela quantidade de pessoas em volta e por essa comunhão que acontece estranhissimamente em torno de um bloco de carnaval, da alegria e tal. E aí me apaixonei por carnaval mais ainda (GUERREIRO, 2021, informação verbal, grifos nossos).<sup>75</sup>

Pular o carnaval na rua, pular o carnaval no asfalto é conquistar o espaço que nos é negado no dia a dia. É a celebração de uma conquista, é o prazer advindo de uma transgressão do cotidiano em meio à massa humana. O nomadismo tende a envolver o espectador nesse *frisson*, integrando-o à cênica, propondo outras estratégias espaciais, que fazem a encenação romper os limites do palco, valendo-se de uma magnética carnavalesca,

---

<sup>75</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por GUERREIRO, Fernando [04.2021]

descrita acima por Fernando Guerreiro. Transpor os limites entre palco e plateia é como invadir o curso com a fôbica.

O princípio vai também valer-se da estratégia de exploração máxima dos espaços disponíveis dentro ou fora do teatro para renovar-se em interesse da recepção.

As montagens que se utilizam desse princípio são indomáveis dentro da caixa preta. É o caso de *A Bofetada*, que recebe os espectadores com cena na plateia e recorre ao mesmo recurso durante a peça. Mesma estratégia de *Vixe Maria*, *Flicts* e outros trabalhos de Fernando Guerreiro.

Já outras encenações se arvoram à condição de tornarem-se fatos urbanos, em troca direta com o ambiente da cidade. *Bocas do Inferno* vale-se desse princípio ao escolher uma tenda de circo montada em espaço público, assemelhando-se às aglomerações típicas das festa de largo da Bahia. Praticamente todo repertório do Teatro Popular Contemporâneo de Paulo Dourado irá propor um teatro na rua, em busca de seu público no corpo a corpo da cidade com estruturas efêmeras montadas também em espaços públicos, capazes de abrigar muitas pessoas. O nomadismo fora da caixa cênica encontrará experiências mais recentes em *Compadre de Ogum*, *A Cidade da Bahia é Nossa!* e *Rebola!*, todas elas valendo-se de técnicas de *site specif theater*. Mesmo em dramas, podemos notar a presença do princípio nômade, como é o caso de *Exu: A Boca do Universo*, de Onisajé encenado na rua, e *Boca de Ouro*, um Nelson Rodrigues montado por Fernando Guerreiro nos vagões dos antigos trens do subúrbio ferroviário em deslocamento.



Figura 18: personagens de *A Cidade da Bahia é Nossa!*, em meio ao povo no Terreiro de Jesus.

No capítulo seguinte, veremos mais detidamente as estratégias nômades das encenações *Compadre de Ogum* e *A cidade da Bahia é Nossa!* entre outras encenações do repertório do encenador-pesquisador, responsável pela presente pesquisa.

O princípio do nomadismo demanda uma postura diferente por parte do encenador que, desde o começo, precisa ter em vista que: escolher um espaço na cidade para ocupar com uma montagem já constitui uma etapa da criação, pois o espaço é actante na encenação nômade.

Alguns espetáculos soteropolitanos nos quais encontramos a predominância deste princípio: *Boca de Ouro*, *Compadre de Ogum*, *A Cidade da Bahia é Nossa!* *A Voz do Campeão* e *A Prole dos Saturnos*, *A Paixão de Cristo*, *2 de Julho – A ópera da independência*, *Rei Brasil*, *Rebola!*, *Exu: A Boca do Universo*.

## 10. Clímax Trielétrico, o Deus Ex Machina Baiano

Princípio do clímax trielétrico. Peças que culminam na chegada literal de um trio que marca a transcendência da personagem; ela não morre, fica “trieletrizada”.

Cleise Mendes falou uma coisa que eu acho muito bonita. Ela diz que **para o povo baiano o pós-vida é o carnaval. O além-túmulo seria o carnaval.** E o que acontece com Nilda [na peça *Nilda é 100*]? Ela não morre. Ela fica encantada, como diria Guimarães Rosa. Esse lugar onde Nilda se eterniza é o carnaval (UZEL, 2022, informação verbal, grifos nossos).<sup>76</sup>

A presença do trio elétrico que invadiu as ruas da cidade não poupou as páginas dos romances – baianos, ou não - e foi muito solicitado, especialmente em obras como as de Jorge Amado, quando serviu de apoteose no casamento de Tereza Batista, ao final da longa jornada de sua vida heróica; ou, no carnaval fora de época provocado pela televisão francesa, que veio à Salvador para realizar um documentário sobre cultura baiana, em *O Sumiço da Santa*, causando grande rebuliço. Vai inspirar Nelson Motta a escrever *O Canto da Sereia – Um Noir Baiano*, romance que conta a história da cantora Sereia, assassinada sobre o trio elétrico, no carnaval de Salvador, que gera um produto cênico adaptação homônima para as telas da Rede Globo de Televisão, protagonizada pela atriz

---

<sup>76</sup> Entrevista concedida para a pesquisa por UZEL, Marcos [04.2022]

Isis Valverde, que obteve grande sucesso, em 2013. No rastro do sucesso de *O Canto da Sereia* surge a novela *Segundo Sol*, de 2018, folhetim do horário nobre de grande repercussão em toda parte, que teve como protagonista o ator Emilio Dantas, no papel do cantor de trio elétrico, Beto Falcão, que voltou a experimentar o sucesso após sua suposta morte. *Segundo Sol* começa, termina e é atravessada por inúmeras cenas no trio elétrico. Na verdade, o trio elétrico já estava nas novelas da emissora desde 1969, quando foi a apoteose final de *Verão Vermelho*, trama que se passava na capital baiana, escrita por Dias Gomes.

Em *Bocas do Inferno* de Deolindo Checcucci, de acordo com a dramaturgia, após a condenação e banimento do poeta satírico Gregório de Matos, este é visto sobre um trio elétrico, do lado de fora do espaço cênico, convocando a todos para a grande celebração. Nesse desfecho da dramaturgia de Cleise Mendes, o trio elétrico entra para celebrar o que Bakhtin chama de imortalidade relativa da humanidade. Gregório de Matos não foi vencido, nem está morto. Ele está além disso. Foi condenado pela justiça dos homens, mas é visto gozando de seu paraíso trielétrico, além, muito além do cotidiano satirizável dos homens. Ele conquistou, mereceu seu céu trielétrico. Ao invés do castigo da lei, o prêmio do Boca do Inferno é um éden trielétrico, pois nada é capaz de superar a honraria de estar sobre o palco ambulante criado pelo próprio povo.

O éden trielétrico, esse lugar ideal, envolvido pela manta do gênio inventivo popular, que é inspirado pelo êxtase libertário da Praça Castro Alves, em seu encontro de trios, na década de 70, torna-se um recurso literário e dramático recorrente em peças de teatro soteropolitanos, novelas e longas metragem até os dias de hoje. Deolindo descreve que na Praça Castro Alves tomada pelo carnaval havia a chamada escadaria dos artistas, localizada na entrada do Palácio dos Esportes, que fica justamente sobre o sítio onde existia o importante Teatro São João. Nesse espaço, onde sucumbiu às chamadas o maior teatro da cidade, bem diante do monumento-túmulo do poeta Castro Alves, os artistas encontravam-se e, segundo Deolindo, naqueles instantes carnavalescos, os corpos eram livres e ninguém era dono de ninguém. As pessoas podiam beijar-se livremente e fazerem o que bem entendessem, num contraponto radical aos anos de chumbo.

A escadaria dos artistas era um espaço em frente ao antigo Teatro São João, que reunia as pessoas de teatro, cinema, artes plásticas e dança, artistas de uma maneira geral. E era um espaço onde tudo poderia acontecer. Uma época onde todo mundo vivia a tal amizade colorida.

Ninguém pertencia a ninguém. Todo mundo pertencia a todo mundo [risos] e aí se beijavam se abraçavam, independente de sexo, as pessoas confraternizavam dessa maneira. [...] Ninguém impedia o outro de beijar quem quisesse beijar. Isso entre homem-mulher, mulher com mulher, homem com homem, enfim...[risos] de todas as maneiras as pessoas se beijavam, se abraçavam... tomavam sua cervejinha... [...] A Praça Castro Alves é do povo, não é? [risos] (DEOLINDO, 2021, informação verbal.)

É essa Praça Castro Alves livre, porém restrita a quatro dias do ano, em oposição a um cotidiano regido pela ditadura militar, que entrará em definitivo para o imaginário de uma enormidade de artistas de todas as áreas, que estavam presentes naquela escadaria edênica e inspirará inúmeras criações direta ou indiretamente, que, inclusive, realimentarão o próprio carnaval, com imagens icônicas notadamente nas canções consagradas de Moraes Moreira: “e a gente *se completa*, enchendo de alegria a praça e o poeta”.

Marcos Uzel, biógrafo da atriz Nilda Spencer e autor da dramaturgia ainda inédita *Nilda é 100* vale-se do mesmo princípio para o desfecho da jornada de sua personagem, o éden trielétrico: “Entregando-a para que ela não descanse em paz, pelo contrário [risos]... para que ela se jogue na bagaceira do carnaval que é a cara dela, que é uma figura muito transgressora, [...] ela tinha que abraçar o carnaval.”

Na cena final de *Vixe Maria*, Fernando Guerreiro persegue a todo custo a mímese do carnaval trielétrico de Salvador e enfrenta dificuldades. É o ápice da trama. Deus e o Diabo já haviam passado por variadas situações desde a festa de Santa Bárbara, a festa de Iemanjá, pelos ritos de um terreiro de candomblé e até por uma sessão de descarrego das igrejas evangélicas. Contudo, o carnaval do trio elétrico de Salvador é a situação escolhida para o desfecho da peleja cordelista, tal qual em *Bocas do Inferno*. Naja, personagem mulher do Diabo, comanda sobre o palco o canto ao microfone, como uma cantora de trio elétrico, enquanto o corpo de baile do espetáculo dinamiza a ação mimetizando o comportamento dos foliões-pipoca. Guerreiro persegue seu clímax trielétrico, apesar da insatisfação em conseguir atingí-lo.

**Apesar do carnaval ser a grande fonte inspiradora do meu trabalho, por exemplo, da minha vida até, eu diria, estética, a coisa mais difícil do mundo é representar o carnaval no palco.** É uma coisa absolutamente assustadora e, ao meu ver, hoje já considero impossível. [...] Eu nunca esqueço que quando eu fiz o final de *Vixe Maria*, eu levei um mês adiando a estreia, porque a peça terminava em um carnaval e a gente fazia tentativas e mais tentativas e não conseguia encontrar uma solução[...] Então, assim: é muito difícil o carnaval no palco (GUERREIRO, 2021, informação verbal, grifos nossos).

Mesmo com o grande esforço, contando com toda a presença e potência de seu numeroso elenco, é visível – para os conhecedores da pipoca do carnaval de Salvador - que a cena final padece dos males apontados acima, pelo encenador. Contudo, encontra oportuna redenção quando acontece o arrastão que deixa Deus e o Diabo, ambos roubados, surpreendidos e completamente desnudos, devolvendo a ação cênica para o conforto de suas possibilidades representativas. Deus e o Diabo perdem para a argúcia popular em seu carnaval do trio elétrico.

Alguns espetáculos soteropolitanos nos quais encontramos a predominância deste princípio: *Bocas do Inferno*, *Vixe Maria! Deus e Diabo na Bahia*, *Compadre de Ogum*, *A Cidade da Bahia é Nossa!*.

## 11. A Magnética Atrativa

Princípio da ligação entre espetáculo e plateia, resultante da adoção dos demais princípios apresentados.

Como já foi dito no capítulo anterior, a principal característica *trielétrica* é ser magnética atrativa. Uma multidão deve ser formada e conduzida atraída pelo trio elétrico de um ponto a outro da cidade. Quanto maior a massa humana que segue o trio elétrico, mais exitosa é a *trielétrica* praticada, pois seu primeiro grande objetivo é ser capaz de atrair, de gerar seu corpo/coro de seguidores. Integra o fenômeno *trielétrico* a massa humana. O folião que acompanha o trio elétrico é um elemento *trielétrico*, tal qual o repertório, o modal, a banda e a atração. Um trio elétrico sem foliões à sua volta seguindo-o, não está a desempenhar a *trielétrica*. Por isso, é fundamental o poder e a *performance* da atração, do repertório, da qualidade tecnológica e sonora, do impacto visual do modal volante, das coreografias, dos grafismos. Todos esses elementos são propostos na perspectiva de magnetizar, atingir, de afetar o público. O público, por sua vez, retroalimenta o fenômeno. Eles devolvem a energia necessária à atração e fazem instalar-se a motivação.

O teatro baiano influenciado pelo carnaval possui essas mesmas características trielétricas: está incessantemente à procura do desejo do público e é alimentado por ele. Precisa, intensa e abundantemente, da presença e da troca com o público para existir. Os espetáculos que se valeram do princípio da magnética obtiveram vida longa através do sucesso de público e conseqüente sustentabilidade econômica. Para o teatro-carnaval o

espetáculo não existe sem público farto. Atingir o espectador em seu interesse é seu principal desígnio. Portanto, os espetáculos recordistas de longevidade e bilheteria como *A Bofetada*, *Recital da Nova Poesia Baiana*, *Os Cafajestes*, *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*, *Ó Paí Ó* e *Cabaré da RRRRaça* e todo repertório do Teatro Popular Contemporâneo são incisivos na conquista de seus espectadores, pois concentram-se desde sua gênese em encontrar o interesse do público e assim exercer o magnetismo atrativo, que os faz interdependentes da presença dos espectadores. O encenador de teatro-carnaval, tal qual o diretor trielétrico, precisa estar atento ao clamor da massa que segue o trio, sob pena de perde-la, caso não lhe dê ouvidos.

Nas últimas décadas o teatro baiano vem perdendo sua cumplicidade com o grande público, conquistada nos anos oitenta e noventa. O caminho carnavalesco de acesso às massas foi desencorajado pela crítica e pelas políticas públicas, tal qual foi feito no processo histórico com a obra de Rabelais. A rota foi rasurada e são poucos os artistas que ainda a reconhecem. Apenas os insurgentes humoristas que desenvolveram seus trabalhos através das redes sociais, longe do métier, da academia e dos editais, conseguem hoje magnetizar o grande público e levá-los às salas de espetáculo, valendo-se, inclusive, de muitos dos princípios aqui listados. O teatro baiano precisa fazer as pazes com seu carnaval.



*Figura 19: Os pastores da noite e Quincas Berro D'água à frente do bloco carnavalesco do musical de rua itinerante A Cidade da Bahia é Nossa!*





# 5

A Cidade da Bahia é Nossa!

O presente capítulo, trata da aplicação dos princípios do teatro carnaval na experiência cênica desenvolvida especificamente para esta pesquisa: o musical de rua carnavalesco itinerante, *A Cidade da Bahia é Nossa!*<sup>77</sup>.

No entanto, existe uma prática profissional precedente, um importante caminho empírico trilhado, sem o qual não haveria a produção de conhecimento que aqui se apresenta. Portanto, para melhor assimilação de todas as nuances das estratégias cênicas aplicadas no referido musical de rua, o capítulo inicia com a análise dos princípios do teatro carnaval em espetáculos antecessores, que integram o repertório<sup>78</sup>. O repertório é caracterizado pelo desenvolvimento intuitivo da investigação/experimentação que permitiu o acúmulo de questões que a tese procura responder.

De antemão, observe-se que, mesmo diante da diversidade de temas propostos nas montagens do repertório, existe uma constante que confere unidade ao conjunto: o necessário diálogo com os interesses e as paixões da gente da cidade de Salvador. Um senso de cumplicidade dedicado à cidade - musa inspiradora, que se apresenta tanto na escolha dos temas, como, em certa medida, também na busca por uma teatralidade típica orientada pela poética da cultura popular local.

## REPERTÓRIO

### *Aventuras do Maluco Beleza*<sup>79</sup>e *A Voz do Campeão*<sup>80</sup>

A ficção científica musical inspirada nas brincadeiras de infância de Raul Seixas, *Aventuras do Maluco Beleza*, e a peça de teatro que conta a história do time de futebol do Esporte Clube Bahia, *A Voz do Campeão*, são as montagens inaugurais do repertório concebidas no mesmo período, concomitantemente.

---

<sup>77</sup> Musical de rua carnavalesco e itinerante, baseado na obra de Jorge Amado, com músicas de Gerônimo Santana (2017-2022). Concebido, escrito e dirigido por Edvard Passos. Consulte: Apêndice Repertório.

<sup>78</sup> Repertório de trabalhos artísticos dirigidos por Edvard Passos no período entre os anos de 2010 e 2023: *Aventuras do Maluco Beleza*, *A Voz do Campeão*, *Dragões*, *Compadre de Ogum*, *Flamengo*, *A Prole dos Saturnos* e *A Cidade da Bahia é Nossa!*, *Muita Onda!*, *Ori Coiffeur*, *Arrocha: de Candeias para o mundo*, *Orixirê*, *Boteco de Isidro* e *Vozes do Casarão*. Consulte: Apêndice Repertório.

<sup>79</sup> Musical infanto-juvenil inspirado livremente na infância do cantor e compositor Raul Seixas (2010-2015). Escrito e dirigido por Edvard Passos. Consulte: Apêndice Repertório.

<sup>80</sup> Peça de teatro que conta a história do time de futebol do Esporte Clube Bahia (2011 e 2017). Escrita e dirigida por Edvard Passos. Consulte: Apêndice Repertório.



*Figura 20: Plininho e Raulzito, personagens de Aventuras do Maluco Beleza.*

O diálogo com o interesse e paixões das pessoas da cidade se faz presente em ambas, já que as encenações propõem temas de apelo popular e de origem soteropolitana, sendo a primeira uma ficção baseada na vida e na obra do pai do rock nacional, o baiano Raul Seixas, e a segunda um épico sobre os feitos da trajetória do mais famoso time de futebol de Salvador. Portanto, são trabalhos que contam com um grande público em potencial: a legião de fãs de Raul e a enorme torcida do Esporte Clube Bahia.

O princípio da cultura cômica popular encontra campo vasto tanto em uma, como em outra encenação, fazendo-se presente em praticamente todos os elementos dos referidos espetáculos. Na montagem *Aventuras do Maluco Beleza*, a dramaturgia irreverente - inspirada na cultura *pop*, na personalidade do artista e nas suas músicas conhecidas - encontra uma composição de elenco<sup>81</sup> versada na comédia baiana: Alan Miranda, Jarbas Oliver, Rafael Medrado e José Carlos Júnior, integrantes de espetáculos já abordados em capítulos anteriores como *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*, *A Bofetada*, *Siricotico* e *Os Cafajestes*. Tanto a figura de Raul Seixas - ícone do rock, da rebeldia, da maluquice e da irreverência - como as suas músicas integram o universo da cultura popular contemporânea, e o texto e a direção se encarregam da abordagem cômica e debochada da encenação. Os diálogos são construídos com a fala corriqueira da gente de Salvador, com gírias e figuras de linguagem próprias do lugar, reforçando características locais tal qual o forte sotaque baiano nunca abandonado pelo cantor, mesmo morando fora da Bahia, quando, teimosamente, ostentava-o.

Já em *A Voz do Campeão*, toda a obra posta em cena é a própria cultura popular que se manifesta através da contação de histórias de um torcedor apaixonado pelos feitos de seu amado clube do coração, o mais popular entre todos os times de futebol do norte-nordeste, o Esporte Clube Bahia, também conhecido como “esquadrão de aço” e “clube do povo”. Nesse laborioso épico, onde o protagonista Bira da Fonte reinterpreta outros tantos personagens de forma farsesca, é o próprio Bira a voz do povo que tem na arquibancada do estádio sua fiel companheira. Compõe o ambiente cênico toda espécie de relíquias e miudezas referentes ao time, colecionada pelo protagonista e seus antepassados, formando um grande relicário com uniformes históricos, taças, panfletos, fotografias, memórias, cânticos, hinos e gritos da torcida. A arquibancada transforma-se de acordo

---

<sup>81</sup> Integram também o elenco de *Aventuras do Maluco Beleza*, a atriz Thaís Laila e o ator Daniel Farias.

com a necessidade da narrativa, podendo ser altar de igreja para os pedidos nas horas difíceis, como também trincheira na hora das grandes batalhas futebolísticas e até aparelho de ginástica - com alteres de lata e cimento - nas preparações para os jogos decisivos da década de oitenta.

No aspecto da transgressão da cultura oficial, tanto *Aventuras do Maluco Beleza* como *A Voz do Campeão* apresentam em suas propostas certa inversão de expectativas, quando, no primeiro caso, abordam um tema supostamente adulto - como o universo de Raul Seixas - em um viés para crianças; e, no segundo caso, quando trazem ao palco do teatro um assunto da pauta esportiva, como a história de um time de futebol. Pois, não seria próprio de um espetáculo infantil ter um ídolo do rock de vida desregrada em vícios e excessos como inspiração, nem seria próprio do teatro atrair para sua plateia uma torcida de estádio de futebol.

O princípio da dessacralização é também flagrante em *Aventuras do Maluco Beleza*, quando o deus do tempo, Cronos, surge para resolver um difícil problema de matemática, cuja resposta corrigirá a programação da máquina do tempo e fará com que a dupla de heróis “volte aos trilhos” em sua jornada de libertação da humanidade. Cronos apresenta-se brincalhão, confiante em piadas ruins, e dispõe de pouco tempo, em função do preparo de uma refeição no forno. Em *A Voz do Campeão*, Bira da Fonte conversa com Deus, por intermédio do espírito de seu falecido pai, e pede que Ele – que também é Bahia - interceda a favor do tricolor de aço, num jogo decisivo contra o arquirrival, o Esporte Clube Vitória. A dinâmica da cena alterna constantemente a euforia do estádio durante o jogo e a paz do templo sagrado, na conversa com Deus, torcedor do tricolor.

O princípio do enfrentamento das normas sociais pode ser visto em *Aventuras do Maluco Beleza*, quando observado o propósito da jornada dos heróis: libertar a humanidade de um sistema que controla as pessoas e suas subjetividades, transformando-as em “repetidores”. É um espetáculo em prol da liberdade do ser e da diversidade. Através da projeção de um futuro distópico, a ficção trata da opressão presente hoje na vida das pessoas, em maior ou menor grau. Em *A Voz do Campeão*, o enfrentamento se dá na medida em que se denuncia o racismo e a xenofobia relatada nos tratamentos recebidos pelos baianos em outros estados brasileiros, durante as campanhas do time de futebol e nas constantes tentativas de invisibilização dos feitos históricos de uma agremiação esportiva nordestina, que – contrariando os poderosos - tornou-se a primeira campeã

nacional da história do futebol brasileiro. É por isso que uma voz - a voz do campeão - se faz necessária e se eleva, discorrendo outra narrativa mais justa.

A fantasia onírica, a ficção científica e o futuro distópico são componentes de distorção do real em *Aventuras do Maluco Beleza*. O melhor exemplo está no encontro dos heróis com um impossível cartório planador delirante, uma espécie de pesadelo sob forma de repartição pública em meio ao deserto, chefiada pelo Carimbador Maluco, terrível burocrata fascinado pelo seu micropoder. Já em *A Voz do Campeão*, o momento mais comentado é aquele em que um astronauta, com traje espacial do Bahia, entra em cena para tocar uma estrela cenográfica posicionada próxima ao urdimento do palco, que representa a mais alta conquista da história do time do Bahia.

A comicidade horizontal é muito presente no linguajar adotado pela dramaturgia de ambas as montagens. É a própria gente soteropolitana que fala através das personagens Raulzito, Plininho, Mêlo, Luna, Pitágoras e Carimbador Maluco. No caso de Bira da Fonte, protagonista da peça do Bahia, não só a fala, mas toda construção da personagem é uma pesquisa comportamental do torcedor baiano nos estádios e fora dele, de forma que o espectador ao se identificar, é atingido por essa comicidade inclusiva, que não rebaixa, mas, sim, celebra a existência.

O princípio da musicalidade é estrutural em *Aventuras do Maluco Beleza*, que conta com seis canções de Raul Seixas e uma da cantora Pitty. As músicas integram a dramaturgia de forma actante, contando as histórias, penetrando os diálogos, impulsionando as ações dos atores que as cantam durante o espetáculo. Funcionam como elo de ligação magnético com espectador por serem músicas famosas e também ajudam a narrativa, pois estão encaixadas entre as falas como se houvessem sido compostas para tal. Já na peça do Bahia, a musicalidade integra o espetáculo como um elemento de localização tempo-espaço. Como se trata de uma história que atravessa décadas, a musicalidade situa o espectador no tempo. Contudo, quando se trata do hino do clube e de cânticos da torcida, a musicalidade presta-se também ao papel de magnetizar os espectadores, momento em que a plateia é convocada a transfigurar-se em torcida de estádio dentro do teatro.

O princípio do Inacabamento proporciona um ápice cômico no musical *Aventuras do Maluco Beleza*, cuja cena de encontro entre o Carimbador Maluco e a dupla Raulzito e Plininho é projetada para que o inesperado aconteça. Os atores nos papéis de Carimbador

Maluco e seus assistentes eram orientados pela direção para improvisar todos os dias o tipo de teste aplicado nos heróis para que estes fossem autorizados, ou não, a seguir adiante na viagem. Algo semelhante ao enigma da esfinge: decifra-me, ou te devoro. Portanto, aquele momento do espetáculo dedicado ao improvisado era sempre uma incógnita. O que o vilão poderia criar como teste para os heróis naquele dia? O desafio poderia mudar e essa tensão pelo inesperado conferia outro tônus de vivacidade para os intérpretes, como se houvesse uma célula renovadora diária presente no espetáculo. Consequentemente, esse frescor e “descontrole” atingia a plateia.

Tanto *Aventuras do Maluco Beleza* como *A Voz do Campeão* tiveram suas apresentações realizadas em teatros convencionais e o princípio do nomadismo pode ser visto em ambas de igual maneira: a transgressão do espaço é uma mola motor da encenação, porém ainda se dava dentro dos limites interiores do teatro. O princípio, portanto, se faz presente carnavalizando convenções do palco à italiana, como na cena de perseguição da líder rebelde Luna, que atravessa a plateia em duas direções, ou nas muitas aparições de Bira da Fonte vindas das saídas de emergência, ou da cabine de operações da sala de espetáculos. Nos dois casos, as encenações parecem agitadas e rebeldes por estarem encerradas dentro de um espaço, como se ali não estivessem confortáveis com as convenções.

É também próprio das duas encenações se valerem de suas plateias como elemento cênico, incorporando-as aos espetáculos e atribuindo-lhes papéis dramáticos. Esse recurso se dá quando as dramaturgias demandam situações de multidão em cena. Assim acontece em *Aventuras do Maluco Beleza* quando, na cena final, a plateia é incorporada como um coro de figurantes no papel de habitantes da cidade do futuro, e assim também é em *A Voz do Campeão* quando à plateia é atribuído o papel de torcida no estádio junto a Bira da Fonte, que deixa o palco e desloca-se para lá, integrando-se a ela. É o princípio magnético, de interdependência entre espetáculo e público, inspirado no carnaval do trio elétrico, que propõem uma relação participativa dos foliões como um corpo-coro de seguidores integrante do evento cênico.

Por fim, o clímax trielétrico pode ser visto no final de *Aventuras do Maluco Beleza*, quando Raulzito faz uso da música “Sociedade Alternativa” para vencer a ameaça opressora policial, criando um grande carnaval na cidade do futuro. Àquela altura da encenação, a plateia já estava incorporada ao papel de habitantes da cidade e o elenco



une-se a ela para festejar a conquista da liberdade. Dessa forma, apesar do elenco reduzido de seis pessoas, a instalação de um curto e crível carnaval foi possível, graças a adoção da plateia como recurso cênico capaz de agregar a quantidade de pessoas necessária e a devida imersão que pressupõem um carnaval.



*Figura 21: elenco de A Voz do Campeão.*

### *Compadre de Ogum*<sup>82</sup>

A experiência da montagem *Compadre de Ogum* é uma reviravolta nos rumos do repertório de espetáculos, que andava em crise àquela época. O êxito junto ao público, à classe artística e à crítica especializada fizeram desse trabalho o mais longo, tendo entrado em cartaz todos os anos desde sua estreia - exceto durante a pandemia. *Compadre de Ogum* recebeu seis indicações ao Prêmio Braskem de Teatro da Bahia, vencendo a categoria Melhor Direção. Oportunidades no campo artístico e da pesquisa surgiram em decorrência de sua existência: hoje, outras quatro montagens baseadas na obra de Jorge Amado integram o repertório (incluindo o experimento da tese, *A Cidade da Bahia é Nossa!*) e, a partir de *Compadre de Ogum*, se inicia o hábito da prática teatral acompanhada da reflexão teórica como produção de conhecimento. O empirismo dá lugar ao exercício constante de ir e vir entre o fazer cênico e a produção acadêmica, pois a estreia de *Compadre de Ogum* se dá no mesmo contexto de nosso reingresso à universidade, no âmbito da pós-graduação, no papel de pesquisador.

Portanto, muito já se produziu e se falou sobre as estratégias cênicas adotadas na montagem *Compadre de Ogum* e sua constante busca pela mais fiel tradução de sua musa, a cidade de Salvador. Tais reflexões, que se deram na interface teatro-arquitetura - ou artes cênicas/cidade, foram a porta de entrada na comunidade acadêmica mundo afora, através de artigos<sup>83</sup> apresentados em conferências internacionais<sup>84</sup>, que encontraram espaço na programação do IFTR's Theatre & Architecture Working Group<sup>85</sup> da Federação Internacional de Pesquisa em Teatro, gerando posteriormente uma publicação<sup>86</sup> pela Lambert Academic Publishing. Por isso, pode-se dizer que *Compadre de Ogum* é o acontecimento deflagrador da presente tese.

---

<sup>82</sup> Encenação da obra homônima de Jorge Amado (2014-2022). Adaptada e dirigida por Edvard Passos. Consulte: Apêndice Repertório.

<sup>83</sup> Consulte: Apêndice Artigos Publicados.

<sup>84</sup> Dramatic Architectures 2014, Prague Quadrenial 2015 e IFTR's anual conference 2015.

<sup>85</sup> Grupo de Trabalho Teatro-Arquitetura da Federação Internacional de pesquisa em teatro (International Federation on Theatre Research – IFTR)

<sup>86</sup> *Nomadic Theatre Expt One: Compadre de Ogum*, de Edvard Passos (LAP, 2016). Consulte: Apêndice Livros Publicados.



*Figura 22: Ogum, personagem da montagem Compadre de Ogum.*

Agora, à luz dos princípios do teatro carnavalesco, faremos uma revisão das estratégias cênicas da referida montagem. Como o propósito de *Compadre de Ogum* é celebrar a existência da cidade de Salvador, adotou-se como estratégia de lançamento, em 2014, uma estreia no aniversário do município, integrando a programação do Festival da Cidade. No seu âmago, o projeto *Compadre de Ogum* ambicionava ser, a exemplo dos eventos de rua calendarizados do verão de Salvador, um fato urbano exposto e acessível na derme da cidade.

A escolha da obra *Os Pastores da Noite*, de Jorge Amado, se deu em função de uma congruência de propósitos. Nela, o autor anuncia, logo nas primeiras páginas, que escreve para guardar uma Cidade da Bahia em vias de extinção, ameaçada pela Modernidade. O resgate dessa alma soteropolitana perdida é também o princípio motor da encenação que, ao optar pelo universo amadiano, abraça uma narrativa da cultura popular por excelência. Daí, que o princípio da cultura cômica popular é plenamente observado, através das personagens em cena, do tema, da situação, da linguagem típica, dos locais que

ambientam a trama (boteco, terreiro, igreja e bordel), pois o objetivo central do autor original é guardar a memória de uma cidade da gente do povo. Em *Compadre de Ogum*, o biscateiro Negro Massu das Sete Portas precisa batizar na igreja católica seu filho Felício - menino branco dos olhos azuis, que tem por padrinho Ogum, o orixá deus da guerra. Para realizar a difícil empresa, conta com a ajuda da comunidade, onde se destacam seus amigos: Curió, Pé de Vento, Jesuíno Galo Doido, Martim e Mãezinha Tibéria.

No espetáculo – que acontece numa igreja dessacralizada, impondo certa deferência à postura inicial do espectador - o princípio da transgressão da cultura séria está presente desde a entrada do público: cena de improviso e interação com os espectadores, onde o personagem Sacristão Inocência, trajando batina, dá boas-vindas e orienta a acomodação das pessoas, desfilando em meio à plateia um flagrante frescor feminino, digno de uma noviça serelepe. O princípio se perpetuará no espetáculo em outras cenas como a entrada de assalto do sambão na igreja, diante da presença do sério personagem Padre Gomes; e na entrega do filho branco de olhos azuis para o pai retinto Negro Massu; ou, quando o babalorixá Pai Guima adentra a igreja incorporado de Exu para batizar a criança; quando a cafetina Mãezinha Tibéria é escolhida madrinha e, principalmente, na ocasião em que o orixá Ogum baixa no corpo do Padre Gomes, com a igreja lotada, para resolver toda a confusão provocada por Exu e abrir caminho para o batismo. Ademais, é, ao fim de tudo, toda a história uma grande transgressão onde os populares, os heróis do povo, triunfam sobre regras oficiais, a falta de dinheiro e as enormes dificuldades de uma vida oprimida pelo descaso e vilania dos poderosos. É através da amizade, da empatia, da cooperação e do uso da sabedoria popular, que se realiza o mais vistoso batizado da história daquela paróquia celebrado em honra do filho de um simples biscateiro, cujo padrinho é um orixá!

O orixá Ogum escolhendo-se padrinho de Felício e compadre de Massu é um dos mais notórios indícios da presença do princípio da dessacralização na dramaturgia. As divindades iorubas circulando entre as pessoas comuns, dividindo o peso das responsabilidades, ou provocando confusões, estabelecendo conversas, intervindo nos acontecimentos e fazendo vínculos familiares são formas de aproximação com o sagrado, onde o mundo espiritual aparece integrado ao mundo cotidiano. Ademais, a própria escolha da encenação de realizar-se em uma igreja católica dessacralizada também reforça a intimidade no trato com o sagrado, ocupando com o teatro um espaço outrora exclusivo

das missas. Dessa forma, através do discurso da encenação, o edifício templo católico abriga, durante o espetáculo, ambientes como o boteco de Isídoro, o terreiro de candomblé de Pai Guima, o bordel de Tibéria e as encruzilhadas da cidade, relativizando as restrições dogmáticas/simbólicas de suas formas de apropriação, renovando-o.

O princípio da comicidade inclusiva também é inerente à encenação de *Compadre de Ogum*. Apesar de não podermos classificá-la como uma comédia pura, pois apresenta-se muitas vezes como drama, a maneira dos personagens mobilizarem-se para enfrentamento das adversidades que se abatem sobre eles é o melhor exemplo do efeito cômico causado pela auto-identificação da plateia. A baianidade presente na forma de pensar, agir, arquitetar soluções, falar, se comportar provoca o riso inclusivo e afirmativo. São artistas baianos falando de seus antepassados em exercício pleno de lugar de fala.

O princípio do enfrentamento das normas sociais está concentrado no campo da tolerância religiosa, do respeito aos credos de matrizes africanas, historicamente perseguidos no Brasil e em Salvador. A obra amadiana original propõe uma perspectiva de convivência harmônica entre candomblé e catolicismo, que é apreendida pela encenação e potencializada a partir de escolhas da direção como a adoção da igreja como espaço cênico, pois tal escolha implica no acolhimento da representação dos orixás dentro dela e do próprio terreiro de candomblé. Dessa forma, os orixás desfilam no templo católico, sem fronteiras, sem perseguição e com respeito mútuo. Esse é um dos mais contundentes discursos da encenação, que diz respeito à liberdade de culto no Brasil, luta constante do próprio Jorge Amado em sua atuação como romancista e como deputado federal, quando sancionou a lei de liberdade de culto religioso.

O princípio da musicalidade é presente explicitamente nos cânticos religiosos católicos e nos toques sagrados candomblecistas. A força dos atabaques nas cenas rituais de terreiro, bem como as cantigas dos santos da igreja são elementos pontuais que corroboram na magnetização do público. Na cena inicial, o público é convidado a cantarolar com Sacristão Inocência famosos hinos católicos; já na cena final, todo elenco entoia um envolvente ponto dedicado a Iemanjá. Contudo, *Compadre de Ogum* não é um musical. É o uso consciente do poder magnetizador da música em momentos estratégicos, que ativam o princípio. Há ainda a presença implícita da musicalidade na composição das falas, especialmente aquelas escritas para as cenas do boteco de Isídoro, em que os diálogos possuem certa orquestração que só atinge funcionamento pleno quando se obtém

determinada velocidade e sinergia entre o elenco. Os seis personagens precisam estar criteriosamente ensaiados nos tempos de ataque de suas falas, como se fossem um conjunto musical.

O princípio do Inacabamento é presente na encenação através do direcionamento do trabalho dos atores. Certas personagens, de natureza dramática, seguem à risca aquilo proposto pela dramaturgia, como é o caso de Benedita, Ogum, Padre Gomes, Jesuíno Galo Doido e Massu das Sete Portas, pois são personagens que carregam a responsabilidade de fazer desenrolar o novelo de ações do drama. Contudo, outras personagens como Curió e Guiminha possuem a natureza cômica/carnavalesca por essência e carregam a responsabilidade da renovação, através de improvisos inesperados durante o espetáculo. Para estes, a direção estimula a desobediência à dramaturgia. Em geral, são eles os portadores das inovações, que atualizam a montagem ao longo dos anos, como o fazem comediantes de revista. As cenas protagonizadas por estas personagens são carregadas de certo grau de imprevisibilidade, que irradia até a plateia, que compreende o risco e a espirotuosidade de certos improvisos.

Já o princípio do nomadismo na referida encenação – que implica na transgressão das normas espaciais do teatro à italiana - é o objeto da publicação *Nomadic Theatre Experiment One: Compadre de Ogum* de 2016, fruto das comunicações realizadas em conferências internacionais, no âmbito dos estudos da interface teatro-arquitetura. A radicalização da transgressão da proposição espacial é o aspecto que mais difere *Compadre de Ogum* das encenações precedentes que integram o repertório, um divisor de águas onde a relação com a cidade vai além da transposição de seus temas para as salas de espetáculo e passa a acontecer na troca com os próprios espaços urbanos.

Uma outra metodologia de encenação se impõe em *Compadre de Ogum*, que se inicia com a seguinte questão: “que espaço na cidade pode acrescentar potencial catártico a uma peça em particular, ou *performance*?” (PASSOS, 2016. p. 6). Trata-se de uma montagem do tipo *site specific theatre* onde a preexistência material e imaterial da cidade determina diretrizes da encenação. Portanto, diante da história original de Jorge Amado, que só poderia nascer inspirada na ambiência cultural de Salvador, também se propõe um tipo de encenação exclusiva para a cidade, que se inicia na busca pelo espaço físico ideal no corpo da cidade e não dentro de uma sala de espetáculos. Parte-se do princípio de que o trabalho não cabe em espaço fechado convencional e, portanto, é necessário romper com

a caixa cênica propondo um fazer cênico transgressor à luz da poética soteropolitana e seu vasto calendário de festas populares.

Eu não queria o edifício-teatro convencional. Sentia a necessidade de contribuir com a cena teatral de Salvador, trazendo os espetáculos para a rota/itinerário do dia-a-dia das pessoas. Eu ponderei muito sobre a dinâmica cotidiana da cidade para entender qual o melhor lugar para alcançar as pessoas certas. Não me baseei na localização dos teatros, mas sim na compreensão das dinâmicas cotidianas e seus grupos de usuários. (PASSOS, 2016. p. 13)

Depois de estudar as possibilidades espaciais na cidade, a escolha pela Igreja Primeira de Santana, no Largo de Dinha do bairro do Rio Vermelho, se deu por uma confluência de razões que fortaleciam as intenções da encenação: a proximidade do sítio escolhido com mar, que dialoga com a imersão no cronótopo da “Cidade da Bahia”; por tratar-se da história de um batizado, encontra no tipo do edifício uma contundente ambientação; por ser a narrativa de um grupo de boêmios heróis do povo, o Largo de Dinha acrescenta à experiência por ser um dos epicentros da noite boêmia de Salvador, no qual, curiosamente, a pequena igreja está cercada de mesas de múltiplos bares; também por este mesmo sítio estar organicamente na rota das pessoas com vida noturna e facilitando sua notoriedade e acessibilidade; por também ser o bairro do Rio Vermelho um lugar significativo para a vida e da obra de Jorge Amado, que é homenageado junto com sua esposa, Zélia Gattai, em escultura de Tati Moreno, na porta da escolhida igreja; por ser esta mesma igreja objeto dos esforços de Jorge Amado e sociedade civil organizada para impedir sua demolição que daria espaço às pistas de rolamento de automóveis, previstas num projeto de urbanização viarista; por estar esta mesma igreja em constante estado de abandono, comprometendo a existência de um potencial espaço cultural; e por ser o referido largo, no bairro do Rio Vermelho, um exemplo de convívio sincrético harmonioso por abrigar, lado à lado, uma paróquia católica e um espaço de devoção a Yemanjá, na casa de pescadores; e também por ser esse largo o epicentro da Festa de Yemanjá, no dia 2 de fevereiro, uma das maiores festas de largo de Salvador e a única dedicada explicitamente a um orixá do candomblé, diferente das demais do calendário do verão soteropolitano.

Em *Compadre de Ogum*, por exemplo, a história de convívio de etnias e credos distintos em Salvador foi realizada num templo católico desativado. No desenrolar do enredo da peça, orixás, divindades africanas, protagonizam várias cenas. O espaço em questão, a Igreja Primeira de Santana, serviu, ao mesmo tempo, atendendo ao enredo da peça, como terreiro de candomblé e igreja. É claro que a imagem de um

orixá dentro de uma igreja tem um impacto diferente na recepção do espectador, se comparada a uma aparição num teatro. Aqui, mais uma vez, surge a questão da hibridização entre ficção e realidade, exposta anteriormente. Existe uma intencionalidade na adoção do espaço da igreja de Santana como palco de *Compadre de Ogum*. Existe um discurso poético nessa escolha da encenação. É o uso do espaço como protagonista da poética da peça. (PASSOS, 2018. p. 118)

A adaptação dramática foi afetada grandemente pelos símbolos que povoam o imaginário coletivo acerca do bairro do Rio Vermelho, notório território consagrado a Yemanjá, que todo ano celebra majestosa festa. Por isso, apenas na encenação – e não na obra original de Jorge Amado – Yemanjá integra o núcleo de personagens-divindades, ao lado de Ogum e Exu, através de laboriosa estratégia de roteiro.

A encenação teve como proposta apropriar-se do edifício explorando ao máximo as idiosincrasias do lugar, propondo uma espacialidade que atravessa o lugar do público – acomodado na nave principal - em dois caminhos que formam uma encruzilhada, aproximando ao máximo o espaço cênico do contato com os espectadores - em mesmo nível - a ponto de confundirem-se as fronteiras entre eles. É também o largo, o espaço externo, apropriado nas imediações da igreja como extensão das cenas que, por vezes, acontecem de portas abertas, como na cena final da aparição de Yemanjá, que faz entrada pela porta da fachada lateral, que dá vistas ao mar, e que é usada apenas para esta única finalidade, durante todo o espetáculo.

[...] eu tenho disseminado um certo teatro nômade sem casa permanente, apto a adaptar-se aos espaços urbanos e edificações, no qual também se procura pelo público como os pastores em busca de pastagens. (PASSOS, 2016. p. 34)

Por tudo isso, afirma-se que *Compadre de Ogum* é uma encenação que se arvora à condição de fato urbano. Busca outro método inspirado na cultura da cidade, em sua dimensão material e imaterial, que é regida por suas transgressoras festas de largo. É também em *Compadre de Ogum* que se vai adiante na radicalização do uso da cena aberta em que o público é incluído através da sua conversão em personagens, na condição de coro figurante, vínculo semelhante ao corpo-coro de seguidores trielétrico. Esse recurso é aplicado quando a cena demanda uma quantidade numerosa de pessoas, ou até uma multidão. Como a trama gira em torno do batizado lotado do menino Felício – o público é recebido na igreja como convidados do evento. São recepcionados pelo personagem Sacristão Inocência, que interage com todos aqueles que chegam e estão buscando um acento. Ali, em meio às boas-vindas dadas pelo ator, é estabelecido um pacto com o



público: ele é informado de que também desempenha um papel no jogo cênico. O Sacristão Inocêncio interage, tratando a todos como amigos e amigas do protagonista Massu das Sete Portas. A platéia é como um coro, torna-se um jogador com *status* minimamente de figurante, participando da ação. Uma cena tão grandemente aberta e convidativa que, em alguns casos, até se parece uma cena fechada expandida que inclui o público (nas circunstâncias em que é coro), ou talvez, uma cena total. Afinal, em certos momentos - como na cena do batizado de Felício - todos os espaços, incluindo a platéia, tornam-se espaços cênicos e todos os presentes são as testemunhas do batizado. Ademais, a encenação se passa de fato no interior da nave de uma igreja, borrando-se as fronteiras entre vida e arte, como no carnaval.

Este mesmo público, que é convidado do batizado do filho de Massu, ao longo da encenação assume também outros papéis, outros personagens, como, por exemplo, nas cenas do boteco, que está localizado espacialmente contíguo e no mesmo nível dos espectadores. As cadeiras de madeira em volta da mesa do boteco, também são do mesmo modelo daquelas onde o público está sentado e esse é um signo da permeabilidade entre espaço cênico e espaço da plateia, cujas fronteiras simbólicas podem facilmente desaparecer. Por isso, é muito comum e até incentivado pela direção artística, que quando os personagens do boteco fazem brindes regados a cachaça, a platéia também seja servida, convertendo-a em fregueses do próprio boteco. Também nas cenas do terreiro de Pai Guima, aqueles espectadores ao redor e muito próximos à cena, tornam-se os frequentadores do terreiro e podem até receber um acarajé servido ainda quente para comer ali mesmo, na cena em que Massu traz sua obrigação ao terreiro. Ou seja, ao longo do espetáculo, na condição de amigos de Massu, a platéia experimenta compor o coro de convidados do batizado de Felício, de frequentadores do boteco de Isídoro e de visitantes do terreiro de Pai Guima. Comem e bebem com os atores em cena, cantam e, às vezes, dançam motivados pelo personagem Sacristão Inocêncio e são testemunhas do momento do batizado, respondendo com jaculatórias as falas do Padre Gomes. O princípio da interdependência entre espetáculo e público é acionado em cena com muito mais frequência que nos espetáculos anteriores.

A cena final de *Compadre de Ogum* sobrepõe variadas ações e planos sob a regência do sagrado: o encontro de Ogum com sua mãe Yemanjá é acompanhado de uma cantiga entoada pelo elenco, que abre todas as portas da igreja e forma fora dela uma roda no

espaço externo, ampliando o espaço cênico e deixando a nave interna da igreja exclusiva para a dança de encontro das divindades e para Massu com seu filho nos braços a agradecer e presentir, ali, a presença das divindades. A cena reúne simultaneamente plano terreno e plano espiritual, igreja e terreiro, apropriação do exterior e interior da edificação. Contudo, na ocasião da temporada comemorativa de 5 anos do espetáculo, foi realizado um final de clímax trielétrico, onde ao final do batizado, sucedido do encontro dos orixás, o afoxé Filhos de Gandhi entra em cena tocando ijexá e atravessam toda a nave da igreja levando consigo o público para um encontro, na área externa, com o Cortejo Afro. Um rito carnavalesco de integração onde personagens e público mesclam-se, indissociavelmente, e a narrativa dissolve-se sutilmente dando lugar à festa: o carnaval do batizado do filho de Massu.



*Figura 23: os Pastores da Noite, personagens da montagem Compadre de Ogum.*

***Flamengo*<sup>87</sup> e *A Prole dos Saturnos*<sup>88</sup>**

*Flamengo* e *A Prole dos Saturnos* são duas montagens consecutivas, com curto intervalo entre as estreias, no ano de 2015. Ambas realizadas fora da Bahia, sendo a primeira na cidade do Rio de Janeiro, na região sudeste do Brasil e a segunda em Fafe, região do Minho, ao norte de Portugal.



Figura 24: o craque Adílio, personagem da montagem *Flamengo*.

---

<sup>87</sup> *Flamengo: histórias do rubro-negro no teatro* é uma peça de teatro que conta a história do time de futebol Clube de Regatas do Flamengo (2015 e 2018). Escrita e dirigida por Edvard Passos. Consulte: Apêndice Repertório.

<sup>88</sup> Encenação da dramaturgia inacabada de Castro Alves, *Dom Juan, ou A Prole dos Saturnos* (2015-2023). Dirigida por Edvard Passos. Consulte: Apêndice Repertório.

Essa dupla concepção guarda semelhança ao movimento criativo de cinco anos antes, que gerou as peças inaugurais do repertório: *Aventuras do Maluco Beleza* e *A Voz do Campeão*, pois *Flamengo* retoma o tema dos times de futebol no teatro e *A Prole dos Saturnos* se debruça sobre vida e obra de outro artista baiano contestador, o poeta Castro Alves. No entanto, esse é um momento criativo pós *Compadre de Ogum*, cuja vivência irá impactar transversalmente nos novos espetáculos, notadamente com o princípio nômade da transgressão espacial, que vinha sendo debatido nas conferências de pesquisa de teatro. O êxito de *Compadre* irá abrir caminho para *Flamengo* e *Prole*, que são concepções soteropoéticas nascidas fora de Salvador e, ainda assim, de certa forma nutridas por ela.

Mesmo sendo um tema profundamente carioca, *Flamengo* herda do nosso repertório soteropolitano considerável carga genética: tema, dramaturgia e soluções cênicas dentro do âmbito da cultura popular. Contudo, pela ambição de ser um projeto que procura atingir a torcida do time de futebol mais popular do Brasil, *Flamengo* demandou uma longa pesquisa bibliográfica e entrevistas para dar conta, satisfatoriamente, do objeto, paixão exarcebada de dezenas de milhões de pessoas espalhadas em todo território nacional e fora dele. A peça do Bahia já havia demonstrado que a solidez da representação do objeto, pouco comum ao teatro, se obtinha com pesquisa comprometida, portanto uma longa investigação acompanhada pelo departamento de história do clube<sup>89</sup> garantiu o necessário entendimento da trajetória do Clube de Regatas do Flamengo.

A escolha de um tema que afeta o interesse de dezenas de milhões, por si só, já é uma qualidade momesca, desmesurada (ou, à moda de Rabelais: pantagruélica) e popular, pois os aficcionados pelo Flamengo são um dos maiores públicos-alvo possíveis.

Sua camisa vermelha e preta viaja de canoa pelos igarapés; galopa pelas coxilhas; caminha pelos sertões; colore todas as praias; está nas favelas, nos conjuntos habitacionais e nas coberturas triplex. Suas cores vestem famosos e anônimos, bandidos e vítimas, corruotos e honestos, pobres e grã-finos, idosos e crianças. (CASTRO, 2012. p. 13)

A pesquisa mostrou que o elemento em comum diante de tamanha diversidade dentro de um mesmo público alvo, eram os ídolos do clube. Alguns escritores chegam a chamá-los de profetas e semi-deuses, devido a mitificação de seus feitos dentro de campo que

---

<sup>89</sup> O historiador do Clube de Regatas do Flamengo, Bruno Lucena, foi o responsável pelo direcionamento da pesquisa, que deu origem à dramaturgia *Flamengo: histórias do rubro-negro no teatro*.

lograram conquistas na escala mundial, como é o caso da dita “geração de ouro”, formada por Zico, Júnior, Leandro, Adílho, Nunes, os ídolos máximos. Por isso, os maiores jogadores do referido time de futebol foram transformados em eixos narrativos, que tinham suas origens (todas elas populares) reveladas em cenas épicas. A ideia central era demonstrar, por identificação, que todo torcedor guarda um herói dentro de si, contudo, a força do coletivo torna o impossível possível. A afirmação do poder da coletividade tem inspiração em *Compadre de Ogum*, no núcleo do Boteco de Isídoro, em que um grupo de seis amigos cooperam no enfrentamento de todas as adversidades que lhes oprimem: são heróis do povo, assim como os jogadores rubro-negros. Dessa forma, a encenação de *Flamengo* convencionou que um sexteto de atores encena as décadas da centenária agremiação rubro-negra, assumindo diferentes personagens desde a fundação das regatas.

Adoção do tema esportivo no teatro já configura transgressão da norma séria, pois tal qual a peça do Bahia, não seria próprio da dramaturgia uma imersão no universo das quatro linhas, tantas vezes considerado oposto à atividade artística e intelectual. Esse tabu é tão consistente, que mesmo tendo o Flamengo a maior torcida do Brasil e sendo sua história tão popular, ela permanecia inédita no teatro.

Já o princípio da distorção do real é presente no tom cômico e farsesco das soluções cênicas do ato 1 e 2. No ato 1, é encenada a tragicomédia do naufrágio da primeira saída de Pherusa, o barco reformado e primeiro patrimônio do grupo, que quase mata a todos os primeiros - e completamente inaptos - remadores fundadores, na Baía de Guanabara; Já no ato 2, uma hilária representação da cúpula do arqui rival Fluminense - nobre clube carioca de futebol de tradição européia que dá origem ao futebol no Clube de Regatas do Flamengo - é caracterizada por uma irreverente corte negra escandalosamente gay.

O princípio da musicalidade é aplicado nas transições de cena com canções de Jorge Benjor, trovador espontâneo da geração de ouro do Flamengo, corroborando com o conceito de que aquela história passada no palco é uma visão geral sob a perspectiva do já mencionado grupo campeão do mundo de 1981. Sendo Jorge Benjor um artista absolutamente popular, carnavalesco, amante do futebol e do Flamengo.

O princípio do nomadismo usa da mesma metodologia da encenação de *Compadre de Ogum*: que espaço na cidade pode acrescentar potencial catártico à encenação dessa peça

em particular? Uma segunda encenação de *site specific theatre* se deu no Museu Flaexperience na sede do clube, espaço que reunia taças, medalhas, uniformes de época, que foram incorporados à cena e os atores perpassavam pelas relíquias e pelo público presente, como exus a conectar os mundos.

Em *Flamengo – histórias do Rubro-Negro no teatro*, peça comemorativa dos 120 anos de história do Clube de Regatas do Flamengo, a encenação se deu no museu da agremiação. Fiz essa escolha, pois nada me parecia mais forte para tocar a recepção do que dispor atores e público em meio às taças centenárias, verdadeiros tesouros aos olhos dos torcedores. A peça era apenas isso: atores, texto, luz, figurinos e o diálogo com as potencialidades do lugar preexistente. Procurei colocar os espectadores-torcedores em contato próximo com relíquias históricas do clube e com ídolos do esporte representados pelo elenco (PASSOS, 2018. p. 118).

A espacialização cênica teve inspiração na encruzilhada adotada na Igreja Primeira de Santana, e também é implementada no salão do museu, intercruzando plateia e elenco num mesmo patamar, intensificando as trocas entre eles. Também o fato da encenação ocorrer no interior da sede do Flamengo, território simbólico sagrado para torcedores, sensibilizava o espectador que já chegava ao local destinado à encenação imerso na experiência ritual de percorrer o lugar oficial do objeto de sua paixão.

O princípio da dessacralização se dá a partir da cosmovisão rubro-negra, onde seus jogadores ídolos máximos - considerados profetas e semi-deuses - circulam entre os mortais dentro da encenação proposta. Ou seja, junto aos espectadores, fazendo-se íntimos ao revelarem suas origens humildes, como a de qualquer pessoa ali presente na plateia. A encenação procura proporcionar essa aproximação, esse momento de intimidade, onde o ídolo revela-se tal qual seu fã e torcedor. No espetáculo, a jornada do ídolo é como a de um torcedor que levanta-se da arquibancada do estádio e caminha em direção ao gramado para defender as cores do Flamengo dentro de campo. Nos curtos monólogos disruptivos que intercalam cenas dramáticas, cada ator por sua vez quebra a quarta parede e conta a história de seu personagem, falando diretamente ao público presente, que só se dá conta da identidade da personalidade em destaque, à medida que recebe as informações reveladas pelo artista. Dessa forma, por exemplo, quando o ator que interpreta Zico – a maior herói do panteon rubro-negro - começa a falar, ele é apenas um torcedor com a camisa comemorativa do título carioca de 1955, que está removendo a poeira das taças reais presentes em cena, como um simples funcionário do clube.

*A Prole dos Saturnos* é a encenação da dramaturgia inconclusa, até então inédita, escrita

por Castro Alves, resultado prático do mestrado em artes cênicas (dissertação: *Castro Alves Teatro e Teatralidade*, PPGAC/UFBA, 2016). A peça foi desenvolvida em residência artística à convite do projeto Fafe Cidade das Artes, de Portugal, ao longo de três meses do ano de 2015, imediatamente após a conclusão da primeira temporada de *Flamengo*, no Rio de Janeiro. Estes processos artísticos estão bem entrelaçados no tempo, pois menos de dois meses separam a estreia do espetáculo carioca da pré-estreia da montagem luso-brasileira.

Por estar amparada na pesquisa acadêmica, *A Prole dos Saturnos* também foi alvo de reflexões teóricas publicadas, tal qual *Compadre de Ogum*, que constam no livro *Castro Alves Teatro e Performance* (EDUFBA, 2018), cuja segunda parte trata das motivações artísticas que deram os contornos à referida encenação. Portanto, aqui nos deteremos em análise concentrada nos princípios carnavalescos, que também estão presentes na montagem, mesmo em se tratando de uma obra castroalvina, na qual repousa mantilha de profunda seriedade, morbidez, altivez e erudição.

Acredito que, ao imaginarmos Castro Alves e a sua obra, costumamos fazê-lo sempre envolto de uma atmosfera de densa seriedade e erudição quase intransponíveis. [...] Portanto, **o humor, a irreverência e talvez até mesmo a alegria sejam características que raramente se vinculam a ele**. Entretanto, não podemos esquecer que, mesmo sendo para muitos guardião do posto de maior poeta do Brasil, Castro Alves era também um jovem e no mais amplo sentido de vivacidade (PASSOS, 2018. p. 131 e 132, grifos nossos).

O mórbido triângulo amoroso que move a trama de *A Prole dos Saturnos* se dá na nobreza, entre o Conde Fábio, a Condessa Ema e o Doutor Marcus, muito longe do seio da cultura popular, que alimenta as montagens anteriores do repertório. Sofisticação, riqueza, erudição, classe, valsa, castelo, baile, jóias; tudo isso compõe a cena proposta por Castro Alves, onde uma mulher, a todo instante, saboreia o ir e vir entre a vida e morte. Tal atmosfera, à priori, poderia transforma-se em pesado drama ao subir ao palco, contudo é perceptível na escrita do poeta uma pulsação tragicômica. O entendimento disto abre caminho para o primeiro princípio carnavalesco presente na encenação: a transgressão da cultura séria, ponto de vista sustentado na pesquisa acadêmica, que investigou a irreverência presente na expressão de Castro Alves, através da análise de suas correspondências pessoais. Nelas, uma face irreverente pouco conhecida revela-se.

Segundo Pedro Calmon, “somente os cínicos apetites do herói justificam o título” (Calmon, 1956, p. 338). Calmon defende que as inspirações dos personagens de Castro Alves derivariam da lenda espanhola *El Burlador*, de Tirso de Molina, uma matriz tragicômica que

ecoou no romantismo de Dumas, Merimée e Zorrilla e teriam feições bem aproximadas às criações de Théodore Barrière, mais um herdeiro de Molina, experiente dramaturgo francês, autor de dramas e comédias, contemporâneo de Castro Alves, cerca de 20 anos mais velho. Portanto, se Calmon estiver certo, *A Prole dos Saturnos* não é unicamente sombria como um “puro sangue” à moda byroniana (PASSOS, 2018. p. 137).

Portanto, a realidade distorcida pelo tom farsesco e morbidez exagerada rege o drama escrito e, conseqüentemente, sua encenação. As absurdas situações propostas pela trama, a rara concentração de antíteses e hipérbolos nas falas das personagens castroalvinas não deixam alternativas senão a construção estética descompromissada com o realismo/naturalismo. O princípio da distorção do real - o exagero, a farsa e o grotesco - é a tônica do trabalho do terceiro sinal até o fim da penúltima cena, onde se dá abrupta ruptura estética para que se possa encerrar o trabalho inconcluso do poeta.

Os figurinos de Moncho Rodriguez<sup>90</sup> captam esse espírito jocoso, exagerado, carnavalesco na sua essência, traduzindo a desmedida vaidade de conquistador de Dr. Marcus nas calças escarlates de toreiro com enchimento pubiano e no estravagante colete de paetês; já o espetáculo da paixão da Condessa Ema pode ser constatada no vestido de brocado em tons de vinho com composição de fuxicos que mimetizam seios fartos, além do calçado-plataforma enorme que distorce a silhueta da personagem, tornando-a uma fantástica mulher gigante.

O princípio da transgressão da cultura oficial é bem representado pela composição do personagem Macário, transformado em uma *drag queen* oitocentista, trajando elegante conjunto de saia, tailleur e chapéu anos vinte. Macária com seus cílios enormes, interpretada por Danilo Cairo, fez sucesso imediato pelas ruas de Fafe, quando pela primeira vez desfilou publicamente, às vésperas da estreia do espetáculo. A ousada proposição cênica cresceu ainda mais irreverência, rebeldia, contemporaneidade ao universo do espetáculo.

Também o princípio do enfrentamento das normas e costumes sociais está presente através de Macária e da Condessa Ema, que representam o empoderamento feminino. A luta contra a opressão das mulheres é vibrante no desejo e atitude da Condessa Ema de libertar-se para viver o amor que deseja. Uma personagem senhora de seu destino, uma

---

<sup>90</sup> Encenador, dramaturgo, iluminador, figurinista, cenografo e aderecista galego, diretor do projeto Fafe Cidade das Artes de Portugal.



dama-galã, típica elaboração de Castro Alves, que sempre intencionava o desempenho de Eugênia Câmara para o papel feminino de destaque e, portanto, à altura da personalidade de heroína proto-feminista de sua companheira e grande atriz e mulher à frente de seu tempo. Diferente das personagens femininas do teatro praticado no tempo da escrita do referido drama, a Condessa Ema conduz a trama e sua própria sina. Tudo é engendrado a partir dela e de suas escolhas, sempre atenta às possibilidades de manipulação. Todos os personagens conectam-se a ela. Por isso, a encenação optou por sempre tê-la no centro do espaço cênico, com todos os pontos de fuga convergindo para ela. Ademais, sendo a dramaturgia inconclusa, havendo apenas o primeiro de três atos, a centralidade do papel de Dr. Marcus se fragiliza dando espaço ao protagonismo da Condessa, que encontra em toda encenação suporte para tal. A própria escolha de um final disruptivo para a dramaturgia deixada em aberto pelo poeta reitera o discurso contemporâneo da libertação da mulher, senhora de seu corpo, desejos e destino como eixo central da encenação.

Já o princípio do nomadismo, da transgressão das normas espaciais do teatro convencional, também segue a metodologia de encenação de *Compadre de Ogum* respondendo à pergunta deflagadora do processo criativo: que lugar melhor serviria às finalidades artísticas da referida peça? A resposta obtida neste caso é uma das mais desafiadoras dos trabalhos do repertório e determinantes do desenho dessa produção.

[...] o lugar da história de Eugênia e Castro Alves era um teatro. Foi lá onde se conheceram, viram-se pela primeira vez, trocaram os primeiros cumprimentos, foi lá onde a paixão cultivou-se em Castro Alves. Foi de lá que o poeta precisou arrancá-la para que pudessem se amar num subúrbio de Recife. E foi para dentro do teatro que ela o empurrou, a escrever peças. É no teatro, onde tudo começa e termina. Entretanto, nesse caso, não bastava que fosse um teatro qualquer. Mas, sim, um teatro-cronótopo, um teatro como Castro Alves e Eugênia habitaram, com camarotes, balcões em formato de ferradura, daqueles que, ao adentrá-lo, parece que atravessamos um portal do tempo (PASSOS, 2018. p. 120).

Como esse tipo específico de edifício-teatro não existe mais em Salvador e contávamos com a presença do coordenador do projeto Fafe Cidades das Artes por aqui à época, colocamos em prática o plano de desenvolver a primeira montagem internacional do repertório. O Teatro-Cinema de Fafe, edifício com características renascentistas e oitocentistas, era tal qual o ambiente frequentado pelos apaixonados, Eugênia e Castro Alves. Além disso, uma ida até o Minho possibilitava encontrar uma atriz portuguesa para o papel de Eugênia Câmara. “E foi assim que Castro Alves e Eugênia Câmara me

levaram à curiosa circunstância de encenar num teatro, como se este fosse um espaço não convencional”, tal qual a Igreja de Santana e o Museu do Flamengo. A encenação apropriava o teatro como mais um edifício a ser explorado cênicamente, acupando todo espaço interno incluindo plateia, acessos, todos os níveis de camarotes, o fosso e é claro o palco. Platéia e camarotes eram territórios do poeta; o palco, domínio da atriz. Tamanha transgressão encontrou reações curiosas de espectadores e técnicos, sendo os últimos convidados a integrar a cena final, disruptiva da estética farsesca e adentrando na crueza de um híper realismo inspirado no teatro invisível de Boal.

O princípio do inacabamento surge através do Coveiro Paulo, único personagem de origem popular presente na trama, que por estar bêbado encontra oportunidades para improvisos de revista, em sua cena com Dr. Marcus. Também Macária, por sua total irreverência *drag* é capaz de alfinetadas habilidosas, que escapam ao original de Castro Alves. No mais, devido a estrutura compacta do texto e o primor da escrita do poeta, não é aconselhável que se desvirtuem essas qualidades com cacos à toa, sob pena de se perder a atmosfera proposta pelo drama. Contudo, por ser uma obra inconclusa/inacabada, abre-se um grande precedente na cena final, onde a dramaturgia do poeta não alcança. A encenação propõe uma ruptura cronotópica radical, em que ao fim das últimas falas escritas por Castro Alves, sucede-se intempestiva discussão entre os atores que até então sustentavam as personagens. A pesquisa de mestrado havia demonstrado que o triângulo amoroso da peça era inspirado no triângulo amoroso da vida real, onde Conde Fábio, Condessa Ema e Dr. Marcus seriam Furtado Coelho, Eugênia Câmara e Castro Alves, respectivamente. Por isso, a discussão que se sucede na cena final tem a atriz Eugênia e o ator Furtado – agora personagens – como protagonistas de um embate contemporâneo e renovador da obra castroalvina: a liberdade da mulher.

Discutem na ampla escada interna do edifício e, por fim, na escadaria externa de acesso ao palacete. Ao término da discussão, Eugênia corre para a rua, onde havia um carro a esperá-la para a fuga, para euforia da plateia que acompanhava tudo desde o salão interno e para a curiosidade dos transeuntes e motoristas da cidade de Fafe. Dentre todos os finais que executamos para *A Prole dos Saturnos*, este foi, sem dúvidas, o que mais marcou o sentimento de libertação da atriz, da mulher (PASSOS, 2018. p. 147).

O princípio da musicalidade está presente na composição da trilha sonora original que ambienta as cenas. Como não havia recurso financeiro para a confecção de um cenário pomposo como pede o drama, apelou-se para uma grandiosa trilha sonora, que se mostrou uma eficaz ferramenta de mobilização da recepção, sobretudo nas

apresentações realizadas em espaços abertos, palcos montados nas praças, em feiras literárias pelo interior da Bahia. Sem o poder mobilizador da trilha sonora, dificilmente lograríamos êxito em circunstâncias espaciais tão dispersas.

O princípio magnético de valer-se da plateia como corpo-coro de figurantes é usado com recorrência. No começo, quando da entrada do público, são todos eles convidados do baile da Condessa. Mais adiante, tornam-se os mortos da cena do cemitério. Ao final, quando ocorre uma ruptura cronotópica e a encenação farsesca deixa de existir para tornar-se um teatro invisível, a plateia assume o papel de si mesmo, testemunha de uma briga entre o elenco, durante a cena da fuga da atriz Eugênia Câmara.



*Figura 25: personagens de A Prole dos Saturnos.*

## ***A CIDADE DA BAHIA É NOSSA!***<sup>91</sup>

*Compadre de Ogum*<sup>92</sup> abriu caminhos para dentro e fora de Salvador, que nos levaram ao terreiro de candomblé, ao sudeste brasileiro, ao velho continente e além, até a longínqua terra do Kathakali, no Oriente. Inspirou produção acadêmica, discussões em sala de aula, participações em congressos internacionais e outras criações cênicas, que utilizaram sua metodologia própria baseada nas construções físicas e rituais da cidade, constituindo um marco identitário no repertório de espetáculos, como já foi amplamente apresentado no presente capítulo.

*Compadre de Ogum* também deixou muitos quereres que foram desde a formação de uma companhia de teatro, até a continuidade das adaptações de obras amadianas, além do aprofundamento da pesquisa de um fazer cênico elaborado tendo como musa a própria cidade e que nos traz ao presente estudo. Destaco agora dois dos muitos desejos que sucederam imediatamente ao êxito da montagem: a criação de um bloco carnavalesco amadiano e a adaptação para o teatro de rua de *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*.

O bloco de carnaval seria centrado em *Os Pastores da Noite*, como se fora uma saída organizada pelos personagens Curió, Pé de Vento, Martim, Jesuíno e Massu, mas convidava toda obra amadiana, podendo abrigar os mais de quatrocentos personagens presentes nela em sua patuscada ambulante momesca. Imaginava um bonde - como aqueles que cortavam a Cidade da Bahia de uma ponta a outra, na primeira metade do século passado - sobre rodas, sonorizado como um trio elétrico, carregando uma banda e invadindo o Circuito Barra-Ondina pelo Farol da Barra, arrastando sua pipoca de personagens, ao longo da Avenida Oceânica.

Tanto o público do espetáculo como nós, artistas, desejávamos mais daquela trupe de amigos boêmios soteropolitanos (os pastores da noite) e, por isso, também fervilhava a ideia de uma adaptação de *A morte e morte de Quincas Berro D'água*, pois trata-se de uma história com o mesmo grupo de personagens: os amigos de Quincas são também os mesmíssimos amigos de Massu das Sete Portas. O grupo que empreende o batizado de

---

<sup>91</sup> *A Cidade da Bahia é Nossa!* é um musical de rua carnavalesco itinerante baseado na obra Jorge Amado com músicas originais de Gerônimo Santana, concebido, escrito e dirigido por Edvard Passos (2017 até 2024). Consulte: Apêndice Repertório.

<sup>92</sup> Que estreou em 2014, como já foi dito.

Felício é o mesmo que promove o último “rolê” de Quincas, o seu, por assim dizer, bota-fora da vida, sua última e derradeira noite hedonista pelas ruas de Salvador, até o destino final que escolheu: os braços de sua amada negra, a Baía de Todos os Santos. Assim, a adaptação de Quincas seria uma espécie de continuidade de *Compadre de Ogum*: imaginei um espetáculo de rua, pelos bares do Rio Vermelho – território boêmio contemporâneo, onde Quincas se despediria de cada estabelecimento, de cada dono de bar, antes de seguir para a casa de pescadores e embarcar para o derradeiro encontro marcado com Iemanjá.

E foi graças a esses tantos querereres acalentados com paixão, que quando o *Projeto Pelourinho Dia e Noite* da Prefeitura de Salvador nos convidou para elaborar “uma performance teatralizada com personagens de Jorge Amado, nas ruas do Pelourinho”, mesmo com o incompatível prazo de entrega, fomos capazes de desenvolver o musical de rua *A Cidade da Bahia é Nossa!* pois já tínhamos as idéias necessárias, uma rede de artistas capazes mobilizada e, sobretudo: uma metodologia própria a ser posta à prova, fruto de uma experiência acumulada através da edificação de um repertório inspirado nas criações rituais da cidade. Portanto, a concepção do formato de musical de rua carnavalesco itinerante não é uma resposta artística instantânea. Ela foi maturada ao longo de anos e é a síntese de toda nossa trajetória no teatro, na arquitetura, no urbanismo e nos estudos do carnaval e eventos de rua. Ela está enraizada num longo processo de prática e pesquisa que tem suas origens anteriores ao próprio *Compadre de Ogum*.

Diria Quincas Berro D’água em sua frase derradeira: “Cada qual cuide de seu enterro, o impossível não há!”. Ademais, tudo, desde o começo de nossa trajetória artística, concorria para que estivéssemos a atender aquele convite. Antes da existência do repertório de espetáculos profissionais, devo sublinhar o papel decisivo do professor Manoel José Ferreira de Carnavalho que, muito antes (no âmbito de sua pesquisa, o Projeto *Cidade, Carnaval, Cidade* da Faculdade de Arquitetura da Ufba) me designou a tarefa de debutar na direção de espetáculos que mimetizavam o carnaval e os eventos de rua de Salvador como a *Oficina de Comportamento Ambiental em Eventos de Rua* (2001) e *A Gente Conta a Cairu* (2002), ambas concepções regidas pelas construções rituais da cidade.

### ***Concepção: a cidade carnavalizada como musa e matriz***

Para além da questão do tempo exíguo, o real desafio enfrentado neste trabalho não foi aquele enunciado na encomenda da prefeitura, afinal, levar os personagens de Jorge Amado até as ruas do Pelourinho era como devolvê-los ao seu local de origem. A obra amadiana pode ser dividida em dois grandes temas: a Cidade da Bahia e a região grapiúna. Portanto, uma parcela considerável de seus heróis e heroínas são fruto da vivência do autor nesse mesmo Centro Histórico, que receberia o espetáculo em suas ruas. Não à toa, lá encontramos praças identificadas com o nome de seus personagens, além da sede da Fundação Casa de Jorge Amado. Portanto, o Pelourinho já é um território associado ao escritor.

O poder público municipal procurava, emergencialmente, uma atração cultural que ajudasse a repovoar as ruas do Pelourinho, esvaziadas pela crise econômica e pelo fechamento prolongado da Praça Pedro Archanjo, da Praça Quincas Berro D'água e da Praça Tereza Batista. As praças operavam a programação artístico-cultural do *Projeto Pelourinho Dia e Noite*, que atraía pessoas ao Centro Histórico, especialmente na alta estação. Portanto, era urgente criar alternativas para revigorar a dinâmica urbana naquela região da cidade com outras ações, que não mais dependessem dos três equipamentos urbanos interditados. O município depositava suas esperanças de dinamizar o Pelourinho com ações na rua, dentre as quais estava aquela denominada Circuito Jorge Amado, centrada nos personagens amadianos. Como vínhamos da experiência bem sucedida de *site specific theatre* com *Compadre de Ogum*, o convite da prefeitura se baseou nesse antecedente.

No que pese toda a responsabilidade de transportar os valiosos personagens emblemáticos de um escritor mundialmente conhecido dos livros de volta para as ruas da cidade, em seu trecho reconhecido pela UNESCO como patrimônio cultural da humanidade, a grande dificuldade era: como fazer o tal projeto de colocar personagens amadianos na rua do Pelourinho funcionar? Que conceito atenderia às expectativas? Que proposta cênica daria cabo da tarefa de conectar personagens de obras distintas, atraindo o público da cidade às ruas do Pelourinho? Como ligá-los ao *corpus* de um único espetáculo? Ou seria apenas uma instalação? ou seria uma *performance*? Como garantir o interesse, adesão, engajamento do público e cumprir com o principal objetivo de atrair gente ao Pelô? Como atrair as atenções e a presença das pessoas para uma personagem

amadiana cuja cena acontecia num determinado ponto do Centro Histórico e depois para outra, em outro lugar a metros de distância? Nada havia de concepção artística definida para o formato cênico até antes da nossa chegada ao projeto. Havia, entretanto, a referência do projeto *Personagens Vivos* da Secretaria de Cultura e Turismo do Município, dirigido por Alan Miranda, que já havia levado personagens históricos, incluindo amadianos, ao Pelourinho sob forma de uma visita guiada lúdica e festiva. Essa talvez fosse a expectativa dos nossos contratantes, o *Projeto Pelourinho Dia & Noite* e da Diretoria de Gestão do Centro Histórico, afinal, a denominação de *Circuito Jorge Amado*, está alinhada ao vocabulário do turismo. Contudo, para nós, a ambição artística falou muito mais alto. O êxito dessa empreitada estava na concepção estrutural desse jogo com o público. Esse era o grande desafio: a engenharia de um rito magnético. Essa resposta não poderia ser encontrada nas ações de turismo, nem no teatro convencional para ser apresentado em salas de espetáculo. Era preciso construir um rio cênico que fluísse através do leito das ruas da cidade atraindo as pessoas. Era preciso conceber um rito de apropriação dos espaços urbanos, a adequada construção ritual para o engajamento das pessoas presentes. Era preciso gerar um fato urbano de sucesso, engendrado sob forma de espetáculo. Era preciso inspirar-se na trielétrica.

Para além da dramaturgia e da direção dos artistas que também estive sob nossa responsabilidade, o primeiro e mais importante aporte que fizemos ao projeto *Circuito Jorge Amado* da prefeitura foi a concepção de um exclusivo e *sui generis* formato: um musical de rua carnavalesco-itinerante do Pelourinho, que, como já foi dito, é resultado de uma longa trajetória de prática e pesquisa articuladora dos campos das artes cênicas, festas populares de Salvador e arquitetura/urbanismo.

### **Descrição**

O musical de rua carnavalesco e itinerante homenageia o escritor baiano Jorge Amado cortejando dez de suas obras: *A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua*; *De Como o Mulato Porciúncula Descarregou seu Defunto*, *Tenda dos Milagres*; *Dona Flor e seus Dois Maridos*; *Gabriela, Cravo e Canela*; *Os Pastores da Noite*; *O Compadre de Ogum*; *Jubiabá*; *Tereza Batista Cansada de Guerra*; e *Bahia de Todos os Santos – Guia de ruas e mistérios*.

É uma experiência de teatro-carnaval e tal hibridismo se observa na dramaturgia, na encenação e na escolha do elenco. O trabalho é inspirado nas formas carnavalescas desenvolvidas na capital baiana e Recôncavo por sua gente, tendo a própria base física da cidade como cenário. Alterna cenas fixas em espaços públicos - vias, largos, encruzilhadas, cruzeiros, praças, sacadas de casarões - com deslocamentos festivos, que avançam pelas ruas, em bloco de carnaval. Começa no Largo do Pelourinho, na Fundação Casa de Jorge Amado, e desloca-se por toda extensão da Rua Gregório de Matos, até encontrar o Cruzeiro de São Francisco, onde segue por seu adro até a chegada, na varanda da Cantina da Lua, restaurante de Clarindo Silva, no Terreiro de Jesus. Percorre a distância total de 550 metros, em aclave suave, numa evolução que leva uma hora de duração, do início até seu momento final.

A “opera ambulante”, inspirada na surreal e derradeira noite de despedida de Quincas Berro D’Água, evolui pelas vias e, à cada encruzilhada, agrega uma nova narrativa amadiana ao bloco carnavalesco. Dessa forma, Quincas Berro D’água acompanhado de Curió, Pé de Vento, Pastinha e Martim encontram Quitéria do Olho Arregalado e Maria do Véu, em seguida, Pedro Archanjo, Vadinho, Dona Flor, Teodoro Madureira, Gabriela, Massu (o Compadre de Ogum), Pai Jubiabá, Antônio Balduino e Tereza Batista. Ao final, um grande conflito se estabelece entre as personagens pondo em risco todo brilho da fantástica noite, porém o próprio Jorge Amado feito personagem surge com a autoridade necessária para por ordem na confusão.

A equipe é composta de elenco de atrizes e atores (dez integrantes), três percussionistas, naipe de metais (saxofone, trompete e trombone), cavaquinho e corpo de baile com seis até doze integrantes. É importante que todos os integrantes do “bloco” (atores, músicos e corpo de baile) tenham experiência com a rua, entre suas habilidades artísticas. A formação da equipe de artistas em cena segue a diretriz do hibridismo teatro-carnaval e conta bons atores e atrizes de teatro como Danilo Cairo, Talis Castro, Mariana Borges, Evelyn Buchegger, Fernando Neves e Heraldo de Deus, que também são costumazes foliões; e músicos emblemáticos do carnaval e da *Axé Music*, como Gerônimo Santana (no papel de Quincas Berro D’água), Júnior Black (cantor dos Filhos de Gandhy, no papel de Cabo Martim), Janaína Melo (percussionista da Banda Didá, no papel de Otália), Anderson Capacete (percussionista líder da Timbalada de Carlinhos Brown, no papel de Antônio Balduino), Dadá do Trombone, Dudu Reis, Pepeta e Joseph Pessoa.



No centro do “bloco”, uma alegoria sobre rodas: o caixão-elétrico. Trata-se de um caixão montado sobre uma burrinha (carrinho plataforma de transporte de cargas – tipo Mp1 – 1,5mx0,75m e 600 kg), inclinado a 45°, que leva consigo uma fonte de energia, caixas amplificadoras de som e captadores para os microfones sem fio do elenco e para as cordas do cavaquinho, além de uma pequena mesa de som. Seu manuseio demanda um maquinista que a desloque ao longo do trajeto e um técnico de som para operação e equalização dos microfones. Decorado com grafismos contemporâneos de arte urbana, inclui fitas luminosas de led coloridas em torno do caixão. É através do caixão elétrico que os diálogos e as letras das músicas são amplificadas e tornam-se audíveis para o público, na rua. A ideia é causar um impacto visual, uma inquietação, por meio da antítese morte-festa, caixão-trio elétrico, luto-carnaval. Para apresentações à noite, a alegoria do caixão leva consigo refletores fixados em sua estrutura, a fim de reforçar a iluminação das cenas nos espaços públicos. Cada espaço público escolhido para as cenas, também demanda uma composição com *set* próprio de iluminação à noite.

A indumentária, de um modo geral, é composta de peças de linho e algodão, característica de meados do século XX, na cidade de Salvador.

A concepção artística do trabalho apresentado no Pelourinho é um híbrido de formas cênicas conhecidas com as construções rituais típicas das festividades de Salvador: o musical, o teatro de rua, o teatro convencional, o bloco afro, a *performance*, a *trielétrica*<sup>93</sup>, a Mudança do Garcia, o Corre-Corre Lambretinha de Santo Amaro, as festas de largo da Bahia, a roda de samba, a escola de samba e etc.

Até o presente momento, *A Cidade da Bahia é Nossa!* totaliza 34 apresentações: 28 no Centro Histórico de Salvador (entre 2017 e 2020); duas apresentações no Centro Histórico de Mucugê, na Chapada Diamantina, durante a FLIGÊ<sup>94</sup> 2022; três apresentações de volta ao Pelourinho (Centro Histórico de Salvador) em 2024, em comemoração aos 10 anos da Aláfia Companhia de Teatro de Salvador; e, pela primeira vez, uma apresentação em espaço fechado, no Teatro Gregório de Matos, também nos festejos da Aláfia de 2024.

---

<sup>93</sup> Conforme apresentado no capítulo 2.

<sup>94</sup> Feira Literária de Mucugê.

## ANÁLISE DOS PRINCÍPIOS DO TEATRO CARNAVAL

### A cultura festiva popular

O espetáculo é, em si, um carnaval, que é a expressão máxima da cultura popular. Por onde quer que se observe *A Cidade da Bahia é Nossa!*, o princípio da cultura festiva popular estará presente. Tanto nas histórias amadianas cômicas e dramáticas, como na construção das personagens e diálogos, no perfil de elenco escolhido, no uso transfigurante da base física da cidade, nas músicas compostas por Gerônimo Santana, na construção das personagens, na alegoria ambulante adotada, na adoção do carnaval e demais festas de rua como modelo para a poética da encenação.

Primeiro, a história do rei dos vagabundos da Bahia, que depois de morto, resolve festejar mais uma vez com os amigos perambulando pelas ruas da cidade, até encontrar seu pouso definitivo no colo de Iemanjá – Quincas Berro D'água. Depois, a história da corretíssima professora de culinária, que em meio a seu segundo casamento, recebe visitas íntimas do primeiro e foguento marido falecido, na condição de invisível egum – Dona Flor e seus dois maridos. Em seguida, a história de uma rota retirante do sertão, que encontra no litoral uma oportunidade de sobrevivência e o amor, converte-se em beldade cobiçadíssima pelos homens e enfrenta as contradições de um mundo civilizado incompatível com seus impulsos selvagens de fêmea - Gabriela. A história do negro biscateiro que precisa batizar seu filhinho branco na igreja católica, tendo como padrinho um orixá – Massu, compadre de Ogum. O famoso babalorixá, lenda urbana de Salvador que zela e aconselha seu filhos e filhas – Pai Jubiabá. O boxeador de rua que se torna líder sindical – Antônio Baldoíno. A belíssima dançarina de cabaré, a quem a vida tratou da maneira mais brutal em sua estrada de luta incessante – Tereza Batista. O intelectual preto, versado nos livros e no fazer prático da vida, cuja visão de mundo faz dele um reitor da universidade livre dos saberes populares do Pelourinho, um herói proto-decolonial – Pedro Archanjo, Ojuobá.

Todas essas narrativas são interligadas por deslocamentos festivos com músicas originais do compositor popular, Gerônimo Santana, cuja identidade artística está profundamente ligada ao Carnaval, ao Pelourinho e ao próprio Jorge Amado. Em suas canções, Gerônimo conta as artimanhas, a libido, a sabedoria, o credo do povo valendo-se da própria linguagem popular cheia de irreverência e picardia. Toca-se pagode,

sambão, bolero, frevo, marchinha, corre-corre, samba de roda, ijexá e outros toques de terreiro, ritmos latinos e lambadas. O sítio onde transcorre a ação é a própria comunidade de onde o autor inspirou-se para criar essas mesmas histórias: o Pelourinho, Centro Histórico de Salvador, lar dos boêmios, putas e vagabundos, abandonado e malafamado, que durante o espetáculo é percorrido pelo “caixão elétrico”, alegoria que remete ao trio elétrico em versão fúnebre, chocante, onde “o dono da cidade vem inteiro festejar a vida, parecido com o que fazem os mexicanos na festa dos mortos, só que inteiramente diferente” (AMADO apud PASSOS, 2022. p. 12). Um bloco de carnaval composto de heróis do povo que, ao avançar pelas estreitas ruas históricas, acumula personagens e foliões amigos, conforme os ensinamentos das diversas formas de apropriação dos espaços urbanos legados pelas festas de rua de Salvador. Tanto o conteúdo das narrativas, quanto seus protagonistas, como também a música que embala a ação, o próprio sítio urbano apropriado pelo espetáculo e a forma de apropriá-lo são do âmbito da cultura popular baiana.



*Figura 26: Gabriela, personagem do musical A Cidade da Bahia é Nossa!*

### A transgressão da cultura séria

Com todas as suas imagens, cenas, obscenidades, imprecções afirmativas, o carnaval representa o drama da imortalidade e da indestrutibilidade do povo. Nesse universo, a sensação da imortalidade do povo associa-se à de relatividade do poder existente e da verdade dominante (BAKHTIN, 1987, p.223).

O princípio da transgressão da cultura séria já se estabelece desde a proposta geral da encenação cujo mote é a celebração da vida, em oposição ao contexto de um funeral. A imortalidade relativa da humanidade, conceito carnavalesco importantíssimo defendido por Mikhail Bahktin (1987), em *A Cultura Popular na Idade Média*, seria a força motriz do carnaval, sendo este também o estopim do musical de rua *A Cidade da Bahia é Nossa!*. A própria figura de seu protagonista, Quincas Berro D'água, é a encarnação da transgressão da cultura séria pois abandona a vida de servidor do Estado, o lar da família tradicional de classe média baiana para abraçar a vagabundagem do Pelourinho como casa, em seus dez últimos anos de vida. É ele, juntamente com seus amigos, que convertem seu próprio funeral em cortejo de bloco carnavalesco surreal com nuances rítmicas variadas (como a Mudança do Garcia), um bota-fora da vida animadíssimo, que encontra condencendência até mesmo da morte.

São também os Pastores da Noite, campeões do povo, que cotidianamente triunfam sobre as opressões do mundo das pesadas normas. É Pedro Archanjo o preto intelectual conhecedor do livro e do fazer da vida, dono de muitos saberes ditos informais, excluídos pela cátedra, que o elevam a condição de reitor da universidade livre e popular do Pelourinho, herói proto-decolonial que abre os caminhos do cortejo e transforma as narrativas amadianas. É também a professora de culinária Dona Flor transgressora do arquétipo da mulher controlada pelos padrões do mundo machista, que abraça o próprio desejo ficando com seus dois maridos, um vivo e outro desencarnado, farta do que ambos oferecem de melhor. Isso para não falar em Vadinho, que é a própria zombaria em pessoa, falecido na lascívia do carnaval e capaz de contrariar a morte voltando a Terra como egum. Negro Massu das Sete Portas é aquele que batiza um filho branco numa igreja católica levando o orixá Ogum como padrinho. Acompanha o bloco de personagens transgressores ousada alegoria, o caixão-elétrico, que converte rito fúnebre em festa, quase um sacrilégio trielétrico. Do ponto de vista religioso, é particularmente transgressora a cena do terreiro de candomblé de Pai Jubiabá, que se passa sob o Cruzeiro de São Francisco, o mais imponente signo católico disposto no caminho,

seguido de uma passarela de orixás que vence seu adro com um xirê em linha reta.

### **A dessacralização**

Outro princípio carnavalesco potente no trabalho é o da dessacralização. O sentimento de intimidade com o mundo espiritual se apresenta ainda no começo, quando a própria morte parece amiga de Quincas Berro D'água e permite que aconteça aquela metafísica última noite do rei dos vagabundos da Bahia. Também a morte é amiga de Vadinho, que volta do além, permitindo ao cafajeste transito livre entre o mundo dos vivos e dos mortos para dar continuidade à sua relação carnal com Flor. Nas apresentações em Mucugê, em 2022, o espetáculo adquiriu o nome de *Odu Orun Aiyé*, que significa caminho entre o plano terreno e o plano espiritual, aprofundando sua consciência ancestral, sagrada e iorubá acerca dos mistérios da Bahia. Por se tratar de um espetáculo de rua volante, onde as narrativas conectam diferentes planos, que se desenrola em ambiência carnavalesca, é implícita a presença estrutural de Exu, que abre caminhos e embaralha as narrativas através das aparições de seu ilustre filho, Pedro Archanjo. A presença das divindades africanas marca o espetáculo explicitamente a partir da cena de Ogum, que surge imponente para seu filho Massu, porém como um amigo que aconselha e finda na condição íntima de seu compadre. Após a cena do terreiro de Pai Jubiabá, o espetáculo propõe uma peculiar passarela de orixás, que é um xirê em linha reta que avança ao longo do adro de São Francisco até o largo do Terreiro de Jesus, onde sucedem na puxada do bloco: Exu, Ogum, Oxossi, Oxum, Iansã e Oxalá, cada qual em sua vez de destaque. Através desse xirê-cortejo, o espetáculo aproxima o rito sagrado do candomblé do contato com as pessoas que se uniram ao bloco.

### **A comicidade horizontal**

Por estar sob tantas camadas de cultura festiva popular, o princípio da comicidade horizontal está presente em toda parte. O trabalho em si é uma espécie de espelho de costumes baianos, “não é só um espetáculo, é uma aula intensa de Bahia, no que tem de mais profundo” (AMADO *apud* PASSOS, 2022. p. 13). É a Bahia diante de sua mímeses teatralizada e carnalizada, que luta para igualar-se em irreverência com a original. Logo, tudo nela diz respeito a esse riso afirmativo: as narrativas das personagens, a construção das personagens, a maneira de falar e a própria situação proposta pela

encenação fúnebre-momesca. Contudo, alguns personagens se destacam no relevo jocoso, como é o caso de Curió, Quitéria do Olho Arregalado e Vadinho, que possuem quase sempre uma postura de interação com o público valendo-se de piadas contemporâneas, adotando uma qualidade de revista em sua performance. São cômicos de revista que mais explicitamente encarnam o princípio da comicidade. Curió e Vadinho são costumeiramente desempenhados pelo mesmo ator, Talis Castro, integrante da Cia Baiana de Patifaria e versado no humor e no improviso. Curió, personagem vendedor de porta de loja, oportuniza muita comunicação e piadas com as pessoas. Vadinho, típico filho de Exu, está sempre atiçando Dona Flor e todos os presentes, integrantes do elenco, ou não. Quitéria, personagem desempenhada por Evelyn Buchegger e Denise Correia, protagoniza um escândalo no espaço público ao encontrar Quincas vivo e também é a mestre de cerimônia do show de Tereza Batista, no cabaré. Portanto, as três personagens possuem extensa interface com o público e sempre trazem, nesse exercício, o frescor dos acontecimentos e dos *memes* contemporâneos.

Também as situações cômicas absurdas propostas pela literatura de Jorge Amado e as letras irreverentes das músicas cheias de picardia de Gerônimo Santana enriquecem a comicidade com imagens e linguagem essencialmente populares.



Figura 27: personagens de *A Cidade da Bahia é Nossa!*

### **A distorção do real**

O princípio da distorção do real é primeiramente evocado pela frase derradeira de Quincas: “cada qual cuide de seu enterro. Impossível não há!”. Logo, o que se sucede na ação, é uma festa que não respeita o curso natural da vida, desaguando na fantasia, a partir do momento em que Quincas, morto, volta à vida ressuscitado pela força sensual de um pagode. Seu funeral torna-se festa de aniversário num piscar de olhos pelo simples fato de assim ter sido anunciado por Curió. A distorção do real é, portanto, situacional. Ora, se “o impossível não há” e um morto pode perambular pelas ruas, a noite de despedida de Quincas também pode abrigar outros acontecimentos surreais como o atravessamento das personagens de outras obras amadianas em seu itinerário carnavalesco: a aparição de outros mortos que tornam à vida, a existência de um terreiro de candomblé sob um enorme cruzeiro católico, a presença de orixás que interagem com as pessoas, a alegoria do caixão que é também trio elétrico, uma alegoria grotesca que paramenta de caixas de som e fita luminosa colorida de led um caixão sobre rodas inclinado a 45°. A cena final que reúne dez personagens amadianos num *crossover* complexo tem seu desfecho com a aparição transcendente do último personagem: o próprio autor Jorge Amado, único capaz de pacificar os ânimos de suas personagens em conflito. Trata-se de realismo fantástico, onde tudo é possível.

### **O enfrentamento**

O princípio do enfrentamento político é personificado na figura de Pedro Archanjo, protagonista de *Tenda dos Milagres* e detentor do título de personagem preferido de Jorge Amado. Em *A Cidade da Bahia é Nossa!* Archanjo é aquele capaz de, em meio à festa, problematizar explicitamente, por meio da retórica, as terríveis condições de vida da gente do povo, aproveitando-se da própria folia como meio mobilizador para difundir um pensamento revolucionário, assim como o fazem os blocos afros contemporâneos em sua ininterrupta luta contra o racismo e a opressão em Salvador. Comenta Paloma Amado no prefácio do livro *Amados de Jorge* sobre as aparições do referido personagem no musical de rua: “Archanjo pontua as chegadas, e está certo, porque ele é a face real de Jorge Amado, com sua sabedoria e respeito.” Tal qual o romance de Jorge, o combativo e insubordinável Archanjo aponta os caminhos, como bom filho de Exu que

é, tece as narrativas sempre somando o fundamental componente contestatário, que faz dele o mais elaborado herói decolonial da obra amadiana. Um intelectual preto de saberes inatingíveis pela cátedra por serem descentralizados e aversos à metrópole. Saberes outros, saberes invisibilizados do povo baiano, que ele faz questão de legitimar através do uso de toda sua capacidade de persuasão política, sem contudo deixar de ser um carnavalesco. Sua presença explícita: carnaval é rebeldia, carnaval é política, carnaval é reação à opressão, é meio potente para transformação do mundo. E sendo assim, através de sua liderança, mesmo com todo humor e erotismo, toda encenação irá irradiar em suas partes diferentes formas de enfrentamento: ao mundo machista que oprime as mulheres; ao mundo intolerante que persegue as religiões de matriz africana; ao mundo racista, eurocentrado, aristocrático. Archanjo destaca as nuances combativas inerentes a todas as personagens amadianas e sua narrativas. “Uma aula de antropologia, cujo mestre é Pedro Archanjo, que explica o passo a passo.”



*Figura 28: Pedro Archanjo, personagem de A Cidade da Bahia é Nossa!*



## **A musicalidade**

O princípio da musicalidade em *A Cidade da Bahia é Nossa!* é, antes de mais nada, parte fundamental da solução conceitual do trabalho cênico. É a musicalidade condição *sine qua non*, o componente estrutural capaz de mobilizar as pessoas e magnetizá-las, de tal forma, que o musical possa ser volante sem perder público. É a musicalidade trielétrica que possibilita o efeito contrário ao esperado: ao invés de perder espectadores pelo caminho, a musicalidade agrega foliões e faz crescer o bloco no percurso. Ela é a porta de entrada da festa, o elemento carnavalesco substantivo, que contrapõem e oxigena o teatro. E foi para implementar a musicalidade trielétrica, que Gerônimo Santana – astro da *Axé Music* - foi convidado a compor e escrever canções nas quais ele é detentor de notório saber. Em diálogo com as características físicas de cada trecho do percurso a ser vencido, a direção geral demandou do compositor diferentes ritmos carnavalescos, de forma que cada um deles favorecesse o deslocamento ao ser aplicado no seu destinado trecho, tal qual faria uma direção musical trielétrica, que abordamos no capítulo 2 do presente estudo. Existe portanto um planejamento rítmico trielétrico que intermedia o conjunto das narrativas amadianas com a apropriação itinerante da base física da cidade. O roteiro propõe a seguinte sequência: marcha fúnebre para o funeral de Quincas; pagode/lundu para ressurreição de Quincas; sambão para saída de Quincas; bolero para a querela de Quincas e Quitéria; frevo para a chegada de Vadinho; toré para a morte de Vadinho; marchinha/corre-corre para introdução de Teodoro e perseguição de Vadinho à Dona Flor; samba de roda para o banho de Gabriela; ijexá para entrada no terreiro de Pai Jubiabá; toques sagrados do xirê na passarela dos orixás; *axé music* para o discurso de Antônio Baldoíno; samba gafeira para o show de Tereza Batista; e, por fim, mais marchinha de carnaval na reunião de todos os personagens.

## **Erro, ou inacabamento**

Carnaval pressupõe inacabamento, abertura ao imponderável da vida e da cidade, para poder renovar-se. *A Cidade da Bahia é Nossa!* é estruturalmente um teatro-carnaval, portanto, o princípio do erro lhe é inerente. Parte do trabalho é ensaiado em sala fechada, porém é no contato com a cidade e sua gente que o espetáculo de fato se constitui. Como não existem limites definidos entre espaço cênico e plateia, predomina a troca entre eles,

sobretudo nos momentos dos deslocamentos festivos. Nessas horas, os personagens estão em meio ao povo: cantam, dançam juntos como foliões de um mesmo bloco. Portanto, nunca a experiência de uma saída do espetáculo será igual à outra, afinal, parte integrante do espetáculo – o público – estará sempre se renovando e, conseqüentemente, ao espetáculo. Destacam-se episódios proporcionados pelo inacabamento, como o dia em que um transeunte bêbado ajudou Vadinho quando este caiu desfalecido e, em seguida, foi confirmada sua morte; ou, quando um cachorro entrou em cena visivelmente preocupado com o mesmo Vadinho e, latindo em disparada, acompanhou o bloco quando a música *Corre-corre Flor* tirou a todos abruptamente da inércia, mantendo-se no cortejo até fim, adequando-se às diferentes dinâmicas. Amigos pessoais de Gil Teixeira (ator que interpretou Quincas em 2022), ao reconhecerem-no na rua, abraçaram-no entusiasmadamente por metros do cortejo misturando-se aos personagens amigos de Quincas, sem se darem conta de que abraçavam um personagem e que estavam dentro um espetáculo, reforçando o coro dos Pastores da Noite. Não se pode esquecer que o inacabamento também facultou a participação das crianças residentes do Pelourinho que acompanhavam a atração todos os dias, sendo seu público mais fiel e agregando grandes contribuições; de tanto ver ensaios e apresentações, as crianças conheciam todas as músicas, todos os toques, todas as danças, todas as falas e, constantemente, estavam em cena junto a seus personagens preferidos, contribuindo com o frescor pueril de sua presenças e preenchendo uma lacuna de nossa criação: a ausência dos Capitães da Areia.

Outra forma de inacabamento presente no trabalho encontra-se nos momentos de cenas fixadas em pontos do percurso, que na maioria das vezes tem natureza aberta: o triângulo amoroso de Dona Flor, Vadinho e Teodoro sempre rendeu calorosas interações com o público através de nuances de revista, cantorias de trechos de músicas contemporâneas famosas e interlocução direta com o público. Tal qualidade de cena aberta e interativa estará presente também nas aparições de Curió e Quitéria do Olho Arregalado, como já citado anteriormente.

### **Nomadismo**

A encenação é um cortejo carnavalesco, que alterna cenas em espaços públicos com

deslocamentos festivos. Transgressora das convenções espaciais do teatro moderno, confinado em espaços fechados. Busca uma íntima relação com o público atravessando-o e misturando-se a ele e principalmente: arrastando-o consigo. Depende dele para existir. Está em troca direta com a cidade; arvorando-se a fato urbano; *site specific theatre* de inspiração trielétrica.

O princípio do nomadismo encontrará sua máxima expressão em *A Cidade da Bahia é Nossa!*. Nenhum outro espetáculo do repertório, aqui debatido, atingirá o mesmo nível de transgressão das convenções espaciais do teatro ao responder a pergunta: que lugar na cidade melhor potencializa as emoções do tema espetáculo? A resposta, além de ser fora do edifício teatral, não se abriga em edifício algum, é a rua. É duplamente nômade por migrar do espaço convencional para a rua e também nômade por ser um cortejo. É uma encenação volante que percorre uma linha espacial apropriando-se temporariamente de espaços urbanos, tal qual os circuitos do carnaval soteropolitano. Portanto, não é um ponto. Não é um teatro-edifício convencional, nem mesmo um edifício não convencional apropriado pelo teatro, *A Cidade da Bahia é Nossa!*, “sem casa permanente”, se apropria de um trecho de cidade: as ruas do Centro Histórico. Por isso, *A Cidade da Bahia é Nossa!* está na categoria de fato urbano pleno, ainda mais radical que *Compadre de Ogum*. É antes um rito, que uma peça, pois a definição de sua natureza volante-carnavalesca antecede a dramaturgia.



Figura 29: Mapa do percurso do musical *A Cidade da Bahia é Nossa!*

Em seu livro, *A Cidade Efêmera do Carnaval*, o professor arquiteto Manoel José Ferreira de Carvalho afirma, no capítulo dedicado à *Construção Ritual dos Espaços de Salvador*, que

Atualmente, o circuito é a forma hegemônica do carnaval de Salvador. O circuito apropria o espaço urbano a partir do trajeto do desfile. Forma-se uma imensa mancha contínua de ocupação, mais tênue na medida em que se afasta do trajeto do desfile. [...] a rigor, existem atualmente apenas dois circuitos no Carnaval de Salvador: o do Centro e o Barra/Ondina (CARVALHO, 2016 p.41).

No carnaval de rua de Salvador, os circuitos são as construções rituais mais avançadas que a história dessa festa centenária foi capaz de produzir. Os circuitos existem para estruturar o desfile de trios-elétricos que arrastam multidões consigo por muitos quilômetros. A compreensão dos ritos e das dinâmicas urbanas de Salvador já haviam sido importantes para o sucesso de *Compadre de Ogum*. Mas, neste caso, o entendimento das construções rituais que sustentam os eventos de rua da cidade era de uma importância ainda mais estruturante, pois nela estava a resposta: elas tornaram-se o próprio conceito de *A Cidade da Bahia é Nossa!*.

Trata-se de uma forma de apropriação do espaço e do tempo a partir de alguns elementos que foram crescentemente incorporados na estrutura desse conceito [de circuito]: desfile das entidades carnavalescas com percurso controlado e trajeto previamente estabelecido, incluindo pontos de início e fim (CARVALHO, 2016 p.60).

O circuito do carnaval, conforme a definição de Manoel José, foi referência, para o rito urbano proposto em *A Cidade da Bahia é Nossa!*. Antes até da escolha dos personagens e das histórias famosas de Jorge Amado que seriam apresentadas, a primeira definição foi a adoção do bloco de carnaval ambulante como forma essencial, à luz do carnaval e das demais festas populares. A proposta foi ir além de simplesmente lançar personagens de Jorge Amado nos espaços do Pelourinho em cenas puramente épicas ou dramáticas. Os anos de estudo do carnaval de Salvador mostraram que a melhor solução era oferecida pelos ritos consagrados nas centenárias festas de rua, os mais eficazes na capacidade de atrair e despertar interesse das pessoas, desenvolvidos pela própria cultura popular. Esse foi o orixá desse trabalho: as construções rituais do povo. Pouco importaria se os diálogos entre Dona Flor e Vadinho estivessem soberbos, se o público não fosse levado até eles. A estratégia adotada foi: o carnaval como mobilizador e conector das cenas. O público, ao pular o carnaval, será lançado às cenas no trajeto.

Isso faz de *A Cidade da Bahia é Nossa!* uma experiência nômade em muitos aspectos. Não é um teatro carnavalizado, é literalmente um híbrido de teatro e carnaval, pois tendo como ponto de partida o Largo do Pelourinho, alterna em sua estrutura cenas fixas amadianas em espaços públicos da cidade (um *site specific theatre* de rua), com deslocamentos carnavalescos embalados por músicas de Gerônimo Santana que levam a todos reunidos em “bloco” até a próxima cena. Segue assim até encontrar seu destino final, no Largo do Terreiro de Jesus, na varanda da Cantina da lua de Clarindo Silva. É, portanto, um grito de carnaval realizado para a celebração do bota fora da vida de Quincas Berro D’água. Um bloco carnavalesco cujo tema é a derradeira noite de delírios do rei dos vagabundos da cidade. Na sua última noite no plano terreno, Quincas perambula pelo chão que escolheu seu, visita amigas e amigos que elegeu irmãs e irmãos e delira com imagens fragmentadas de narrativas famosas de seu próprio criador: Jorge Amado. Exu é o caminho, o guia e embaralhador das narrativas amadianas toda vez que a evolução do bloco carnavalesco se depara com uma encruzilhada. *A Cidade da Bahia é Nossa!* é, portanto, um evento de rua anunciado como musical de rua carnavalesco e itinerante.

Sua proposição espacial peculiar intercala cenas fixadas em pontos do Centro Histórico - como espaços públicos, vias, largos, encruzilhadas, praças, sacadas de casarões - com deslocamentos festivos conectores, que avançam pelas ruas em bloco carnavalesco, formando um rio cênico. O primeiro passo dado na definição do rito foi estabelecer o ponto de partida e o ponto de chegada: O Largo do Pelourinho e o Terreiro de Jesus, os dois mais famosos e aglutinadores espaços da região. Consultado Gerônimo Santana sobre qual deles melhor serviria para começo e final, obtivemos a seguinte resposta: “segundo a sabedoria do local, todo cortejo do Pelourinho deve ser em aclave, pois muito sangue de negro derramado correu ladeira abaixo” (SANTANA, 2021, informação verbal).

Trajeto do musical de rua carnavalesco:

- O funeral de Quincas (cena 1): apropria-se da escadaria na esplanada do Largo do Pelourinho e da fachada (janela superior e porta principal) do casarão da Fundação Casa de Jorge Amado.
- Sambão do Rei dos Vagabundos da Bahia: deslocamento carnavalesco sobre

trecho da Rua Gregório de Matos ligando o Largo do Pelourinho, ao largo do entroncamento com a Rua João de Deus.

- A Querela com Quitéria (cena 2): apropria-se do largo do entroncamento das ruas Gregório de Matos e João de Deus e das sacadas na fachada do Restaurante Uauá.
- Pedro Archanjo fala: largo do entroncamento das ruas Gregório de Matos e João de Deus.
- O Frevo da Cachaça: deslocamento carnavalesco sobre outro trecho da Rua Gregório de Matos ligando o largo do entroncamento com a Rua João de Deus à encruzilhada seguinte, com a Rua Frei Vicente.
- A Morte de Vadinho (cena 3): apropria-se da encruzilhada das ruas Gregório de Matos e Frei Vicente e da janela superior da fachada do Casarão da sede do Olodum.
- Corre-corre, Flor 1: deslocamento carnavalesco em alta velocidade sobre outro trecho da Rua Gregório de Matos ligando a encruzilhada da Rua Frei Vicente ao sobrado da casa de chocolates Marrom Marfim.
- Dona Flor e seus Dois Maridos (cena 4): apropria-se da sacada estendida do sobrado da casa de chocolates Marrom Marfim.
- Corre-corre, Flor 2: deslocamento carnavalesco em alta velocidade sobre outro trecho da Rua Gregório de Matos contactando sobrado da casa de chocolates Marrom Marfim à encruzilhada seguinte com a Rua das Laranjeiras.
- Pedro Archanjo fala: encruzilhada da Rua Frei Vicente com a Rua das Laranjeiras.
- Banho de Gabriela (cena 5): apropria-se da encruzilhada da Rua Frei Vicente com a Rua das Laranjeiras.
- Oxossi Caçador: deslocamento carnavalesco em velocidade sobre outro trecho da Rua Gregório de Matos, ligando a encruzilhada da Rua das Laranjeiras com a pracinha do artesanato.

- Conselho de Ogum (cena 6): apropria-se da pracinha do artesanato.
- Ijexá de Ogum: deslocamento carnavalesco sobre ultimo trecho da Rua Gregório de Matos, ligando a pracinha do artesanato ao Cruzeiro de São Francisco.
- Terreiro de Pai Jubiabá (cena 7): apropria-se do Cruzeiro de São Francisco.
- Passarela dos Orixás: xirê-cortejo que atravessa o Adro de São Francisco até o Largo do Terreiro de Jesus.
- Pedro Archanjo fala: fronteira entre o adro de São Francisco e o Largo do Terreiro.
- Baldoíno discursa para os estivadores (cena 8): apropria-se da fronteira entre o adro de São Francisco e o Largo do Terreiro.
- É Ele o Estivador: deslocamento carnavalesco sobre a rua que contorna parte do Largo do Terreiro de Jesus em direção à varanda da Cantina da Lua, restaurante de Clarindo Silva.
- Show de Tereza Batista (cena 9): apropria-se da varanda do restaurante Cantina da Lua.



*Figura 30: Pedro Archanjo, Vadinho e Dona Flor, personagens de A Cidade da Bahia é Nossa!*

### **Clímax Trielétrico**

A todo momento a poética trielétrica é solicitada como referência para os deslocamentos carnavalescos do musical, tendo inclusive como elemento central a alegoria que ficou conhecida como caixão-elétrico. Também podemos dizer que mesmo as cenas abertas fixadas em pontos pelo percurso, sobretudo aquelas no alto das sacadas, guardam um pouco da relação que os puxadores de trio elétrico desenvolvem com os foliões no carnaval. Todo o musical tem inspiração carnavalesca e, por isso, não é simples identificar um clímax trielétrico. Contudo, no trecho final percorrido no Largo do Terreiro de Jesus rumo ao restaurante Cantina da Lua, o musical dialoga com outra escala de cidade, onde apropriações trielétricas tais quais elas verdadeiramente são já se fazem cabíveis e costumeiras, diferente das possibilidades oferecidas pelas ruas estreitas percorridas até então, ao longo do trajeto. É o trecho onde mais se pode e se deve reproduzir a experiência trielétrica como ela é. Por isso, canta-se a canção *Jubiabá* (sucesso do auge da *axé music* na década de oitenta), de natureza e tradição do trio elétrico, a única música de Gerônimo Santana composta anteriormente à criação do musical. Como *Jubiabá* de Gerônimo também trata de um personagem-título da obra amadiana, faz total sentido seu uso neste último deslocamento, pelo apelo magnético junto às pessoas da cidade, que a conhecem como um hino do carnaval. Quando se canta *Jubiabá* atravessando as amplas ruas do Terreiro de Jesus, o musical alcança no trecho final outra dimensão mímeses carnavalesca e trielétrica.

### **A magnética atrativa**

Como já foi dito anteriormente, a encomenda do trabalho cênico foi feita para atender a necessidade de atrair as pessoas ao Pelourinho. Em 2017, o verão se aproximava e, devido a interdição de equipamentos culturais estratégicos, era urgente garantir a presença do público no Centro Histórico de outra forma. Portanto, observe-se que, a primeira razão de existência de *A Cidade da Bahia é Nossa!* é operar como um ímã e trazer para perto de si pessoas para ocupar um território ameaçado de esvaziamento.

Logo, todos os princípios do teatro carnaval foram aplicados - e em alguns casos explorados até seus limites - para que juntos obtivessem como resultado o desejado efeito magnético atrativo de público ao Pelourinho. Sim, todo espetáculo precisa de



público para existir, contudo, no caso do teatro carnaval, essa necessidade atinge uma intensidade maior: tal qual a folia trielétrica baiana, no teatro carnaval, é desejável que o público participe. Ele não deve apenas existir: ele é actante.

Em *A Cidade da Bahia é Nossa!* a interdependência entre espetáculo e espectador alcançará um desempenho ainda inédito entre os trabalhos do repertório aqui apresentados. O magnetismo atrativo proposto e obtido pelo musical de rua precisava ser tão intenso, que não apenas atendesse a demanda de atrair o público ao Centro Histórico, mas devia ser capaz de levá-lo consigo de forma participativa, através de sua aventura volante pelas ruas e ladeiras do Pelourinho. É o aspecto mais trielétrico do trabalho apresentado, que integrou espetáculo e espectador fundindo-os num só corpo, quando assim era necessário, tal qual o binômio: trio elétrico e folião pipoca. Como já foi dito no Capítulo 2, sem a participação do folião pipoca não existe a trielétrica, portanto, sem a adesão da massa humana magnetizada, o conceito de um musical de rua carnavalesco volante não obteria êxito.

A massa humana magnetizada pelo somatório dos esforços de todos os princípios ativos do teatro carnaval é deslocada como na trielétrica, integrando-se indissociavelmente ao todo do espetáculo, sendo parte inacabada e renovadora.

É necessário observar a dupla natureza do trabalho cênico em questão: teatro e carnaval. Nos momentos em que é teatro, o público é corpo-coro de figurantes, com diversos papéis como: amigos do morto ou curiosos no funeral de Quincas, testemunhas-foliões da morte de Vadinho, convidados do aniversário de um ano de casamento de Dona Flor e Dr. Teodoro, frequentadores do terreiro de Pai Jubiabá, ou clientes do Cabaré Paris Alegre e fãs fervorosos à espera do show de Tereza Batista. Ou seja, a cena de teatro se completa com a presença e participação desse público figurante. Portanto, o público é necessário para a encenação. O papel de corpo-coro figurante é uma solução cênica advinda dos primórdios desse repertório e somente por esses precedentes foi possível o seguinte avanço: nos momentos em que é carnaval, público e artistas estão iguados na condição de foliões. Estão todos desempenhando o papel de foliões, quando acontecem os deslocamentos festivos animados pela música de Gerônimo. Papel este que não requer ensaio, igualando a todos. Entretanto, observe-se que músicos, bailarinos e cantores carregam a responsabilidade de manter o artístico vivo emanando o necessário para existência do cortejo carnavalesco.

A experimentação prática das possibilidades de conexão entre espetáculo e público decorrida da encenação de *A Cidade da Bahia é Nossa!* é o que nos permitiu avançar em solução para a mímese do carnaval, questão enfrentada por outros encenadores anteriores que obveram resultados satisfatórios, como Fernando Guereiro no espetáculo *Vixe Maria Deus e o Diabo na Bahia*. Para uma eficiente mímese de carnaval, a possível solução apontada pelo exercício prático da presente pesquisa é a adoção do público como parte actante do espetáculo (corpo-coro, massa humana magnetizada) conferindo volume de pessoas em cena e a imersão que um carnaval demanda.



*Figura 31: Ogum e Massu, personagens de A Cidade da Bahia é Nossa!*

Conclusão

Do Farol da Barra às “gordinhas” de Ondina; do Campo Grande até a Praça Castro Alves e novamente de volta ao Campo Grande: longos são os circuitos da festa trielétrica de Salvador, mas todo carnaval tem seu fim e, por aqui, chegamos às considerações finais deste percurso investigativo, que exigiu fôlego de folião pipoca.

No capítulo 1, tratamos da função poética da cidade de Salvador, advinda de seu segundo ciclo de vida urbano. Apresentamos a cidade poética capaz de ser a matriz geradora de formas próprias de arte, através de suas engrenagens culturais. Salvador, cujo rico calendário festivo de verão opera como um grande e cíclico laboratório criativo popular, edifica uma reconhecida cidade efêmera do carnaval, ao longo de quilômetros contínuos de espaços públicos, sustentada por vasta produção artística e opulenta rede de negócios, constituindo modelar vocação poética.

Englobando uma diversidade surpreendente de processos criativos, a soteropoética refere-se à produção artística/cultural de Salvador elaborada pelo ente coletivo de sua variada gente em face, principalmente, dos intensos ritos urbanos cíclicos festivos. Salvaguardada e desenvolvida pelo sistema de festas populares do verão de Salvador, a soteropoética atinge manifestações artísticas que emergem da cidade, com todas as suas particularidades culturais, históricas e sociais. A música, a dança, o teatro, as artes visuais, a literatura, o audiovisual e outras formas próprias de expressão artística, que são elaboradas pelo contexto e pela identidade soteropolitana: a rica cultura afro-brasileira, religiosidade, festividades, culinária e suas variadas construções rituais. Integram-na a arte do trio elétrico, os blocos afro, os afoxés, toda a *axé music* com seu vastíssimo repertório de canções e infusões rítmicas, seus incontáveis artistas, cantores, compositores, instrumentistas, bailarinos, gente das artes plásticas e cênicas, a gente do comércio ambulante como os performáticos dos carrinhos de café, o próprio calendário de festas populares ativador/engendrante dos processos soteropoéticos.

A trielétrica foi o objeto do capítulo 2. A arte do trio elétrico, fruto do impulso humano criador, nutrida pelo contexto festivo e fecundo carnavalesco, tropical criação foliã que integra o domínio da cenologia, constitui valioso patrimônio cultural imaterial. De origem festiva/carnavalesca, condição cíclica/calendarizada na qual desenvolveu, gradualmente, suas características e convenções, a trielétrica impactou largamente na vida, nos costumes dos habitantes da cidade, afetando o corpo físico urbano e suas dinâmicas e até expandindo-se para além dela, alcançando outros territórios, além de

suas fronteiras. Seu processo evolutivo foi apresentado através de ciclos, com destaque para o ciclo pré-trielétrico protagonizado por Adolpho Nascimento, seguido de outras cinco etapas subsequentes apresentadas para compreensão da poética, sendo elas: (2) ciclo cordofônico, (3) ciclo modal específico, (4) ciclo siríngico, (5) ciclo Axé Music e (6) propagação trielétrica. A caracterização dos elementos identificadores da poética trielétrica foram assim apresentados: (1) magnética atrativa, (2) música trielétrica, (3) a atração, (4) o trio elétrico, (5) a guitarra baiana, (6) a massa humana magnetizada, (7) a cidade efêmera do carnaval, (8) o rito trielétrico e (10) a catarse trielétrica.

Os impactos da soteropoética e do carnaval trielétrico no teatro baiano foram o tema do capítulo 3. A criação teatral de Salvador sob o signo carnavalesco descortina uma fase próspera profissional, que ficou conhecida como *boom* do teatro baiano, nos anos oitenta e noventa. Se o maior sucesso de público do teatro baiano, *A Bofetada*, desfila personagens como num bloco de carnaval, se o tema do *Novo Recital da Poesia Baiana* é o carnaval da Bahia e se o Bando de Teatro é nascido da Associação Carnavalesca Bloco Afro Olodum, trata-se de criações nascidas sob o signo do fenômeno carnavalesco soteropolitano, no período de sua máxima eclosão: o *zeitgeist* trielétrico. Portanto, os diretores Fernando Guerreiro, Paulo Dourado e Márcio Meirelles, juntamente com a Cia Baiana de Patifaria, Los Catedrásticos e Bando de Teatro Olodum, no que pesem todas as distinções estéticas e ideológicas que pode haver entre eles, atribuem a si mesmos o papel de agentes de expansão do carnaval no cotidiano da cidade, através de suas obras. Dados os exemplos, é possível afirmar que também a cena teatral de Salvador, como um todo, esteve à mercê dessas forças e vivenciou um processo de carnavalização.

Através da análise de espetáculos baianos, uma caracterização do teatro carnaval foi apresentada no capítulo 4, estruturada em princípios teóricos propostos. São eles: (1) a cultura festiva popular; (2) a transgressão da cultura oficial; (3) a dessacralização; (4) a comicidade horizontal; (5) a distorção do real; (6) o enfrentamento; (7) a musicalidade; (8) o erro, ou inacabamento; (9) o nomadismo; (10) o clímax trielétrico; e (11) a magnética atrativa.

Com base na sistematização mencionada acima, o capítulo 5 avança sobre a aplicação dos tais princípios no repertório de espetáculos do presente encenador-pesquisador, com destaque para o experimento cênico específico desta tese, o musical de rua carnavalesco itinerante, *A Cidade da Bahia é Nossa!*. Através do método de prática enquanto

pesquisa, a tese encerra sua jornada aplicando e analisando o desempenho dos princípios do teatro carnaval - derivados da soteropoética e do carnaval trielétrico - no referido musical, em comunhão com a cidade, seus habitantes, com o calendário de verão e suas construções rituais.

O presente trabalho deixa provocações dirigidas a outros horizontes de pesquisa, para serem desbravados por outros pesquisadores. O conceito de cidade poética presente no capítulo 1, por exemplo, ganharia contribuições enriquecedoras na interface com acadêmicos do campo da teoria das cidades, urbanismo e urbanismo efêmero<sup>95</sup>. É um tema de interesse das escolas de Arquitetura e Urbanismo, que há muito produzem conhecimento em diálogo com os estudos da *performance*. A investigação do dispositivo urbano gerador de poéticas, como é o caso do calendário festivo de Salvador, tem potencial de produção de conhecimento multidisciplinar, envolvendo as artes, a antropologia e as ciências humanas em geral.

Tal qual a caracterização dedicada à trielétrica no capítulo 2, é necessário esforço de teorização/investigação sobre a trajetória de produção dos blocos afro, da *axé music* e de outras manifestações da soteropoética. As poéticas soteropolitanas constituem um campo vastíssimo cujo panorama geral precisa ser melhor vislumbrado e quantificado, para que se entenda o tamanho da vocação poética da cidade e se possa redesenhar políticas específicas e repensar a máquina pública. Também os próprios elementos da trielétrica carecem de debate para seu aprofundamento, sendo o capítulo 2 um esforço inicial em prol de sua compreensão.

É também importante responder às seguintes perguntas: qual o panorama do teatro carnaval de Salvador hoje? Quem o pratica? A estética permanece de que forma? Quem são seus herdeiros e responsáveis por sua continuidade? E que papel esse tipo de teatro pode desempenhar no renascimento do teatro baiano?

A presente pesquisa acadêmica também aponta para desdobramentos em experiências extramuros da universidade: projetos, políticas públicas, redesenho da máquina estatal.

---

<sup>95</sup> Urbanismo efêmero refere-se ao planejamento e uso temporário de espaços urbanos, transformando áreas desocupadas ou subutilizadas para atividades provisórias como eventos culturais, mercados pop-up, instalações artísticas e a própria cidade efêmera do Carnaval. Principais pesquisadores incluem Peter Bishop, Lesley Williams e Manoel José de Carvalho. Centros de pesquisa notáveis são a UCL Bartlett School of Planning e o Institut für Raumexperimente em Berlim.

Diante do debate aberto sobre a nova vocação urbana da cidade de Salvador, que papel a soteropoética poderia ter numa nova concepção de política pública destinada ao setor cultural? Não é chegada a hora de uma política pública que tenha a cultura no centro de seus esforços?

A cultura é um grande ativo do desenvolvimento econômico e a vocação da cidade é essa. [...] Nós conseguimos uma mudança de lugar no planejamento estratégico. Ao invés de ficarmos no grupo de “qualidade de vida, educação, saúde, esporte e lazer”, viemos pro grupo do “desenvolvimento econômico”, então hoje estamos com SEMDEC [Secretaria Municipal de Desenvolvimento, Emprego e Renda], que é emprego e renda poruq e cultura traz muita renda, traz muito emprego na economia informal (RUSSO, 2023, informações verbais, comentários nossos).

A diretora de planejamento e projetos culturais da Fundação Gregório de Matos, Silvia Russo, alinha-se a esta compreensão do protagonismo da pasta da cultura no desenvolvimento econômico da cidade. Entretanto, o entendimento da gestão parece não acompanhar a velocidade das transformações vocacionais da própria cidade. Ora, se a nova vocação urbana da cidade do Salvador é a atividade poética/criativa, a pasta da cultura não pode ser uma secretaria periférica. Ela precisa ser reposicionada ao centro da importância da máquina pública em todas as esferas: municipal, estadual e federal. Não se trata apenas de aumentar os investimentos anuais na cultura, é necessário moldar a máquina pública de forma a convergir os esforços para a nova função urbana de Salvador. O Estado e a União também precisam desenvolver planos estratégicos específicos para Salvador, não apenas porque investir em cultura é algo bom e agrega qualidade de vida, mas para alavancar seu potencial econômico e gerar riquezas.

Eu julgo o carnaval como uma das maiores coisas, com um potencial porque reúne tudo: conteúdo, forma, a cidade já se adequou a isso. [...] *A Cidade Efêmera do Carnaval* [livro de Manoel José Ferreira de Carvalho] é um estudo importantíssimo, que mostra o quanto a gente se mobiliza, já é uma coisa cultural: a gente vai e isso movimenta a vida. É como as Escolas de Samba do Rio de Janeiro, as pessoas fazem tudo para naquele momento ter a catarse. Mas o que permeia isso? Pode se estudar o significado, traduzir e as pessoas podem vir conhecer... então **tem muita coisa para ser trabalhado que nunca foi trabalhado. [...] por ser uma coisa macro que para nós é tão costumeiro...** se você pensar em turismo de experiência: poderia se criar uma experiência com uma pessoa que chegasse aqui em maio e pudesse conhecer como é um trio elétrico, onde ele é feito... **eu penso que tem muita coisa que poderia ser feita que colocaria a gente em outro patamar. Teria que ter um pensamento estratégico em relação a isso** (RUSSO, 2023, informações verbais, comentários e grifos nossos).

A gestora reforça que o Carnaval ainda tem sua potência subaproveitada e que haveria ainda muito o que fazer a partir dele. Não poderia também o teatro baiano assumir um

papel na economia da cultura centrada no Carnaval com espetáculos musicais que contassem suas histórias e a vida de seus protagonistas? Musicais que tratassem da vida de Dodô e a invenção do trio elétrico, de Neguinho do Samba e o samba-reggae, das estrelas Ivete Sangalo, Margareth Menezes e Daniela Mercury? Que revelassem a origem das associações carnavalescas, como os Filhos de Ganhdy, o Ilê Aiyê e o Olodum?

Entretanto, o Carnaval é parte da poética geral da cidade, pois ele está articulado a um amplo sistema de festas do verão. Salvador, a Bahia e o Brasil precisam reavaliar o peso da cultura soteropolitana e ajustar sua máquina pública e políticas. A arte do trio elétrico, por exemplo, não é salvaguardada em nenhuma esfera do poder público. Por mais incoerente que pareça, o invento soteropolitano do trio elétrico não é oficialmente reconhecido como um patrimônio cultural imaterial da cidade e são tantas as riquezas culturais imateriais presentes em Salvador, que a máquina estatal teria boas razões para ajustar-se a essa finalidade.

Reforçamos a necessidade de reparação histórica para protagonistas invisibilizados da soteropoética através de projetos culturais, como é o caso de Adolpho Nascimento, que poderia servir de inspiração para biografias sob forma de espetáculo, longa metragem, livro e museu, com a reunião dos protótipos de seus inventos.

Como última ponderação de suas considerações finais, a presente pesquisa propõe um esforço continuado de pesquisa sobre o Carnaval de Salvador e seus eventos de rua, através da abertura de um centro de estudos.

Hoje, a gente tem A Casa do Carnaval e ali tem muito conteúdo. [...] aquilo devia se transformar num centro de estudo do Carnaval, porque só tem um em Barranquilha e com o carnaval que se tem aqui pode se ter uma coisa guiada junto com a Universidade Federal da Bahia (RUSSO, 2023, informações verbais, comentários e grifos nossos).

A soteropoética é um campo de conhecimento vasto, que precisa ser desbravado devido ao potencial de suas manifestações culturais para retomada do desenvolvimento do próprio município. Um centro de estudos sobre o Carnaval, fruto de um convênio entre universidade e prefeitura, sediado na Casa do Carnaval, seria um excelente ponto de partida para a necessária transformação do panorama cultural da cidade. Esperamos que o presente estudo tenha cumprido seu papel e contribuído com o campo da pesquisa em artes cênicas, suscitando questões que extrapolam e enveredam pela teoria das cidades, do urbanismo efêmero.





## Referências

- ALMEIDA, Silvio. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.
- ALCANTARA, Paulo Henrique; UZEL, Marcos. *Márcio Meirelles*. Salvador: EDUFBA, 2021.
- AMADO, Jorge. *A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. *Os Pastores da Noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AMADO, Jorge. *Dona Flor e Seus Dois Maridos: história moral e de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. *Tereza Batista Cansada de Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. *Gabriela Cravo e Canela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. *Mar Morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. *Os Velhos Marinheiros ou o capitão de longo curso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ARISTÓTELES. *Poética: tradução, prefácio, comentário e apêndices de Eudoro Sousa*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1994.
- ARISTÓFANES, *As vespas. As aves. As rãs*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- ASSOCIAÇÃO CARNAVALESCA BLOCO AFRO OLODUM. *Olodum: carnaval*,

cultura e negritude (1979 - 2018). Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2018.

AXÉ, canto do povo de um lugar. Direção: Chico Kertész. Produção: Macaco Gordo. Salvador: Zahir Company, 2017. 1 DVD.

BAKHTIN, Mikail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: HUCITEC, 1987.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*; tradução Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho e Clóvis Garcial. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BIÃO, Armindo. *Etnocenologia e a Cena Baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BIÃO, Armindo. *Artes do Corpo e do Espetáculo: Questões de Etnocenologia*. Org. por Armindo Bião. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2007.

BROOK, Peter. *The open door: thoughts on acting and theatre*. New York: Anchor Books, 2005.

BRITO, Mawó Adelson de. *Exu: Elebara é Vodun Léba*. Salvador: Press Color, 2018.

CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2014.

CARVALHO, Manoel José Ferreira de. *A Cidade Efêmera do Carnaval*. Org. por Edvard Passos. Salvador: EDUFBA, 2016.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.

CHECCUCCI, Deolindo. [Entrevista concedida para a elaboração da tese], 2021.

CHRISTALLER, Walter. *Central Places in Southern Germany*. New Jersey: Prentice-Hall, 1966.

DEVOLDER, Marcus. [Entrevista concedida para a elaboração da tese], 2021.

DOURADO, Paulo. [Entrevista concedida para a elaboração da tese], 2022.

DOURADO, Paulo. *Em Busca de um Teatro Popular Contemporâneo*. Instituto de Letras UFBA PPG Literatura e Cultura 2020

DOURADO, Paulo. *Bahia, bahia, que lugar é este?* SBPC Cultural, 2001. Disponível em: <http://www.sbpcultural.ufba.br/identid/semana8/dourado.html>). Acesso em 23 de set. 2023.

ELSE, Gerald Frank. *The Origin and Early Form of Greek tragedy*. Massachusetts: Harvard University Press,

ERLICH, Haggai; GERSHONI, Israel. *The Nile: histories, cultures, myths*. Editado por Haggai Erlich e Israel Gershoni. Londres: Lynne Rienner Publishers, 2000.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FALCÃO, João. [Entrevista concedida para a elaboração da tese], 2021.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

FUKAYA, Masashi. *The Festivals of Opet, the Valley, and the New Year Their socio-religious functions*. Oxford: Archaeopress, 2019.

FURQUIM, Evelyn. LIMA, Werneck. *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008;

GANZELEVITCH, Dimitri. *Alegria Café Quentinho*. Salvador: Azeviche Design Editora, 2021.

GÓES, Fred. *50 Anos de Trio elétrico*. Salvador: Corrupio, 2000.

GUERREIRO, Fernando. [Entrevista concedida para a elaboração da tese], 2021.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Histórias do Teatro*. Salvador: EDUFBA, 2014

LUZ, Ana Maria de Carvalho. *Quem Faz Salvador*. Org. por Ana Maria de Carvalho Luz. Salvador: UFBA, 2002;

MEIRELLES, Márcio. [Entrevista concedida para a elaboração da tese], 2022.

MENDES, Cleise Furtado. *O Cruel Aprendiz*. Salvador: EPP, 2009.

MENDES, Cleise Furtado. *A Gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- MERCURY, Daniela. [Entrevista concedida para a elaboração da tese], 2021.
- MIGNOLO, Walter; WALSH, Catherine E. *On Decoloniality*. Durham: Duke University Press, 2018.
- MIGUEZ, Paulo. *Casa do Carnaval da Bahia*. Org. por Paulo Miguez. Salvador: FGM, 2018;
- MOREIRA, Morais; MACEDO, Armandinho. *Chame Gente*. In: *Chame Gente – Armandinho e Trio Elétrico Dodô & Osmar*. São Paulo: RCA Victor, 1984, LP.
- NASCIMENTO, Carlos. [Entrevista concedida para a elaboração da tese], 2021a.
- NASCIMENTO, Jorge. [Entrevista concedida para a elaboração da tese], 2021b.
- OLIVEIRA, Altair B. *Cantando para os Orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação – episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- PASSAPUSSO, Russo; SEKOBASS. *Dois Cidades*. In: BAIANASYSTEM. *Dois Cidades*. São Paulo e Salvador: independente, 2016, CD.
- PASSOS, Edvard. *Nomadic Theatre Expt. One: Compadre de Ogum*. Saarbrücken: LAP, 2016.
- PASSOS, Edvard. *Castro Alves: teatro e performance*. Salvador: EDUFBA, 2018.
- PERROUX, François. *A New Concept of Development: Basic Tenets*. Londres: Routledge, 2010;
- PITTA, Alberto. [Entrevista concedida para a elaboração da tese], 2021.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PUTNAM, Robert G.; TAYLOR, Frank J.; KETTLE, Philip. *A Geography of Urban Places*. Org. por Robert G. Putnam, Frank J. Taylor e Philip K. Kettle. Londres: Routledge, 2013;
- QUILLICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annalume; FAPESB, 2004.

- RAMOS, Lázaro. *Na Minha Pele*. São Paulo: Objetiva, 2017.
- RATTS, Alex. *Lélia Gonzalez*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- RENFREW, Alastair. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2017.
- REIS, J. J. *O Jogo duro do Dois de Julho: o “partido negro” na Independência da Bahia*. In: REIS, J. J. e SILVA, E. *Negociação e conflito – a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- RIBEIRO, Djamila. *Pequeno Manual Antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de Fala*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- RIZÉRIO, Antônio. *Uma História da Cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2004.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RUSSO, Silvia. [Entrevista concedida para a elaboração da tese], 2023.
- SANTANA, Gerônimo. [Entrevista concedida para a elaboração da tese], 2021.
- SANTOS, Milton. *A Urbanização Brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2005;
- SERRA, Ordep. *Os Olhos Negros do Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- SERRA, Ordep. *Rumores de Festa: o sagrado e o profano na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 1999.
- SHAW, Ian. *The Oxford History of Ancient Egypt*. Nova York: Oxford University Press, 2000.
- SIMÕES, André. [Entrevista concedida para a elaboração da tese], 2021a.
- SIMÕES, Yacoce. [Entrevista concedida para a elaboração da tese], 2021b.
- THÜNEN, Johann Heinrich von. *The Isolated State in Relation to Agriculture and*

*Political Economy*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

UZEL, Marcos. [Entrevista concedida para a elaboração da tese], 2022.

WILKINSON, Richard. *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. Nova York: Thames & Hudson, 2003.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE TEATRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**EDVARD PASSOS**

**SOTEROPOÉTICA**

**Matriz do teatro carnaval de Salvador**

v.2

Salvador

2024



**EDVARD PASSOS**

**SOTEROPOÉTICA**

**Matriz do teatro carnaval de Salvador**

v.2

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Dramaturgia, História e Recepção

Orientado: Edvard Passos de Santana Neto

Orientadora: Prof. Dr<sup>a</sup> Cleise Furtado Mendes

Salvador

2024

Se a gente situar um pouco antes da pandemia e a gente pegar 30 anos, de 89 a 2019, a gente vai ver nas duas pontas esse teatro que você fala: carnaval. Porque de um lado você tem Los Catedrásticos em 89 com o recital, o *Novíssimo Recital da Poesia Baiana*, e na outra ponta você tem João Falcão com *Sonho de Uma Noite de Verão na Bahia*, que é um Shakespeare carnavalizado. [,,] Mas, entre uma ponta e outra, nesse percurso, existem vários momentos que eu percebo isso. Por exemplo, eu falei agora de um clássico de Shakespeare. Mas, se você pensar em *Medéia Material*, de 93, que é outro clássico, Heiner Müller, você tem Márcio ali e você tem Neguinho do Samba ali, ao vivo, com uma percussão que acompanha todos os espetáculos do Bando naquele período dos anos 90. Isso é totalmente carnaval da Bahia.

MARCOS UZEL (2021, informação verbal)

O princípio da festa popular do carnaval é indestrutível.

MIKHAIL BAKHTIN (1987, p. 30)

A invenção do povo é a única verdade. Nenhum poder jamais conseguirá negá-la ou corrompê-la.

JORGE AMADO (2008, p. 289)

# AGRADECIMENTOS

À querida professora orientadora Cleise Furtado Mendes;

Aos professores membros da banca Ordep Serra, Paulo Miguez, Milton Moura, Paulo Henrique Alcântara e Álamo Pimentel;

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e a todos os colegas e professores do doutorado;

Aos entrevistados da pesquisa Fernando Guerreiro, Deolindo Checcucci, Paulo Dourado, Marcos Uzel, Marcio Meirelles, Daniela Mercury, Silvia Russo, Yacoce Simões, Gerônimo Santana, Jorge Nascimento, Carlos Nascimento, Marcus Devolder, Márcio de Oliveira, Alberto Pitta, João Falcão e Andrezão Simões;

À Jamile Borges, João José Reis e Lelo Filho;

Ao elenco e equipe de A Cidade da Bahia é Nossa!: Gerônimo Santana, Luciano Salvador Bahia, Vavá Botelho, Zuarde Júnior, Kenuu Alves, Thelma Gualberto, Rodrigo Sirqueira, Reni Barbosa, Vitor Alves, Ariadne Ramos, Val Oliveira, Ranulfo Castro, André Monteiro, Marcos Marmund, Laerte Santos, Cláudio Luís, Alessandro Ramos de Assunção, Cleiton Oliveira, Jusci Menezes, Jocélia Santos, Fernando Neves, Talis Castro, Danilo Cairo, Daniel Farias, Evelin Buchegger, Everton Machado, Anderson Capacete, Janaína Mello, Ana Tereza Mendes, Evaldo Macarrão, Maloca, Vitorio Emanuel, Laryssa Paixão, Heraldo De Deus, Júnior Black, José Carlos Jr., Mariana Borges, Diogo Teixeira, Gil Teixeira, Alexandre Moreira, Denise Correia, Luisa Muricy, Gabriela Pequeno, João Isafas, Dudu Reis, Pepeta, Henrique Moura, Romilson Reis, Joseph Pessoa, Adailson Rodrigues, Bruno Nery, Hugo Nogueira, Milena Dias, Alison Silva, Bruno Silva, Rose Gentil, Milena Silva Dias, Tuane Carvalho, Ingrid Bispo, Monalisa Azevedo, Lisa Gouveia, Junior Santos, Rei Freitas, Victor Kabod, Wesley Guimarães, Jan Santos, Pamela Dos Santos Magalhães, Taiane Silva Reis, Flavia Santos Pinheiro, Joseane Dos Santos Oliveira, Eric Luz Dos Santos, Ian Bittencourt Bezerra Lima, Felipe Luz Vieira, Wesley Silva Costa, Zoefson Santos Sousa e Wesley Santos Nunes;

Ao Balé Folclórico da Bahia, à Cia Bahia Axé, ao Projeto Axé e à Cia Tradições Da Bahia;

Ao elenco e equipe dos espetáculos Aventuras do Maluco Beleza, A Voz do Campeão, Compadre de Ogum, Flamengo e A Prole dos Saturnos;

À Mãe Maria e o Ilê Axé Tajinã;

Aos queridos professores Manuel José Ferreira de Carvalho e Armindo Bião;

Aos meus pais Nize Rodeiro e Manuel Sá.

PASSOS, Edvard. Soteropoética: matriz do teatro carnaval de Salvador. 627 f. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

## RESUMO

A tese identifica a existência de uma poética - enquanto processo criativo coletivo - própria da cidade do Salvador, desenvolvida e salvaguardada por seu ciclo de festividades de verão, destacando a caracterização de uma de suas principais manifestações: a arte do trio elétrico. Investigam-se detidamente os impactos da folia “trielétrica” no fazer teatral da cidade, e apontam-se princípios estéticos determinantes de um período próspero da cena baiana, no final do século XX. Através do método de prática enquanto pesquisa, esses princípios são aplicados em um experimento cênico que hibridiza teatro e carnaval num musical itinerante pelas ruas do Pelourinho.

Palavras-chave: Poética, cidade do Salvador, trielétrica, teatro na Bahia.

PASSOS, Edvard. Soteropoetic: matrix of the carnival theater of Salvador. 627 pp. Doctoral thesis – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

## ABSTRACT

The thesis identifies the existence of a poetics - understood as a collective creative process - unique to the city of Salvador, developed and preserved through its cycle of popular festivities, highlighting the characterization of one of its main manifestations: the art of the *trio elétrico*. It closely examines the impacts of the “*trilétrica*” revelry on the theatrical practices of the city and identifies key aesthetic principles that defined a prosperous period for Bahian theater at the end of the 20th century. Using the practice-as-research method, these principles are applied in a theatrical experiment that hybridizes theater and carnival in an itinerant musical through the streets of Pelourinho.

Keywords: Poetics, city of Salvador, trielectric, theater in Bahia.

# SUMÁRIO

## VOLUME 1

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	16
<b>CAPÍTULO 1: SOTEROPOÉTICA</b> .....	27
Soterópolis .....	28
Poética .....	29
Soteropoética .....	32
Vocações das cidades .....	33
Vocação poética .....	35
<b>ÚTEROS EM FÚRIA: FESTIVIDADES E PROCESSOS CRIATIVOS</b> .....	36
Dionisíacas, Saturnais e Carnavais .....	38
<b>POÉTICAS DE SALVADOR</b> .....	45
Gente .....	48
Construção Ritual .....	51
Dois de Julho .....	55
Poéticas soteropolitanas .....	57

<b>CAPÍTULO 2: TRIELÉTRICA</b> .....	63
<b>CICLOS TRIELÉTRICOS</b> .....	65
Pré-trielétrico, ou Ciclo Dodô .....	65
Trielétrica Cordofônica, ou Ciclo Dodô e Osmar .....	85
Trielétrica Modal Específico, ou Ciclo Tapajós .....	88
Trielétrica Siríngica, ou Ciclo Moraes Moreira .....	90
Ciclo <i>Axé Music</i> .....	93
Propagação Trielétrica, ou Ciclo Expansão .....	99
<b>ELEMENTOS DA POÉTICA TRIELÉTRICA</b> .....	100
A Magnética Atrativa .....	101
A Música Trielétrica .....	105
A Atração .....	106
a. O puxador de trio .....	107
b. Banda .....	108
c. Balé .....	109
d. Percussão .....	110
O Trio Elétrico .....	111
a. Diretor trielétrico .....	114
b. Técnico de som .....	116
A Guitarra Baiana: filha dos paus elétricos .....	116
A Massa Humana Magnetizada .....	117
A Cidade Efêmera do Carnaval .....	118
a. Cidade .....	118
b. Circuito .....	119
O Rito Trielétrico .....	121
A Catarse Trielétrica .....	123



### **CAPÍTULO 3: TEATRO CARNAVAL DE SALVADOR 126**

O éden trielétrico .....	135
Eu quero morar no Carnaval .....	137
Eu faço teatro-carnaval .....	145
A partir do candomblé, a partir do carnaval .....	154
Sob o signo carnavalesco .....	162
Nilda levou o teatro para cima do trio elétrico .....	164

### **CAPÍTULO 4: PRINCÍPIOS DO TEATRO CARNAVAL .....168**

1. A CULTURA FESTIVA POPULAR .....	170
2. A TRANSGRESSÃO DA CULTURA OFICIAL .....	174
2.1 A Nudez em cena .....	176
2.2 O Homem travestido .....	176
3. A DESSACRALIZAÇÃO .....	179
4. A COMICIDADE HORIZONTAL .....	180
5. A DISTORÇÃO DO REAL: EXAGERO, FARSA E GROTESCO	183
6. O ENFRENTAMENTO .....	186
7. A MUSICALIDADE .....	190
8. O ERRO, OU INACABAMENTO .....	192
9. O NOMADISMO .....	194
10. CLÍMAX TRIELÉTRICO .....	196
11. A MAGNÉTICA ATRATIVA .....	199

<b>CAPÍTULO 5: A CIDADE DA BAHIA É NOSSA!</b> .....	202
<b>REPERTÓRIO</b> .....	203
<i>Aventuras do Maluco Beleza e A Voz do Campeão</i> .....	203
<i>Compadre de Ogum</i> .....	210
<i>Flamengo e A Prole dos Saturnos</i> .....	219
<b>A CIDADE DA BAHIA É NOSSA!</b> .....	228
Concepção: a cidade carnalizada como musa e matriz .....	230
Descrição .....	231
<b>ANÁLISE DOS PRINCÍPIOS DO TEATRO-CARNAVAL</b> .....	234
<b>CONCLUSÃO</b> .....	251

## **REFERÊNCIAS 258**

## **VOLUME 2**

### **APÊNDICES**

A - Dramatúgia do musical de rua <i>A Cidade da Bahia é Nossa!</i> .....	15
B – Entrevistas .....	70
C - Registro fotográfico de <i>A Cidade da Bahia é Nossa!</i> e outros espetáculos do repertório do encenador-pesquisador .....	175
D - Artigos e capítulos de livros publicados a partir de resultados parciais da pesquisa .....	231
E - Relatório do trabalho de campo do Carnaval 2020 .....	332

A

Apêndice Dramaturgia

**A Cidade da Bahia é nossa!**

Musical de rua carnavalesco-itinerante

**Edvard Passos**

Salvador

2024

## **A Cidade da Bahia é nossa!**

ou,

AFOXÉ FILHOS DE JORGE

ou,

ODÙ ÒRUN-ÀIYÉ<sup>1</sup>

ou,

DO LARGO DO PELOURINHO ATÉ O TERREIRO DE JESUS ALTERNANDO:  
TEATRO E CARNAVAL, TEATRO E CARNAVAL, TEATRO E CARNAVAL

ou,

UM VIVA AO CAIXÃO-ELÉTRICO DE QUINCAS BERRO D'ÁGUA,  
QUE INAUGURA NAS RUAS DA BAHIA ABSURDO CARNAVAL FUNERÁRIO

ou ainda,

AMADOS DE JORGE

Um musical de rua carnavalesco e ambulante escrito por Edvard Passos, inspirado na obra de Jorge Amado, com músicas de Gerônimo Santana e prefácio de Paloma Jorge Amado.

## **Prefácio de Paloma Jorge Amado**

Carnaval em tempos de pandemia,

Qual nada... A Cidade da Bahia é nossa

Há duas semanas presa em casa sozinha – sozinha, não, com meus dois gatos (e quem tem gato tem tudo) – recebo de presente o pedido para fazer um prefácio. Recomendado pela Fundação Casa de Jorge Amado, Edvard me chega coberto de elogios de nossa diretora, Ângela Fraga. Conversamos, peço a Edvard que mande os originais para eu ler. Estamos passando por uma pandemia de coronavírus, ninguém sai, ninguém entra, ninguém beija, ninguém abraça, nada de convívio pessoal, só vale o virtual de todas essas coisas.

O original chega por internet, minha primeira tarefa é imprimir para ter em mãos um livro, onde possa escrever em cima, sentir a doçura do papel. Se bobear, abraço e beijo o texto.

Mal comecei a ler, a vontade é de chorar e soltar um grito: Liberdade!

Baseado em livros de Jorge Amado, o senhor meu pai, Edvard cria um espetáculo teatral-carnavalesco para as ruas da Bahia. Uma peça itinerante, rodando pelo Pelourinho até o Terreiro de Jesus, os pastores da noite à frente, Quincas e seu caixão, estrategicamente colocado num burrinho sem rabo, aquela plataforma inclinada para transporte de cargas. Qual um joguinho da festa do Bonfim, ele vem enfeitado, luzes piscando, trazendo a alegria e a bondade de Quincas.

Quincas é chamado a sair do caixão, vem para perto dos seus, vem participar da festa, caminhar pelas ruas de sua Bahia. O caixão toca música, é o “caixão elétrico”. A Cidade da Bahia é nossa, cantam Curió, Pé de Vento, Cabo Martim e Pastinha. O dono da cidade vem inteiro festejar a vida, parecido com o que fazem os mexicanos na festa dos mortos, só que inteiramente diferente. Festa da liberdade, festa da alegria, uma festa que é a pura Bahia!

“Que Mudança do Garcia do Inferno é essa?”

Chega Pedro Archanjo e eu leio:

“Meus amigos, minhas amigas, nem tudo é festa. São de tal maneira terríveis as condições de vida do povo baiano, tamanha é a miséria, tão absoluta a falta de qualquer assistência médica ou sanitária, do mais mínimo interesse do Estado e das autoridades, ...”

Não vou contar a peça, apenas dizer da minha impressão pela atualidade do espetáculo. Parece que Edvard previu o que estava por acontecer na sua Cidade da Bahia, sempre tão livre, movimentada, agora tão presa, as ruas vazias.

As músicas são do autor e de Gerônimo. Elas inspiram bailarinos a se misturar aos foliões. Dançando e cantando, vão se achegando outros personagens da cena amadiana: Depois de Archanjo, entram Dona Flor, Vadinho e doutor Teodoro. São recebidos com músicas especiais, em suas intenções. E vem Gabriela... E mais não conto, o livro deve ser lido.

É muito bonito e inspirado. Archanjo pontua as chegadas, e está certo, porque ele é a face real de Jorge Amado, com sua sabedoria e respeito. O candomblé é reverenciado com cena de O Compadre de Ogum e a presença dos orixás, em grande número, cantando seus pontos. Não é só um espetáculo, é uma aula intensa de Bahia, no que tem de mais profundo. Uma aula de antropologia, cujo mestre é Pedro Archanjo, que explica o passo a passo.

Finalmente a Cantina da Lua se traveste em Cabaré Paris Alegre para receber sua filha mais famosa, em estreia especial: Tereza Batista, a valente, a que representa a mulher baiana em toda a sua fibra.

Jorge Amado surge convidando para o saveiro de Mestre Manoel e Maria Clara. Personagens que apareceram em Jubiabá e navegaram o Recôncavo por toda a saga literária do autor, até seu penúltimo livro, O Sumiço da Santa. Eles não poderiam faltar.

Termino a leitura dos originais aos prantos. Meus irmãos, Massu, Quincas, Manoel, Maria Clara, Quitéria, Gabriela, Flor, Vadinho e Teodoro, Tereza, Pai Jubiabá, Curió, Pé de Vento, Martin, Pastinha, todos nascidos e criados pelo mesmo meu pai, vieram pelas mãos de Edvard, com músicas de Gerônimo, me tirar da solidão de um confinamento que não combina nada com a Cidade da Bahia, que é nossa e será para sempre.

Seria uma maravilha se daqui a uns meses, quando o terror passar, pudéssemos ver nas ruas do Pelourinho este carnaval-teatral, com caixão elétrico e todos os personagens de volta às ruas da cidade. Enquanto isso não acontece, agradeço a Edvard e a Gerônimo

pela generosidade e sugerindo aos leitores que não percam um minuto e devorem este livro que tanto bem faz ao coração.

Boa leitura.

Salvador, 27 de março de 2020.

Paloma Jorge Amado



Para Jorge Amado, cultor dos heróis do povo e da sabedoria popular  
Para Manoel José de Carvalho, urbanista da cidade efêmera do carnaval de Salvador  
Para Fernando Neves, o Quincas que a vida me brindou com vinho branco argentino

- no òrun -

Para Danilo Cairo, Simone Carrera, Mãe Maria, Cleise Mendes, Ângela Fraga e Ester  
Figueiredo

- no àiyé -

E para o senhor dos caminhos, Exu!

- no odù -

Laroyê!

— Mãe Maria, o orixá deve aparecer?

— Sim, meu filho. O orixá tem que aparecer.

(Diálogo verídico entre a ialorixá do Ilê Axé Tajinã da Massaranduba e o autor)

**PERSONAGENS**

CURIÓ

CABO MARTIM

PASTINHA

PÉ DE VENTO

QUINCAS BERRO DÁGUA

QUITÉRIA DO OLHO ARREGALADO

MARIA DO VÉU

PEDRO ARCHANJO

VADINHO

DONA FLOR

TEODORO MADUREIRA

GABRIELA

OGUM

MASSU DAS SETE PORTAS, O COMPADRE DE OGUM

JUBIABÁ

FILHA DE SANTO

EXU

OXOSSI

OXUM

IANÃ

OXALÁ

ANTÔNIO BALDUÍNO

TEREZA BATISTA

JORGE AMADO

## **CENA 01: O VELÓRIO DE QUINCAS BERRO DÁGUA**

*Largo do Pelourinho. Em uma das janelas do segundo andar do casarão da Fundação Casa de Jorge Amado, surge um trompetista tocando as honrarias de funeral de um herói de guerra. Os pastores da noite, entre outros populares – representados pelo corpo de baile - começam a sair do casarão, inconsoláveis, num grande choro coletivo, que ocupa a esplanada diante dos sobrados, na cota mais alta do largo.*

### **CURIÓ**

Morreu, morreu, morreu, morreu, morreu...

### **PASTINHA**

Morreu o pai da gente, Martim!

### **CURIÓ E MARTIM**

Morreu o pai da gente!

### **PASTINHA**

Morreu o homem bom, Curió!

### **CURIÓ E MARTIM**

Morreu o homem bom!

### **PASTINHA**

Ele era bom!

### **CURIÓ E MARTIM**

Ele era bom!

**PASTINHA** *para todos os presentes, em cena aberta.*

Fala também, minha gente!

**CURIÓ** *também para todos os presentes.*

Foi Quincas Berro Dágua que morreu!

**PASTINHA** *repetindo e ainda sem acreditar no absurdo*

Quincas Berro Dágua Morreu!

**TODOS**

Berro Dágua Morreu!

**CURIÓ**

Eu me recuso a aceitar essa realidade atroz...

*Nessa hora, a imagem terrível da alegoria surge. Um caixão, inclinado a 45°, contendo o corpo de Quincas Berro Dágua, atravessa a porta do casarão da Fundação Casa de Jorge Amado. O caixão está sobre um carrinho de transportar carga, empurrado por Pé de Vento. A imagem deixa todos emudecidos, exceto Curió, que não percebe a chegada do corpo.*

**CURIÓ** *Roga aos céus sem ver o corpo ainda*

Me leva junto, meu pai! Me leva!

*Vê o corpo e rapidamente volta a rogar aos céus*

É mentira, meu pai. Repensei. É uma imagem muito forte...

**MARTIM**

Pra quê expor paizinho, Pé de Vento?!

**PASTINHA**

Tá maluco, Pé de Vento?!

**PÉ DE VENTO**

Oxente, minha gente. O lugar dele é na rua! Paizinho Quincas estava precisando respirar, pegar uma fresca. Tava abafado lá dentro desse casarão cheio de cupim. Mira, paizinho! Mira que viento! Mira que rico! Mira que fresquito, mira! Larguito del Pelourinho....

*Quincas sorri.*

**PASTINHA**

Ele tá rindo?

**PÉ DE VENTO**

Ô, Martim, fala alguma coisa batuta pra ele.

*Batuque do pagode começa ao fundo.*

**MARTIM** *fala em tom de discurso para todos os presentes*

Eu quero aproveitar a oportunidade, já que a família de Quincas não está presente...

**PÉ DE VENTO**

E não colocou uma flor nesse velório!

**MARTIM**

Eu gostaria de dizer algumas palavras. Prestar uma singela homenagem ao rei dos vagabundos da Bahia!

**CURIÓ**

Ao cachaceiro mor de Salvador!

**PÉ DE VENTO**

Ao filósofo esfarrapado da Rampa do Mercado!

**PASTINHA**

Ao senador das gafeiras!

**CURIÓ**

Ao patriarca da zona do baixo meretrício!

**MARTIM**

Quem sabia histórias mais engraçadas do que ele?

**CURIÓ**

Quem melhor consolava das penas de amor do que ele?

**PASTINHA**

Quem era como um pai ou como um irmão mais velho para todos aqui?

**PÉ DE VENTO**

Quem tinha mais axé que terreiro de macumba?

**MARTIM**

Quincas sempre me dizia: “O importante é tentar, mesmo o impossível”. E nós estamos aqui reunidos para tentar!

**PASTINHA, CURIÓ, PÉ DE VENTO**

Tentar que porra?!

**MARTIM**

*Falando para Quincas motivado pela causa impossível de resgatá-lo dos braços da morte.*

Pois quando eu disser que é pra ir, seu batuta, parta, assim, de olho fechado! Porquê?!

## **MARTIM, CURIÓ, PÉ DE VENTO E PASTINHA**

A Cidade da Bahia é Nossa! A Cidade da Bahia é de seus pastores! Os pastores da Noite!  
Sem rumo! Sem calendário! Sem relógio e sem ponto de emprego!

### **PÉ DE VENTO**

Laróyè!

### **MARTIM**

*Começa a cantar, puxando o pagode baiano – lundu, seguido pelos outros pastores da noite. A banda percussiva e de metais acompanha.*

Senador do castelo,

Patriarca da zona.

Senador do castelo,

Patriarca da zona.

Senador do castelo,

Patriarca da zona.

Senador do castelo,

Patriarca da zona.

Quincas, Quincas, Quincas, Quincas, Quincas, Quincas – Vai!

Quincas, Quincas, Quincas, Quincas, Quincas, Quincas – Sai!

Quincas, Quincas, Quincas, Quincas, Quincas, Quincas – Vai!

Quincas, Quincas, Quincas, Quincas, Quincas, Quincas – Sai!

A Cidade da Bahia

É nossa!

A Cidade da Bahia

É nossa!

A Cidade da Bahia é de quem?

É nossa! É nossa! É nossa!

Quincas, Quincas, Quincas, Quincas, Quincas, Quincas – Vai!

Quincas, Quincas, Quincas, Quincas, Quincas, Quincas – Sai!<sup>iii</sup>



*Quincas desperta do sono da morte e é erguido do caixão pelos amigos.*

## **DESLOCAMENTO 1**

*Os metais introduzem a nova música. Todos – elenco, corpo de baile e músicos – que estavam espalhados pela esplanada, organizam-se em bloco e preparam-se para sair. O bloco evolui com a formação: Quincas e os Pastores da Noite, seguidos do caixão elétrico, depois dos músicos e do corpo de baile. Deixam o Largo do Pelourinho, em ritmo de samba. Os amigos levam Quincas à frente do caixão que é também equipado com caixas de som amplificadoras, refletores e luzes de led. Avançam pela Rua Gregório de Matos.*

Lá vem o rei,  
 Cheio de aleotria,  
 A cachaça é alegria  
 E no mangue é senador  
 A água doce  
 Não faz parte dessa vida  
 E tornou-se inimiga  
 Declarada de dotô  
 E sendo assim  
 Deu-se a vã filosofia  
 Desde a rampa do mercado  
 Lá no centro do Pelô  
 Os amigos  
 Fiéis da confraria  
 Vão cantando parabéns  
 Conclamando a putaria

Ê Quincas Ê Quincas  
 Tá na hora de dançar  
 Ê Quincas Ê Quincas  
 Vem pro mangue vadiar!<sup>iii</sup>

## **CENA 2: TANGO DE QUITÉRIA DO OLHO ARREGALADO**

*O bloco faz uma parada no largo formado do encontro entre a Rua Gregório de Matos e a Rua João de Deus, onde há uma barbearia. Quincas é escorado pelos amigos.*

### **CURIÓ**

Num oferecimento da Barbearia de Moisés! A tesoura lascante que abriu o Mar Vermelho! E atenção que se hoje for seu aniversário, temos promoção! E hoje é aniversário de quem? De Paizinho Quincas!

### **TODOS**

É vatapá!  
 É caruru!  
 Ô, Quincas, vou comer seu bolo!

### **CURIÓ**

Viva Quincas!!!

### **MARIA DO VÉU**

Corre, Mãezinha! Venha ver que circo passando em sua porta!

**QUITÉRIA DO OLHO ARREGALADO**, *ensandecida, surgindo de uma sacada alta na fachada de um sobrado.*

O que é isso??

*Quincas se esconde atrás dos amigos.*

**MARIA DO VÉU**

O que é isso??

**QUITÉRIA DO OLHO ARREGALADO**

Que absurdo é esse?! Que Mudança do Garcia do inferno é essa?! Curió...? Pastinha...? Pé de Vento... os pastores da noite... até você, Martin?!

**MARIA DO VÉU**

Até você, Martin?!!

**QUITÉRIA DO OLHO ARREGALADO**

Comemorar aniversário de morto, em cortejo com caixão?!

**CURIÓ**

O Caixão Elétrico é um oferecimento da Oficina Nascimento! A oficina de Dodô, o preto inventor! Viva Dodô e Mãe Lili da Massaranduba!

**MARIA DO VÉU**

Odoyá!

**TODOS**

Odoyá!

**QUITÉRIA DO OLHO ARREGALADO**

Maria do Véu, passe! Eu estou aqui toda me tremendo... vocês não respeitam nada?! Respeitem meu luto! Respeitem meu luto... Arreda todo mundo! Já disse pra arredar!!!

*Todos saem, desfazendo a barreira que encobria Quincas. Quitéria o avista e se assusta.*

Uai! Minha Nossa Senhora... Você não estava morto, cão?!

### **CURIÓ**

Correu a notícia de que Berro Dágua tinha batido as botas, tava tudo de luto...

*Quincas e os amigos riem.*

Mas, ele tá aqui, minha gente! E é dia do aniversário dele! Estamos festejando e vai ter peixada no saveiro de Mestre Manoel, com cantoria de Maria Clara! Bora, Mãezinha!

### **QUITÉRIA DO OLHO ARREGALADO**

Bora, Mãezinha... eu aqui enrolada no xale da viúva, chorando sua morte, e você na esbórnia, comemorando aniversário, cão?! Que você tenha largado a jararaca da sua mulher, eu até entendo: sua família sem sal, sem açúcar, seu emprego chato para caralho de funcionário do Estado! Cansou de viver engaiolado, se picou, veio pra cá. Cadê Coco? Olha Coco aqui! Morreu Joaquim Soares, pra renascer Quincas Berro Dágua! Mas, quando as meninas me disseram que você tinha morrido...

### **MARIA DO VÉU**

Eu mesma não...

### **QUITÉRIA DO OLHO ARREGALADO**

Maria, passe pra dentro, diabo! Eu quase fui junto, desgraçado! Eu cheguei a ter pena da jararaca da sua esposa! Agora eu vi que pimenta no olho arregalado dos outros é fresco... Você sabe que eu tenho o coração fraco! O médico disse que eu não posso me contrariar... você quer matar puta no susto? Berrito, você se fez de morto de novo porque? Você enjoou da gente? Você cansou da sua Quitéria?

Bandido! Cachorro! Desgraciado...

Que é que tu fez para espalhar que estava muerto?

Quase morri com a notícia

E tu na farra com tua malícia

Berrito você é o diabo

Como posso viver sem tu  
 Berrito, Berrito, Berrito  
 Los dez passitos deste dançõn  
 Berrito, Berrito, Berrito  
 Vem caminhando pro meu coraçõn<sup>iv</sup>

Tu não tem jeito, Berrito...

*Beijam-se entre gritos de viva Quincas!*

### **PEDRO ARCHANJO** *interrompendo a celebração*

Meus amigos, minhas amigas, nem tudo é festa. São de tal maneira terríveis as condições de vida do povo baiano, tamanha é a miséria, tão absoluta a falta de qualquer assistência médica ou sanitária, do mais mínimo interesse do Estado ou das autoridades, que viver, sobreviver, em tais condições constitui por si só extraordinária demonstração de força e vitalidade. Viva o povo baiano!

### **DESLOCAMENTO 2**

*A bateria começa a repicar. Os metais introduzem a nova música. O bloco deixa o largo e segue adiante na Rua Gregório de Matos, em ritmo de frevo. Quincas vai à frente com Quitéria, Pedro Archanjo e Martim. Ao fundo, um folião endiabrado vestido de baiana requebra, mexe com as dançarinas do corpo de baile e com o público, corre e atravessa todo o bloco de uma ponta a outra, sobe no caixão elétrico e rebola a bunda para todos.*

Quando eu morrer quero na minha sepultura  
 Uma pipa cheia de aguardente sem mistura  
 Um encanamento que me leve até a boca  
 Em pouco tempo deixarei a pipa ôca  
 Não me ignore se me vir cambaleando  
 Cambaleando pelas ruas noite e dia  
 Eu sou dos caras que sempre ando na linha  
 Trago no bolso sempre a minha garrafinha  
 A festa acaba e eu começo a beber – beber

Cheio de pau eu acho até que vou morrer  
 No meu reinado, eu sou rei, sou coroadado  
 Nos botequins eu sou freguês considerado  
 Cachaça é  
 Cachaça é  
 A vida de Quincas  
 Quincas com mulé  
 Cachaça é  
 Cachaça é  
 Cachaça de Quincas  
 Só com as mulé<sup>v</sup>

### **CENA 3: MORTE DE VADINHO**

*O bloco aproxima-se da encruzilhada da Rua Gregório de Matos com a Rua Frei Vicente. O folião vestido de baiana, esfuziante, é cercado pelo corpo de baile. Leva amarrado na cintura, sob as anáguas da saia, uma raiz de mandioca, como reza a tradição dos antigos carnavais de Itaparica. Dança com todos os bailarinos e bailarinas lascivamente ao mesmo tempo e exhibe a mandioca àqueles ao seu redor. No auge da euforia incomparável de seu carnaval, passa mal, perde o equilíbrio numa tontura forte, faltam-lhe as pernas e vai ao chão. O folião esfuziante é Vadinho.*

### **PEDRO ARCHANJO**

Brincadeira besta é essa, Vadinho?

### **PASTINHA**

Levanta, Vadinho!

*Quitéria, Pedro Archanjo e Pastinha acham graça e cercam Vadinho que está estendido no chão, imóvel.*

**QUITÉRIA** colocando a mão no pescoço de Vadinho.

Tá morto, meu Deus!

*Ficam em silencio por um instante.*

*Quitéria vai até uma janela.*

Flor! Ô, Flor!

*Flor surge na janela do primeiro andar do sobrado, próximo à sede do bloco Olodum.*

### **DONA FLOR**

O que é, minha gente? Eu tenho um bolo de fubá no forno...

### **QUITÉRIA**

É que Vadinho...

*Flor vem correndo ao encontro de Vadinho, já desesperada. Desce do primeiro andar e atravessa o público. Pedro Archanjo tenta contê-la, ela se desvencilha. Ao chegar diante de Vadinho, Flor fica um instante parada, a contemplá-lo, como se demorasse a reconhecer o marido ou, talvez, mais provavelmente, a aceitar o fato de sua morte. Flor se ajoelha, toma a cabeça de Vadinho em seu colo, acaricia seus cabelos.*

### **DONA FLOR**

Vadinho... acorda, Waldomiro...

*Com um berro arrancado do fundo das entranhas, atira-se sobre Vadinho, agarra-se a seu corpo imóvel, beija seus cabelos. As pessoas próximas tentam consolá-la.*

Vadinho!!!

### **TEODORO MADUREIRA**

*Surge de uma sacada alta que dá para a cena e a encruzilhada, abraçado em um acordeom e cantando uma marchinha suave.*

Flor, Flor, Florídepes

Daqui pra frente tudo agora vai mudar...

Um lugar pra cada coisa

Cada coisa em seu lugar...

Esta é a regra do doutor

Teodoro Madureira

Mas tinha Vadinho

Encosto de Flor

Na sacanagem

E na brincadeira

Mas tinha Vadinho

Encosto de Flor

Na sacanagem

E na brincadeira...<sup>vi</sup>

Quando eu me decidir, só casarei com uma mulher assim: bonita e séria! Boa noite, senhoras e senhores! Sou Teodoro Madureira, farmacêutico, sócio da Drogaria Científica, na Rua do Cabeça, um vosso criado e gostaria de aproveitar esta oportunidade pública, para dizer uma coisa para esta magnífica Flor...

### **DESLOCAMENTO 3**

*Breve pausa na música.*

### **TEODORO MADUREIRA**

Corre, corre, Flor!

Que lá vem Vadinho

Foge desse amor

Que fode mansinho

Corre, corre, Flor!

Vadinho é demais

Corre, corre, Flor!

Na frente ou por trás<sup>vii</sup>



*No momento em que Teodoro canta o refrão acima, o bloco parte em disparada, numa correria louca, subindo a Rua Gregório de Matos, pois Vadinho se levanta do chão e corre atrás de Dona Flor.*

#### **CENA 4: DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS**

*O bloco pára metros depois do ponto inicial da corrida. Dona Flor está na sacada do 1.º andar de um sobrado (Chocolateria Marrom Marfim), na Rua Gregório de Matos. Ela está aflita e abana-se, como se um fogo a consumisse de dentro para fora. Vadinho surge nu, na varanda, por trás dela.*

#### **VADINHO**

Meu bem...

#### **FLOR** *assustada*

Uai!

Vadinho?!

*Ao mesmo tempo acometida de choque e desejo.*

Por que você veio... logo hoje?

#### **VADINHO**

Porque você me chamou, me invocou com tanta vontade no terreiro que eu vim... pois aqui estou, meu bem, cheguei indagorinha...

*Vadinho parte em direção dela para beijar-lhe.*

#### **FLOR**

Na boca, não! Na boquita não pode, seu maluco.

#### **VADINHO**

E por que na boquita não?

#### **FLOR**

Tu estás o mesmo, não mudou nem um tiquinho. Eu engordei.

**VADINHO**

Tu tá é bonita, carnuda e sumarenta, parece até uma cebola... cada camada que eu tiro, eu choro.

*Vadinho fala ao mesmo tempo que vai agarrando Flor.*

**FLOR** *confusa entre paixão e razão.*

O que é isso?! Socorro! Tira a mão daí, Vadinho. Vai, tira a mão...

**VADINHO**

Por que, meu bem? Tirar a mão, por quê? Tá com saudade de tronquinho?

**FLOR** *inicialmente, entregue ao desejo*

Cadê tronquinho?...

*E resgatando a razão subitamente:*

Chega! Você se esquece, Vadinho, que eu sou mulher casada e que sou séria? Só quem pode botar a mão em mim é meu marido...

**VADINHO**

E eu o que é que sou, meu bem? Sou teu marido, já esqueceu? Eu sou o primeiro, tenho prioridade...

**FLOR**

Tu inventa cada coisa... não deixa margem pra gente discutir... Vadinho!

*Vadinho não deixa de agarrá-la um só instante.*

Uai! Lá vem ele! Vadinho, vai-te embora...

**VADINHO**

Vai-te embora?! Você está pensando que eu vim de onde? Que eu vim ali de Santo Amaro ou de Acupe de Saubara?! Eu vim foi do além! Você acha que é fácil ficar indo

e voltando? Pensa que é só dizer: eu vou ali e já volto?! E já que eu vim... eu me instalo de vez!

**FLOR**

Aí, ele chega e vai te ver aqui. Que é que eu vou dizer?

**VADINHO**

Tola... ele não me vê, só quem me vê é você. Ele não me vê, só quem me vê é você. Ele não me vê, só quem me vê é você, minha flor de perdição!

**FLOR**

Ele está vindo pra varanda ...

**VADINHO**

Oxe, Flor, que bestagem! Apertando um pouquinho cabe nós três...

**FLOR**

Vadinho, eu não tenho cara para isso...

**TEODORO MADUREIRA** *surgindo na mesma sacada*

Festa de primeira, minha querida! A coroação do primeiro ano do feliz conúbio de duas almas gêmeas! Tudo em ordem. Tudo perfeito! Olha quem está aqui: dirigentes da classe farmacêutica, colegas da orquestra, alunas e ex-alunas da sua Escola Sabor e Arte... velhos amigos... Dona Magá Paternostro! Dr. Luís Henrique, o Cabecinha de Ouro!

**FLOR** *fala enquanto se desvencilha dos beijos e agarramentos de Vadinho*

E você esteve incrível tocando todo o hino nacional, no acordeom, meu bem.

**TEODORO MADUREIRA**

Bondade sua, Flor... Toda essa gente aqui para testemunhar nosso primeiro aniversário! Ah, Flor... que digna consorte! Que exemplo de prendas e virtudes! Assim é que eu gosto. Sem um deslize.

**FLOR**

Felizmente tudo correu bem, Teodoro. Pega um copo d'água para mim?

**TEODORO MADUREIRA**

Até uma jarra, se você quiser.

*Teodoro sai.*

**VADINHO**

Venha, minha recatada, venha do lar, sente aqui junto de seu maridinho, venha gastar um dedo de prosa. Não foi você mesma quem disse que a gente precisa conversar?

**FLOR**

Vadinho, vá pro seu lado! Se ainda quiser me ver e conversar comigo, tem que ser de longe, como conhecidos e nada mais... já te avisei que sou mulher honesta e que estou muito feliz com meu marido.

**VADINHO**

Teu marido, esse paspalhão, esse bocó... que é que ele sabe dessas coisas, esse frouxo?

**FLOR**

Teodoro não é um ignorante como você, não é um capadócio, é um homem de muito saber!

**VADINHO**

Só se for pra fazer xarope. Para fazer xarope deve ser uma capacidade. Mas, e para o que é bom? Para a vadiação?! Ele deve ser a maior toupeira desse mundo... basta olhar

para ele: ele é o próprio xarope!

## **FLOR**

Pois fique sabendo que está muito enganado! E quem é que pode saber da capacidade dele senão eu? E eu estou mais do que satisfeita... e não me toque nunca mais!

*Sai de cena.*

## **VADINHO** *só, na sacada*

Se você estava tão satisfeita, por que me chamou?

## **VADINHO** *Cantando da sacada.*

Eu quero ver quem pode mais  
 Oh minha santa  
 Deixa eu pegar na peladinha bochechuda  
 Tô com saudade e ela está de mim também  
 Quero beijar e apertar a sua bunda  
 Edgar Cocô no violino  
 Caymmi no violão  
 Walter da Silveira vai na flauta  
 E todo mundo cantando esse refrão<sup>viii</sup>

## **DESLOCAMENTO 4**

*O bloco dispara em correria vencendo outro trecho da Rua Gregório de Matos, Vadinho desaparece da sacada em perseguição de Flor.*

Corre, corre, Flor!  
 Que lá vem Vadinho  
 Foge desse amor  
 Que é fode mansinho  
 Corre, corre, Flor!  
 Vadinho é demais

Corre, corre, Flor!

Na frente ou por trás<sup>ix</sup>

## **PEDRO ARCHANJO**

*Na encruzilhada da Rua Gregório de Matos com a Rua das Laranjeiras, está Pedro Archanjo.*

No amplo território do Pelourinho, homens e mulheres ensinam e estudam. Nesse território popular nasceram a música e a dança. Aqui, no território do Pelourinho, nessa universidade livre, da criação do povo nasce a arte. Noite adentro, os alunos cantam: Os professores estão em cada casa, em cada tenda, em cada oficina. Aqui ressoam os atabaques... (*Ouve-se o som de atabaques*) ...os berimbaus, os ganzás, os agogôs; os pandeiros, os caxixis, as cabaças!

*Pedro Archanjo sai de cena. No lugar dele, surge uma mulher suja de muita poeira.*

## **CENA 5: BANHO DE GABRIELA**

*Ouve-se o som de atabaques, que introduzem um orin sagrado. No centro da encruzilhada da Rua Gregório de Matos com a Rua das Laranjeiras, a mulher vestida em roupas rotas, com a pele empoeirada e suja de lama, vinda de uma longa caminhada pelo sertão, está parada, de pé. Uma grande bacia é posta na encruzilhada. Elenco, músicos e corpo de baile, em silêncio, a circundam, ocupando a intersecção dos quatro caminhos e formam uma roda. A mulher empoeirada pisa dentro da bacia. Começa a livrar-se dos trapos que a cobrem. Nessa hora, entoam-se os cantos do orin, que agora demonstram ser dedicados a Iemanjá:*

Kíníjé kíníjé olóodò Yemonja ó

Ki a soro pèléé, ìyáodò ìyáodò<sup>x</sup>

*Dentro da bacia, a mulher empoeirada está finalmente despida e se agacha como se fosse iniciar uma prece. Duas outras mulheres são erguidas sobre os ombros de dois outros homens. Elas carregam talhas com água, cada uma delas. Lentamente, a água é derramada sobre o corpo da mulher empoeirada. A mulher empoeirada se lava.*

*Repetidas vezes, o orin é cantado. Na bacia, a mulher se banha com as próprias mãos,*

*removendo toda a lama e poeira de seu corpo desnudo. A água revela uma linda e surpreendente mulher cor de canela, cuja felicidade em renascer, está traduzida em seu sorriso raro, poderoso e encantador. Um vestido florido é entregue a ela. Gabriela renascida se veste. A cantiga para. A mulher puxa palmas do centro da roda e todos a acompanham. Um samba de roda começa, a mulher sai da bacia e começa a sambar no meio da roda.*

Moço bonito, vem cá  
Me dá um beijo  
Sou Gabriela de amar  
Eu sou seu desejo  
(repete)  
Meu cheiro é de cravo e canela  
Deus que me fez assim  
Dinheiro, pra quê dinheiro?  
Se tenho o moço bonito  
E o seu amor por mim.

Moço bonito, vem cá  
Me dá um beijo  
Sou Gabriela de amar  
Eu sou seu desejo  
(repete)  
Não quero nada da vida  
Só me basta seu calor  
Venha, moço bonito  
Vou lhe dar o meu amor

Moço bonito, vem cá  
Me dá um beijo  
Sou Gabriela de amar

Eu sou seu desejo<sup>xi</sup>

(repete 3x)

*Acordes finais e Gabriela desaparece.*

## **DESLOCAMENTO 5**

*Os percussionistas puxam uma levada para o Senhor das Matas, Oxossi. O corpo de baile ocupa o centro da roda e dança a dança do senhor das matas. Atrizes e atores cantam:*

Aruê caçador

Lambaranguange

Muká

Subaé

Tawamim

Aruê caçador

Lambaranguange

Matalambô

Subaé

Tawamim<sup>xii</sup>

*O corpo de baile avança sobre o trecho final da Rua Gregório de Matos. O grupo sobe na pequena praça de venda de artesanatos, às margens da via pública, elevada à esquerda. Com o acompanhamento do toque dos tambores, começa o jogo de capoeira. Sobre caixotes que traz consigo, diante da praça elevada, Massu sobe com seu filho Felício nos braços, para contemplarem o jogo de capoeira exuberante. Então, o jogo de capoeira transforma-se em dança para o Senhor da Guerra, Ogum. De repente, na praça elevada, por trás do corpo de baile, o Encantado surge, petrificando a todos que dançam e tocam com seu potente ilá.*

## **CENA 6: OGUM**

### **OGUM**



Iôô!! Massu, meu filho.

**MASSU**

Ogum?? É você, meu pai??

**OGUM**

Sou eu. Ogum. O guerreiro que tendo água em casa, prefere se lavar com sangue. Pelo jeito não adiantou muito sair paramentado com as ferramentas todas...

**MASSU**

Desculpe, meu pai!

**OGUM**

Filho meu tá de cabeça esquentada. Eu vim, que é pra acertar o desacerto.

**MASSU**

É o batizado, meu pai. Tá difícil escolher o padrinho. É que cada um é mais batuta que o outro...

**OGUM**

Escute. Eu vim aqui para lhe dizer que fique calmo. Não quero ver você mais aperreado com essa história de escolher o padrinho do menino. Quem vai resolver o problema do padrinho do menino sou eu, seu pai Ogum. Me procure... Iôôô!

*O Encantado emite seu ilá e desaparece por trás do corpo de baile.*

**DESLOCAMENTO 6**

*Toca-se um ijexá bem acelerado. O bloco avança em direção ao Cruzeiro de São Francisco.*

A Luz do aço brilhou  
 Ah, Ogum me leva  
 Patacori mariô  
 Caminho de luz na treva  
 Pra você  
 Ogum ilumine, iluminê  
 Ilumine, iluminê  
 Ilumine, iluminê  
 Pra você  
 Ogum ilumine, iluminê  
 Ilumine, iluminê  
 Ilumine, ilumine<sup>xiii</sup>

## **CENA 7: MASSU E PAI JUBIABÁ**

*No Cruzeiro de São Francisco, encontra-se o Terreiro de Pai Jubiabá, que está sentado em seu trono de palha, debaixo do imenso cruzeiro. Velas acesas iluminam o peji. Massu chega em comitiva.*

### **JUBIABÁ**

Como vai, meu filho?

### **MASSU**

Vou bem, meu pai. Tudo indo. Muitas mudanças, grandes alegrias, algumas tristezas e alguns abacaxis para descascar. E o senhor? Como tem passado?

### **JUBIABÁ**

Eu vou bem, obrigado. Com as responsabilidades de sempre. Soube que agora é pai. É verdade?

**MASSU**

É verdade, meu pai. O nome dele é Felício. Mas eu chamo de Meu Bicho de Coco.

**JUBIABÁ**

Bicho de Coco?

**MASSU**

O menino é branco que nem leite.

**JUBIABÁ**

Foi a finada Benedita que te entregou?

**MASSU**

Foi.

**JUBIABÁ**

Ninguém deve fechar o olho da piedade, né meu filho? É ruim vazar o olho da piedade. Não traz coisa boa. Oju anum fó ti iká, li oku. Fez bem em pegar o menino, meu filho. Fez bem.

**MASSU**

Axé.

**JUBIABÁ**

E sua vó, Dona Veveva, como vai?

**MASSU**

Feliz e contente com a chegada de Bicho de Coco. Obrigado por perguntar. Mas ela anda preocupada...

**JUBIABÁ**

Preocupada com o que, meu filho?

**MASSU**

Com o batizado do menino.

**JUBIABÁ**

Sua vó está certa, meu filho. Já pensou se seu Bicho de Coco morre e fica vagando pela zona do umbral?

**MASSU**

É por isso que minha vó anda aflita e me deu 15 dias para resolver o batizado do menino. Então, comecei a resolver tudo com a ajuda dos meus amigos. E resolvemos tudo. Tudo mesmo. Só faltou uma coisa.

**JUBIABÁ**

O padrinho.

**MASSU**

Como é que o senhor sabe?!

**JUBIABÁ**

Quem manda você ser amigueiro do jeito que você é? Amizade verdadeira é relíquia sem preço, mas dá trabalho!

**MASSU** *emocionado.*

É isso, meu pai. Como posso escolher um entre tantos amigos verdadeiros? Principalmente entre os cinco ou seis que encontro no boteco toda noite e que me

ajudaram a organizar o batizado! Nem irmão é tão unido!

### **JUBIABÁ**

Você está sofrendo assim, por que no fundo não quer decepcionar aqueles que tanto lhe amam e que são tudo o que você tem, não é meu filho?

**MASSU** *muito emocionado*

Quanta benção e quanta provação esse menino me traz... Meu pai, até Ogum apareceu pra mim nestante e disse para procurar vosmicê!

### **JUBIABÁ**

Eu já estava meio ciente dessa história. Ogum esteve aqui ontem, tentando tomar a frente nos búzios, foi uma confusão danada. Deixe eu tirar essa história a limpo.

*Senta na trono, pega do ifá e joga os búzios.*

Ogum está satisfeito e bem humorado. Já veio rindo e brincando. Ogum saúda a todos, em especial a você, Massu.

**MASSU**

Muito obrigado, meu pai!

### **JUBIABÁ**

É verdade que o senhor está disposto a ajudar seu ogã Massu nessa tarefa difícil de escolher o padrinho do menino?

*Joga os búzios novamente.*

Confirmou. Disse que veio para agradecer a comida e trazer a solução tão esperada.

**MASSU**

Ogunhê, meu pai!

**JUBIABÁ** *joga os búzios*

Ogum viu seu filho aperreado e veio em seu socorro. Massu não quer desgostar nenhum dos amigos e não via jeito, não era? Massu é do tempo que vizinho era parente.

**MASSU**

Muito bem-dito, meu pai.

**JUBIABÁ**

Quem disse foi Makota Valdina.

**MASSU**

Mas, meu pai, então me diga. Encontrou alguma solução para nosso problema?

**JUBIABÁ**

Deixa eu ver aqui...

*Jubiabá joga os búzios. Nada acontece.*

Oxente...

*Escuta-se o ilá do orixá. Então, uma das feitas de Ogum embola e é tomada de cavalo.*

**FEITA DE OGUM**

Iôôô! Decidir, já decidi. Ninguém vai ser padrinho do menino.

**MASSU**

Ninguém? Mas sem padrinho, não tem batizado...

**FEITA DE OGUM**

O padrinho vou ser eu, Ogum.

**JUBIABÁ**

Vosmicê, meu Pai? O padrinho do menino?

## **FEITA DE OGUM**

Eu mesmo e mais ninguém. Massu de agora em diante é meu compadre. Adeus para todos, preparem a festa, eu só vou voltar pro batizado... Iôôô!

*Ogum abandona sua feita rapidamente. A feita de Ogum é acudida pelo corpo de baile.*

## **JUBIABÁ**

Orixá padrinho de menino?! Nunca vi disso, nunca nem ouvi falar... Massu, já se deu conta? Já se deu conta de quem vai ser seu compadre?

**MASSU** *puxa um orin de Ogum e todos cantam.*

Ògún Oníré ó àkòró onÍré oòré gèè dé  
Aare Ògún OnÍré oòré gèè dé<sup>xiv</sup>

*Pedro Archanjo surge diante do cruzeiro. Se interpõe entre Pai Jubiabá e Massu.*

## **PEDRO ARCHANJO**

Muita gente tem convidado, depois disso, diversos orixás para padrinho ou madrinha de seus filhos. Oxalá, Xangô, Oxóssi, Omolu são muito solicitados para padrinho. Oxum, Iansã e Yemanjá para madrinha, e Oxumaré para uma coisa e outra. Mas até agora nenhum orixá aceitou...

*Enquanto Archanjo fala, um pantheon de orixás se forma a sua volta, sob a base do Cruzeiro de São Francisco. São eles: Exu, Iansã, Oxum, Oxóssi, Ogum e Oxalá.*

... talvez com receio das molecagens de Exu. Compadre de encantado só existe um: Negro Massu, o Compadre de Ogum!

## **DESLOCAMENTO 7: A PASSARELA DOS ORIXÁS**

*Uma avamunha<sup>xv</sup> é tocada. Exu lidera o grupo de orixás, abrindo espaço entre o público, avançando do Cruzeiro de São Francisco em direção ao Terreiro de Jesus. Os orixás seguem Exu, em linha, na seguinte ordem: Ogum, Oxóssi, Oxum, Iansã e Oxalá. O bloco avança. Esse deslocamento é um desfile de orixás, ao longo de todo Largo do Cruzeiro*

*de São Francisco. Recomenda-se, nesse ponto, o acréscimo de mais uma burrinha (carro de cargas) para deslocamento dos percussionistas com os atabaques. Após a avamunha que organiza a formação para o deslocamento, os alabês iniciam um toque de uma cantiga de Ogum. Ogum assume a dianteira e dança seguido dos demais orixás. Começa um lento deslocamento. A cantiga é cantada:*

Ògún gbà àgádá é Ògúm gbà àgádá  
 Àkòró gbà àgádá é Ògúm gbà àgádá  
 Ògún gbà àgádá é Ògúm gbà àgádá  
 Ògúng bààgádá é lácòró gbà àgádá<sup>xvi</sup>

*Ogum dança, sempre seguido pelos demais orixás, até que o carro dos atabaques completa um quarto de seu percurso em linha reta, em direção ao Terreiro de Jesus. Nesse momento, Oxóssi assume a dianteira e dança seguido dos demais orixás. Os atabaques mudam o toque para uma outra cantiga, agora do orixá das matas.*

Ode ki a mò dódé, ode ki a mòdódé, ode a rere  
 Ode ki a mò dódé Ní Mawo, ode ki a mòdódé oníye<sup>xvii</sup>

*Oxóssi dança, sempre seguido pelos demais orixás, até que o carro dos atabaques completa dois quartos de seu percurso em linha reta, em direção ao Terreiro de Jesus. Nesse momento, Oxum assume a dianteira e dança, seguida dos demais orixás. Os atabaques mudam o toque para uma outra cantiga, agora para a divindade das águas doces e do amor.*

Yèyé e yèyé s` oròdò, yèyé ó yèyé s` oròdò,  
 Olóomiayé s` oròmonfées`oròdò<sup>xviii</sup>

*Oxum dança, sempre seguida pelos demais orixás, até que o carro dos atabaques completa três quartos de seu percurso em linha reta, em direção ao Terreiro de Jesus. Nesse momento, Iansã assume a dianteira e dança, seguida dos demais orixás. Os atabaques mudam o toque para uma outra cantiga, agora para a divindade dos raios e das tempestades.*

Oya dê e láárí ó ó ní jé k'ará ló  
 Jìnnòn si àwa. Oya dé e láárí ó, ó ní  
 Jé k'ará ló jìnnòn si àwa.<sup>xix</sup>



*Iansã dança, sempre seguida pelos demais orixás, até que o carro dos atabaques completa seu percurso em direção ao Terreiro de Jesus. Nesse momento, forma-se uma roda e Oxalá, que veio por todo o caminho, tem sua dança no centro da roda. Os atabaques mudam para o toque ijexá, agora para o orixá mais alto dentre todos, respeitos ao pai:*

Ó fila aláyé ó

Iré ilé àwa

E bàbá a àwúre ó

Iré ilê àwa<sup>xx</sup>

### **PEDRO ARCHANJO**

*Nos limites do Largo do Cruzeiro de São Francisco com o Terreiro de Jesus, está Pedro Archanjo.*

Nós somos a mistura de homens e mulheres, eu sou um brasileiro. Amanhã vai ser conforme o senhor diz, certamente vai ser, que a gente anda é pra frente! O que hoje é música proibida, dança ilegal, candomblé, samba, capoeira, tudo isso será a festa do povo brasileiro, nossa música, nossa cor, nosso riso, compreende? Eu penso que os orixás são um bem do povo. A luta da capoeira, o samba de roda, os afoxés, os atabaques, os berimbaus são bens do povo. Um dia os orixás dançarão nos palcos dos seus teatros! Eu ando é pra frente, camará!

*A Banda faz uma saudação.*

### **ANTÔNIO BALDUÍNO** *de cima do carro de cargas.*

Eu ando é pra frente, camarada! Nesse tempo de colonial modernidade, mudam-se apenas os títulos: coronel é doutor, capataz é gerente, fazenda é empresa. O resto não muda: riqueza é riqueza, pobreza é pobreza com fartum de desgraça. Mas, meu filho não vai ser escravo! Meu filho será livre! E é por isso que os estivadores reunidos em assembleia, no seu sindicato de classe, resolveram aderir ao movimento grevista dos seus companheiros da Companhia Circular. Os companheiros da Circular podem contar com os estivadores! Pelo aumento de salários! Por oito horas de trabalho! Pela abolição das multas!

*Começam os metais introdutórios de uma nova música. O elenco canta em volta de Balduíno.*

É ele o estivador  
 Seu suingue é o suor  
 Ô, ô  
 Toda nega faz amor com ele, ô, ô  
 Toda branca tem maior tesão, ô, ô  
 Arêre tem confusão na pele  
 Tem Jubiabá seu protetor<sup>xxi</sup>

## **DESLOCAMENTO 8**

*O bloco segue para seu destino final, a varanda da Cantina da Lua, no Terreiro de Jesus.*

Toda nega faz amor com ele, ô, ô  
 Toda branca tem maior tesão, ô, ô  
 Arêre de confusão na pele  
 Tem Jubiabá seu protetor  
 Jubiabá, baba, baba, babalaô  
 Jubiabá  
 Balduíno guerreia  
 Jubuabá, baba, baba, babalaô  
 Jubiabá  
 É de canto e de samba  
 Jubuabá, baba, baba, babalaô  
 Jubiabá  
 É comum no coração  
 Jubuabá, baba, baba, babalaô  
 Jubiabá  
 Luta pela divisão  
 Baba, baba, baba, baba, baba, ba, ba, ba êh êh

Baba, baba, baba, baba, baba, ba, ba, ba êh êh  
 Na boca do mangue é rei  
 Despediu-se um grande amor  
 Uma bala cega sem destino, ô, ô  
 Foi no peito do trabalho, ô, ô  
 Este era o sonho do menino  
 Balduíno sempre vencedor<sup>xxii</sup>

### **CENA 8: A ESTREIA DE TEREZA BATISTA NO CABARÉ PARIS ALEGRE**

*Todo elenco, músicos e corpo de baile entram na varanda da Cantina da Lua. No palco, ao fundo, posicionam-se os músicos. Diante do palco, um semi-círculo de cadeiras é formado e nele estão os personagens: Quincas, Pedro Archanjo, Dona Flor, Teodoro, Vadinho, Gabriela, Balduíno, Maria do Véu, Massu e Pai Jubiabá. Mesas e cadeiras abrigam o público vindo do cortejo, na varanda. No proscênio, Quitéria fala.*

### **QUITÉRIA DO OLHO ARREGALADO**

Minha gente! Receba o boa noite do Cabaré Paris Alegre! Aqui o show começa quando você chega! E agora, minhas amigas e meus amigos, o tão esperado momento desta noite. O motivo que fez vocês baterem perna esse Pelourinho todo. Hoje é noite de estreia! É com muita satisfação que hoje o Cabaré Paris Alegre apresenta ela, a estrela cadente do samba, da mulher com pele de cobre e coração de ferro e aço blindado. Aquela que fez pouco caso da desgraça, carregou o fardo que macho nenhum aguentaria e foi em frente! A Valente! Aquela para quem só a alegria tem valor! A afugentadora da tristeza! A que atravessou o pior pedaço, o mais ruim dos ruins. Que enfrentou Deus e o Diabo com um sorriso na boca! A mel de engenho! A favo de mel! A boa de briga! Que não tolera ver homem bater em mulher! A que sangrou o capitão com faca de cortar carne seca e idealizadora da greve da xoxota. Senhoras e senhores, com vocês, a inigualável Tereza Batista, que não quer guerra com ninguém!

*Um samba gafeira é tocado pelo conjunto Jazz Band da Meia Noite. Tereza Batista, no auge de seus 21 anos, sobe ao palco, deslumbrante, para seu número introdutório de dança. É soberba. Os presentes vão a loucura. Enquanto Tereza se apresenta, Flor*

*observa a descaração de Vadinho procurando frete com Tereza no palco. A banda para, o curto número introdutório termina, Tereza agradece as palmas.*

**VADINHO**

Êta, pra que tanto desperdício de beleza? Dá pra fazer três beldades e ainda sobra graça e formosura!

**FLOR**

Vadinho, o que é isso?! Me respeite!

**VADINHO**

O que é, Flor? Não é você que anda muito satisfeita com seu marido?

**TEODORO**

Está tudo bem, Flor?

*Flor tem um ataque de ciúme e parte para cima de Vadinho. Teodoro, que não vê Vadinho – porque Vadinho é um egum, uma alma penada - tenta conter o súbito e inexplicável comportamento da mulher, segurando-a pelos braços.*

**TEODORO**

Está tudo bem, Flor?!

*Tereza para de sambar, pois, do palco, acha que Teodoro está agredindo Flor.*

**TEREZA BATISTA**

Largue! Largue ela!

Homem que bate em mulher, não é homem. É frouxo!

*Desce do salto, prepara-se para a briga..*

Se é homem, venha bater em mim!

*Ameaça com um rabo de arraia.*

### **MASSU**

Virge Nossa Senhora! A mulher é boa de briga!

*Confusão grande no Cabaré Paris Alegre. Quitéria se desespera imaginando os prejuízos. Todos os personagens de Jorge Amado se envolvem, alguns para brigar e outros para tentar apartar a briga. Vadinho observa e ri, sentado no colo da percussionista.*

### **JUBIABÁ**

Já chega! Já chega! Aparta! Alguém segure essa leoa! Gabriela, segure essa menina pelo opaxorô de Oxalufã!

### **TEREZA BATISTA**

Corra dentro, seu frouxo!

### **TEODORO** *explodindo*

Alguém pode me explicar que inferno está acontecendo aqui?

### **JUBIABÁ** *dirigindo-se ao invisível egum*

Vadinho, deixe Flor em paz!

*Além de Flor, apenas Pai Jubiabá consegue ver Vadinho, por causa de seus poderes espirituais. Todos ficam atordoados. Flor e Vadinho estão chocados por terem seu segredo descoberto por Pai Jubiabá. Os demais ficam estupefatos pois intuem a presença do sobrenatural.*

### **VADINHO**

O senhor consegue me ver?!

**JUBIABÁ** *Olhando nos olhos de Vadinho.*

Vadinho, quem sou eu na fila do pão?

**VADINHO**

Me desculpe, meu pai.

**TEODORO** *observando de fora*

Flor, ele está falando com quem?

**JUBIABÁ**

Seu pai o quê?

**VADINHO**

Meu Pai Jubiabá.

**JUBIABÁ**

Seu Pai Jubiabá, babalaô: Jubiabá!

*O trompetista sobressaltado, como se houvesse perdido uma deixa, reage fazendo rápida frase da música Jubiabá, de Gerônimo.*

O guardião dos mistérios da cidade da Bahia. Tem cabimento perguntar se eu consigo te ver?

**QUITÉRIA**

Alguém pode me explicar o que está acontecendo aqui?

**JUBIABÁ** *explicando para todos os presentes*

Vadinho, o finado marido de Flor, é um egum e está aqui entre nós, arrastando asa pra cima da boa de briga ali, Tereza Batista, provocando crise de ciúme e perturbando a paz de Dona Flor.

**TEODORO**

Vadinho está aqui?? Quer dizer, você está me pondo galhas com uma alma penada?!

**VADINHO**

Criamos uma nova modalidade de corno! É o cornegum!

**JUBIABÁ**

Quer que eu despache Vadinho daqui, Flor?

**PEDRO ARCHANJO**

Se despachar Vadinho, esse *odu* não fecha.

**TEODORO**

Fazer o quê, não é?

*Atravessa o espaço, indo para o lado de Gabriela.*

**FLOR**

Teodoro...

**TEODORO**

Flor, o que você fez não tem remédio.

**FLOR**

Trocadilho podre, farmacêutico ridículo!

*Teodoro beija Gabriela na boca. Flor grita, chocada.*

**VADINHO**

Nada mal, Xarope.

**PEDRO ARCHANJO**

Se Teodoro mudar de romance, esse *odu* não se cumpre!

**QUITÉRIA**

Gente, tá todo mundo aqui? Tereza Batista, Pedro Archanjo, Dona Flor, Dr. Teodoro, Vadinho, Gabriela, Massu, Maria do Véu, Pai Jubiabá, Balduino, Meu Berrito Quincas... Meu Berrito?!

*Notam a ausência de Quincas.*

Meu Berrito?!

**PEDRO ARCHANJO**

É. Sem paizinho Quincas, aí é que o *odu* não fecha mesmo.

**JORGE AMADO** *surgindo do fundo do palco*

A essa altura, Quincas vai embarcado no saveiro de Mestre Manoel, ouvindo o canto de Maria Clara. Está de encontro marcado com Iemanjá. Vocês viram a rainha do mar hoje? Ela estava muito bonita mesmo. Foi assim que ele quis. Eu juro que não foi ideia minha, Quitéria. Foi vontade dele. Quincas queria descansar no colo de sua desejada negra, a Baía de Todos-os-Santos.

**VADINHO**

Oxente, quem é esse?

**JUBIABÁ**

Jorge Amado. Tu já viu Deus e não reconhece o próprio pai?



**QUITÉRIA**

A cara de Quincas...

**FLOR**

Que bom que você veio, Jorge. Estou te devendo a receita do bolo de fubá, que Zélia pediu.

**MASSU**

Então... você que é o pai da gente?

**JORGE AMADO**

Boa pergunta, Massu. Veja bem, tudo que eu escrevi foi porque tive o privilégio de ver e estar entre os verdadeiros heróis do Brasil: a gente do povo. Esse nosso povo que é tão forte, tão poderoso, que é capaz de milagres como esse de viver, lutar e fazer a festa, num país onde as pessoas são tão sacrificadas.

**PEDRO ARCHANJO**

Este é o afoxé!

**JORGE AMADO**

Vocês já existiam antes de mim, subindo e descendo as ladeiras dessa Centro Histórico, sob constante ameaça de gentrificação. Então, eu penso que o meu trabalho foi o de guardar vocês. Guardei vocês e a Cidade da Bahia nesses livros. Olhando por esse lado, Massu, foram vocês que fizeram de mim quem eu sou. Eu que sou filho de vocês, meus amados heróis do povo.

*MASSU aproximando-se com seu bebê de colo, Felício*

Tá certo. Mas, não fuja à sua responsabilidade paterna porque eu aqui não fugi à minha. E já que foi o senhor que me guardou nessa cilada, pode me dizer como é que um vida torta como eu vai cuidar desse bacuri com cara de leite?

**VADINHO**

Ô, meu amigo. E você acha que nós estamos aqui pra quê? Ele me escutou?!

**QUITÉRIA**

Até você, Massu?

**TEODORO**

Pra tudo tem-se um jeito, Massu.

**FLOR**

Não vai te faltar nunca bolo de aniversário, Bichinho de Coco.

**TEREZA**

E não vai faltar quem te defenda, menino.

**GABRIELA**

Nem quem brinque de empinar pipa com você, menino bonito.

**BALDUÍNO**

Já sei quem é o porreta que vai treinar aqui com o tio!

**MARIA DO VÉU**

Já sei quem vai levar as alianças do meu casamento!

**JUBIABÁ**

Massu, todo mundo que você tá vendo aqui é do tempo que vizinho era parente.

## **JORGE AMADO**

Então, quando a gente te disser que dá pra ir, seu batuta, parta de olho fechado, por que...

## **PEDRO ARCHANJO E JORGE AMADO**

A invenção do povo é a única verdade, a invenção do povo é a única verdade! E não há o que temer. Nenhum poder jamais conseguirá negá-la ou corrompê-la. Esse é o afoxé!

*Todos cantam a música final.*

Oh Dona Flor, Jubiabá

Oh Pedro Bala, Volta Seca e Tieta

Severiano, Guma e Livia

Rosa Palmeirão e Risoleta

Vadinho, Gabriela e Massu

Cabo Martim, Pedro Archanjo e Curió

Tem Pé de Vento, Tem Pastinha, Tem Tibéria

Otália, Quitéria

Teresa Batista

Tem Benedita, Dinorá, Sublime Cu

Quincas Berro Dágua grita:

Vem pra festa que é mais um.<sup>xxiii</sup>

*A varanda da Cantina da Lua, no Terreiro de Jesus, se agita como barracão em dia de festa grande do calendário do axé.*

**FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO 2017-2020 / SALVADOR**

EDVARD PASSOS / texto e direção

GERÔNIMO SANTANA / músicas

LUCIANO SALVADOR BAHIA / direção musical

ELIANA PEDROSO / consultoria artística

ZUARTE JÚNIOR / figurinos e adereços de cenário

DENYS SILVA E IVETE RAMOS / coreografia

THELMA GUALBERTO / iluminação

VITOR ALVES, QUEILA QUEIROZ, GENÁRIO NETO / assistentes de direção

GUILHERME HUNDER / assistente de figurino

FRED ALVIN / assistente de cenografia

SIMONE CARRERA / coordenação de produção

LAERTE SANTOS / produção técnica

LUCIANA BENTO, RENILCE BARBOSA, BETÂNIA CESAR, SÔNIA GONÇALVES, IGOR SANTANA, LUCIANO MARTINS / produção

PEDRO IVO / apoio de produção do Projeto Axé

CLEITON OLIVEIRA / contrarregra

JOCÉLIA SANTOS E JUSCI MENEZES / camareiras

MARCOS MARMUND / engenharia de som e luz

ROBÉRIO CARDOSO / operação de som

ALESSANDRO RAMOS DE ASSUNÇÃO / operador da alegoria

**Elenco / Personagens 2017-2018**

ANA TEREZA MENDES / Gabriela, Iemanjá e Benedita

DANILO CAIRO / Pé de Vento e Teodoro Madureira

EVELIN BUCHEGGER / Quitéria do Olho Arregalado e Filha de Santo

DANIEL FARIAS / Cabo Martim e Pedro Archanjo

FERNANDO NEVES / Quincas Berro Dágua

EVALDO MACARRÃO / Pai Guima

MALOCA / Massu das Sete Portas

MARIANA BORGES / Dona Flor

TALIS CASTRO / Curió e Vadinho

**Músicos / instrumento 2017-2018**

ANDERSON CAPACETE / timbau e atabaque

JANAÍNA MELLO / caixa e agogô

MATEUS CRUZ / surdo e atabaque

DUDU REIS / cavaquinho

HENRIQUE MOURA / saxofone

ROMILSON REIS / trompete

ADAILSON RODRIGUES / trombone

**Corpo de baile 2017-2018: Balé Tradições da Bahia**

ROSE GENTILL

MILENA SILVA DIAS

INGRID BISPO

MONALISA AZEVEDO

LISA GOUVEIA

JUNIOR SANTOS

REI FREITAS

VICTOR KABOD

WESLEY GUIMARÃES

JAN SANTOS

**Elenco / Personagens 2018-2019**

ANA TEREZA MENDES / Gabriela, Iemanjá e Benedita

DANILO CAIRO / Pé de Vento e Teodoro Madureira

EVELIN BUCHEGGER / Quitéria do Olho Arregalado e Filha de Santo

EVERTON MACHADO / Cabo Martim e Pedro Archanjo

FERNANDO NEVES / Quincas Berro D'água

JOSÉ CARLOS JÚNIOR / Pai Guima

LEANDRO VILLA / Massu das Sete Portas

MARIANA BORGES / Dona Flor

TALIS CASTRO / Curió e Vadinho

### **Músicos / instrumento 2018-2019**

ANDERSON CAPACETE / timbau e atabaque

JANAÍNA MELLO / caixa e agogô

BOCKA PINXAIN / surdo e atabaque

DUDU REIS / cavaquinho

PEPETA / saxofone

ROMILSON REIS / trompete

BRUNO NERY / trombone

### **Corpo de baile 2018-2019: Projeto Axé**

PAMELA DOS SANTOS MAGALHÃES

TAIANE SILVA REIS

FLAVIA SANTOS PINHEIRO

JOSEANE DOS SANTOS OLIVEIRA

MILENA SILVA DIAS

ERIC LUZ DOS SANTOS

IAN BITTENCOURT BEZERRA LIMA

FELIPE LUZ VIEIRA

WESLEY SILVA COSTA

ZOEFSON SANTOS SOUSA

WESLEY SANTOS NUNES

### **Elenco / Personagens 2020**

ALEXANDRE MOREIRA / Curió e Vadinho

DANILO CAIRO / Pé de Vento e Teodoro Madureira

DENISE CORREIA / Quitéria do Olho Arregalado e Bahia de Todos os Santos

EVERTON MACHADO / Cabo Martim, Pedro Archanjo e Ogum

FERNANDO NEVES / Quincas Berro Dágua e Jorge Amado

HERALDO DE DEUS / Pastinha e Massu das Sete Portas

JOSÉ CARLOS JÚNIOR / Jubiabá

LUISA MURICY / Dona Flor e Iemanjá

MILENA DIAS / Tereza Batista

TAINA BARROS / Gabriela

ANDERSON CAPACETE / Antônio Balduino

JANAÍNA MELLO / Filha de Santo

#### **Músicos / instrumento 2020**

ANDERSON CAPACETE: timbau e atabaque

JANAÍNA MELLO: caixa e agogô

JOÃO ISAÍAS: surdo e atabaque

DUDU REIS: cavaquinho

PEPETA: saxofone

ROMILSON REIS: trompete

BRUNO NERY: trombone

#### **Corpo de baile 2020: Projeto Axé**

DIANA SANTANA

ERIC LUZ

FELIPE LUZ

LUCAS SOUSA

JOANA BISPO

JEFERSON SAPUCAIA

JAMILE QUERINO

JACKSON ALVES

FLÁVIA PINHEIRO  
MILENA SILVA DIAS  
IAN BITTENCOURT  
ZOEFSO SOUSA  
WESLEY NUNES

### **FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO 2022 / MUCUGÊ**

EDVARD PASSOS / texto e direção  
GERÔNIMO SANTANA / músicas  
LUCIANO SALVADOR BAHIA / direção musical  
ZUARTE JÚNIOR / figurinos e adereços de cenário  
NILDINHA FONSECA / coreografia  
THELMA GUALBERTO / iluminação  
VITOR ALVES / assistentes de direção  
GUILHERME HUNDER / assistente de figurino  
FRED ALVIN / assistente de cenografia  
SIMONE CARRERA / coordenação de produção  
LUCIANO MARTINS e MAURÍCIO MOTA / produção  
MARCOS MARMUND / engenharia de som e luz  
LAERTE SANTOS E CLÁUDIO LUÍS / produção técnica  
LAERTE SANTOS / operação de som  
ALESSANDRO RAMOS DE ASSUNÇÃO / maquinista da alegoria  
CLEITON OLIVEIRA / contrarregra  
JUSCI MENEZES E RODRIGO BASTOS COSTA / camareiros

### **Elenco / Personagens 2022 - Mucugê**

TALIS CASTRO / Curió e Vadinho  
DANILO CAIRO / Pé de Vento e Teodoro Madureira  
DENISE CORREIA / Quitéria do Olho Arregalado



EVERTON MACHADO / Pedro Archanjo e Ogum  
GIL TEIXEIRA / Quincas Berro D'água e Jorge Amado  
DIOGO TEIXEIRA / Cabo Martim e Massu das Sete Portas  
VITÓRIO EMANUEL / Pai Jubiabá  
MARIANA BORGES / Dona Flor  
LARYSSA PAIXÃO / Tereza Batista  
TUANE CARVALHO / Gabriela  
PAULA MARINHO / Maria do Véu  
ANDERSON CAPACETE / Pastinha e Antônio Balduino  
JANAÍNA MELLO / Filha de Santo

**Músicos / instrumento 2022 - Mucugê**

ANDERSON CAPACETE: timbau e atabaque  
JANAÍNA MELLO: caixa e agogô  
JOÃO ISAÍAS: surdo e atabaque  
DUDU REIS: cavaquinho  
PEPETA: saxofone  
JOSEPH PESSOA: trompete  
HUGO NOGUEIRA: trombone

**Corpo de baile 2022: Cia Bahia Axé - Mucugê**

PAULA MARINHO  
KENUU ALVES  
ROBSON DOS ANJOS  
RAFAEL ALEXANDRE  
DANIEL SANTOS  
LARYSSA PAIXÃO  
TUANE CARVALHO

**FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO 2024 / ALÁFIA 10 ANOS**

EDVARD PASSOS / concepção, texto e direção

GERÔNIMO SANTANA / músicas

LUCIANO SALVADOR BAHIA / direção musical

VAVÁ BOTELHO / direção de movimento

KENUU ALVES / coreografia

THELMA GUALBERTO / iluminação

RODRIGO SIRQUEIRA / cenógrafo

RENI BARBOSA / produtora

VITOR ALVES / produtor executivo

ARIADNE RAMOS e VAL OLIVEIRA / assistência de produção

RANULFO CASTRO / designer

ANDRÉ MONTEIRO / assessoria de imprensa

MARCOS MARMUND / engenharia de som e luz

LAERTE SANTOS / produção técnica e operação de som

CLÁUDIO LUÍS / técnico de som e luz

ALESSANDRO RAMOS DE ASSUNÇÃO / maquinista da alegoria

CLEITON OLIVEIRA / contrarregra

JUSCI MENEZES E JOCÉLIA SANTOS / camareiras

**Elenco / Personagens**

TALIS CASTRO / Curió e Vadinho

DANILO CAIRO / Pé de Vento e Teodoro Madureira

DENISE CORREIA / Quitéria do Olho Arregalado

EVERTON MACHADO / Pedro Archanjo e Ogum

GERÔNIMO SANTANA / Quincas Berro Dágua e Jorge Amado

HERALDO DE DEUS / Massu das Sete Portas

JÚNIOR BLACK / Cabo Martim

JOSÉ CARLOS JR. / Pai Jubiabá

MARIANA BORGES / Dona Flor

GABRIELA PEQUENO / Tereza Batista

TUANE CARVALHO / Maria do Vêu

ANDERSON CAPACETE / Pastinha e Antônio Balduino

JANAÍNA MELLO / Filha de Santo

### **Músicos / instrumento**

ANDERSON CAPACETE: timbau e atabaque

JANAÍNA MELLO: caixa e agogô

JOÃO ISAÍAS: surdo e atabaque

DUDU REIS: cavaquino

PEPETA: saxofone

JOSEPH PESSOA: trompete

ADAÍLSON RODRIGUES: trombone

### **Balé Folclórico da Bahia**

KENUU ALVES / Exu

TUANE CARVALHO / Oxum

GABRIELA PEQUENO / Iansã

JADSON JESUS / Oxossi

ALISON SILVA / Ogum

BRUNO SILVA / Oxalá

## REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. *A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. *Os Pastores da Noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AMADO, Jorge. *Dona Flor e Seus Dois Maridos: história moral e de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. *Tereza Batista Cansada de Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. *Gabriela Cravo e Canela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. *Mar Morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BAKHTIN, Mikail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: HUCITEC, 1987.
- BIÃO, Armindo. *Etnocenologia e a Cena Baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- BIÃO, Armindo. *Artes do Corpo e do Espetáculo: Questões de Etnocenologia*. Org. por Armindo Bião. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2007.
- CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- CARVALHO, Manoel José Ferreira de. *A Cidade Efêmera do Carnaval*. Org. por Edvard Passos. Salvador: EDUFBA, 2016.
- OLIVEIRA, Altair B. *Cantando para os Orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

# B

## Apêndice de Entrevistas

# Entrevistas Trielétricas

ANDREZÃO SIMÕES

FERNANDO GUERREIRO

YACOCE SIMÕES

GERÔNIMO SANTANA

JORGE NASCIMENTO

CARLOS NASCIMENTO & MARCUS DEVOLDER PARTE 1

MARCUS DEVOLDER E MÁRCIO DE OLIVEIRA

CARLOS NASCIMENTO & MARCUS DEVOLDER PARTE 2

ALBERTO PITTA

JOÃO FALCÃO

DANIELA MERCURY

DEOLINDO CHECCUCCI

PAULO DOURADO

MARCOS UZEL

MARCIO MEIRELLES

SILVIA RUSSO

YACOCE SIMÕES / 16 de julho de 2021

Produtor, Arranjador, Diretor Musical

1. Qual a sua função no Trio Armandinho Dodô e Osmar?
2. Como nasceu essa relação com eles?
3. Qual o valor do trio elétrico Armandinho dodô e osmar?
4. O que faz um diretor musical de um trio elétrico?
5. O que difere ser diretor musical de um trio elétrico de ser o diretor musical de uma peça de teatro?
6. Qual o(s) protagonista(s) da cena trielétrica?
7. Que funções, procedimentos e atividades artísticas só o triolétrico tem?
8. Qual é a equipe (artística) de um trioelétrico?
9. Qual é a rotina de preparação de uma saída trielétrica?
10. Na sua opinião, o que é o trio-elétrico? Como você definiria?
11. Na sua opinião, Salvador possui uma poética própria?
12. Existe um saber trielétrico?
13. Na sua opinião, no fazer do carnaval, existe uma escola trielétrica? – Fulano ou fulana vem do trio elétrico. O que isso significa?

EDVARD

Essa é uma pesquisa de doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Eu estou tentando demonstrar que nós, aqui em Salvador, através dessa experiência mais do que secular desse carnaval, conseguimos desenrolar, desenvolver formas artísticas próprias. E essas formas artísticas muito poderosas também são capazes de influenciar todas as outras. O nome da pesquisa é Soteropoética e o capítulo central da pesquisa é o três: *trielétrica*. Uma outra palavra inventada para tentar dar conta dessa poética maior, que foi criada no carnaval, que se tornou uma coisa hegemônica, que gira em torno desse grande elemento que é o trio elétrico.

YACOCE

Sim.

EDVARD

A entrevista com você é muito importante, estratégica, porque você tem uma função importante dentro do *Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar*.

YACOCE

Isso.

EDVARD

Eu quero começar por aí. Qual é a sua função no *Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar*?

YACOCE

Eu comecei a tocar no trio elétrico muito garoto ainda. Eu tinha dezessete anos. Dezesseis, dezessete anos, eu já tinha sido convidado para tocar com eles. Era um sonho de infância. Comecei tocando e, pouco tempo depois, eu já assumi a direção musical do trabalho deles. Então, nós começamos o quê... dos anos 90 para cá. Já tem muito tempo. Mesmo que de vez em quando eu saía do grupo para fazer outros trabalhos. Eu sempre estava indo e voltando e, na última década, essa é uma ação continuada, que eu faço a direção dos trabalhos deles, de Armandinho, também nos outros projetos grandes instrumentais. Mas, o trio elétrico é uma escola, vamos dizer assim. E eu que sou do mundo da academia, que



fiz Composição e Regência na UFBA e fiz Licenciatura em Música, na UFBA, vejo essa ponte muito clara de influência. O Trio Elétrico Dodô e Osmar, para mim, foi uma grande universidade da música, de como o que o movimento criado através do carro - que o pai deles Osmar, junto com Dodô inventou - acabou trazendo ao redor dessa invenção todo um gênero musical, que foi desenvolvido e que a partir de determinado momento, conseguiu construir realmente um gênero musical, através desse carro. E aí, tudo veio, em parte, em decorrência disso. Não só no carnaval, porque isso se expandiu, essa invenção se expandiu para o país inteiro e a música trieletrizada, passou a ser executada não só no evento carnaval e passou a ser consumida o ano inteiro, no país todo. Então, Dodô e Osmar, para mim, é a primeira matriz que permite que essa música trieletrizada se expanda. É o primeiro veículo de comunicação. O trio elétrico determina toda uma identidade do gênero musical.

EDVARD

O que faz um diretor musical de um trio elétrico?

YACOCE

Olha, são várias funções. Antes do trio elétrico, a função importante do diretor musical é trazer o repertório, sugerir o que vai ser executado no evento, no carnaval, na micareta, no show... a primeira participação nessas decisões.

No carnaval como evento sazonal, pensando que a essência do trio elétrico é trazer para o público uma música que seja dançante, ou seja, de ação, de movimento de uma massa, ajudou muito no desenvolvimento da música, essa, vamos dizer assim, essa pluralidade, que precisava ter esse carnaval. Ou seja, a gente, desde Osmar e Dodô, quando incorporam músicas clássicas ao ritmo do frevo e quando a gente traz sucessos daquele determinado ano, marchinhas de carnaval que faziam sucesso naquele ano para o repertório de carnaval, essa já era uma direção musical, que estava acontecendo.

Então, escolher o que vai ser executado é um primeiro passo. Aí, existe uma outra função do diretor musical, que é muito interessante: escolher em que momento essas músicas vão ser tocadas, adequando-se a dinâmica do trajeto do trio elétrico. É uma função muito específica. É interessante, lá no trio elétrico Armandinho Dodô e Osmar, a experiência que eu tive, não só com eles, mas com vários outros artistas, é que o trio elétrico tem um

palco diferente, é um palco que anda. Ou seja, tem público dinâmico, um público que muda a partir de determinado momento. Eu estava tocando uma música no Campo Grande, chega no Relógio de São Pedro, naturalmente a dinâmica já traz pra você um outro público. Então, permite que você toque aquela mesma música que estava lá do Campo Grande, porque você está comunicando com um público diferente. Então, cabe ao diretor musical uma atenção muito grande de definir, tanto para o público que se renova, quanto para o público que segue o trio, um repertório que, ao mesmo tempo, traga um consenso entre quem estava curtindo e veio atrás, na pipoca, quanto um público novo que chegou que estava em determinada praça, em determinado local.

Lá no trio, para você ter uma ideia, eu, com microfone, me comunico com o grupo todo e eles não têm sequer repertório impresso. O repertório fica todo comigo. Conforme vai andando, eu vou avaliando as situações de público e decidindo qual a próxima música. Canto no ouvido deles e aí vai.

EDVARD

Olha que maravilha! Então é um maestro!

YACOCE

Exatamente. A escolha depende de um número de incrível de variáveis: atenção de público, momento, local... muitas vezes, num evento como carnaval, que você faz o mesmo percurso vários dias, você tem que fazer um estudo se você tocou determinadas músicas, naquele determinado local, para já estar fazendo uma coisa diferente, quando passar para aquele público específico. Então o diretor musical tem que encarar todos esses desafios.

EDVARD

Ou seja, ele tem uma função presencial que é determinante.

YACOCE

Fundamental.

EDVARD

Não é só uma coisa do tipo: vamos ensaiar aqui antes, preparar tudo, que, na hora, vocês vão executar, que na hora, eu estou aqui na coxia. Você está regendo.

YACOCE

O tempo inteiro regendo, decidindo se a música vai ser tocada mais uma vez ou não, se vai repetir.

EDVARD

Então, eu já sei agora, quando eu tiver acompanhando, qualquer coisa eu grito seu nome lá de baixo (risos). Rapaz, que maravilha isso. Eu não imaginava.

YACOCE

Pois é, olha como tem outras variantes: a gente, às vezes, tem que contar por quanto tempo o cantor está cantando e ver se ele precisa dar um descanso, para que entre uma música instrumental, para que esse hidrate, que ele beba água com mais tranquilidade. Se alguém precisa ir no banheiro, a gente usa uma música que dispensa aquele músico naquele momento e que, ao mesmo tempo, não atrapalha a execução, o percurso, o cortejo. Todas essas são variáveis, que passam pela escolha do diretor musical, enquanto o trio está no trajeto.

EDVARD

Isso, então, de uma certa forma, já responde a minha próxima pergunta, mas eu vou fazer ela, pois, de repente, você pode complementar com mais alguma coisa.

YACOCE

Certo.

EDVARD

O que difere ser diretor musical de um trio e ser diretor musical de um show, ou de uma peça de teatro? Como a gente teve aquela experiência lá, com Guerreiro.

YACOCE

É muito diferente. Além dessa questão de você trabalhar com público dinâmico, ou seja, um público que muda a todo momento, você também encara situações de locais diferentes. Então, você avaliar se, em determinado local, deve tocar uma música, porque o público está mais ou menos violento, é uma coisa que só acontece em trio elétrico. Você avaliar, por exemplo, se você chegou em uma praça lotada e que, aquela praça, tem expectativa por determinada música, ou por determinado gênero, isso só acontece no trio elétrico. Pensar dessa forma, dessa forma que é, de o tempo inteiro, enfrentar públicos e locais diferentes, é a grande diferença do trabalho musical do trio elétrico e de um diretor musical, que está no teatro, que está apresentando aquele conteúdo para um público específico de cada vez, para um concerto, para um show. Então, a principal diferença é essa expertise: do diretor conseguir ter a leitura do que o artista deve apresentar naquele momento com a dinâmica de repertório.

EDVARD

E como é que fica diante de tanta dinâmica, de tanta volatilidade, de tantas variáveis, a unidade da proposta da direção artística?

YACOCE

Na verdade, é um consenso entre o que é mais interessante o artista mostrar e o que isso gera de retorno de um público. Houve um momento que a música da Bahia viveu o que a gente chama de monocultura. Ou seja, só se plantava cana. Entendia-se que só a cana ia funcionar. Até porque os donos das plantações eram que mandavam.

Acredito que o final de determinados modelos econômicos, em relação ao carnaval, proporcionou uma diversidade maior. Então, apesar da música, toda música baiana, e a música trieletrizada ter vindo diretamente da influência da música negra, da música afro-brasileira, desde o começo, desde o frevo - temos raízes afro-brasileiras, os artistas de carnaval, que legitimamente eram essa força afro-brasileira, durante muito tempo foram cerceados de ter o espaço principal. A indústria que se criou de se colocar uma corda ao redor de um trio elétrico, para fidelizar esse... como dizer... se lotear o espaço público para um determinado grupo, seja ele qual for, fez com que muita coisa dessa regra fosse mudada. Inclusive, existia uma diferença muito grande na conduta de um diretor musical que fazer isso para um bloco, porque aquele público já era visto de uma forma diferente, já era um público pagante daquela agremiação. Então, as escolhas de repertório, as

escolhas do que se fazer musicalmente no trio elétrico de bloco, são altamente diferentes do que se faz num trio elétrico que toca para uma pipoca, para um público que está ali aberto e mais dinâmico.

EDVARD

Aberto para cidade.

YACOCE

Exatamente. Então, existe também essa grande diferença. Mas, com este modelo que tornava economicamente viável a existência de tantos blocos, porque o bloco não é uma coisa ruim em si, é uma união de pessoas, de grupos, em torno de uma determinada identidade, seja de festa, de curtição, seja de um colégio, ou um bem comum, não tem nada demais disso. Mas, na hora que isso se torna o que manda e aí associado com um período de grande efervescência no poder econômico que a música baiana gerou, principalmente nos anos 90, você cai naquela monocultura, que a gente falou. O espaço passa a ser único, unicamente enxergado por todos como um espaço comercial e a regra é quem tá na frente da indústria da música.

Esse período foi muito cruel com alguns artistas, mas a peneira do tempo tá trazendo o reconhecimento de quem realmente construiu isso tudo. Armandinho, Dodô e Osmar é uma célula, assim como os blocos afros são outras células. A turma do Reggae é uma outra célula, assim como a turma que reestilizou o samba e pagode se tornou uma célula. Hoje em dia, apesar de estar longe do ideal, a gente ainda consegue enxergar uma consistência de linguagens.

EDVARD

Ali, dentro do trio, em cima do trio, regendo esse cortejo, quais são os protagonistas dessa cena trielétrica? Já vi que esse diretor musical é uma figura importantíssima.

YACOCE

Entendi. Olha é muito interessante. Eu acho que tem um consenso entre os artistas de trio elétrico, salvo raras exceções, que o protagonista é o público. O nível de preocupação de um artista em fazer um desfile de trio elétrico, como um carro animado, vamos dizer assim... porque existem apresentações em trio elétrico, que o trio tá parado, aí ele se

transforma num palco comum. Aí, a ótica pode ser outra. Até pelos próprios limites que o caminhão impõe à cênica do palco, por exemplo: não pode num trio elétrico comum ter o mesmo recuo ou maquinário, que um palco de boca italiana traga. Você tem que usar outros recursos para que aquela apresentação seja um sucesso, que você atraia atenção de quem tá ali. E, principalmente, está na comunicação. Graças a isso é que se forma uma geração de artistas, muitas vezes que o que era julgado como referência de ser bom, não era a parte musical, e sim, a capacidade de se comunicar através da música e atrair mais pessoas para aquele equipamento. Então, se criou durante muito tempo aqui há alguns estigmas: “ah, porque determinado artista não puxa bem o trio”... então, tem uma importância muito grande de comunicação, do artista com seu público no trio elétrico. Já levando em consideração que a maior preocupação dos artistas é ter uma passagem eficiente no seu trio elétrico, criou uma necessidade muito grande de se investir, cada vez mais, em grandes comunicadores, pessoas que através da sua música, ou através da sua palavra durante aquele desfile, conseguem arrebatar o maior número de pessoas, ou fazer daquilo ali um grande sucesso. É óbvio que todo mundo tem um papel muito importante dentro dessa história. Alguns comunicadores tem uma visão tão boa em relação à estrutura, que, eles mesmos, são seus diretores musicais, eles conseguem conduzir isso solidamente. Se você olhar o histórico, tem alguns artistas que tem um microfone interno, ali na frente do trio elétrico, exatamente para conduzir dessa forma dizendo: vamos fazer mais uma vez, que essa música tá funcionando, ou acaba aqui, que eu preciso falar determinada coisa para alguém, ou vamos mudar de repertório, porque uma pessoa, que para mim é importante, ou um grupo específico... eu vou tocar uma dedicada, porque eu sei que aquilo vai atingir de uma forma eficiente.

EDVARD

Esse seria o puxador de trio?

YACOCE

Esse seria. Puxador de trio é aquele que precisa da leitura do resultado do público, não só para o seu repertório, mas para sua comunicação também. É aquele que traz, além da sua música, a capacidade de se comunicar com aquele público e de fazer com que o repertório tenha uma dinâmica mais eficiente. Esse é o bom puxador de trio.

EDVARD

Você já falou um pouco disso, mas vou insistir na pergunta para ver se sai mais coisas: que funções, procedimentos e atividades artísticas só o trio elétrico tem?

YACOCE

Procedimentos e atividades artísticas, é isso ?

EDVARD

Isso, que são inerentes ao trio elétrico.

YACOCE

São inerentes por causa das dificuldades. Se você olhar sobre a perspectiva técnica, é uma coisa completamente louca, por que os músicos tocam em cima das caixas. Esse o primeiro desafio. O técnico de som tem uma função muito específica e um bom técnico de trio é visto como uma categoria muito específica, porque ele tem que ter a capacidade de ler a fonte sonora, em cima da fonte sonora. Então, não está direcionado para ele, então é um grau de subjetividade muito grande, é diferente de um técnico que lida com espaços acústicos, são ambientes diferentes, à medida que o trio anda e tem reflexões diferente, nos espaços que ele ocupa. Então, essa é uma função muito inerente, muito específica do trio elétrico, o técnico de som. A forma de tocar dos músicos, que isso só pode evoluir a partir da década de 90, porque até então não se usava sistemas de fone para monitor, não se usava retorno até meado dos anos 80, era meio voo cego.

Depois dos anos 80, a gente já tinha os retornos do para os músicos, mas que realmente eram uma situação muito complicada, exatamente pelas situações acústicas diferentes. A partir dos anos 90, o sistema de monitoramento, através de fone, ajudaram muito. Então, praticamente resolveram esse problema que no trio elétrico a gente não conseguia fazer tão fácil, como era nos palcos. Isso é específico do trio.

Específico do trio está relacionado também a um trajeto que tem um tempo e apresentação geralmente maior do que uma apresentação de palco. Pela própria natureza do evento mesmo. Então, você tem que lidar com repertório que consiga durar 4, 5, 6, 7 horas, às vezes, quando você está com muita coisa acontecendo e tem engarrafamento, algum processo de parada do circuito. Então, essa é uma outra situação que poucas vezes a gente enfrenta em outros palcos. Uma peça tem uma duração, um musical tem uma duração

específica. Um show não tão específico, depende, mas geralmente você não passa de 50% do tempo que você previu, é muito raro. Um trio elétrico você não sabe nunca o que vai acontecer. Você precisa estar preparado para um repertório que vai de 1 à 10 horas. É só trio elétrico que traz isso.

EDVARD

Já falamos desse puxador de trio, desse regente, desse diretor musical, dos técnicos, dos músicos. Quem mais compõe essa equipe que faz um trio elétrico?

YACOCE

Rapaz, tem muita gente. Os nossos amigos invisíveis do trio elétrico, eles são fundamentais. Existem técnicos do trio, que são responsáveis por tirar do caminho, fios, galhos...

EDVARD

Uma operação de guerra.

YACOCE

Motorista de trio elétrico é um negócio que desafia qualquer... para mim, é uma carga viva de seres humanos... que está ali cercado de milhares de outras vidas... então, é um profissional de uma responsabilidade absurda, que encara com sobrepeso absurdo de estrutura, ladeira que chove... então é fundamental. Existe o eletricitista que cuida da parte de gerador, de controle, de como o sistema está funcionando. Então, para um trio elétrico estar na rua, você tem um monte de gente, que não está no palco, mas que é fundamental para esse equipamento seja eficiente, porque qualquer falha desses profissionais coloca em risco a vida de muita gente.

EDVARD

Funções artísticas já estão todas cobertas.

YACOCE



Funções artísticas são os músicos e artistas que estão ali cantando ou tocando aquela turma ali e são eles mesmo.

EDVARD

Então, agora a gente vai para o bloco final, algumas perguntas vão soar um pouco redundantes, mas acho que é bacana, vai que surge alguma coisa. Como é que você define o trio elétrico?

YACOCE

O trio elétrico é uma caixinha mágica, porque... primeiro, traz para gente uma memória afetiva não só da música e sim da vivência do que é aquela curtição ao redor dele. Eu me entendo, desde garoto em cima de um trio elétrico, nunca passei um carnaval que não fosse em cima de um trio elétrico trabalhando, mas consigo dessa posição privilegiada ver o tanto de alegria que se gera dessa máquina. Então, o trio elétrico é uma alegria independente de quem esteja nele, porque só vai atrás do trio elétrico, quem tá curtindo ele. Então, pode ter certeza que quem está ao redor do trio elétrico, está envolvido naquela atmosfera, naquela energia, que é muito diferente dos outros tipos de palco. É uma energia única principalmente porque 90% das vezes ele está atrelado ao movimento. O movimento do equipamento e de quem está curtindo esse som. Então, eu sempre detestei quando o trio parava porque o trio elétrico parado, para mim é palco, é outra perspectiva. Para mim, o trio tem que andar, porque o maior barato é ver que as pessoas estão curtindo e, através da música, através da dança, indo atrás do trio elétrico. Então, desde quando Caetano disse: “que só não vai, quem já morreu”, e ele sentiu e traduziu na canção que, vamos dizer assim, exportou a palavra trio elétrico para o país, é que a gente lida com essa coisa bonita que essa energia do movimento, da música, da expressão artística trazendo essa festa.

EDVARD

Você acha que existe uma escola, um saber trielétrico?

YACOCE

Sem dúvida, existe um saber, uma expertise, existem gerações de profissionais formados a partir da escola lírica que é o trio elétrico. Eu fui privilegiado a conviver com Osmar

Macedo, como grande engenheiro que ele era e entender o quanto se precisava de trabalhar com outros elementos para se fazer aquela alegria, para fazer uma boa alegoria e para se fazer um evento com um carro que fosse mais eficiente, em termos de projeção sonora, em termos de qualidade da própria técnica, que não é objetiva, é subjetiva para quem é público, mas que do outro lado requer um monte de trabalho mesmo e de coisa operacional muito concreta.

EDVARD

E na perspectiva artística, você acha que existe uma escola, um saber específico?

YACOCE

Total. Esse saber específico vem, exatamente, dessa experiência no trio elétrico. Muita gente hoje, e isso se extrapola quando a gente fala de gênero de música trieletrizada, porque pela própria característica de pluralidade do trio elétrico, o trio elétrico se tornou palco para outros gêneros, de outras regiões do país. Então, quando você tem um artista que representa o gênero do forró se apresentando no trio elétrico, quando você tem um artista que representa a música de Goiás, lá do outro nicho, do interior de São Paulo, no trio elétrico, você traz para ele, essa mesma necessidade de expertise de comunicação para um público. Então, existe toda uma escola que se criou e se formou da música trieletrizada na medida que outros artistas, artistas de outras regiões do país e de outros gêneros, assumiram o trio elétrico como uma forma de comunicação da sua música. Então, a escola do puxador/comunicador ela se expandindo e servindo os grandes puxadores de trio, são influências muito claras para inúmeros artistas.

Eu toquei alguns carnavais com artistas de gêneros completamente diferentes. Eu fiz o carnaval com a Margareth Menezes e que, praticamente, quem puxou o trio foi a Cássia Eller. E com a Cássia, eu pude ver o quanto os artistas de outros gêneros musicais cantam com a música da gente, e a própria Cássia me disse que ela começou, em Brasília, cantando num trio elétrico, antes da carreira dela decolar. E sempre me dizia: “sou muito fã do Armandinho, porque quando eu comecei minha carreira, o meu primeiro palco era um trio elétrico, aqui em Brasília”. Então, você vê, como mesmo onde não parece, o trio elétrico está chegando.

EDVARD

Eu fico com essa sensação que o puxador de trio desenvolve, através de uma expansão enorme de energia, de troca, um desempenho outro. Me dá a impressão que você tem o cantor de palco, mas, você tem o puxador de trio, que é uma espécie de condutor de povos, isso é um outro patamar a se atingir.

YACOCE

Sim, sim. É uma outra expertise, nem maior e nem menor que nenhuma outra qualidade. É claro que a gente se expressa através da música e a partir dela, mas a gente tem compreensão que no trio elétrico, a música cria no seu público aquela expectativa. Então, tem gente que se especializa em acertar naquele desfile e fazer uma coisa muito bonita, dentro daquela dinâmica, não necessariamente no gênero de música de carnaval.

EDVARD

Para terminar: você acha que nós fomos capazes de desenvolver uma poética própria, em Salvador?

YACOCE

Em relação à poética, com certeza, porque nós temos muito orgulho, não é bairrismo, não. É um orgulho da própria produção cultural. A gente tem a gente tem orgulho de ter conseguido marcar na música brasileira, e a gente vai para o mundo inteiro mostrando isso, um movimento de alegria, de um conteúdo, que é nossa forma de agir, a nossa forma de ser, a nossa própria essência. Então, músicas que retratam isso, às vezes mais diretamente, como Moraes e o Armando, brilhantemente, no momento de luz fizeram *Chame Gente* que descreve momentos, uma baianidade nagô, coisas que falam de nós para nós mesmos, mas, ao mesmo tempo, tem outras coisas que passam por outras que são completamente diferentes, mas que trazem, de uma forma poética, essa alegria. O Carlinhos Brown é grande tradutor disso tudo, a Daniela Mercury é uma grande pioneira dessa comunicação. Existe toda uma linhagem de artistas, a Ivete... tanta gente... existem gerações e gerações que vem trazendo, através do trio elétrico, a sua música e que eles ficam na história, que transcendem um momento de sucesso e vão formando um cancionário. É do mesmo jeito que nós, hoje, lembramos das marchinhas a partir de Chiquinha Gonzaga, que fizeram sucesso, no começo do século passado, eu tenho certeza que no século que vem os grandes sucesso, que poeticamente ficam na peneira do tempo,

eles vão perdurar. Qualquer criança hoje sabe *Faraó, Divindade do Egito* e é uma música que quando eu era criança, me esforçava para entender e decorar aquela letra. A gente vai formando um cancionário, que você vê que ele não some. Se não fosse fruto de uma grande poética, com certeza, ele ia embora no tempo.

EDVARD

Quando eu falo de poética... é ótimo você rebater isso nas letras, na composição do que é falado. Agora, quando a gente pensa na poética de uma forma mais abrangente, por exemplo: a gente sabe que, nosso amigo Fernando Guerreiro, tem uma poética enquanto encenador, que está em todo espetáculo, que ele faça. E que, inclusive, eu localizo como sendo uma poética carnavalesca. Fernando tem uma espécie de carnaval pulsando dentro dele e não é qualquer carnaval, é o nosso carnaval. A poética de Fernando Guerreiro, enquanto diretor, e aí não estou falando necessariamente da palavra escrita, a poética dele enquanto encenador é uma poética embebida no nosso carnaval. Eu gostaria de lhe provocar nesse lugar: nós fomos capazes de gerar uma poética própria?

YACOCE

Sim, porque é uma experiência sensorial e a partir da experiência sensorial do trio elétrico, que nós extrapolamos para as outras artes. Conheço muitos atores carnavalescos que ensinam interpretação. Artistas plásticos carnavalescos na sua forma expressar através das artes visuais, pintores, escultores. Quando a gente entende que a experiência sensorial do trio elétrico transcende a experiência musical e transpõe para sensação aquele movimento, de uma forma mais ampla, ele pode ser percebido e isso pode ser transposto para todas as artes.

EDVARD

Você vê como exemplo os carrinhos de café que são impactados de uma forma incrível, pelo trio elétrico.

YACOCE

São trios, né? Mini trios.

EDVARD

É isso que eu tinha para te perguntar, se quiser acrescentar mais alguma coisa...

YACOCE

É muito bom falar sobre isso, acho muito louvável que você, no seu trabalho, leve para academia essa percepção. Eu fui um grande lutador dentro da minha academia de que a música que era ensinada dentro da faculdade precisava trazer muito mais o reflexo da sociedade em que nós vivíamos, que necessariamente se debruçar sobre o nosso passado. Acredito que ações como essa, estreitem esses meios, que traga pra gente a percepção de que quanto mais nós estudamos o nosso contemporâneo, nosso cotidiano, mais enriquecedor vai ser essa experiência de conhecimento. Muitas vezes as coisas são colocadas como opostos, mas, na verdade, elas são totalmente convergentes. Estamos falando da mesma coisa quando falamos de música, quando falamos de arte, quando falamos de comunicação. Não tem como tirar o trio elétrico da história da construção do nosso próprio ser, enquanto privilegiados por, geograficamente, estarmos aqui, no epicentro de toda essa festa.

EDVARD

Uma coisa que me ocorreu aqui: não existe uma escola trielétrica, não é? O aprender trielétrico é um aprender na tradição oral, no fazer.

YACOCE

Eu sei que existem ações isoladas. Aroldo Macedo tem uma escola de música trieletrizada, a Escola Irmãos Macedo é uma escola que ensina o repertório do carnaval, guitarra baiana e outros instrumentos focados na música do trio elétrico. Então, é um trabalho que realmente não é fácil, porque você mesmo antes da pandemia já era um trabalho difícil de se manter, mas que vem resistindo. Você tem a Escola Pracatum, iniciativa de Brown que não é só uma escola de formação musical, mas de formação técnica, que é para preparar o profissional para lidar com o trio elétrico e com a música, que, invariavelmente, é muito percussiva e a base do nosso conteúdo, mas, em termos de graduação, eu acho que ainda falta evoluir.

A gente tem evoluído muito na própria aceitação da música popular brasileira dentro da universidade. Isso está vindo, mas hoje eu vejo com muita esperança. Pelo menos lá na Escola de Música da Universidade Federal, grande parte do corpo docente são colegas

meus que cresceram em cima de um trio elétrico. Ou seja, que já tem um visão, são doutores que estão lá na universidade cumprindo um papel tendo a experiência do que é o trio elétrico. Com certeza um pouco disso está indo para a formação dos alunos.

EDVARD

Massa. Maravilha. Porreta. Obrigadão. Muito bom falar contigo. Sempre lembro daquelas reuniões, que a gente tinha com Gerônimo e Alan.

YACOCE

Estou louco para essa pandemia passar, para exatamente voltar a ter essas experiências boas.

ANDREZÃO SIMÕES / 12 de janeiro de 2021

Produtor Artístico, comunicador e terapeuta junguiano

1. Qual a sua relação com o carnaval, a *axé music* e o trio-elétrico?
2. Você que esteve muito próximo da história dos irmãos Macedo, como vê a contribuição de Osmar e de Dodô na invenção do trio-elétrico? Qual o papel de um e de outro nessa criação?
3. Paulo Miguez e Milton Moura afirmam que 3 eventos são definidores das características do espetáculo do carnaval de Salvador: a saída da fobica, o nascimento do bloco Ilê Aiyê, a estruturação dos blocos de corda. Você concorda, discorda? Se discorda, que outro acontecimento é relevante na definição do espetáculo do carnaval de Salvador?
4. Quais as etapas do fazer do trio elétrico? Como se concebe e se prepara um espetáculo trielétrico?
5. Na sua opinião, existe uma escola trielétrica? Por exemplo, quando um determinado artista diz: “eu fiz trio-elétrico”, para apresentar sua trajetória e formação artística, a que espécie de saber ele se refere? Existe um saber específico no fazer trielétrico? Ou quando se diz: tal artista veio do trio-elétrico, o que isso quer dizer? Que lugar é esse?
6. Na sua opinião, o que é o trio-elétrico?
7. Parece consensual que o que designamos *axé music*, do ponto de rítmico, não possui uma unidade. Podemos afirmar que a *axé music* designa a música feita em função do trio-elétrico?

## A POÉTICA DO SOM DE SALVADOR

O primeiro som da vida é o coração. O corpo cresce ao redor dele, em sua pulsação, em sua sonoridade, em seu fluxo "tum tum" de idas e vindas de pura vida, de puro sangue. Somos seres SOANTES. E entender a história do som que habita o individual e o coletivo de um lugar, de uma região, de um tempo, de vários tempos é entender a própria substância poética que se manifesta em suas expressões sonoras, sejam musicais ou verbais. O som de uma gente é mais do que sua cultura é mapa e guia da sua existência.

Herdamos o som das tribos. Indígenas e africanas, dos tambores aos cânticos. Herdamos o som europeu, das caixas marciais que desaguam no frevo. O carnaval é movido pelas diversas expressões de sonoridades, uma poesia viva a cada nota e rítmica. A Soteropoética que propôs, em meu caso, recorro a uma substância sonora que nos identifica e vincula, sem palavras. A Soteropoética das sonoridades.

Nos anos 20 Caymmi sai de um grupo de seresta chamado TRÊS E MEIO e vai para o RJ tentar a sorte. Ao invés de um cantor, o grupo passa a ter um solista de um instrumento mais agudo, o cavaquinho. Um dos integrantes tocava violão 7 cordas: Dodô. O solista que entra: Osmar. Começa a sonoridade que poetizaria nosso tempo.

Osmar e Dodô eletrificam o som dos instrumentos e inventam o carro elétrico. Os filhos de Osmar trazem a banda para cima do trio, inventam um baixo de cinco cordas, a digitalização do som da bateria, a percussão para as laterais e depois para a banda, a guitarra baiana e a sonoridade elétrica que seria a base poética para conferir identidade ao nosso som genuinamente carnavalesco.

Somando a esta sonoridade a palavra poética de Moraes leva nas asas do código Doble Morse, transformado em Pombo Correio, poesia sonora e vigorosa para todos os lares brasileiros.

O carnaval passa por profunda transformação e essa base inspira tudo o que viria das bandas de baile que traz um Luiz Caldas, ao tambor dos afros e criações musicais diversas que dão origem a uma música antropofágica, que ganha mercado e mantém poesia em sonoridade e menos em palavra.



A poética do som resiste aos tempos e retoma a guitarra baiana no Baiana System, com tambores digitais e cheia de palavras e novos sentidos.

Para onde nos levará nossa Soteropoética nos próximos tempos? Desde os mestres percussivos, passando pelos grupos cantantes pelas vias e pelas veias, pela juventude em beats de samba, pagode, groove arrastado e funk, pelos afoxés de arrasto, pelos agogôs do Gandhi, pela herança de Caymmi em Gerônimo, pela sofrência arrojada, pela música dos terreiros na Avenida, pelos compositores e intérpretes que entoam poesia em harmonia, batuque e identidade única.

O Carnaval seria a plataforma de expressão e convergência de todos os sons, de todas as tribos e guardião da poética e cultura de cada tempo.

A perspectiva que propõe de uma SOTEROPOÉTICA é, em trocadilho e analogia, uma "SOMTEROPOÉTICA", que nos ecoa, identifica e transcende.

GERÔNIMO SANTANA / 04 de agosto de 2021

Cantor, compositor, produtor cultural

GERÔNIMO

Pergunte, que eu respondo.

EDVARD

Gerônimo, meu estimado reitor da “Universidade do Manguê”. A Bahia, em especial Salvador, desenvolveu formas artísticas próprias, nativas?

GERÔNIMO

Meu amigo Edvard, a princípio, seria interessante você prestar atenção no século XIX, quando o Rei de Portugal, Dom João VI, acovardado e inteligente, esperto, se picou aqui para Bahia. Então, quando ele veio de lá de Portugal, vem uma galera, veio os puxa saco e também veio alguns, algumas... algumas... alguns artistas, vamos dizer assim. Segundo meu professor e mestre, amigo, Ildásio Tavares, ele me falou uma vez que supostamente... (áudio interrompe)

Seguindo: meu amigo, parceiro e professor também, o Ildásio Tavares, já morto, ele teria me falado que quando Dom João VI chegou aqui, ele encontrou alguns degradados... alguns não, todos eram degradados. Inclusive, até quem governava a cidade era assim... mas, ele encontrou fadista, um estilo de música que começou a surgir além-mar, entendeu? Aqui na Bahia. E ele, encantado, ele levou de volta para Portugal esses artistas. Isso aí não tem as coisas oficiais para dizer, mas é necessário saber que a Bahia era o centro da capital, no Brasil. Então, tinha tudo aqui, até os negros escravos, que vieram escravizados, vieram perpetuando sua cultura e outra coisa: como o português era devasso, descarado, não tinha muita formação e se misturavam com os escravizados, tinham também entre eles as intimidades, principalmente as intimidades eróticas e isso fazia com que o senhorio, o branco português, não tivesse muita... vamos dizer assim... muito poder, entendeu? Assim, como se diz assim: “Ah, você me comeu, agora você me

aguenta!” ou, então assim: “se eu tô comendo você porque você é viado, então aguenta a minha natureza!”.

Então, tudo isso deu a formação de criação de sambas, do nascimento do lundu e a arte de representar em si. E tinha, existiam muitos teatros, muitas interpretações, que os padres trouxeram para fazer as quermesses, as coisas todas, né, então isso se deu e até hoje ainda tem resíduos disso, de interpretação de rua, com vários personagens. Lá na minha terra mesmo, Bom Jesus, acontece isso. Não sei se essa informação... tomara que seja boa para você.

EDVARD

Entendi. Libertinagem favorecia essas trocas e tornava o ambiente fértil para o surgimento de formas artísticas além-mar, como o fado e como o lundu. É isso que você está me dizendo?

GERÔNIMO

Meu amigo, é por aí. Olha, eu vou dar um exemplo: tem uns sambas de roda que são perpetuados. Eu vou cantarolar dois para você. O primeiro é assim: “Crioula, crioula, crioula pariu mulato. Crioula...”. Por que a crioula pariu o mulato? Porque a crioula deve ter algum conhecimento. Porque, naquela época, tinham os escravos de dentro e os escravos de fora. Os escravos de dentro não sofreram muito não, sabe? Eram bem tratados, porque trabalhavam dentro da casa, eram quem apanhavam o penico de “mijo” e cocô, para jogar na rua. Então, isso aflora as intimidades. Porque um escravo daquele ali sabia como seu patrão cagava, o mijo que ele largava no penico. Isso pode até ser bobagem, mas tudo isso influencia no samba, no segundo, que diz assim: “Alô chapéu grande, beirada de ventania, peguei nas pernas da velha, pensando que era da tia...” Então, ainda diz assim: “... A da véia era cascuda, a da filha era macia...” Então, o que foi que aconteceu: um escravizado de dentro, já com as intimidades a floradas, passou a mão na perna e quando viu, era a perna da velha que estava na frente. Então, ele pode perceber que a perna da véia era cascuda, isso virou samba. Você está certíssimo, a libertinagem foi um dos grandes fatores de desenvolvimento de música, de samba e teatro também.

Pra que coisa tão histórica, tão verdadeira, quantos poemas de Gregório de Matos? Um advogado da linhagem cristã, que comia as freiras (risos).

EDVARD

Certo, maravilha, perfeito. Agora, você me deu exemplos de como a Bahia enxertou, renovou formas artísticas pré-existentes: a música, o teatro. Agora, formas artísticas novas, você acha que geramos formas novas? Outros híbridos? Eu tô te perguntando tudo isso para chegar aonde? No trio elétrico.

GERÔNIMO

Meu amigo, com certeza. Olha, por exemplo, a primeira gravação que houve, fonográfica, no Brasil, o compositor era um homem chamado de Baiano, que depois veio Xisto Bahia, veio os dois subsequentes, mas tudo baiano. Esse Baiano, olha só o que ele gravou: um samba de roda dizendo assim: "Plantei batata e fiquei foi de Tocaia, o bicho que mata homem, mora debaixo da saia, Ô lê lê ô lê lê ô lê lê ô lê lê, tem barba feito um morcego, esporão feito uma arraia, tem um buraco no meio, onde a madeira trabalha, Ô lê lê ô lê lê ô lê lê ô lê lê".

Talvez se você der uma "futucada" no Google, você vai ver essa gravação, foi das Casas Milton, que foi, se não me engano, foram estrangeiros, estrangeiros que vieram da Europa trazendo, para cá, a máquina fonográfica de fazer música. Aí, tem outros compositores, que eu me esqueci até o nome dele... baiano, que era médico e gravou uma música que até hoje, em todos os carnavais do Brasil, se toca que é: "O jardineira porque está tão triste, mas o que foi que aconteceu?..." o nome dele não tá na minha cabeça, mas se você ver, você vai ver que ele é baiano, era um médico e se "picou" para o Rio de Janeiro, se dedicou à farra, à esbórnia, mas também muito humano, salvou muitas putas, que estavam com doenças, ele cuidou dessas mulheres e, quer dizer, não se tornou tão famoso assim. Xisto Bahia, outro compositor também...

Eu esqueci o nome do outro...

"Que chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor ...", porque só era a influência americana imposta desde o início do século XX, no Brasil, e os artistas baianos que migraram para o Rio de Janeiro, assim como as três ex-escravas que foram morar no Rio de Janeiro e implantaram as escolas de samba. É por isso que toda escola de samba do Rio de Janeiro tem a ala das baianas, porque são essas três baianas, que eu também me

esqueci o nome, que vendendo lá os quitutes delas, montaram um grande bloco de carnaval e daqui a pouco a gente chega no trio...

EDVARD

Certo, então sendo esse solo tão fértil, tão pioneiro, ao mesmo tempo. Fértil e pioneiro. Fértil porque muitas trocas em curso, muitos ingredientes nessa panela, muitos ingredientes culturais de vários lugares do mundo... você ainda tem um verão com sol que esquenta e catalisa essas trocas todas... como é que chega esse trio elétrico? Como é que você vê esse trio elétrico? O que é, para você, o trio elétrico ?

GERÔNIMO

Eu vou contar breve a história do surgimento do trio elétrico. Na época, por causa da Guerra, Seu Dodó e Seu Osmar, eram parceiros e trabalhavam um na metalúrgica e o outro eletro-eletrônica. Tanto é, que Seu Dodó foi o inventor da guitarra. Para mim, foi o inventor da guitarra, do pau elétrico. Eu acho o pau elétrico, invenção de Seu Dodó, como Léo Fender era um marinhaeiro, eu tenho impressão que ele, passou por aqui pela Bahia, porque na época da guerra, alguns navios, que batalharam aqui no Atlântico Sul e no norte da América Central, às vezes paravam aqui e davam uns bailes. Um baile de orquestra de sopro, contrabaixo, essa coisa toda. E Seu Dodó e Seu Osmar, foram convidados para tocar para esse povo. Só que era uma mistura de conhecimento entre um e outro. Seu Dodô, muito amigo de Dorival Caymmi, com certa forma de tocar, Osmar já era um bandolinista e, ao mesmo tempo, um engenheiro nato de grande criador de instrumento de maquinários, de metalúrgica. Enfim, só que no lazer deles, eles viram, pela primeira vez, uma guitarra havaiana, que era uma guitarra como é a atual, só que ela ficava deitada, numa afinação, e vinha um cara com cilindro no dedo, tocava e eles observaram que não tinha bojo. Aí, Seu Dodó inventou os captadores para botar no braço de violão e surgiu a guitarra.

Tudo bem, vamos partir agora, eles tocavam muito, em todos os lugares, e trio elétrico passou a ser na época uma manifestação, que só gente que não prestava era que ia atrás. Uma pessoa, uma mulher de família, um rapaz muito educado não poderia estar atrás do trio elétrico, porque neguinho baixava o sarrafo, era confusão, como até hoje ainda rola umas confusões, tanto é que tem uma música de Osmar, que diz assim: “Abram alas, minha gente, que o frevo vai passar, o famoso Trio de Dodô e Osmar, quando à rua sai, a

alegria é geral, é que mais anima o nosso carnaval ...” Aí ele faz o detalhe: “... pula a gente de bem ,pula pau de arara, pula até criança e velho babaquara...”. Ele já está colocando aí, que o trio elétrico dele, pula todo tipo de pessoa, mas todo mundo muito educado, muito arrumadinhos. E aí, foi se desenvolvendo o trio elétrico. Hoje, ele tem esse poder maior. Que primeiro foi assim: Seu Dodó e Seu Osmar e o... me esqueci o nome dele, tô ficando velho... me esquecendo das coisas... então, eram oito músicos tocando: seis no chão e dois em cima da fóbica, que era Seu Dódo e Seu Osmar, fazendo o Carnaval da Bahia, que para entrar na Avenida Sete, na Rua Chile, foi uma confusão... não queriam deixar, por causa do curso. O carnaval da Bahia, antigamente, era o curso. As pessoas que tinham carro iam desfilando de carro, os batuqueiros, as batucadas, as coisas mambembes circulando pelo meio da rua... e tinha essa novidade do trio elétrico. Tanto fizeram, tanto fizeram, que conseguiram entrar e isso virou um sucesso. Por aí, é o primeiro capítulo.

#### EDVARD

Gerônimo, semana passada eu tive a felicidade de topar com Jorge, filho de seu Dodô, e pude entrevistar ele. Foi muito legal e também fiquei com esse sentimento, com essa leitura que esse projeto de guitarra elétrica é um projeto de Seu Dodô. É um projeto dele, é uma obsessão dele. Tanto é, que quando ele resolve, ele chama Osmar para ver. Inclusive, Jorge me disse que lembra de quando seu Dodô foi buscar uma pessoa que tivesse um telefone para poder ligar para Osmar.

Sim, mas aí te pergunto - acho que está bem resolvida a questão do pau elétrico. Agora, a saída no Carnaval, na hora de pegar o carro, pegar fóbica, que pela minha leitura daquele livro *50 anos do Trio*, na hora de fazer a fóbica, Osmar fica com a decoração e Dodô fica com a parte elétrica, da autonomia para esse carro tocar e amplificar os paus elétricos, então, ele resolveu essa parte toda elétrica. Ele é muito, muito, muito importante, nessa arquitetura do trio, Seu Dodô-. Agora, eu te pergunto: conhecendo essas figuras, de quem você acha que foi a ideia de: vamos pegar a fóbica, botar no curso para tocar música amplificada, vamos pegar música elétrica e botar em cima da fóbica e meter no carnaval? Entende? Quem concebeu a *performance*? É isso que eu fico tentando decifrar. De quem foi a ideia da *performance*? É frevo, em cima de um carro, em guitarras que a gente acabou de inventar elétricas.

## GERÔNIMO

Olhe, precisa primeiro entender o seguinte: já existiam algumas coisas sobre o curso. O curso já é o prenúncio do carnaval elétrico, da eletrificação. E depois, quando Seu Dodô ficou encarregado de fazer a parte elétrica, eram só dois alto-falantes. Um ficava no fundo, o outro ficava na frente. Não tinha caixa de grave, não tinha nada. Os amplificadores foram construídos por seu Dodô. Os captadores, que são aqueles imãs, que vibrando sai o som, que era elétrico, foi Seu Dodô quem fabricou. Osmar sempre foi um projetor, de desenhar as coisas, desenhar máquinas, criar máquinas e ele fez o desenho. Seu Dodô executou. Eles eram parceiros de trabalho e sabiam fazer esse tipo de coisas. O lance do trio elétrico era que eles também piraram, quando veio aqui para Salvador, uma banda de música do Recife. Eles saíram tocando, em cima de um caminhão da polícia. Antigamente, o caminhão da polícia era assim, no fundo tinha cadeira de um lado, cadeira do outro, não sei se você tem essa recordação. Eram assim os caminhões, que traziam os policiais, em torno de 16 ou 20 policiais. Todo mundo sentado, com as costas para o outro, em linha reta. No caminhão aqui saiu a grande Orquestra de Pernambuco Vassourinha, tocando em cima do caminhão e o povo todo atrás. Foi o *start* da ideia de se fazer o trio elétrico. É porque o trio era Seu Dodô, Seu Osmar... meu Deus! Como é o nome dele ... aí, depois você vai encontrar, você vai encontrar o nome dele, ele tocou comigo também, na época do carnaval. Então, o trio era eles, agora tinha uma galera que fazia percussão, andando pelas laterais da fobica e isso se formou a grande história. Foi assim: Osmar e Dodô viram a Orquestra Vassourinha tocando, a orquestra toda no caminhão do carro da polícia, fazendo desfile pela Rua Chile, que era a rua mais importante da cidade. Vendo aquilo, eles fizeram o trio elétrico.

## EDVARD

Gerônimo, você está me trazendo uma informação muito importante. Porque nos estudos, nos livros, claro que se fala que o Vassourinhas, a presença do bloco Vassourinhas, aqui, é determinante para invenção do trio elétrico, mas não se fala de que o Vassourinhas estava em cima de um caminhão da polícia. Se fala que o Vassourinhas saiu no chão e que a grande contribuição do Vassourinhas é a percepção de que aquele repertório de frevo arrastava a multidão. Mas, que, inclusive, o desfile do Vassourinhas teria sido interrompido no meio do caminho, porque um dos metais se chocou com outra pessoa, no chão, e feriu gravemente a boca, quebrou um dente, arreventou a boca. Aí, tiveram

que parar e acudirem o homem ali, no Palácio da Aclamação. Não se fala de que eles desfilaram em cima de um carro, entendeu?

GERÔNIMO

Oh... Edvard, meu amigo, eu não tenho como provar isso, você está entendendo? Porque isso, eu vi sair da boca de Seu Arnaldo, mas eu não me lembro de ter sido um caminhão da polícia, um caminhão policial. Eu sei que a Orquestra Vassourinha estava aqui na Bahia, e talvez tenha subido no caminhão, por causa desse problema. Enfim, já se você olhar os carnavais antigos, até as micaretas, você vê que tem caminhões ornamentados com um bocado de gente em cima, talvez sem tocar, entendeu? Mas aquilo já era o prenúncio.

EDVARD

Sim, sim, exatamente. Era o curso. O curso são os carros ocupados com as famílias e tal. Tinha, antes do curso, ou talvez até o coabitando no mesmo tempo-espço do curso, o pranchão, que era aquela base do bonde, que tira o invólucro do bonde, tira os bancos, aí você usa aquela base do bonde para montar a *performance* carnavalesca, a instalação carnavalesca, as famílias e aquilo desce pelo trilho. Alguns, acredito, que elétricos. Então, mesmo no bonde, você já tem um processo ali de eletrificação do carnaval. Aí, você tem um curso com os carros, a imagem do carro desfilando no carnaval. Eu só não tinha ainda essa informação de um carro com uma banda em cima tocando, antes. Porque um carro com uma banda, em cima, tocando já é uma imagem de trio elétrico. Já é uma imagem de trio elétrico e isso foi Seu Osmar que te falou? Que o vassourinha subiu no caminhão?

Por outro lado, concordo com você, quando você fala que o curso é o prenúncio da eletrificação do carnaval. O motor já está ali, movido a combustível fóssil. Ele já está ali dando sua presença no carnaval de Salvador. Já não é mais pranchão, aquelas pranchas de bonde.

GERÔNIMO: Olhe, se você puder entrar em contato com Jorge, novamente, e perguntar essa história, Jorge talvez confirme com você se foi no chão. Porque eu tenho a impressão que subiram no caminhão por que houve esse conflito. A banda Vassourinhas era uma novidade, que impressionou os mais doidos. Tanto é que, logo depois, saiu foi frevo, frevo, tome-le marcha, tome-le tudo.



EDVARD: Perfeito, pode deixar. Vou checar essas informações com Jorge, eu já estou até com as perguntinhas novas para fazer para ele, pode deixar eu pergunto, sim. Vou te fazer mais uma pergunta, para não abusar muito da sua paciência.

Pronto, o trio nasceu, mais ou menos nesses parâmetros que a gente está conversando aqui, que você está me contando, que o Jorge está me contando, também vou conversar com Armandinho sobre isso. Mas, o trio se transforma num acontecimento gigantesco, que transforma os rumos da cidade, que extrapola a cidade. O trio elétrico extrapolou o carnaval, extrapolou a cidade, extrapolou a Bahia, extrapolou o Brasil. Hoje, talvez, existam centros mais produtores de trio do que a própria cidade de Salvador. Toda hora eu escuto uma notícia de trio elétrico pelo Sudeste. Então, a coisa se implantou de fato, passou a existir, inclusive extrapolando esse território, o tempo espaço do carnaval de Salvador. Então eu te pergunto: Gerônimo, a gente pode dizer que existe uma escola do trio-elétrico? Existe um fazer do trio elétrico, que a gente vai passando de boca em boca?

#### GERÔNIMO

Amigo, eu vou começar assim: primeiramente, a invenção do trio elétrico foi, mais ou menos, como a criação do *Axé Music*. Nem Seu Dodó, nem Seu Osmar tinham ideia da propagação do que é esse carro sonoro. Outra coisa, eles não registraram. Ninguém, ninguém registrou. Hoje em dia, o trio elétrico é um domínio público e qualquer um que saiba trabalhar com metalúrgica, sabe fazer um trio elétrico. Por outro lado, a música do trio elétrico, ao mesmo tempo que ela é envolvente e excitante, ela também, na minha opinião, ela é também anti-escola, por que faz com que o músico, seja ele qual for, que tem uma formação aonde se trabalha com dinâmica, trabalha com espera, com certos tipos de comportamentos didáticos, ele se perde todo. Porque o carnaval, como já se diz, é uma loucura. As pessoas todas entram loucura, inclusive as pessoas que estão tocando. Aquela pressão e “quanto mais alto melhor”, muitas vezes isso vem provocando, em alguns músicos, a deficiência auditiva. É devido ao extremo som e tudo muito *over*. Esse é o efeito colateral, para mim, de trio elétrico. Tanto é, que inventei o meu chamado Buzanfan, você deve saber. O meu volume é atingir uma pessoa na distância de 20 ou 30 metros, no máximo. Porque não interessa você ter um som e mandar para uma distância muito longa, porque isso pode virar uma frequência estranha, isso pode prejudicar a saúde da pessoa. Então, eu já estou fazendo essa forma. Então, o aprendizado do trio é uma coisa de que a pessoa toma corpo, mas se ficar na anti-escola... porque o comportamento

no palco é diferente, você pode reparar, tirando Armandinho e eu, somos artistas que a gente usa o palco, você pode ver estamos sempre centrados no palco, ali é a nossa posição e a gente começa dali, até o fim. Já alguns artistas que sobem no palco para fazer o show, ficam tão agoniados, porque não estão se movimentando... com o trajeto daquele palco móvel, o cara vai cantando e vai vendo, as pessoas se diferenciam uma das outras, e quando você está no palco, que vê aquela pessoa estagnada, ali, parada na frente, que ele vai, anda de um lado para o outro, você vai cantando e volta para o outro lado e se mete no meio da banda... e futuca alguém... fica uma dislexia... que é para mim o efeito da anti-escola do trio elétrico, que faz coisas benéficas, mas também deixa um vício de comportamento totalmente ao contrário do que é a música e o teatro, na arte de representar.

## EDVARD

Entendi, essa sua fala é tão boa, porque você está me dizendo que, no seu exercício enquanto artista de trio, você já está indo além dos saberes do trio. Você está na crítica, colocando esse saber já em outro patamar. Que é aquele de: “perai, eu não preciso desse som com a potência infinita para chamar a cidade inteira com o trio, eu preciso de um alcance em que eu possa, ao mesmo tempo, contemplar as pessoas que estão acompanhando o trio e não causar prejuízo, não causar danos”. Você está encontrando uma medida para construção sonora do trio. Isso não deixa de integrar um dos saberes do trio. É como se fosse uma disciplina do trio, na universidade. Justamente essa questão do entendimento dos benefícios e malefícios do volume de som no trio elétrico. Muito bom. Adorei essa sua resposta.

Agora Gerônimo, ao mesmo tempo que o trio vicia o músico, vicia o cantor porque o cantor de trio ele não é apenas um cantor, ele é um puxador, ele arrasta multidões. O cantor de trio é um condutor de povos... é, realmente, uma troca de energia numa escala muito grande, muito intensa e eu te entendo perfeitamente quando esse artista vai para o palco, quando esse artista vai para televisão, ele não cabe parado no palco, nem cabe parado na televisão. Fica louco, concordo plenamente com você, mas, por outro lado, essa condição artística de ser puxador de um trio, de ser cantor de um trio, também coloca ele no lugar de manipulação energética, digamos assim, que poucos artistas conseguem enxergar, porque é um exercício profundamente intenso. Eu vejo muitos artistas do trio elétrico alcançando, cada vez mais, posições de destaque no cenário nacional e

internacional. Será que esse exercício desse palco ambulante, com público renovável também não agrega saberes positivos para o artista?

## GERÔNIMO

Meu amigo Edvard, eu vou lhe dizer uma coisa, o puxador de trio elétrico tem de ter a obrigação de fazer sucesso e o sucesso começa assim: existe uma senha. Primeiro, ele está com o microfone na mão, a voz dele é a mais alta de todas. Então, o que é que ele faz? Ele grita: todo mundo saindo do chão! Bate palma! Canta comigo! Quero ouvir! Então, essa é a senha. O cantor de trio elétrico que não tiver essa condição de puxar a grande multidão, ele não vai fazer sucesso e isso, ao bem entender desses empresários que nós temos... ele fica olhando para o povão para ver se tem alguma reação, a reação é à palavra de ordem que o artista vai dar. Segunda coisa, aliás a segunda ou terceira, não sei... é o seguinte: a música, ela tem de ter um refrão plausível, entendeu? Que seja muito rápido para rima. Então, isso tudo faz parte do obséquio, da obediência. E, também, isso não é uma coisa só aqui na Bahia, não, é o mundo inteiro. Você vai assistir um show de rock, o cantor de rock começa a cantar, de repente, a música dele é a que está fazendo sucesso, todos cantam... ele, aí, manda um verbo de palco, o público responde. Quer dizer, é realmente é a interação do trabalho, ou do cantor de rock, ou do cantor de trio. Agora, por exemplo, eu tive um pouco de formação da Escola de Música e tive a formação de um pouco de teatro. Tudo isso faz parte de como você trabalha.

Trio Elétrico foi uma coisa inventada, como a *Axé Music* surgiu, ninguém tinha ideia de que isso ia acontecer e virou uma coisa monumental. Eu posso até dizer a você, que não sou um artista de grandes pretensões de sucesso. Não porque eu não queira não, é porque, infelizmente, a maioria do povão não entende a minha linguagem musical, não entende a minha forma musical. Mas, existe um ditado que diz assim: aquilo que você oferece ao povo, o povo há de pagar em dobro. Aquilo que o povo não entende, o povo não lhe paga nada. Então, eu estou entre a cruz e a espada. Eu não posso me trair, porque na idade que eu estou, no estilo que eu tenho, imagina se eu mudasse de plano, para ser um puxador de trio elétrico? Até que se eu me invocar, eu sou. Mas, eu não vou ficar confortável. As pessoas que curtem meu show vão estranhar, que já teve uma linha, uma forma... de repente, ela vai mudar, e quando mudar, as pessoas, que são acostumadas a ver isso, vão estranhar um cara como eu, que tinha uma linhagem de música. Imagine, hoje, a coisa mais predominante, nem é mais axé music, na Bahia. O que mais predomina aqui, em

Salvador é o funk, o funk carioca, o pagode baiano, que o cara fica repetindo, do início até o fim: sentar na cabeça, sentar na cabeça, sentar na cabeça, sentar, sentar, sentar, sentar, sentar na cabeça e a mocinha vai fazer a coreografia como se fosse trepar no vento. Você pode observar, isso são os resquícios do lundu que voltou, em forma de pagode.

#### EDVARD

Você tá percebendo que meu doutorado é uma contribuição para a Universidade do Mangue? Você está percebendo que eu, na verdade, com isso, estou pleiteando uma cadeira para depois do doutorado ensinar na sua Universidade do Mangue? Para acabar: se a Universidade do Mangue tivesse um curso chamado trio elétrico, quais seriam as disciplinas? Qual seria o fluxograma?

#### GERÔNIMO

Olhe, antigamente, quando se formaram um trio elétrico, era assim: as percussões. Tinha que ter uma pessoa que avaliava cada uma: quem tocava as percussões, tinha o contrabaixista e o músico tocador de guitarra baiana. Se ele conseguisse tocar uma música de Armandinho chamada *É a massa*, ele era aprovado, era aprovado com requinte, coisa que era muito difícil. Então, se não me engano em 1970, ou até 71/72, o primeiro trio elétrico de bloco foi o bloco Saco Cheio, que saiu com seu primeiro trio elétrico e cantando em cima dele o querido amigo Lui Muritiba. Então, a partir daí todos os blocos começaram a fazer o seu trio elétrico. E essa era uma coisa até mais lúdica, porque cada trio elétrico desses blocos, tinham de ter sua música. Você deve ter alcançado: vem o Bloco Cheiro de Amor, vinha com a música dele, o Araketu, Os Internacionais, cada um tinha sua música e seus artistas começaram, então, a ter uma projeção muito alta. Deixou de ser o trio elétrico, a guitarra baiana, o contrabaixo, guitarra acompanhamento, para ser uma banda completa, com tocador de teclado, com tocador de guitarra, a guitarra baiana foi começando a se perder dentro das bandas de trio elétrico e, até hoje, ela existe mais é com Armandinho e o Dodô e Osmar, que virou uma coisa tradicional. Se você observar, todos os trios elétricos... agora, muito pouco, mas muito pouco, tem guitarra baiana, aliás quase nenhum. Talvez, com Luiz Caldas, porque Luiz também é um grande músico e domina a guitarra baiana. Mas, essa escola da Universidade do Mangue, para ter as disciplinas, começaria dessa forma. Hoje, qualquer um pode montar um trio elétrico, pode montar uma banda que seja só de percussão e o cara cantando em cima. Os blocos afro

tem seus trios e, muitas vezes, com harmonia mais a percussão. O Cortejo Afro também tem sua significação de trio e assim vai. É a evolução e a vida continua.

FERNANDO GUERREIRO / 01 de abril de 2021

Diretor de Teatro, Radialista, Gestor, Presidente da Fundação Gregório de Matos

1. Você sempre manifestou sua paixão pelo carnaval de Salvador. Como essa relação foi construída?
2. Que elementos do carnaval exercem um maior fascínio sobre você?
3. Qual o papel de Manoel José na sua relação com o carnaval?
4. Existe uma qualidade específica do carnaval de Salvador? Difere-se dos demais?
5. A irreverência, a picardia, a chacota, a esculhambação, a brincadeira é uma marca que você traz na interação com o mundo e as pessoas no seu dia a dia. Você guarda um carnaval dentro de você?
6. O teatro que você faz também guarda um carnaval?
7. *A Bofetada, Vixe Maria, Deus e o Diabo na Bahia* são trabalhos carnavalescos?
8. Para compreender e avaliar a obra de Rabelais, Bakhtin estuda os carnavais da Idade Média. O carnaval de Salvador explica a obra de Fernando Guerreiro?
9. Podemos dizer que o seu teatro, a sua poética, é fruto do carnaval de Salvador?
10. Na sua opinião, o que é o trio-elétrico?
11. Na sua opinião, Salvador possui uma poética própria?
12. Ivete Sangalo comenta no documentário *Axé*, que a Bahia tem um jeito próprio de produzir a arte e isso determina a escolha dela por permanecer aqui e construir a carreira dela daqui. Você concorda? Você se identifica com essa escolhas?
13. Na sua opinião, no fazer do carnaval, existe uma escola soteropoética?

EDVARD

Fernando, você sempre falou de sua relação, de sua paixão pelo carnaval de Salvador. Como é que essa relação foi construída?

GUERREIRO

Na verdade, eu fui levado para o carnaval muito cedo. Minha mãe tinha uma amiga e a mãe dela morava na Avenida Sete e nessa casa que ela morava tinham duas janelas e, naquela época, o carnaval era também para ser assistido. Então, as pessoas ficavam nas janelas e assistiam o carnaval e também colocavam bancos na rua pra verem os blocos passarem, as escolas de samba... menos à noite, as famílias voltavam e se trancavam em casa. Então, veja como era interessante: você podia sentar num banco, que as pessoas desenhavam no chão com tinta a localização de cada grupo. E, acredito que aos 6 ou 7 anos, eu comecei a ser levado pelos pais para participar do carnaval. Eu tinha irmãos mais velhos e isso facilitava muito as coisas porque eu já ia a reboque. Eles já pulavam, já saiam nos blocos e eu tinha de ficar assistindo. Primeira sensação que puxou imediatamente: era um mundo lúdico. Porque eu, desde a minha infância, sempre achei o mundo normal muito chato e sempre tive uma dificuldade muito grande de me adaptar à realidade convencional do mundo, do dia a dia, porque eu achava um negócio meio pálido, achava um negócio sem brilho, sem energia, repetitivo e quando eu conheci o carnaval, eu falei: eu quero morar no carnaval.

A minha primeira sensação foi essa. Esse aqui é o meu lugar. Se eu pudesse, eu passava o ano inteiro aqui.

E aí, com onze anos, eu consegui uma permissão de sair no carnaval com meus irmãos, no Bloco do Jacu. Quando eu saí no Bloco do Jacu, eu experimentei, pela primeira vez, a sensação de estar dentro do carnaval. Eu não era mais simplesmente alguém que estava

assistindo o carnaval. Eu passei a ser alguém que estava dentro do carnaval. E isso me fascinou ainda mais. Que é uma sensação que até hoje eu acho que insubstituível. Que é a sensação de pular no asfalto, pular na rua. É uma sensação absolutamente única. Nada se compara, não tem clube, não tem ficar em cima do trio, não tem nada, é única. Principalmente pela quantidade de pessoas em volta e por essa comunhão que acontece estranhissimamente em torno de um bloco de carnaval, da alegria e tal. E aí me apaixonei por carnaval mais ainda.

Inclusive, nesse primeiro ano eu consegui me perder da família inteira, de propósito, e tomei uma surra. Foi um show. Fiquei de castigo um ano.

Mas a minha relação com carnaval se estreitou, facilitada por Manoel, que era um apaixonado por carnaval, meu irmão, e acabava que eu ia sempre com ele, até que eu fiz 18 anos e comecei a ir sozinho para o carnaval. E aí, me apaixonei completamente por aquele mundo. Que eu conheci e que passei a frequentar nos anos de 1970, que eram oficialmente os anos do desbunde. Ou seja, de um lado você tinha a ditadura militar: costumes rígidos, censura; e durante aqueles 4 dias, que na época eram 4 ou 3 – porque começava sábado à tarde o carnaval – você tinha um corte abrupto da realidade e mergulhava num mundo lúdico, enlouquecido, absolutamente fora de qualquer padrão. Então, eu ia para esse mundo que, basicamente, era a Praça Castro Alves, no auge. Eu acho que é impossível reviver aquilo, não tem como. A Praça Castro Alves era como se fosse um território livre, cercado, ninguém entrava, ninguém fazia nada, não tinha repressão, não tinha nada.

Então, o carnaval, para mim, começou a ser esse mundo lúdico, mágico e que a única forma que eu achei de conviver com ele o ano inteiro foi fazendo teatro.

Então, a conexão se deu por aí. Por que no teatro, eu posso criar o mundo que eu quiser. Inclusive, esse mundo de carnaval. Então, daí vem a minha relação com o humor, a minha relação com o exagero, com a farsa. A minha relação com a questão do homem vestido de mulher, que foi a grande marca da Bofetada. Porque? Porque o carnaval era o território onde homens se vestiam de mulher. Você não via nenhum homem vestido de mulher durante o ano, mas, no carnaval, tinha um monte. Inclusive, com uma visão crítica: não necessariamente eram gays. Não tinha essa coisa “ah, é tudo viado”. Não. Os homens se vestiam de mulher para brincar. Então, aquilo na minha cabeça ficou muito forte, a



fantasia... se você fizer uma anamnese da Bofetada é um carnaval. Ali, aqueles personagens todos estão desfilando num bloco de carnaval. Eles todos estão fora de ton. Eles todos estão com o ton carnavalesco. Então, o meu teatro, a minha marca registrada ficou sendo carnavalesca. É essa farra, é essa festa, é essa realidade, que tudo pode acontecer. É essa liberdade sexual. “Porque você coloca gente nua nas peças?” Porque no carnaval tem gente nua na rua. Eu nunca esqueço que o carnaval sempre esteve ligado à exposição dos corpos. As pessoas aproveitavam o carnaval e colocavam tangas terríveis, inclusive pessoas sem condições nenhuma de colocar aquilo, mas colocavam. Então, você via imagens na rua terríveis. Eu passei a ser um folião observador. Eu gostava muito de pular, mas eu tinha que ter meu momento de parar pra ver. E, nesse momento de parar pra ver, 10 peças de teatro passavam na minha cabeça. Aquele momento era a criatividade na veia. Era o delírio na veia.

Tanto que depois, com essa história dos blocos e do abadá, eu fiquei meio chateado, porque eu acho que perdeu muito da inventividade. Esse carnaval “quero ver Ivete, quero ver Bel”: chatíssimo. O carnaval da mudança do Garcia, esse carnaval mais solto, que hoje o Pelourinho tem um pouco esse clima... eu acho que na hora que você padronizou, ficou chato, ficou parecendo carnaval de clube. Sempre foi um porre.

#### EDVARD

A gente sempre, quando dispara um processo artístico, costuma fazer alguns laboratórios, para as ideias surgirem, as maluquices surgirem. E me parece que, não só o carnaval de Salvador, mas em outros momentos da humanidade, como por exemplo na Grécia Antiga, quando você tinha as Dionisíacas, isso funciona como um grande laboratório coletivo, que vai desembocar em formatos artísticos. Dionisíacas vão gerar a tragédia e comédia e o nosso carnaval também gerou uma série de coisas e é por isso que eu estou falando dessa matriz soteropoética. Me parece que você é o artista de teatro, que mais herda do grande laboratório do carnaval.

#### GUERREIRO

Eu acho que tem um vínculo muito forte de Márcio Meirelles com Bando de Teatro Olodum, principalmente, a partir do momento em que ele casa com o Bando de Teatro Olodum, ali você tem um movimento muito carnavalesco, porque como o nome está dizendo, é Bando de Teatro Olodum, é Pelourinho, tem uma relação direta com a música,

com o humor, com a baianidade, com a cidade e tal. Você tem Deolindo, que produziu Bocas do Inferno, que eu considero um clássico, um teatro de revista tradicional, que eu sinto muita falta de voltar a Salvador esse movimento de teatro de revista. Acho que tem alguns rompantes de Paulo Dourado, principalmente Los Catedráticos, que eu acho que é um clássico também. Então, eu acho que tem uma marca forte aí dessa estética trieletrizada, carnavalesca nos espetáculos teatrais.

E falar uma coisa muito engraçada: apesar do carnaval ser a grande fonte inspiradora do meu trabalho, por exemplo, da minha vida até, eu diria, estética, a coisa mais difícil do mundo é representar o carnaval no palco. É uma coisa absolutamente assustadora e, ao meu ver, hoje já considero impossível. Porque se você colocar projeção, fica falso. Se você colocar gente, fica aquela moqueca dançando, parecendo final de carnaval, aqueles blocos de bêbados. Eu nunca esqueço que quando eu fiz o final de Vixe Maria, eu levei um mês adiando a estreia, porque a peça terminava em um carnaval e a gente fazia tentativas e mais tentativas e não conseguia encontrar uma solução. Uma delas foi horrorosa: Euro Pires fez um pano cheio de cabeças... (risos) que era pra representar as pessoas pulando e ficou parecendo pessoas decapitadas, entendeu? Tanto que a gente usou esse pano depois na cena do inferno, no início, que combinou: eram cabeças decapitadas. Mas, para o carnaval, ficou horroroso. Então, assim: é muito difícil o carnaval no palco. Porque tem um negócio meio doido. O carnaval, pra mim, ele tem um comportamento, um volume de pessoas e a possibilidade de você entrar nele, participar dele de alguma forma. Então, essas duas coisas são muito importantes. Então, o carnaval é a fonte inspiradora, mas não inventem... a mesma coisa é relação sexual no palco. Ô, dificuldade... só sai bomba. Sai aquela coisa beirando a pornografia, ou então aquela ginástica, os dois atores na coreografia, aquela coisa que ninguém vai transar dando aquele show pirotécnico (risos) é um horror, esconde lá, esconde cá... tá mostrando tudo ou não está?

Mas, voltando ao carnaval, eu acho que ele é uma fonte inspiradora inesgotável e você falou uma coisa que muito interessante: com o advento da micareta... o carnaval se espalhou um pouco. Hoje, você pode reviver o carnaval em vários momentos, na própria cidade, você tem as festas e etc., como também em cidades do interior, ou seja, eu me lembro claramente, que havia uma contagem regressiva, quando era adolescente, vinte e poucos anos: vai chegar o momento dos 4 dias. Quarta-feira de cinzas: depressão

completa. Era o dia assim: todo mundo arriado, todo mundo péssimo, deprimido... quarta, quinta, sexta e sábado era o final de semana do terror. Aí, tinha a festa de Arembepe, que acontecia no primeiro final de semana, depois do carnaval. Então, ia todo mundo pra Arembepe para tentar esticar o carnaval. Já era uma primeira micareta oficial, que tinha uma cara mais louca que o próprio carnaval, na década de 70 e início dos 80, era um delírio absoluto a festa de Arembepe.

EDVARD

Que idade você tinha nos anos 70?

GUERREIRO

Eu comecei a pular carnaval com 11 e, no final da década de 70, eu estava com 18. Fui formado dentro do carnaval. Inclusive, tem um dado no carnaval que eu sempre falo: é impossível organizar o carnaval com a perspectiva cartesiana. O carnaval tem uma lógica própria que envolve o caos. Um carnaval excessivamente organizado é um carnaval sem graça. Por isso, eu defendo um teatro não asséptico. É até um conceito completamente louco. Mas, o que é isso? Eu acho que o teatro tem que pressupor erros. O que não significa mau acabamento. Observe que são duas coisas completamente diferentes. A peça, pra mim, tem que ter brecha, o espetáculo, para um equívoco, para um atraso, para uma fala trocada... ou seja, isso, pra mim, é uma marca que vem do carnaval. Vivacidade. Porque é que o público volta? Uma peça só é sucesso quando o público volta. Ponto. Se você pensa que a peça vai fazer sucesso com o público indo só uma vez, desista. Ele tem que voltar, ele tem que levar a família, ele tem que levar mais gente, ele tem que querer ver mais vezes. E o que leva o público a querer ver mais vezes? É justamente a possibilidade de ter outra peça. Ou seja, se o carnaval fosse igual todo ano, ninguém suportaria. Porque você gosta de ir no carnaval todo ano? Porque vai ter uma música nova, vai ter um acontecimento novo, um bloco vai atrasar, vai ter um bate-boca na avenida, vai ter um imprensa-imprensa qualquer, Daniela vai ficar parada uma hora e meia, ou duas, ou três, Carlinhos Brown vai tirar a roupa... ou seja: você vai ter alguma coisa no carnaval que vai sair do padrão convencional. Que é justamente o que eu acho que o carnaval da Bahia, em algum momento, perdeu. Esse carnaval de abadá, de bloco fechado, se tornou um carnaval previsível. Muitas vezes, eu enquanto espectador, olha aquilo e dizia: lá vem o mesmo bloco de novo. Todos cantavam iguais, todos dançavam

iguais, as caras que estavam no bloco eram muito parecidas e a gente começou a ter nos blocos muito pouco baiano. Isso começou a esvaziar a verdadeira animação do carnaval. Carnaval de turista, pelo amor de Deus... um bloco cheio de turistas é patético. Fica parecendo que você está em um resort em Santa Catarina. Não tem graça alguma. O carnaval, aquele de raiz é aquele que neguinho dança, pula mesmo, é o bloco afro que você não ouve a base, só escuta aquela voz gritando, aquele negócio surreal, carnaval tem particularidades inacreditáveis. Essa característica do imprevisível no teatro vem do carnaval.

EDVARD

No que é que o nosso carnaval de Salvador se diferencia dos outros?

GUERREIRO

A primeira coisa que eu acho importantíssima: a gente tem uma tecnologia desenvolvida pela população e pelos poderes públicos em relação ao carnaval. Por exemplo: há dois anos atrás, ou há 3 anos atrás, eu, casualmente, estava no meio do carnaval de São Paulo, porque eu fui para bodas de ouro do meu sogro e minha sogra e tal e tava lá. E acabei ficando no hotel que estava no meio carnaval no centro da cidade. E aí, eu olhei assim... rapaz, desfilava um bloco e outro vinha meia hora depois, 40 minutos depois. Então, assim, Salvador criou uma forma de carnaval. O espetáculo do carnaval da Bahia imbatível. É como a escola de samba do Rio, a de São Paulo não é igual. Ou seja, tem um formato ali, que funciona. E que funciona independente do poder público. Ele é fundamental, mas as pessoas... se você tirar os baianos do carnaval é tragédia. Vai ter pisoteamento, ou vai ficar sem graça... assim, o baiano entende como é que se pula o carnaval. Principalmente aquele baiano que pula o carnaval desde criança. Ele sabe o que fazer. Se você olhar de fora, você vai dizer assim: é impossível essas pessoas estarem aqui, nessa multidão, e não ter uma tragédia. A última vez que eu vi o Baiana System na rua, no Furdunço do ano retrasado, do ano passado, aliás... eu disse: vai morrer gente. Mas, não morre. Porque? Porque o baiano, aquele grupo ali sabe como é que segura a onda. Sabe como é que pula. Eu acho que a marca do carnaval da Bahia é essa coisa que você aprende, desde criança e esse formato de você emendar tudo, de você ter uma diversidade, hoje, de novo, que volta, vários artistas, o trio elétrico. O artista de trio

elétrico: isso não existe no resto do Brasil. Bote um sertanejo para cantar 12 horas, ele cai fulminado, porque ele não vai aguentar.

É uma escola. Por exemplo: você conduzir uma postura em cima de um trio é completamente diferente de você cantar num palco, de você cantar na TV. Raros artistas têm essa possibilidade, tem essa personalidade. Então, é uma escola absolutamente particular. Uma banda que toca num trio, o formato das músicas, a forma de emendar as músicas, como manter a plateia e público animado, como desfilar, ou seja, nós temos um formato que é imbatível. Se você perguntar para mim: o que é que se perdeu o Carnaval da Bahia? Eu lamento muito... a parte que se perdeu no carnaval, e que o teatro não perdeu, é o visual. Eu acho que o Carnaval da Bahia, a partir do advento do Abadá, perdeu muito a relação com a fantasia e com a decoração de rua, que foi sumindo. Então, essa história de filmar, de clarear... você parece que está desfilando num estúdio, num sambódromo. O carnaval tá todo iluminado demais, não tem fantasia, só os Mascarados e, eventualmente, Muquiranas e etc. e tal. Os blocos de samba também mantêm essa tradição, mas você perdeu muito o lúdico, o visual lúdico do carnaval. Eu acho que isso é muito grave e chapou o carnaval. Eu sinto muita falta daquelas decorações maravilhosas de Juarez Paraíso, com aqueles elementos enormes, que eu lembro até que os últimos carnavais que tiveram aquilo foram os de Mário Kertész, da gestão dele. Eu me lembro até hoje que teve um braço que caiu no meio da Praça Castro Alves, quase matou várias bichas, foi um corre-corre horroroso (risos), entendeu? Porque uma daquelas alegorias, na terça-feira, já estava exausta, não tava aguentando mais tanta fechação e o braço caiu. Então, isso gerou uma coisa louca e depois acalmou.

Outra coisa também, essa coisa, por exemplo, de transar, não transar... o sexo, no carnaval, eu acho que era muito mais alegórico. O que é isso? A gente tinha muito mais o “fazer para mostrar”. Que não era simplesmente o ato sexual, era uma coisa teatral. Você tinha uma coisa meio coreografada. Hoje, tem uma coisa compulsiva. A pessoa sai na rua pra pagar 10. A pessoa sai na rua, para pegar 15. Perdeu a graça, virou compulsão. A performance e a conquista eram um processo. Era tudo muito teatral, tinha um romantismo no meio, tinha a possibilidade de fazer aquilo só naquele momento. Hoje, eu acho que virou uma coisa meio animalesca, no mal sentido, sem ritual. Então, fica uma coisa vamos trepar com 10 num dia. Parece uma coisa mecânica, não tem mais graça. Originalmente, você tinha uma performance que se perdeu.

EDVARD

Você guarda um carnaval dentro de você?

GUERREIRO

Olha, eu acho que não é nem guardar. Eu acho que eu vivo dentro de um carnaval particular. É uma coisa assim... se eu dissesse a você que eu guardo, era como se eu dissesse a você: olha, tá aqui guardado, fevereiro eu vou soltar. Não. Eu acho que ele está presente o ano inteiro. Então, é só uma questão de acessar esse carnaval. Eu acesso no Roda Baiana, eu acesso na minha relação afetiva, por exemplo. Uma das coisas que deu certo, hoje, no meu casamento é que há no meu parceiro um outro carnaval. Então, a gente consegue acessar esse carnaval na hora que a gente quer. Então, é uma coisa muito presente. Eventualmente, eu trabalhando, acesso isso dentro da Fundação. Tanto que o meu grande cansaço, hoje, no poder público, é que, cada vez, eu acesso menos esse carnaval. E isso tem me esgotado profundamente, mesmo, porque eu estou sem dirigir teatro, eu estou muito mais como espectador. Juntou com a Covid, que é um período muito complicado de você brincar, muito complicado... mas é um carnaval que eu acesso, normalmente, na minha vida, no dia a dia, mesmo.

EDVARD

Eu me lembrei muito de você, quando estava na pesquisa, quando eu entrei numa obra que Cleise me indicou, que fala sobre Idade Média e sobre os carnavais. O objetivo de Bakhtin, no livro, é tentar explicar a obra de Rabelais, aquele autor fantástico, daquela loucura toda, daquele gigantismo, daqueles absurdos e o cara que é muito mal compreendido. Então, Bahktin tenta fazer justiça à obra de Rabelais, porque os cânones para poder compreender a obra de Rabelais nunca foram abordados. Rabelais é fruto da vivência dos carnavais da Idade Média, então para você entender aquele código estético, você precisa entender a natureza das saturnais romanas. Então, num determinado momento, eu cheguei nessa hipótese: o Carnaval de Salvador é para o teatro de Fernando, o que as Saturnais são para o livro de Rabelais. Você acha que por aí?

Guerreiro

Eu concordo com você. Eu acho que tem a ver, sem dúvida nenhuma. Esse casamento, como a gente vem falando até agora, se dá de uma forma muito precisa. Eu nunca tinha

pensado nisso, até que um belo dia, Andrezão me convidou para um bate-papo, porque ele fazia que era segundas-feiras, tinha um nome até bem legal, que não tô lembrando... e nessa conversa, do nada, saiu essa história da influência do carnaval no meu teatro. Que até então, eu nunca tinha feito essa ligação e a partir daí, eu comecei a ficar mais atento com isso. Então, eu acho que, sem dúvida nenhuma... você quer ver um outro diretor, que eu lembrei agora, que tem isso na veia é Zé Celso. Se você pegar Zé Celso, dos diretores brasileiros, é o mais carnavalesco, é o mais ousado. Por mais que você tenha nas peças dele, carnaval demais. Que eu acho que, às vezes, ele perde a mão. Então, se torna uma coisa cansativa. Tem uma coisa engraçada no carnaval que é o time, que é um dado que já vem do diretor teatral: um carnaval em excesso gera uma depressão. Porque você ficar o tempo todo aqui [faz um gesto com as mãos indicando patamar alto], em algum momento, esse aqui [repete o gesto] perde a graça.

Então, se a gente vivesse numa orgia durante 365 dias por ano, a gente iria ficar profundamente entediado. Satura completamente. Então, o seu teatro é tão caótico quanto o carnaval? Eu diria: ele tem um componente caótico, mas, ao mesmo tempo, eu tenho que ter um lado, que aí você já pode dizer não é carnavalesco, um lado do organizador do carnaval, que é o diretor. Porque, eu também tenho que fazer o público respirar. Eu também tenho que dizer: acabou o carnaval, gente. Vão pra casa com saudade. Se não, as pessoas vão ficar exaustas. Vai se tornar repetitivo, vai se tornar cansativo. Essa euforia vira para o outro lado. Então, eu acho que eu herdo, claro, esse clima, mas o excesso... é uma duplicidade da minha personalidade: ao mesmo tempo que eu mergulho fundo na loucura, num segundo momento, eu passo um aspirador. Num segundo momento, eu olho e faço assim: peraí, ninguém está entendendo mais nada. É o que estou te falando: é um espetáculo teatral, não é uma festa. A gente tem que entender, que o carnaval entra como grande influenciador, como um elemento que dá um clima ali, uma leitura estética. Mas, tem gente assistindo. Tem gente participando, então isso vai ter que, de alguma maneira, ser lapidado, porque senão isso se transforma em algo excessivamente dionisíaco, orgíaco, que é o que acontece com o Zé Celso e, com duas horas, você não aguenta mais. Você começa a ficar profundamente entediado. Então, eu acho que, hoje, o carnaval entra na minha obra como um determinante, talvez, de estilo, de estética, de formato, de tom, mesmo nos dramas, as pessoas podem observar que mesmo numa Pólvora e Poesia da vida, tudo é muito estourado, tudo é muito atravessando... é como se a gente pegasse

aquele medidor do som [decibelímetro], e ele fosse para o vermelho. Então, ele desafina. Mas, ao mesmo tempo, tenho um cuidado para que aquilo não se transforme em algo tão alto, tão histérico, que fique insuportável.

EDVARD

Eu tive essa experiência de fazer alguns trabalhos com você, comédias e tragédias e eu percebo que mesmo na tragédia quando a gente acessa um determinado elemento para lhe dizer uma determinada energia elétrica isso é importante para que o processo avance né eu lembro que no shopping Quem quer um trabalho super difícil e tal mas tinha um determinado momento que eu me meti uma maluquice de meter embaixo do carro para fazer de quanto que tava comendo o carro que você achava aquilo um ótimo adorava aquele negócio de comer o para-choque do carro né então assim aquela maluquice né que é uma maluquice que tem uma que carnavalesco né

GUERREIRO

Não tenho dúvida que o carnaval tem uma lei que tudo é possível.

EDVARD

Na sua opinião, o que é o trio elétrico?

GUERREIRO

Olha, o trio elétrico, para mim, é o palco em movimento. Eu acho que essa é a definição mais interessante. Porque, para mim, independente da palavra “desfile”, eu acho que a palavra “desfile”, pro carnaval da Bahia, uma palavra que você aplica com restrições. Porque você tem muito mais gente pulando do que assistindo. O carnaval da Bahia interessante é o carnaval que se move. Não é o carnaval que é estático, que você fica no lugar pendurado, olhando. Então, eu acho que o trio elétrico é a invenção do palco que anda. Isso, para mim, é o grande tchan do trio. É você botar música, andando. O show andando. O espetáculo andando. Eu acho que isso, e o público indo atrás, participando... é como se fosse o carro alegórico de antigamente com som, talvez... se você pensar no formato do trio elétrico, ele tem uma coisa muito colada com formato do carro alegórico. Mas, o carro alegórico é muito mais: oh, que lindo! Ele é pra ser contemplado. O trio é para ser sentido, ouvido, provocador e você vai participando, dançando. Um carro



alegórico desfilando, sem pessoas em volta, ele é lindo; um trio elétrico, não tem a menor graça. um trio tocando, sem público, na rua, pulando é uma coisa horrorosa. É uma imagem completamente sem pé nem cabeça. Ele fica aparecendo um peixe fora d'água. O que é isso? Isso é tão ruim que não tem ninguém atrás? Porque no carnaval da Bahia tem daquelas coisas, as pessoas que arranjaram dinheiro na última hora e saem sem ninguém atrás. O artista não tem seguidor. Aí, passa, às vezes, tarde da noite, aquela coisa deprimente, que é aquele artista cantando pro mar, ou para os casarões da Avenida Sete, sem ninguém acompanhando. Eu, se fosse o artista, eu teria uma depressão, pararei minha carreira. Que eu acho que uma sensação apavorante, você cantar para ninguém. Uma coisa horrorosa. O trio só completa o ciclo dele: um palco móvel, com pessoas assistindo, acompanhando, dançando, participando.

Eu acho que a grande chave do trio elétrico... é a chave... sonora, sim, claro. Você botou som no carro para rodar. Mas, é um carro que roda, que toca e anda. Tanto que, às vezes, Brown bota aquele trio fixo lá no Museu do Ritmo, é horrível aquilo. Aquilo é um trio preso no chão? Um negócio que não tem o menor sentido. Não anda. É horrível aquele trio, ali. Parece que prendeu, deu um problema. Não rola. É o movimento.

EDVARD

E Salvador? Você acha que possui uma poética própria?

GUERREIRO

Eu diria, hoje, eu tenho conversado sobre Salvador, no Roda Baiana, com várias pessoas. Eu acho que Salvador tem uma poética própria e a marca principal dela é a mistura. Então, a grande contradição. Ontem, Luciano Bahia teve no programa, ele fala uma coisa muito interessante. Eu perguntei o que é que a música soteropolitana tem que chama mais atenção? Ele falou: a falta de pudor. O que a falta de pudor? Se mistura todos os ritmos, sem a menor preocupação. E isso, o carnaval trouxe. O bar trouxe, mas, principalmente, o carnaval. Porque, no carnaval, se toca tudo. Aí, Jonga entrou. Jonga tocou em trio, mais de 30 anos. Aí, ele disse: eu toco forró no trio, já toquei reggae, já toquei valsa, já toquei tudo. Então, eu acho que a grande marca estética de Salvador é essa coragem de misturar, essa coragem de juntar tudo e gerar, justamente, o resultado dessa mistura não é, talvez, algo... em alguns momentos você consegue dizer: é o axé music. Se você pegar dentro da Axé Music, você tem várias vertentes, que vai do galope, até o reggae. Você tem o samba

duro... qualquer conceito que você coloque dentro da música da Bahia, você vai ter que expandir. O merengue tá dentro da axé music. O ritmo latino entra na axé music. Então, é uma misturada mesmo. Então, para mim é incrível, mas a identidade de Salvador se individualiza a partir da mistura, dessa ousadia, desse pode tudo.

EDVARD

Ivete comenta no documentário Axé que a Bahia tem um jeito próprio de produzir a arte e isso determina a escolha dela por permanecer aqui e construir a carreira dela a partir daqui. Você concorda com isso? Você se identifica também com essa escolha?

GUERREIRO

Eu acho que Ivete pode construir a carreira dela aqui, por conta de um movimento, que foi importantíssimo da indústria cultural, a partir da axé music, a partir da WR de Rangel, que permitiu aos artistas quebrarem esse bloqueio do Sul Maravilha e se projetarem a partir de Salvador. Então, eu considero que são dois aspectos aí. O aspecto econômico é recente, você poder morar aqui, você poder produzir aqui, tanto que isso não chegou ainda às artes... ao áudio visual... para os atores ainda é complicado... para música, como o Axé virou uma grande indústria, você começou a poder viver na cidade. E a segunda coisa é que, você vivendo na cidade, você fica com ela dentro de você. Você transita muito bem. Mas, ao mesmo tempo, você tem um Caymmi, que morou a vida inteira fora de Salvador, que talvez sejam mais baiano de todos os nossos compositores. Então, é contraditório. Eu gosto muito da ideia do artista poder sobreviver no local onde ele nasceu, onde ele cresceu e onde ele pegou a sua base. Mas, às vezes, eu sinto que são vários fatores envolvidos. Agora, o que eu não gosto é de você sair da raiz. Vamos lá: Brown, vira e mexe, está no Candial. Porque? Porque, a minha percepção, anos fazendo boca de brasa é que a grande matriz de invenção está nos bairros. A novidade aparece na periferia. O artista que se despluga da periferia, ele vai perder identidade. Então, não adianta morar em Salvador, no condomínio. Um condomínio é exatamente igual, em qualquer lugar do Brasil.

EDVARD

Você viveu isso, na sua carreira?

## GUERREIRO

Sim, eu acho que o fato de eu ter nascido... quer dizer, eu me criei na Pituba, como um pai trabalhando no Comércio, isso foi fundamental. Porque a Pituba era o lugar que eu dormia. Mas, eu passava o dia, no Centro Histórico. Então, isso foi fundamental. Depois, eu volto para o Centro Histórico para ensaiar. Durante muito tempo eu ensaiei ali, onde é a Escola de Medicina, ou no TCA, e eu volto para a Fundação Gregório de Matos, para o Centro Histórico. Eu fico imaginando, se a Fundação fosse no Centro Administrativo, eu não tinha aguentado um ano. Aquilo ali é um horror. Aquilo ali é a ausência de identidade. Aquilo ali é um lugar que tem cara de nada. O negócio mais absurdo que eu já vi até hoje. Um lugar sem gente, sem vida, parece que você está em Brasília. Um negócio horroroso.

Mas, assim, voltando... essa relação com o centro da cidade sempre foi muito forte. Apesar de eu ter nascido no Centro e vindo morar na Pituba, a vida inteira andei Rio Vermelho, a vida inteira me meti em bairro popular. Eu frequentei demais o Pelourinho... então, isso foi uma coisa, que foi marcante para essa construção estética. E é isso que eu digo, o artista, para ele dizer, que interessante ele viver num lugar, ele tem que frequentar esses lugares. Não adianta só... Largo Dois de Julho? (31:14) É específico. Quem mora no Largo do Júlio tem material para 10 peças. Aquilo é um microcosmo interessantíssimo de Salvador. É um bairro que tem uma identidade muito forte. É isso, eu acho que tem a ver, sim, para construção da carreira. Mas, você tem que estar convivendo com a bagunça. Luís Miranda volta para cá e fica na esbórnica. Agora, você ficar enfiado no condomínio trancado, sem ter contato com a cidade, com nada... vá morar em qualquer lugar do mundo.

## EDVARD

Nesse fazer do carnaval, na sua opinião, esse fazer do carnaval, artisticamente falando, a gente poderia já dizer que existe uma escola soteropolitana com características próprias? Você estava falando, há pouco tempo, do puxador de trio...

## GUERREIRO (para o capítulo final dos desdobramentos)

Eu acho que a gente hoje comete um erro muito grande e que eu vivo brigando na prefeitura, que é não transformar a Casa do Carnaval num grande pólo de estudos do carnaval. Aquilo ali precisa sair daquela ideia de visita, para turista ver, e se transformar

num polo de pensamento, de discussão, de criação de trabalhos acadêmicos, de formação carnavalesca. Eu acho que sim, um cantor pode vir para Bahia fazer um estágio de puxador de trio. Os gestores do Brasil inteiro deveriam vir para cá e terem uma oficina com Eliana Dumet, Isac... eu acho que nós temos muito o que ensinar da tecnologia do carnaval, sem dúvida alguma e da estética também.

Pedrinho Rocha, que foi o grande criador do abadá, é uma escola viva. Bel é um puxador de trio que é uma escola. Talvez um dos maiores puxadores de todos os tempos. Então, essas pessoas podem passar esse conhecimento. Eu acho que, realmente... os blocos afro, meu Deus, que universo riquíssimo! Diz tudo de identidade, você tem aí. Todos esses elementos, inclusive, eu tenho essa sensação em relação aos blocos afros, que me incomoda demais, que eu acho que eles estão precisando se revitalizar musicalmente. Eu acho que você tem grandes composições num determinado momento e depois esses blocos começam a se repetir. Com exceção do Gandhi, que o Gandhi pra mim é um caso à parte. O Gandhi é um ritual, ritual se mexe. Acho que se o Gandhi começar a dançar e cantar loucamente, jogar o chapéu pra cima, perdeu, acabou. Não tem o menor sentido. Mas, Olodum, Ilê e etc., eles perderam um pouco a pulsão criativa. Eles, hoje, vivem muito mais de homenagem, do que, propriamente, da criação. Eu sinto necessidade, Malê Debalê, desses blocos retomarem.

Mas, a gente tem aqui um manancial impressionante, com pouquíssima bibliografia sobre o assunto. Chico fez o Axé sozinho. Não tem outro documentário do carnaval, praticamente. É um absurdo que, com esse material, você esteja ainda com tão pouca coisa acadêmica para quem quer estudar, para quem quer ler. E a gente não transforma aquela Casa do Carnaval num grande espaço de discussão sobre o carnaval, de debate, de trazer gente do mundo inteiro para falar de carnaval aqui. Falar de Paulo Miguez, que é um grande defensor, nosso vice-reitor, um dos grandes conhecedores do carnaval da Bahia e uma figura que briga muito por isso. Merina que é outro elemento importantíssimo. Eliana Dumet que durante anos comandou o carnaval, sabe tudo. Isaac que tá com esse bastão de um tempo para cá. Você tem carnavalescos, em Salvador, que são importantíssimos, que precisam transformar tudo isso em escola, em possibilidade de discussão, debate e aprendizado.



DANIELA MERCURY / 14 de outubro de 2021

Cantora, compositora, produtora cultural

EDVARD

Podemos afirmar que a cidade de Salvador, através de suas festividades, deu luz a novas formas artísticas?

DANIELA

Sim. Vejo surgir em Salvador, ininterruptamente, novas fusões musicais, linguagens e vocabulários estéticos. Toda a história da cidade e das artes e dos artistas locais tem uma grande influência no olhar que construímos sobre nós e na poética baiana, mas o sucesso do Axé e o cenário musical que foi criado a partir desse advento foi que gerou esse ambiente de contínua transformação e experimentação artística dos últimos 35 anos.

Todos querem fazer algo especial e novo. Querem ser a nova revelação da Bahia. Por causa do Axé as gravadoras e a imprensa brasileiras prestam atenção aos novos artistas que surgem aqui. Eu para me tornar uma artista nacional e a minha música conhecida e compreendida no início dos anos 90 fui obrigada a ir até São Paulo e me apresentar como artista iniciante no vão livre do Masp. E só a partir da repercussão desse show é que me torno uma artista nacional e o gênero passa a existir como gênero. E eu ganho da imprensa nacional o título de Rainha do Axé. Depois do meu sucesso, as portões estavam abertos para todos os artistas baianos. Salvador sempre foi uma cidade de grandes artistas e criadores que inspiram novas criações e movimentos, mas o Axé é um gênero que fez mais sucesso que todos os outros gêneros e que definitivamente massificou e popularizou o carnaval e a cultura trielétrica que nós criamos e que dominamos.

A partir do sucesso e do mercado musical aberto pelo Axé, as novas gerações podem viver de música na Bahia. Os artistas brasileiros e estrangeiros aprenderam nossos ritmos e nossa maneira de fazer shows nos trios e no palco e se interessam muito mais pela cultura baiana e brasileira. Os jovens músicos passaram a valorizar o folclore, a cultura da cidade, nossas festas e ritmos. A dança, o teatro e as artes plásticas também foram

influenciadas por esse movimento musical, gerando assim novas montagens e exposições. A história da primeira capital do Brasil e maravilhosa contribuição de todos os grandes escritores, autores, músicos e compositores, artistas plásticos e criadores da cultura popular são uma contínua provocação à renovação artística na Bahia e a Bahia inspira o Brasil e o mundo. Os Portugueses, franceses, espanhóis, argentinos, uruguaios, belgas, alemães, holandeses, ingleses, paraguaios, chilenos, mexicanos, suíços, israelenses, norte americanos, Ingleses, turcos, finlandeses, noruegueses, canadenses cantam meus sambas-afro, sambas-reggae e galopes baianos. Eu fiz mais de 600 shows no mundo para milhões de pessoas, abri e continuo abrindo caminho para vários artistas baianos e brasileiros que seguiram meu caminho.

EDVARD

A cidade de Salvador possui uma poética própria?

DANIELA

O Trio elétrico define o carnaval de Salvador e é um personagem do imaginário que as pessoas têm afeto. Sem ele o carnaval não existiria como é, e a cada evolução tecnológica e visual, musical e cênica o trio é parte da poética que vai se enredando.

O Axé tem muitas colaborações. Caetano diz algo nesse sentido que "historicamente a música é fruto do gênio individual, mas que no Brasil, em Cuba, nos EUA a música é a expressão de uma identidade coletiva". O que é o samba-reggae sem os músicos de escola pública usando instrumentos de bandas marciais? É a partir dessa cultura coletiva que o AXÉ vai florescer.

O trio elétrico em si não responde a essa poética, mas o que se fez dele. O trio elétrico fez o público tomar para si o carnaval. O Axé Como gênero musical é um fenômeno cultural e social. A diversidade de temas traduz a poética da cidade que se expressa com o trio elétrico e gerou o Axé Music. A poética da cidade gerou a poética do Axé Music. Essa poética chegou onde chegou, massificada e profunda pelo Axé Music. O Axé Music é o fenômeno que fez o trio elétrico atingir sua potencialidade máxima, potencialidade sequer sonhada pelos seus inventores.

Quando um de nós dança é bonito de se ver, mas quando todos dançam o chão balança e assim se faz uma revolução. Hoje a revolução é para a alegria. Se você nunca foi a Bahia, vá!

Esse era o texto que eu falava em todos os meus shows do álbum o Canto da Cidade no Brasil e no mundo, texto que originou a música e o título do meu terceiro álbum solo, Música de Rua.

Eu uso minhas letras como crônicas da Bahia. Música de Rua traz o tema da alegria como Alegria Alegria de Caetano Veloso e é exatamente ela que me faz pensar que o Axé é a encarnação do desejo expressado pelos tropicalistas de uma arte brasileira, urbana que absorvesse o melhor das influências do mundo.

- A letra de Música de Rua é a expressão da poética da cidade.

ALEGRIA AGORA

AGORA E AMANHÃ

ALEGRIA AGORA

E DEPOIS E DEPOIS

E DEPOIS DE AMANHÃ

ESSA ALEGRIA É MINHA FALA QUE DECLARA A REVOLUÇÃO DESSA ARTE  
QUE ARDE

DE UM POVO QUE INVADE

ESSAS RUAS DE CLAVE E SOL E DE MULTIDÃO

(Daniela Mercury e Pierre Onassis)

O povo invisível virou protagonista dos romances de Jorge Amado. O mesmo povo virou protagonista do carnaval de rua. O trio é de onde a gente se mostra. A rua é onde se dança,



onde se chora, onde se cria, onde se olha. O carnaval é o nosso lugar do sonho. O imaginário que criamos para nós

A transformação e o impacto do trio elétrico na construção da poética baiana não vem do trio elétrico dos anos 50. Nos anos 50 o grande impacto que o fez entrar no imaginário da cidade, foi o povo se transformar em protagonista da festa, o povo tomou o poder. Mas somente com o advento do AXÉ Music é que o trio elétrico atinge sua potencialidade. A potencialidade que é os artistas e uma multidão refletindo sobre quem somos a partir das letras das canções feitas para os blocos afro e blocos de trios elétricos numa relação de uma intimidade rara.

A música dos blocos afro ressoaram fora dos seus bairros de surgimento e de seus associados, quando se torna a partir de 1987 também repertório dos trios elétricos. O trio elétrico é que populariza as músicas dos blocos afro. A poética da cidade reverberada pelo trio elétrico se tornou a poética do Axé Music.

O Axé Music é um fenômeno único no mundo. Que cidade do mundo tem um fenômeno local dessa magnitude e longevidade? E com essa visceralidade e estreita relação com as massas populares de uma cidade inteira. É que se tornou tão popular no Brasil e fora do Brasil?

Com o sucesso do Axé Music a baianidade se atualiza, se torna contemporânea. Com o AXÉ o trio elétrico traz um reflexo do que nós somos.

O potencial do carnaval de trio elétrico alcança a plenitude em 1992 com o sucesso grandioso da minha carreira no Brasil e em muitos países do mundo.

O sucesso no Brasil e no exterior muda a dimensão do carnaval. Salvador passa a receber mais 500 mil turistas por ano. O Carnaval de Salvador começa a competir por espaço nas transmissões televisivas e de outras mídias com o carnaval do Rio de Janeiro e a imprensa internacional começa a se interessar pelo carnaval da Bahia. Por exemplo: Em 1998 a TV France 2, Tv estatal francesa fez sua primeira reportagem sobre o carnaval de Salvador.

Ser a sétima arte no sétimo dia.

Ser a majestade da rebeldia

Recriando o mundo assim como eu queria

Na cidade de Deus, num Baile perfumado,

No Amarelo Manga ser um Bem Amado

Ser comida por um Bicho de 7 cabeças

Na Central do Bye Bye, Bye, Bye Brasil

Ser um TRIO EM TRANSE.

(Trio em Transe Daniela Mercury, Gabriel Povoas, Marivaldo dos Santos)

Desde do período colonial temos poetas e compositores de muita personalidade, importância e influência. Gregório de Matos, Castro Alves, Wally Salomão, Miriam Fraga, Bule Bule e grandes compositores como Assis Valente, Dorival Caymmi, Gilberto Gil, Caetano Veloso, João Donato, Carlinhos Brown, Moraes Moreira, Paulinho Boca de cantor, Batatinha, Gerônimo, Reno Veneno, Luciano Gomes, Tonho Matéria, Alain Tavares, Guiguiu, Toti Gira, Capinam, Camafeu de Oxóssi e muitos outros.

O que percebo no Axé que os compositores dos blocos afro criaram uma maneira de compor que eu considero uma característica muito particular dos sambas - afro e sambas-reggae. As músicas com temas sobre racismo, respeito, direitos humanos e amor têm estruturas de versos muito livre. Essa maneira de compor e de fazer refrões e estrofes é muito particular dos blocos afro da Bahia, é nova.

As músicas em geral nasceram de temas propostos pelos próprios blocos afro para seus desfiles. E as melhores músicas são escolhidas em festivais de música que os Blocos criam. As músicas são feitas para reverenciar, homenagear e fortalecer o povo negro e trazer auto estima para os membros daquela comunidade. São músicas afirmativas, criadas para empoderar as pessoas. São músicas com refrões poderosos que se estruturam em chamados para o público e que tem vários refrões e os versos são quase sempre repetidos. Como Swing da Cor, O Canto da Cidade, Música de Rua, Faraó Divindade do Egito, O mais Belo dos Belos, Ilê Pérola Negra, Madagascar Olodum. Os frevos predominavam no trio até os anos 80, que o rock e o reggae gana espaço nos repertórios e chegam os samba - reggaes e variações e nos anos 90 os galopes vão ocupando lugar

central e ganham novas características. O primeiro novo galope a fazer sucesso na Bahia, no Brasil e no mundo é Rapunzel gravado no meu álbum Feijão com Arroz.

Quem sabe comandar uma multidão no carnaval de Salvador, provavelmente moverá qualquer multidão em qualquer tipo de palco, é uma escola.

EDVARD

O que você quis dizer com o verso: “Salvador é a nova Grécia”?

DANIELA

Salvador é a nova Grécia (Proibido o Carnaval – Daniela Mercury)

O trio é uma ágora grega contemporânea. Inspirados nesse fenômeno, os artistas baianos construíram uma poética sobre o que nós somos. Poética que está nas letras a partir do trio elétrico.

O Trio elétrico foi o primeiro espaço público onde, efetivamente, as relações homoafetivas se tornaram livremente visíveis desafiando preconceitos, muito antes de qualquer lei, que as protegesse.

EDVARD

Como é feita a concepção geral dos seus desfiles trielétricos?

DANIELA

Penso em um tema central, componho uma música sobre o tema e crio uma maneira inédita de apresentar no trio elétrico em cada dia de desfile. Muitas vezes divido o tema em sub - temas para cada dia e tento usar novos recursos cênicos a cada dia e a cada ano. O carnaval é uma festa para dançar e foi se tornando um importante festival de rua, eu resolvi transformar o trio elétrico em um palco mais versátil, com mais espaço para que eu possa cenografar, dançar, fazer infinitas performances. Criei para isso um conceito de trio com um palco a mais, em um andar diferente do andar dos músicos e técnicos e equipe de produção. Comecei dançando em teatros italianos e de arena e fazendo apresentações de dança e teatro em espaços alternativos, em clubes, escolas e nas praças da cidade. Essa

experiência me inspirou a usar o palco do trio elétrico de todas as maneiras que eu quisesse. Desde os anos 90 decidi não usar o meio do trio, como lugar principal e assumi a varanda da frente como meu palco para ficar mais alta, para dançar com menos interferência visual de pessoas atrás de mim, para ver e ser vista por todos que estavam nas ruas e ter melhor visão de todo o público e coreografar a multidão com mais facilidade.

Como a cultura popular é muito rica e diversa e há uma permissão natural para a invenção e a transgressão no carnaval, eu abuso dessa liberdade. Fazer algo importante dentro desse ambiente não é nada simples, mas me traz muitas possibilidades, pois já há um desfile e pessoas na rua para serem tocadas pelas minhas intervenções artísticas. Posso usar a dança, o canto, a dramaturgia e mil outras linguagens artísticas e até fora do mundo artístico. No trio me sinto como se fosse uma maestrina, uma professora de dança, uma líder de banda com muito poder. Me sinto mexendo diretamente com os sentimentos e os corpos de todos. Uma coreógrafa e diretora artística dos que estão embaixo e em cima do trio. As pessoas no carnaval estão mais abertas a surpresas que em outros momentos do ano. Então fui criando intervenções bem radicais e surpreendentes nos meus desfiles. Para criar observo tudo que está acontecendo no Brasil e no mundo e tento fazer que a minha arte dialogue com o tempo que estou vivendo. Usar o carnaval para criticar os governos ou para falar de temas polêmicos e para trazer intervenções artísticas nunca feitas em um carnaval, e trazer reflexões com humor, ritmo e alegria. Tenho usado também o estranhamento para chocar e conseguir me comunicar. Não é nada fácil conseguir que o conteúdo artístico seja compreendido e absorvido pelo público dentro de uma festa tão grande e cheia de alegorias. O Carnaval é um grande festival de manifestações populares, é uma explosão de sentidos, mas é nesse ambiente que aprendo a me expressar e produzir arte há 40 anos. Para mim um carnaval é uma grande sala de exposições, uma galeria onde eu criei minha maneira de oferecer espetáculos inesperados para o público dentro do contexto carnavalesco. Faço o Carnaval ser um espaço de exposição de questões que me tocam, de meus sentimentos e olhares sobre o Brasil e o mundo. Sou eu que escolho o tema, concebo, coreógrafo, faço direção de arte, de cenografia, escolho os artistas que estarão comigo, dirijo o figurino, faço o roteiro e enceno. Isso me dá autonomia e liberdade. Quando tenho convidados, discuto minhas ideias com eles e há a colaboração de alguns deles na criação da nossa performance artística no trio.

EDVARD

Que características artísticas são inerentes exclusivamente ao espetáculo trielétrico?

DANIELA

Um show itinerante, nômade, por horas a fio. Eu já cantei mais de 11 horas seguidas em um dia de desfile de trio elétrico, um espetáculo em movimento para movimentar as pessoas, para fazê-las dançar, uma mistura de show e festa móvel que muda de lugar e que tem um público novo a cada minuto e que só tem fim quando a rua acaba. E que pode levar nossa cultura para multidões em qualquer avenida do mundo.

Capacidade de cantar muitas horas e dias seguidos, um repertório muito diverso ritmicamente, eclético em todos os sentidos e dançante. Conseguir se comunicar e liderar multidões. Ter personalidade forte, energia física e psicológica, resistência vocal para cantar, falar, animar e interagir com o público todo o tempo. E ainda dar conta das entrevistas e apresentações para as televisões e toda a imprensa. Adaptar o repertório a cada minuto do show. E no meu caso, também adaptar e dirigir os bailarinos e todos que estão no meu trio para cada alteração em cada diferente performance que eu crio para apresentar.

O Trio elétrico é uma poderosa máquina de música que não pode parar. E quem canta sustenta na voz a dinâmica da festa. Não há como desconcentrar, pois o público dispersa. E o fato de mudar de lugar, de haver tantas televisões e redes sociais entrando ao vivo e gravando durante o percurso em todos os trechos da avenida, não dá chance de descansar. Eu preparo apresentações diferentes para cada televisão e para cada dia tenho um repertório e tudo diferente que puder preparar de especial e único para entregar para cada TV, todos os dias. E ainda tento não repetir o que fiz nos anos anteriores.

EDVARD

Que inovações/experimentações artísticas Daniela Mercury trouxe ao espetáculo trielétrico?

DANIELA

Sou pioneira em muitos aspectos no carnaval e o meu trio é o trio do sonho, da invenção, da minha revolução individual que impacta na coletiva.

Cantei em um trio elétrico pela primeira vez em 1983 durante 3 dias de carnaval puxando sozinha como cantora principal o bloco Kuka Fresca, fiz o percurso da avenida sete até a Praça da Sé voltando pela Carlos Gomes. O repertório nessa época era ainda predominantemente instrumental. Então cantávamos eu e a guitarra baiana.

Também sou a primeira mulher a ser a cantora principal de um bloco grande, rico e famoso, o Pínel, no início dos anos 90. O bloco ocupava um dos lugares mais prestigiosos do desfile. Em 1993 fui a primeira cantora a puxar o Bloco internacionais que, nesse mesmo ano quebrou uma tradição de mais de 30 anos desfilando apenas com cantores e associados homens e se tornou um bloco misto.

Em 1993 construí o meu primeiro trio elétrico que tinha a varanda da frente mais ampla para ser meu palco principal.

Nos anos 2000 inventei uma plataforma para criar mais um andar no trio elétrico e batizei de Triatro. Nos anos seguintes construí um novo trio com três andares e em 2020 inauguramos o mais novo Triatro ainda maior e com diferentes níveis de palco.

No início dos anos 90 comecei a levar a dança profissional para cima do trio, a fazer figurinos específicos para o carnaval com os mais importantes estilistas brasileiros e figurinistas famosos. Criei temas para os meus carnavais em cada dia de desfile, criei um pequeno palco com rodas preso na frente do trio para cantar no chão mais perto do público, fiz a Barra- Ondina se transformar no principal circuito do carnaval, criei o primeiro camarote com conceito de receber convidados vips e imprensa.

A Avenida Sete estava superlotada. Então assumi a liderança do bloco Crocodilo e tive a ideia de descer com o Bloco para Barra e constituir um circuito nos dias oficiais. A partir de 1996 instituí o desfile no circuito Dodô nos dias principais de Carnaval, Domingo, segunda e terça.

Para chamar a imprensa e convidados de todo o mundo, criei o camarote Daniela Mercury que deu origem a todos os camarotes que hoje estão na Barra e outras partes da cidade, com esse novo conceito.

Em 1999 comecei o movimento de trio sem cordas por conta própria. Alguns anos cheguei a desfilar 3 dias de pipoca. Desde 1992 o meu sucesso no Brasil me deu a chance de captar patrocínios de grandes empresas nacionais para o meu Bloco, o trio sem cordas e para

meu camarote e esse modelo de captação eu é que comecei a fazer levando projetos para as empresas em São Paulo e convencendo elas a investir no carnaval da Bahia.

No ano de 2000 fiz o primeiro trio de música eletrônica que batizei de Trio Techno, com o DJ paulista Mau Mau e o DJ Inglês John Carter e durante os dez anos seguintes convidei Djs, bandas, cantores e músicos que tem ligação com a cena eletrônica. Como Lenine, Tom Zé, Anderson Noise, Xerxes, Fernanda Porto, Ramilson Maia, Dj Zé Pedro, Ramiro Musotto, Memê para fazerem comigo o desfile eletrônico.

Em 2005 gravei durante todos os dias de carnaval de Salvador. Baile Barroco é o único DVD gravado até hoje sobre um trio elétrico. Nesse ano convidei o importante pianista e concertista de piano Ricardo Castro Santos e nós tocamos música erudita no carnaval. Eu cantei Bachianas Brasileiras No 5, Trenzinho do Caipira de Heitor Villa-Lobos e a Ave Maria de Bach e Charles Gounod ao ritmo dos rumpilés de candomblé. No palco do meu trio elétrico foi colocado um piano de cauda e bailarinas clássicas dançavam nas pontas.

Ainda em 2005, fiz um carnaval de rua com trio elétrico para 400mil pessoas em Barcelona e 250 mil pessoas em Bilbao e também fiz um grande carnaval no trio elétrico para 1milhao de pessoas nesse mesmo ano em Madrid.

No carnaval de Salvador, em 2006, homenageei o Cinema Brasileiro com a presença de Beth Farias, Toni Garrido representando Orfeu e os diretores Cacá Diegues, Luiz Carlos Barreto, Lucy Barreto e Bruno Barreto. Nos desfiles eu cantei e apresentei cenas e músicas de muitos filmes como Xica da Silva, Tiêta do Agreste e Dona Flor e Seus Dois Maridos.

Em 2007 prestei uma homenagem às regiões e culturas brasileiras e coloquei uma quadrilha de São João como um grande abre alas do bloco. Recebi no trio Zé Ramalho e Chico Cesar. Pela primeira vez se apresentaram na Bahia o Boi Garantido e o Boi Caprichoso de Parintins com as roupas e músicas do Boi Bumbá do Amazonas. Fernanda Abreu e Carlinhos de Jesus representaram o Rio de Janeiro e Renato Borguetti e a soprano Cristina Sorrentino e o grupo gaúcho Gritos de Liberdade que apresentou músicas e danças folclóricas gaúchas. Se apresentaram também a banda Negra Cor e o Coral do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia.

Em 2009 fiz uma homenagem ao centenário de Carmem Miranda e fiz também músicas de Carmem com roupagem eletrônica. Homenageei a Tropicália e a Jovem Guarda.

Em 2010 coloquei a Orquestra Neojibá no trio elétrico tocando durante todo o percurso as músicas mais importantes do Axé para comemorar um dos aniversários do gênero.

Em 2011 como tema "Carnaval é Arte" trouxe cenários incríveis de Juarez Fagundes e os artistas plásticos Bel Borba, Delson Uchôa, Iuri Sarmiento e Luiz Tourinho que pintaram grandes telas e as roupas de Daniela e dos bailarinos durante todo o percurso de carnaval Barra - Ondina. No dia dedicado à dança, mais de 40 bailarinos dançaram sobre o trio elétrico e o carro de apoio e a grande coreógrafa e bailarina Débora Cocker coreografou a multidão na rua. No dia do teatro 15 grandes atores e diretores como Fernando Guerreiro, Lelo Filho, Luís Miranda e Wilson dos Santos, encenaram vários trechos de suas peças vestidos de suas famosas personagens.

Em 2012 fiz a ópera de carnaval para Jorge Amado com a participação de Virginia Rodrigues, Edson Cordeiro, Ricardo Bittencourt, Luis Miranda, tenores e sopranos e o diretor Paulo Dourado. Encenamos trechos das obras do escritor usando música, dança e dramaturgia ao longo da avenida.

Em 2014 Fiz um "Trio Acústico" para homenagear Dorival Caymmi no seu centenário e cantei músicas de Caymmi e sambas-afro, além do meu repertório

No mesmo ano, cantei em um trio elétrico na Lavage de la Madeleine, em Paris.

Em 2015 escrevi e encenei uma peça de teatro com história da bela adormecida adaptada para fazer um manifesto pelas artes brasileiras com o ator Ricardo Bittencourt e bailarinos convidados. A maldição da rainha má foi anunciada pela imprensa e o público precisava quebrar essa maldição, e outros artistas em outros trios interagiram com a peça anunciando a morte e a ressurreição da Rainha do Axé. Milhares de pessoas viram o surgimento da RAINHA MÁ e a morte fictícia da Rainha do Axé. Eu entrei em um caixão e deixei, em silêncio, o carnaval. Matei as artes e clamei pela valorização da nossa cultura e das nossas origens Indígena, africana e portuguesa.

No mesmo ano, celebrei também os 30 anos do Axé Music, e os 50 anos da jovem Guarda.



Em São Paulo, cantei pela primeira vez em cima de um trio para um milhão e meio de pessoas, em 2016, mudando a dimensão do carnaval de rua de São Paulo. Sou precursora do carnaval de rua de São Paulo.

Em 2016 no carnaval da Bahia fiz uma personagem chamada iãnsamba e criei uma Romaria do Samba no ano do centenário do samba. Entrei na avenida com o trio elétrico apagado e coberto com o tecido preto em tom de protesto com faixas presas no tecido preto que continham frases de grandes sambas brasileiros e coloquei um enorme cruxifixo, feito pelo artista plástico Luis Tourinho no meio do palco do trio e nele estava escrito “Samba é Oração “ A minha roupa era um vestido com uma capa que tinha o nome de todos os sambistas brasileiros. E o trio acendeu com o som da minha voz o trio foi sendo descoberto.

Em 2017 criei um vestido gigante de 35 metros de comprimento com a obra de Iuri Sarmento estampada na minha roupa e nos abadá dos associados do bloco para falar de feminismo e do feminino que há em todas as pessoas e com o vestido ter a sensação de que o trio estava vestido até o chão em volta do trio elétrico. O vestido tomou o palco de 80 metros quadrados do Triatro e se estendeu em alguns momentos do desfile até o chão.

Nesse ano também fiz manifestos contra homofobia celebrando o meu casamento com minha esposa Malu no trio elétrico. Preparamos durante o desfile toda a festa de casamento e fizemos a cerimônia durante o desfile com Fause Hatem e Paulo Borges, dois grandes nomes da moda brasileira que fizeram vestidos em cima do trio durante o percurso. Vestiram também uma menina como menino e um menino como menina.

Fiz também a personagem Nossa Senhora da Música que tinha um instrumento musical chamado lirimbau, instrumento inventado pelo artista Luis Tourinho que era uma mistura de Berimbau com uma lira e tive também freiras bailarinas travestidas no trio que é a minha igreja carnavalesca.

Em 2018 convidei o Balé Folclórico da Bahia para celebrar os seus 30 anos de existência dançando no meu trio e o cenógrafo Gringo Cardia e vários grafiteiros grafitaram as minhas roupas brancas e as roupas do Balé folclórico da Bahia enquanto nos apresentávamos dançando.

E tem mais invenções e detalhes importantes, mas precisaria de mais tempo para escrever tudo.

Em 2020 o artista plástico J. Cunha criou obras de arte que foram vestidas pelos bailarinos que dançaram com a obra feita de tiras de lycra colorida.

E muito mais coisa que posso descrever.

EDVARD

O que deve saber uma puxadora de trio? Quais as suas competências? O que faz de uma puxadora uma boa puxadora?

DANIELA

Tem que ser afinada, ter suingue cantando, energia, e atitude para animar o público, carisma, voz forte, personalidade forte e saber puxar um trio com um bom repertório. E tudo mais que já disse ser importante

EDVARD

Até onde o trio elétrico chegou no mundo?

DANIELA

Antes dos anos 80 precisa pesquisar, mas durante os anos 80 com o início do sucesso da música baiana em Salvador e em seguida como sucesso de Luis Caldas e Sara Jane, Chiclete com Banana, Banda Eva, Banda Pinel, Laurinha, Silvinha Torres, Banda Mel e Reflexus as micaretas no interior da Bahia se multiplicaram e se fortaleceram. As mais importantes eram a de Feira de Santana, Vitória da Conquista, Alagoinhas, Itapetinga e outras que inspiraram aos primeiros carnavais fora de época no nordeste e norte. Como o Carnatal, Fortal, Recifolia, Parafolia e muitos outros. Em 1992 com o meu sucesso no Brasil além de gerar um enorme interesse pelo carnaval de Salvador surgiram em seguida muitos carnavais fora de época pelo resto do país. Eu inaugurei quase todos. O meu sucesso e de outros artistas e a predominância do gênero nas rádios nesses 35 anos é um fenômeno que mudou a cultura do Brasil e provocou o fortalecimento e o surgimento de carnavais de rua em muitas capitais do Brasil nos últimos anos. Como o carnaval de rua do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte.

EDVARD

Quais os polos trielétricos mais proeminentes fora de Salvador?

DANIELA

No Brasil os principais eu citei, mas vale uma pesquisa mais detalhada. No exterior temos eventos que usam o Trio Elétrico, como a Love Parade de Berlin e outras Paradas eletrônicas que usam trios, tem o carnaval de Rotterdam que eles tocam em cima de caminhões e até o U2 tocou em cima de um trio em Nova Iorque, mas não há um evento onde haja trios elétricos e onde a cultura baiana seja protagonista. Fiz várias apresentações em trios elétricos na Europa em Paris, Portugal, Madrid, Barcelona, Bilbao e Cannes. No Brasil há paradas LGBTs em várias cidades e os artistas sertanejos e de outros gêneros aprenderam a cantar em trios e estão fazendo outros gêneros musicais. Vejo que os trios já não estão mais somente associados ao Axé. Mas foi o axé que popularizou o trio elétrico.

Houve também muitos carnavais Indoor. E sei que ainda persistem o de Florianópolis e de outros lugares no Brasil que você precisa pesquisar .

EDVARD

Salvador continua sendo a capital do trio elétrico?

DANIELA

Sim. E continua a ser o lugar onde mais trios e artistas fazem shows em trios elétricos e onde o trio elétrico e o carnaval são a nossa cultura e identidade. Faz uma enorme diferença estar dentro desse contexto onde a maioria da população tem relação afetiva e conhece as músicas e nossa trajetória e onde as músicas falam de nós, do nosso jeito de ser, dos lugares da cidade, das características de nosso povo e onde as músicas e tudo mais compõe a poética da nossa cidade e do Estado.

EDVARD

Qual o(s) protagonista(s) da cena trielétrica?

DANIELA

Depende de cada década. Alguns são precursores, outros não.

Dodô e Osmar, Armandinho, Caetano Veloso, Moraes Moreira, Baby Consuelo, os Novos Baianos, a Banda Tapajós, Banda Traz os Montes, Moraes Moreira, eu, Luis Caldas e banda acordes verdes, Sara Jane, Margareth Menezes, Carlinhos Brown, Gerônimo, Chiclete com Banana, Banda Asa de Águia, Márcia Freire, Laurinha, Gugui da Banda Cheiro de Amor, Banda Mel, Banda Reflexus, Gente Brasileira, Banda Pinel, Cod Guerreira, Banda Beijo, Banda Eva (antes da entrada de Ivete) com Jota Morbek, Marcionilio, Ricardo Chaves, Banda Araketu, Netinho, Ademar e banda Furta cor, Timbalada no início do Axé e a segunda geração. É O Tchan, Carla Visi, Terra Samba, Bragadá, Ivete Sangalo, Babado Novo, Claudia Leitte, Jammil e uma noites em seguida Saulo, Leo Santana, Psirico, Aline Rosa, Harmonia do Samba e Baiana System.

EDVARD

Qual é a equipe (artística) do seu espetáculo trielétrico (a ficha artística é composta de quem)?

DANIELA

No meu trio a base é a banda completa com baterista, contra- baixista, tecladista, guitarristas, já tive sopro, 2 ou 3 vocalistas, mínimo de 3 percussionistas, mas já fiz o trio eletrônico com 14 percussionistas tocando juntos durante todo o desfile. Tenho no mínimo de 2 bailarinos, mas já coloquei 50 bailarinos ao mesmo tempo e já tive 15 atores atuando, Uma orquestra com mais de 40 músicos, 4 artistas plásticos, grafiteiros, o Balé Folclórico da Bahia, O Olodum, O Ilê Aiyê, a Banda Didá, DJS, cantores de ópera e até bailarinos profissionais no chão, no trio e no carro de apoio ao mesmo tempo. Cada ano tem um grupo diferente de artistas e performers.

EDVARD

Qual é a rotina de preparação de uma saída trielétrica?

DANIELA

Acordo, e durante 3 ou 4 horas faço fisioterapia, exercícios vocais, ao mesmo tempo que faço as refeições do café da manhã e do almoço, tenho as unhas pintadas, sou maquiada e penteada, me visto e reviso o roteiro antes de me deslocar para o trio. Chegando no trio

reviso tudo que vou fazer com os bailarinos, converso com os músicos e convidados de cada dia, recebo a imprensa, canto sem parar por no mínimo 5 horas. No final entro no carro de volta para casa, cumprimento os fãs na saída do trio, e venho no carro desaquecendo a voz, chegando em casa, me alimento, faço alongamentos, reviso o repertório e o roteiro do dia seguinte e tento dormir. São 6 dias de trio elétrico nós dois circuitos e em alguns anos já cantei um ou dois dias no interior da Bahia. Então houve também viagens de avião. E antes do carnaval faço muitos ensaios com músicos e também com bailarinos e todos que fazem as performances.

EDVARD

Existe um saber trielétrico?

DANIELA

O Trio elétrico criou uma cultura em muitos sentidos. Maneira de cantar, de conduzir a multidão, da autoridade de cantar, liderar a multidão e fazer o desfile. Há também os ritmos que funcionam no trio e os que não funcionam, onde se deve cantar cada música e quando, e como envolver o público. Como fazer o repertório que funciona no trio. Sem saber não se mantém o público dançando e acompanhando o trio. Ele dispersa. As cantoras independentemente de suas tessituras vocais foram obrigadas a cantar com a voz mais grave para assumir a liderança de trio elétrico de um bloco importante. Havia muito preconceito com mulheres puxando blocos de trio elétrico. Achavam a voz feminina aguda e os donos dos blocos tinham a impressão que os associados não iriam gostar. Eu sou a primeira mulher a puxar um bloco grande e famoso, o bloco Pinel, em 1990 que saía da vitória e desfilava em um horário de prestígio e foi um sucesso. A partir desse ano as mulheres começaram a ser chamadas para liderar bandas.

Eu estive na Love Parade de Berlim durante minhas turnês europeias e vi que era um festival com trios elétricos. Um evento, tipo carnaval onde DJs tocam música eletrônica em trios elétricos pelas ruas de Berlim. Eu perguntei aos organizadores e eles disseram que emularam o carnaval da Bahia e adaptaram para ser uma parada de música eletrônica, estilo musical que é produzido e é muito popular na Alemanha. Ainda que a Love Parade tenha dezenas de trios elétricos isso não faz a Love Parade ser o carnaval da Bahia. Esse mesmo trio elétrico em Berlim é apenas um simulacro, porque o trio elétrico é muito mais do que um caminhão de som, é parte da expressão do que somos. É uma tecnologia de

som criado por nós e foi apropriada pelos nossos artistas. Sem o caldo cultural que existe na Bahia, o carnaval não seria essa Ágora contemporânea.

O trio elétrico é uma criação nossa, como as escolas de samba. Na Espanha quando cantei sobre o trio elétrico para 400 mil pessoas em Barcelona e 250 mil em Bilbao e 1 milhão em Madrid os espanhóis não sabiam como se comportar diante do trio elétrico e dos nossos ritmos. O público não caminhava ao mesmo tempo em que dançava ao som do trio. Essa expressão musical e os ritmos eles não entendem bem. Foi necessário explicar como eles deveriam se comportar diante de um palco sobre rodas que anda enquanto toca e daquelas músicas tão diferentes

Sim. E são muitos detalhes e um aprendizado contínuo. Quem não sabe, não consegue dominar o trio elétrico é dominado por ele.

EDVARD

Podemos afirmar que existe uma escola trielétrica?

DANIELA

Sim, uma escola com muitos conhecimentos específicos.

EDVARD

Qual a sua definição de trio elétrico?

DANIELA

Triatro, Máquina de sonhos, Anfiteatro sobre rodas, Andarilho encantado, Caixa de música, Máquina de música, Escola de samba de rodas, Trio em Transe. O meu trio elétrico é sempre da invenção e por isso é o meu Trio de Tróia que é o nome do documentário sobre minha carreira que estou preparando.

Músicas do meu repertório que as letras falam da poética do trio:

Rainha do Axé

Itapuã ano 2000

Sol da Liberdade

Domingo no Candeal

Rap Repente

Alegria e lamento

Música de Rua

O Canto da Cidade (Eu sou o carnaval )

Alegria Ocidental

Menino do Pelô

Trio Metal

Andarilho encantado

Axé Axé ( Caetano Veloso)

Proibido o Carnaval

Trio em Transe

Terra Festeira

Dara

Ilê Pérola negra

Pantera Negra Deusa

Groove da Baiana

Umbigo do Mundo

A Luz de Tieta

Eletro Ben Dodô

Triatro

Cidade da Música

Faraó divindade do Egito

Avisa -lá

Chame gente

É D'Oxum

Baianidade Nagô

Prefixo de Verão

Chão da Praça

Atrás do Trio elétrico

Frevo Mulher

É D'Oxum

Latinha

Zorra

Gritos de guerra

Bota para ferver

Menina Eva



DEOLINDO CHECCUCCI NETO

PARTE 1

10:48

EDVARD

Agora você lembra... nesse ano 79... você lembra qual era o contexto do carnaval nessa época? O que é que estava acontecendo no carnaval de Salvador?

DEOLINDO

Era um carnaval muito festivo, com muitos trios elétricos e também nesse período tinha o famoso baile dos artistas, que era promovido pelo Teatro Vila Velha. Célia dos Humildes fazia esse baile todos os anos. Teve um ano, inclusive que Gal Costa foi a rainha. Tinha sempre uma rainha e um rei nesse baile dos artistas. E além disso, lembro que na época do carnaval, onde era o Teatro São João, aquela escadaria que tem ali em frente, era chamada escadaria dos artistas, porque era onde todo mundo se encontrava. E assim... era um tempo onde existia o que se chamava de amizade colorida, que era todo mundo com todo mundo. Ninguém impedia o outro de beijar quem quisesse beijar. Isso entre homem-mulher, mulher com mulher, homem com homem, enfim...[risos] de todas as maneiras as pessoas se beijavam, se abraçavam... tomavam sua cervejinha... mas, ficava sempre esse espaço dedicado ao encontro dos artistas.

EDVARD

Território livre, então.

DEOLINDO

Isso.

EDVARD

A tal da Praça Castro Alves.

DEOLINDO

Exatamente. A Praça Castro Alves é do povo, não é? [risos] isso aí era bem possível de ver nesses carnavais. Não sei como está o carnaval atualmente, nunca mais saí para o carnaval.

[...] 14:00

EDVARD

Então, quando eu vi no texto do Bocas aquele final trielétrico, fiquei pensando na força que esse território, essa Praça Castro Alves teve para essa geração.

DEOLINDO

Eu me lembro de que eu vi na praça, nos dias de carnaval, nesse espaço dos artistas, Anecy Rocha, irmã de Glauber Rocha, Jorge Salomão, que era o nome de Waly, Waly Salomão, esse pessoal todo estava na praça.

EDVARD

Na escadaria.

DEOLINDO

Na escadaria dos artistas. [risos]

EDVARD

Muito bom. Se tiver mais alguma coisa dessa praça, que você lembre que você queira colocar... para mim é ótimo, acho muito bom poder tentar visualizar o que acontecia, entendeu? De encontro de trio, talvez... não sei...

DEOLINDO

Não sei, o que fica mais presente em mim, na minha lembrança é que havia menos violência nessa época no carnaval. Um carnaval mais...

PARTE 2

DEOLINDO

Não havia agressão, violência... eram coisas que não aconteciam tanto como agora.

EDVARD

Eu vou te pedir uma coisa só pra garantir: fala de novo da escadaria dos artistas?

DEOLINDO

A escadaria dos artistas era um espaço em frente ao antigo Teatro São João, que reunia as pessoas de teatro, cinema, artes plásticas e dança, artistas de uma maneira geral. E era um espaço onde tudo poderia acontecer. Uma época onde todo mundo vivia a tal amizade colorida. Ninguém pertencia a ninguém. Todo mundo pertencia a todo mundo [risos] e aí se beijavam se abraçavam, independente de sexo, as pessoas confraternizavam dessa maneira.

EDVARD

Voltar em mais um ponto: você falou no baile dos artistas.

DEOLINDO

O baile dos artistas! Acontecia, anualmente, no Teatro Vila Velha. Escolhiam o rei e rainha dos artistas, eu lembro bem que foi Gal Costa quem foi a rainha dos artistas. Nilda Spencer foi outra que foi rainha dos artistas e mais recentemente Cleise Mendes e Jackson Costa foram rei e a rainha [risos] ... é. Isso já foi no Teatro Gregório de Matos porque estava com problema pra ser no Vila.

PAULO DOURADO

**Antes, eu fazia um teatro cult, que sempre tinha público: A Caverna, de Smetak, Sete Pecados Captados, de Aninha Franco, coisas que sempre tiveram um grande público, grande repercussão, Ubu-Rei EfeméridesPatafísicas, de Jarry com texto de Cleise Mendes,** que era resultado do Curso Livre – eu inventei e dirigi ao três primeiros cursos livres, até que fui expulso, quando fiz uma porno-ópera: “como assim o governo está pagando uma obra pornográfica?” Embora tivesse um grande sucesso, muita gente me conhece, até hoje, como o diretor de Ubu Rei, gente intelectual. “Paulo é o diretor de Ubu-rei”, como se tudo mais que eu fiz fosse inferior a esse Ubu-rei, que eu fiz em 81. Tudo que eu fiz depois, não significou nada. Ubu-rei era superior a tudo - apesar de tudo isso, veja onde eu quero chegar, **era aquele “publiquinho” nosso, que chamava de “beautiful people”, aquele público cult, aquela nossa gente que vinha, comprava o ingresso, dava um trocado para cada um, 100 reais, 200 reais, ninguém nem pensava em ganhar direito,** entendeu? Ninguém pensava. As peças eram feitas para ter sucesso. Deolindo traz essa mentalidade, Manoel Lopes Pontes, que eu vi, em minha trajetória, trazendo a mentalidade de um teatro de bilheteria. Deolindo fez coisas bacanas, o Gregório de Matos, peças que geram uma repercussão de público. João Augusto, no Vila, tinha, mas não conseguia, tinha e não tinha. Era uma coisa mais pro cult, que para o popular. E Manoel Lopes Pontes fez Tabaris, no Teatro Castro Alves, que era uma ideia de um grande teatro musical baiano, com texto de João Ubaldo, depois disso ninguém mais conseguiu convencer João Ubaldo a escrever um texto para teatro, foi o primeiro e o único, Tabaris, (DOURADO)

-----

**Desde que eu fiz Catedrásticos, já tinha feito A Caverna, já tinha recebido prêmios, A Terceira Margem viajou pelo Brasil, tanta coisa... mas depois que eu fiz aquela besteira naquela greve, eu vi que aquilo não era besteira.**

**Qual é o grande mérito de Galileu? O telescópio era uma brincadeira, vendia no camelô para ficar brincando, olhando o barco no mar, no máximo os militares**

**usavam aquilo para ver longe, se algum navio vinha atacar... Galileu virou [o telescópio] para a lua. Quando ele viu... isso aqui é pra valer!** Então aprimorou, fez um telescópio do caramba e mostrou a lua toda, como ela é. Aí, começa uma grande revolução. Depois de Copérnico, é Galileu. **Mas, ele não inventou nada! Simplesmente foi inteligente.** Ele viu por um acaso. Comprou o telescópio, era moda, como teve a moda do pião, moda daquela bola que fica pulando de um lado para o outro... os camelôs vendendo telescópio, aquele sucesso, os meninos todos olhando o telescópio, mulher nua tomando banho no rio, essas coisas de criança, ele olhou aquilo... virou pra lua. Você veja, o cara iluminado como não é. Quando ele olhou para a lua... aí ele foi estudar a óptica, fabricou os vidros...

Então, é uma coisa parecida. **Peter Brook dizia que o teatro é um brinquedo que a sociedade esqueceu a utilidade. Então, ele voltou a ser meramente um brinquedo.** Muito antes de inventarem a roda, já existia o brinquedo de roda, meninos com carrinhos rolando em cima da roda. Só que aquilo, para as pessoas era um brinquedo, ninguém nunca pensou em fazer um carrão, uma carroça grande e botar uma roda de verdade e botar um cavalo ou um boi pra puxar o negócio. Então, Peter Brook diz isso, que o teatro é um brinquedo que ganhou um sentido social.

**Concluindo: Catedráticos me mostrou isso. Não fui que inventei, nem pensei previamente. Sem querer, eu me esbarrei com isso.** Quando eu fiz a greve, eu queria sacanear os professores. Negócio de “contra a privatização da universidade”... quem é que quer privatizar uma universidade com três mil professores, com salário lá na lua e INSS pra pagar? Isso é impagável! Só um governo faz uma universidade. Um Teatro Castro Alves como vai privatizar? Não existe. No mundo inteiro esses teatros, Museu do Louvre, que é a coisa mais importante, o projeto cultural mais importante do mundo é financiado pelo governo. O recordista mundial de público é o Museu do Louvre, mas se o governo retirar a subvenção, ele fecha em poucos meses. Eu perguntei a Deolinda, que é francófila, estudiosa das coisas da França, e eu precisava dessa informação para pôr na tese. Ele me respondeu na mesma hora: eu tenho tudo isso aqui, Paulo. O museu custa tantos milhões, o público é esse, que gera uma receita de tantos milhões, se tirar o dinheiro do governo, fecha em dois meses.

**Pronto. Essa é a questão. O teatro vai viver daí? Subvencionado? O teatro vai ser auto-sustentado? Então, essa foi a questão. Com Catedráticos eu vi que o público**

**existe. Um público-público, fora daquele público *cult*, que ia ver aqueles espetáculos de vanguarda, *A Caverna*, *Sete Pecados Captados*, negócio modernoso, ou muito louco como a pornô ópera rock, Ubu-rei, o teatro invadido pelos punks da cidade, pelos roqueiros, Marcelo Nova foi assistir não sei quantas vezes... esse público não é público. Isso é amigo, é privado, ou privada. Então, *Catedrásticos*, com esse sucesso, me ajudou. Então, a gente foi para o teatro e o teatro encheu do público-público. O povo de teatro nunca viu *Catedrásticos*. A grande maioria dos meus amigos de teatro nunca foram assistir *Los Catedrásticos*, uma peça que ficou em cartaz em três temporadas de quatro anos, ficou doze anos em cartaz. Na segunda temporada, teve um ano que nós fizemos duzentas apresentações, no ano, que é quase todo dia. O ano tem 365 dias... duzentas é mais que dia sim, dia não. Tinha dias que a gente fazia três.**

- Quantas pessoas por apresentação?

200, 300. *Top*. Nós fizemos *Catedrásticos*, você veja, eu jamais iria comparar o sucesso de *Catedrásticos*, em termos de número de público com *A Bofetada*, os meninos do grupo não gostam que eu diga isso, Ricardo, Jackson, mas é verdade. *A Bofetada* fez algo que ninguém nunca fez: Frank Sinatra, ninguém, Roberto Carlos, ninguém nunca fez. *A Bofetada* fez um mês em cartaz no Teatro Castro Alves. Um mês! No teatrão! Eu não sei se de quinta a domingo ou de sexta a domingo, não sei como foi, eu sei que eles ficaram um mês. E naqueles tempos, eu almoçava ali, no café do teatro. Eu trabalhava na Escola, era diretor da Escola de Teatro, tinha que ir todo dia, de manhã e de tarde, não ia pra casa. Hoje eu não almoço na rua, não tem quem faça. Mas, naquele tempo, eu almoçava na rua todo dia. Saía da Escola de Teatro e ia caminhando ali, aquele caminho agradável, almoçava ali no teatro castro Alves, diferente das outras pessoas de teatro que desciam lá pro Canela, pra almoçar num muquifo que tinha lá. Deolindo, Harildo, Cleise, eles almoçavam todos lá pra baixo... eu dizia: eu vou almoçar no teatro castro Alves! Saí da Escola de teatro, vou pro teatro castro Alves! Eu sacaneava eles. Não quero saber desse muquifo velho calorento. Aí, Edvard, um dia eu estou lá e encontro um deles, Frank ou Lelo, eu acho que foi Frank, é o mais velho, é o que tem mais ligação comigo é Frank Menezes. Eu dirigi uma cena da primeira peça do grupo Patifaria, que eram vários diretores: Hebe Alves, eu, talvez Márcio, Marfuz, uma turma de cinco diretores, cada um dirigia uma cena. Eu dirigi uma cena do primeiro espetáculo deles. Mas era outro grupo, outras pessoas que saíram. Resumindo: encontrei um deles no almoço: “e aí, rapaz, que

maravilha!” eu sempre gostei do sucesso, na Bahia, o colega te trata mal quando você faz sucesso. E as pessoas que fazem sucesso, tratam os outros mal, também. A pessoa faz sucesso, ela passa por você amanhã, ela já não te cumprimenta. Muita gente de teatro baiano é assim. Fez uma peça saiu no A Tarde: fulano, Edvard Passos é uma maravilha! Aí, bota uma foto grande, você é amigo dele, já aconteceu muitas vezes, tem ligações afetivas, sei lá, ideologia de gênero, bota sua foto no jornal, uma maravilha! No outro dia a pessoa passa por você e não te cumprimenta. Isso já aconteceu comigo. Comigo, pouco, estou mentindo. Mas várias pessoas me disseram que pessoas amigas, no momento de fazer sucesso, passaram a agir de uma maneira diferente. Um sucesso efêmero que ia durar duas semanas, mas mesmo assim a pessoa começava a agir... então, eu sempre gostei do sucesso, sempre fiz questão de elogiar. **Naquele tempo, A Bofetada não tinha prestígio, como Catedrásticos também não. Então, aquele teatro cult feito para 30 ou 50 pessoas era que tinha prestígio. Bofetada e Catedrásticos que são os dois primeiros espetáculos que rompem essa... porque eu digo os dois primeiros?** Porque eu citei vários outros. Mas os outros, Edvard, ficavam em cartaz um mês, um mês e meio, dois meses, no máximo. **O Gregório de Deolindo era lindo, um circo, Deolindo montou um circo! Cabia uma multidão, cabiam mil pessoas ali dentro, no estacionamento de São Raimundo. Bacana, com Bião, Wilson Melo... Wilson Melo botou dinheiro, tomou um prejuízo, tomou prejuízo... é uma das coisas que derrubam Wilson Melo é a produção, que ele foi produtor empresário. Ele botou dinheiro e perdeu. Então veja, mesmo com mil pessoas, aquilo tudo, o circo, a estrutura, o número de apresentações... devorou o dinheiro e deu prejuízo. Se apresentaram no Castro Alves, era uma tentativa, muito boa. Do ponto de vista cultural foi fantástico, eu mesmo fui duas ou três vezes assistir, o texto era de Cleise, tinha coisas irreverentes: Senhora Dona Xoxota, era um tribunal pra julgar Gregorio de Matos, nunca me esqueci disso. Uma das testemunhas a favor de Gregório de Matos era uma mulher chamada a Xoxota. Isso é genial. Cleise inventou isso. Isso é inesquecível. Aí, vinha uma mulher vestida de xoxota depor a favor de Gregório de Matos. Isso é genial. Então, era uma coisa assim irreverente, enchia o teatro, as gargalhadas, maravilhoso. Só que é isso que eu quero que você entenda, que eu não estou falando disso. **Eu estou ressaltando que não estou falando mal, era genial, porém, não se sustentava. A conta não fechava. Era amador, era terceiro teatro. Como Eugênio diz: é amador. Eugenio [Barba] diz que ele é um artista amador, que ele nunca viveu da bilheteria. A****

**bilheteria era ridícula pra Eugenio.** Grotowski nunca teve bilheteria. 80 espectadores, ele colocou: máximo de 80. Depois de todo mundo xingar ele, chegou até 200. Não se sustenta o projeto. O ator ensaia 5 anos, na hora de apresentar a peça a plateia pode ter no máximo 200 pessoas. Não fecha. A conta não bate.

**Então, *Catedrásticos* me fez ver que era possível e de *Catedrásticos* eu dou um outro passo. Eu e todos nós, naquele momento na Bahia,** na minha tese eu falo disso, se você não leu, leia, **não foi governo, não foi ninguém, fomos nós, os artistas, que encontramos...** todos assim um pouco... Fernando Guerreiro, Fernando foi no Rio, assistiu as peças do besteirol, Miguel Falabela, Mario Razin, escolheu uma cena de cada um e montou *A Bofetada*. *A Bofetada* é isso: uma peça feita com o *top ten*, dez melhores cenas do teatro besteirol do Rio. Fernando trouxe e montou. **Os *Catedrásticos* e depois *Os Cafajestes* tem o mérito de serem dramaturgia original. Além de serem grande sucesso, eles são criação, aí tem uma nuance, o público não quer saber de nada disso, para o público isso não tem a menor importância, mas para nós tem, porque o tema de *Catedrásticos* é o carnaval da Bahia, como você pontuou.**

**Eu descobri com essa peça, na carne, *in the flesh*, como diria o Pink Floyd, que se você falar de uma coisa que as pessoas se interessam, as pessoas vêm assistir à peça.** Se aquilo que você estiver falando tiver... for criativo... as pessoas vem. Quantas dezenas de vezes eu vi, Edvard, na fila do banco, as pessoas falando de *catedrásticos*, no restaurante... ninguém sabia porque diretor ninguém conhece a cara... eu aquele gordinho, eu nuca tive cara de artista, sempre a cara de coroa com cara de professor de história, cara de professor de sociologia, “não... você tem cara de burgês, fazendeiro”.

47:36

49:00

Essas coisas demonstram que você pulou a cerca. Me mostraram que a gente saiu desse lugarzinho, desse lugar *cult* do teatro

Tudo isso me comprovou que existe um público para teatro e é essa a minha tese. Existe um público, se o teatro falar de algo que interesse, de uma forma que interesse, eles vem.



Los catedrásticos, na segunda temporada tinha uma crítica aos críticos. Junto com as letras da axé music, criticava os críticos de teatro, que existiam: Suzana Varjão, Clodoaldo Lobo... falava coisas engraçadas dos críticos de teatro. eles tiraram a peça dos jornais. Eles cancelaram a peça. O público não sabia se a peça estava em cartaz ou não. Se quisesse ver no jornal, não sabia. Tinha que saber por alguém, pelo rádio, pela televisão, mas não...

Catedrásticos é totalmente carnaval, é um teatro-carnaval [...] é um teatro chanchada, como Grande Otelo, como Carmen Miranda, como Oscarito, um teatro musical sem música. Tudo sobre música, porém ninguém canta nenhuma. Um musical em que... como se dizia antigamente: uma ópera seca.

Cinco atores baianos, sem cenário, só o figurino carnavalizado, uma coisa pintada, maquiada, meio palhaço, uma encenação carnavalizada tivesse lotação esgotada todo dia.

01:05:33

Nós nunca tivemos uma cultura teatral. Nesse período de 85 até dois mil e pouco nós tivemos uma presença do teatro, midiático, uma presença profissional, no âmbito do lazer, do entretenimento, isso aconteceu na Bahia de fato. O mérito é o mérito dos artistas, exclusivamente. O governo carlista tem o grande mérito de não ter atrapalhado. Não se meteu, não atrapalhou. Ajudou, inclusive, minimamente, no que pôde. Catedrásticos, por exemplo, era uma peça feita com a roupa que a gente tinha em casa.

Como era catedrásticos, era todo mundo de preto, gravata... todo mundo pegou o que tinha em casa, cada um catou o que tinha arranhou de um amigo, foi feito assim. Não tinha cenário nenhum, eu fazia uma luz carnavalizada, luz de show, imitando show de música popular, muita contra-luz, colorida, pouca luz de frente, focos precisos, piscava, mudava muito, tinha esse conceito de imitar o carnaval.

Então, eu vi esse negócio de grupo e de teatro de rua e aqui não tinha. Foi aí que caiu a ficha: como na Bahia, que tem essas festas populares, festa de Iemanjá, festa do Bonfim, esse ciclo fantástico, que antigamente era festa da Conceição, Boa Viagem... Santa Bárbara, o Dia do Samba, todo esse ciclo de coisas populares maravilhosas, depois inventaram festa da Pituba, festa de Itapuã... o Waly Salomão... a festa de Itapuã, que

tinha miudinha ele botou uma baleia... inventou o umbigão da baleia com a música de Jackson do Pandeiro, aí solravam uma baleia no mar gigante... em Itapuã antigamente era um lugar de pescadores de baleia, pouca gente sabe disso. Isso deu uma mídia! A festa de Itapuã... uau! Virou uma festona e era uma festinha dos pescadores lá. Como é que a Bahia com esse carnaval e esse ciclo de festas, com procissões, com São João, não tem um teatro? Cadê o teatro-são João? Cadê o teatro-carnaval? Aí, bum! Caiu a ficha. Aí, veio Catedráticos, ou eu querendo ou sem querer, aí eu não sei... já estava sob essa manta, que Eugênio jogou em cima de mim, quando me levou pro Peru e eu vi, Edvard, coisas que nunca teve aqui: palhaço de rua. Não o palhaço das Sete Portas, aquele do livro de Jorge Amado. Mas, palhaço de rua, um cara como eu, que estudou na universidade e tudo, mas ele é um palhaço de rua. Eu nunca tinha visto isso. [...]

Como é isso? Isso existe na Colômbia? Isso existe no Peru? Isso existe no Chile? Porque que isso não existe na Bahia? Não tem grupo nenhum... tem o Avelãs, mas era um grupo mantido com recursos próprios, com dinheiro da família, depois com dinheiro do governo por conta de influencia política... então cadê os grupos?

Isso que você está dizendo poderia estar tirado dos meus projetos: a Bahia tem um ciclo de festas, de fundamento cênico, de eventos cênicos, de manifestações, cortejos e etc... imensa, como em poucos lugares do mundo tem. Cadê o teatro? onde que o teatro entra nisso? Daí, com Catedráticos, juntou isso, Eugênio Barba, tudo isso foi mais ou menos no mesmo período, aí eu desenvolvi aquilo que depois, no futuro, eu chamaria de teatro popular contemporâneo. Que são produções totalmente carnavalizadas. A Conspiração dos Alfaiates foi a primeira. Canudos, a Guerra do Sem Fim foi a segunda, Rei Brasil foi a terceira, teve a Ópera Lydia de Oxum, mas aí, eu não conto porque foi no teatro, mas tem o espírito.

01:13:55

MARCOS UZEL

UZEL

Estou adorando o cenário, ao fundo.

EDVARD

Ah, sim! Aquilo é um carrinho de café. Quem fez foi Alberto Pitta. Sim... então essa seria a primeira pergunta: como é o desfecho dessa dramaturgia que você fez para homenagear nossa querida Nilda? Me parece que é um desfecho carnavalesco.

UZEL

Essa é uma dramaturgia que pretende ser encenada... sabe, Edvard, ano que vem, Nilda, completaria cem anos. Então, a ideia surgiu de uma provocação de Guerreiro, que durante a pandemia me ligou e falou assim: você não quer pegar a biografia de Nilda que você escreveu e escrever uma peça sobre ela? Pronto. Acendeu ali um vermezinho, estava na pandemia, estava no distanciamento, procurando coisas para fazer e fiz esse texto, que acabou virando um musical, rapaz. Aí, já carnavalizando a resposta... [risos] mas, assim, ele está nesse momento, nesse processo. Ele é inédito, Não tem nada fechado, nada confirmado... então, eu posso te falar de algo que pode ficar na gaveta. Eu acho que não vai ficar porque está tudo caminhando muito bem, entendeu? Mas, tem algo concreto, tenho um objeto, tem uma peça pronta. Então, disso eu posso te falar. O que acontece com Nilda nessa peça?

Cleise, ela falou uma coisa que eu acho muito bonita. Ela diz que para o povo baiano o pós-vida é o carnaval. O além-túmulo seria o carnaval.

EDVARD

Quem fala isso?

## UZEL

Cleise Mendes, que me disse isso! E aí, o que acontece com Nilda [na peça]? Ela não morre. Ela fica encantada, como diria Guimarães Rosa. Esse lugar onde Nilda se eterniza é o carnaval. Então, a ideia da peça é essa. E porque é o carnaval? Por que ela ressurgue, ela renasce nesse pós vida como grande rainha dos artistas da Bahia? Porque ela foi coroada a primeira rainha dos artistas num baile das atrizes, que foi um evento de carnaval, em 1969, no Teatro Vila Velha. Então, ela é a grande pioneira. Ela recebe a coroa de primeira rainha dos artistas na Bahia. Então, esse pós morte... pra gente não dar um *spoiler*... [risos] mas assim, só deixando no ar o que eu acho que você vai entender, né? Não tem esse compromisso... Márcio que diz isso: existe o teatro, a mentira e a verdade. Não é um texto documental, no sentido do início meio e fim. Esse fim, ele se dilata e aí, esse pósvida é o carnaval.

Então, dentro desse seu repertório, se esse espetáculo... e eu quero muito que isso aconteça por ela, porque ela merece... for encenado, ele é um teatro totalmente carnavalizado, nesse sentido. E aí tem uma coisa que eu acho interessante te falar sobre essa ideia desse teatro carnavalizado... é que Nilda Spencer, ela vai... engraçado, isso eu fui pensar mais recentemente... a biografia que eu escrevi de Nilda, ela é resultado de minha tese de doutorado, mas a gente defende a tese, a tese fica ali e a cabeça continua pensando. E estava pensando outro dia, muito em razão dessa minha estreia na dramaturgia, que Nilda vai carnavalizando ao longo da existência dela. E o estopim para ela se carnavalizar é o teatro, então ela vai para a escola de teatro em 1956, foi a primeira turma de Martin Gonçalves, uma turma de pioneiros e quando o teatro abre a porta para ela, o carnaval também abre. E isso, de certa forma, está no texto, está nessa peça. Quando eu falo carnaval, é o carnaval propriamente dito, mas é também uma percepção de carnaval na cultura de rua, nas festas de largo, na boemia, entendeu? Então, assim: antes da escola de teatro, o carnaval de Nilda era os salões da elite baiana, o Iate Clube da Bahia, o Baiano de Tênis, Associação Atlética... era o mundo dela circulando pela alta sociedade. Ela não se desliga disso, mas ela agrega e aí, ela descobre a rua. E esse carnaval ele vai respingar no teatro que Nilda faz a vida inteira, aqui e ali nas entrelinhas, entendeu? Porque à medida que ela vai se carnavalizando, ela vai se arriscando a um teatro, a um modelo de teatro que vai se diferenciando daquele da era Martin Gonçalves, que era o teatro que ela fazia no início da carreira. Ela vai abrindo portas e essa abertura de portas é

carnavalizante, carnavalizadora, esses neologismos aí. Mas, é por aí. E aí tem uma coisa que é muito interessante: Nilda – e isso também está na peça – ela chega ao fim como a grande dama do teatro, porém, mais do que a grande dama do teatro, ela é um cartão postal da Bahia. Ela é um Farol da Barra do teatro baiano, entende? Então, mais do que uma dama, ela é símbolo de uma cultura e ela vira símbolo de uma cultura porque ela agrega as referências dessa cultura da qual faz parte, com muita força, o carnaval. Entendeu? Acha que eu te respondi um pouquinho?

EDVARD

Sim.

UZEL

É isso. O carnaval se instala junto com o teatro. Ela vai para o baile das atrizes. O carnaval que vai puxando essa *time line* pra ela e aí, quando ela vai fazendo teatro – isso tudo está na peça, nas entrelinhas – eu vou percebendo as sutilezas dessa relação com o carnaval, com a simbologia do carnaval, da rua, do popular... por exemplo: ela faz logo nos anos 50 um *happening* com Mário Gusmão. Nesse *happening*, ela apresenta para o reitor, para todo mundo na Escola de Teatro, ela aparece dublando *Summer Time* e Gusmão aparece deitado no colo dela de frauda, de mamadeira e ela dando colo pra Mario Gusmão. Isso é muito carnavalesco [risos].

EDVARD

Isso é muito revista, não é?

UZEL

É. Então assim: já é um sinal para mim. Aí, você falou de Deolindo, do Bocas do Inferno. Em 71, Deolindo monta *Nosso Céu Tem Mais Estrelas*, que é uma grande revista musical e Nilda é a protagonista. E nesse espetáculo que é bem geleia geral, bem tropicalista, Checucci bota um Pedro Alvares Cabral chegando na Bahia com uma caravana cheia de bichas! [risos] E Nilda é a protagonista disso! Eu falei: mas isso é muito carnaval da Bahia! [risos] Isso é uma Praça Castro Alves, entendeu?

EDVARD

Exatamente.

UZEL

Não é? Aí, ela vai, em 72, fazer *Quincas Berro Dágua*, no Vila, com João Augusto.

EDVARD

Que é aquele sucessaço, não é?

UZEL

Que é aquele sucessaço, exatamente. Aí, Harildo Deda me conta que à cada apresentação, ele, Wilson Melo, Nilda e Sônia dos Humildes devoravam uma garrafa de whisky [risos] inteira toda apresentação. Então, todo espetáculo tinha essa garrafa, que eles devoravam bebiam à vera, na tora, os quatro. Isso é carnaval! [risos] entende? Ele está subentendido.

Outro exemplo, que também está na peça. Nos anos 80, ela já está com quase 60 anos, ela vai fazer um Pirandelo. Ela vai fazer os *Seis Personagens à Procura de um Autor*, que é a primeira peça da Cia de Teatro da UFBA, que Harildo Deda dirige. E ela é chamada por Harildo, ela é convocada para fazer uma cafetina, a Madame Pace. Aí, chamam Márcio Meirelles para fazer o figurino. Rapaz, essa Madame Pace ela é praticamente uma travesti! [risos] ela é toda de vermelho, uma vermelhidão incrível. O leque é vermelho, flores vermelhas no cabelo, uma vermelhidão toda, da cabeça aos pés. É como se ela fosse uma síntese de todas as cafetinas de Nelson Rodrigues, misturada com a Viúva Porcina, sabe? Então, é uma alegoria carnavalesca aquela imagem daquela dona de bordel de Pirandelo.

E aí, tem a mão de Márcio – e você falou de Márcio, de um capítulo de Márcio – e eu lembro que Márcio me falou que ele começou a fazer teatro porque ele viu o Ilê na rua, no carnaval de 75. Aí, é a ponte total: teatro-carnaval. Quando ele viu o Ilê, se apaixonou, foi a primeira saída do Ilê, o primeiro momento do Ilê na rua e isso foi inspirador para ele e respinga no Bando o tempo inteiro. Certamente respingou, mesmo que indiretamente nessa Madame Pace, aí, que Nilda faz. Então, isso eu acho muito curioso. Claro que isso não é tratado didaticamente porque não é documental, eu me desprendo do documental para fazer algo teatral. Mas isso fica nas entrelinhas, que o teatro vai carnavalizando Nilda.

Quando ela se afasta desse modelo teatro – que é super bacana, super bonito, muito importante para a história dela, que é o de Martim – ela vai se aproximando do cinema pelo *underground*. Isso também é carnavalizante. E aí – olha, eu estou pensando nisso agora – ela vai fazer *Meteorango Kid*, ela vai fazer *Caveira My Friend*, que são marcos do cinema marginal, mas ela vai parar em *Dona Flor e seus Dois Maridos*, que é filme que começa com Vadinho morrendo no meio do carnaval de Salvador. Então, olhe como Nilda está implicada, mergulhada nessa atmosfera carnavalesca.

Tem mais um dado, só para fechar essa resposta longa para você. É interessante: nos anos 70 – isso está na peça também – nos anos 70, em 1974, Milton Gonçalves protagoniza o filme *Rainha Diaba*, a Madame Satã da época. Nilda vai pro carnaval fantasiada de Rainha Quiaba, ela vai fantasiada de um quiabo. Ela vai pra Praça Castro Alves vestida... – ela é uma louca, uma louca total [risos] não tinha juízo nenhum aquela criatura – vestida de quiabo e se auto proclama a rainha quiaba e ela entra como rainha quiaba como porta voz da OBU, que é a organização das bichas unidas de Salvador. Que é uma agremiação fictícia, uma brincadeira que os amigos gays fazem com ela e ela vira a grande rainha. Possi Neto, José Possi Neto diz isso na biografia, que Nilda era quase uma travesti. Então, tem essa relação. E ela, em 78, rapaz... olha que coisa... ela vai quebrar um taboo enorme e ela vai subir no trio e vai desfilar num bloco chamado Borbulhas da Preguiça. Era um daqueles blocos tipo Corujas, Internacionais, só de homens, 400 homens e a primeira mulher aparecer em cima do trio elétrico nesse bloco, de uma maneira geral aqueles cordões de homens, é Nilda vestida de Carmem Miranda. E Maria Bethânia me conta isso – eu até separei pra você um trechinho – aqui, Bethânia diz isso aqui na biografia: “Nilda levou o teatro para cima do trio elétrico. Lembro que eu estava na Ladeira da Barroquinha e a vi descendo no trio, ela tinha intimidade com o povo baiano, com os festejos e uma disposição extraordinária”. Ou seja, imagina que cena, Maria Bethânia, na Ladeira de São Bento [risos] - olha que imagem! - vendo Nilda Spencer passar de Carmen Miranda, em cima de um trio elétrico. Isso é teatro puro, não é? E é carnavalesco.

Acho que essas imagens, esses *flashes* todos que eu desenhei, que estão todos na peça, dão bem essa mostra dessa relação de Nilda com esse teatro que você está pesquisando, que é esse teatro-carnaval, carnavalesco. E isso termina, se é que é pra pegar a fase de velhice, nos anos 2000, ela desfilando de Princesa Isabel, no desfile dos 500 anos do descobrimento, então ela está ali e aquilo também é uma festa carnavalesca. Era uma festa

de rua passando pelo Campo Grande, com o povo todo na rua debaixo de uma chuva e ela lá, em cima, não sei se era um trio... ou se era um caminhão... enfim... mas ela estava lá carnavalizando a história dela mais uma vez.

EDVARD

Então, diante de tudo isso, você resolve fechar essa tua dramaturgia devolvendo Nilda para esse lugar.

UZEL

Exatamente. Entregando-a para que ela não descanse em paz, pelo contrário [risos]... para que ela se jogue na bagaceira do carnaval que é a cara dela, que é uma figura muito transgressora, uma mulher incrível, então ela tinha que abraçar o carnaval. E é muito engraçado, muito interessante que ela abraça esse carnaval todo da bagaceira, da festa transgressora da Bahia, mas ela continua indo pros salões da elite, ela agrega dois mundos. Ela transita. Essa é a maior transgressão de Nilda Spencer: passear por esses dois mundos, conservador e transgressor.

EDVARD

Marcos, vou aproveitar que me dei conta de uma série de outras coisas a respeito dos seus estudos e da possibilidade de intersecção com essa pesquisa e te fazer mais uma pergunta: você é um cara que foi e ainda é um crítico de teatro durante muito tempo, acompanhou essa nossa cena teatral durante muito tempo. Você consegue envergar explicitamente os momentos, outras situações, outros trabalhos que conectam com essa fonte carnavalesca?

UZEL

Engraçado que eu apareço nesse lugar do crítico mais ou menos nesse momento que você começa a desenhar a sua tese, que é o iníciozinho dos anos 90. Eu falo muito pra Guerreiro: eu sou geração *A Bofetada*. Eu me situo ali. E eu acho muito interessante você trazer esse tema, acho que tem um traço de autenticidade muito grande. E eu percebo, sim: eu percebo explicitamente e eu percebo subliminarmente.

Por exemplo, se a gente situar um pouco antes da pandemia e a gente pegar 30 anos, de 89 a 2019, a gente vai ver nas duas pontas esse teatro que você fala: carnaval. Porque de um lado você tem *Los Catedráticos* em 89 com o recital, o *Novíssimo Recital da Poesia*



*Baiana* e na outra ponta você tem João Falcão com *Sonho de Uma Noite de Verão na Bahia*, que é um Shakespeare carnavalizado. Imagine: uma rainha que vem para cá e se transforma numa rainha do Ilê. Está totalmente explícita essa carnavalização. Mas, entre uma ponta e outra, Edvard, nesse percurso, existem vários momentos que eu percebo isso. Por exemplo, eu falei agora de um clássico de Shakespeare. Mas, se você pensar em *Medéia Material*, de 93, que é outro clássico, Heiner Müller, você tem Márcio ali e você tem Neguinho do Samba ali, ao vivo, com uma percussão que acompanha todos os espetáculos do Bando naquele período dos anos 90. Isso é totalmente carnaval da Bahia. Um *link* do teatro com o carnaval.

Você quer ver um exemplo bem sutil? *Cuida Bem de Mim*, a peça de Marfuz, que é uma peça sobre a violência nas escolas, primeiro a depredação escolar, depois ganha uma outra versão com o pessoal do LICEU, que são alunos negros, alunas negras do LICEU. Lá em 96, quando ele estreia *Cuida Bem de Mim*, você pensa: não, isso não tem absolutamente nada a ver com o carnaval, nada, nada, nada. Mas, a protagonista é fã de Daniela Mercury. Ela quer ser Daniela Mercury. Ela canta pra ser Daniela Mercury. Você viu essa peça? Ela quando está cantando pro galã, que é o *bad boy*, que depois faz uma curva por amor a ela, é através de Daniela Mercury, que ela faz essa ponte. Daniela Mercury é um símbolo do carnaval. Marfuz foi beber na fonte do carnaval. E aí, quando o grupo do LICEU entra, aquele corpo negro tem uma identidade muito baiana e ele atualiza: sai Daniela e entra Ivete. Eu estou pensando isso aqui agora... você me fez essa pergunta... Então, isso é carnaval.

*Cabaré da RRRRRaça*, que é um clássico do Bando. *Cabaré da RRRRRaça*, eu quero falar de algo universal, não quero falar de algo que seja exatamente baiano. Então, tudo bem, os personagens moram em Salvador, mas eu quero falar de negritude e consumo. Então, isso é universal. Ok, então você pode discutir isso no Rio, em São Paulo, você pode discutir isso em Nova York, os personagens se confrontam, você tem personagens negros que são subservientes, você tem o pessoal da militância, mas tem um momento que todos se agregam. E esse momento que todos se agregam, é quando eles cantam o Ilê Aiyê. É quando entra o carnaval. É quando entra a batida do Ilê, naquele momento é um discurso único.

*Noviças Rebeldes*. Ah, quero montar um musical, Cia Baiana de Patifaria: fez sucesso com *A Bofetada*, vou montar *Noviças* e vou trazer um musical da Broadway, direção de

Wolf Maia. Tá totalmente descontextualizado do carnaval. Mas, a figura mais carismática do espetáculo é uma freira que imita Daniela Mercury [risos]. Que enlouquece lá, imita Daniela, imita Carlinhos Brown... então, assim: totalmente carnavalizante.

A *Bofetada*, na própria *Bofetada* você tem vários signos ali, daquela grande parabólica do cotidiano baiano, aquela grande brincadeira, que é um jeito de ser baiano que está atrelado ao carnaval. E alguém pode dizer assim: mas, é inspirado no besteiro carioca. Tá, é. Mas, a pantalona de Fanta Maria é carnaval da Bahia. Aquela calça de Fanta com aquelas bolas é carnaval da Bahia. Então assim: claro que é inspirador.

Então tem vários exemplos, até os mais explícitos, como *Esse Glauber*, que Aninha Franco escreveu e Márcio dirigiu. Aquela história dos cordeiros...

EDVARD

Tem *Vixe Maria*...

UZEL

*Vixe Maria*, nossa, muitos exemplos. *Ó Pai ó*...

EDVARD

*Ó pai ó*... tem aquela cena que ela faz de cima do trio... eu lembro.

UZEL

Exatamente, *Ó Paí ó*, a peça, ela ocorre numa terça da benção, o filme que é no carnaval propriamente dito, mas a terça da benção é uma festa carnavalesca. Tudo que acontecia ali era carnaval. Então, você está coberto de exemplos para fazer um belo documento de registro de uma época. Bacana.

EDVARD

Então, agora eu vou abusar de um pouco dos seus estudos do Bando. Eu consegui entrevistar Checcucci, Guerreiro, Dourado, marquei com Márcio, a gente está tentando fechar, seria a última entrevista, só que eu estou com dificuldade porque estou sem celular, então a gente não conseguiu fechar. Então, eu vou aproveitar e fazer uma pergunta que estaria dentro dessa entrevista de Márcio pra você, que é sobre isso que você começou

a falar, da aproximação de Márcio com o teatro e dessa aproximação que vai acontecer mais adiante com o Olodum. Você, como pesquisador disso, que informações você tem da aproximação daquele grupo Márcia, Chica, Eugênia com o Olodum? Como é que isso se dá?

UZEL

A primeira informação importante é que vem do teatro para a música. Então, vem de Márcio para João Jorge, que era o presidente do Olodum, na época. Então, tem essa confusão. Algumas pessoas acham que o Bando nasceu de um projeto do Olodum. O Bando é um projeto que Márcio apresenta. Márcio que leva o teatro para dentro. Claro, que encontra um desejo do grupo cultural Olodum, na época, de se abrir para além da música. Mas, a célula é a música e a música é carnavalesca. Então, o Bando é uma representação do carnaval, nesse sentido. O Bando não existiria se não houvesse o Olodum. E o Olodum não existiria, se não existisse o Ilê. O Ilê não existiria se não existisse o carnaval. Então, o Bando é um desdobramento do carnaval. O ponto de partida é o carnaval. Se você puxar o fio da história, o movimento *black power, black is beautiful*, tá tudo misturado e o Bando faz parte disso. Quando você vai assistir o Bando hoje, é importante saber que a raiz é o carnaval de Salvador. É ali que surge o Bando.

Nesse carnaval, Márcio – e hoje isso é muito claro para mim, essa motivação do Ilê Aiyê – Márcio leva esses signos para dentro do palco porque ele já tinha interesse quando ele fez o *Gregório de Matos de Guerra*, antes. Ele faz antes de pensar no Bando. Ele foi, rapaz... Ele foi para Nova York. Recebeu uma bolsa para estudar em Nova York. Chegou lá, ficou com saudades e quis voltar. E quando ele voltou, ele voltou muito disposto a um outro tipo de teatro, que se diferenciasse do Avelãz y Avestruz. Ele queria um teatro negro, popular, que bebesse da fonte de Gregório de Mattos, entendeu? Tivesse uma poética por aí. E ele faz Gregório de Matos e Guerra, em 86, se não me engano, mas alguns anos depois, o Bando nasce, então, é fruto dessa mistura toda, aí, que tem a ver com o Olodum, com a *Axé Music*, que tem a ver com tudo isso. Tudo isso é o Bando. Respondi? Te ajudei?

EDVARD

Super. Com toda certeza. A quarta pergunta é uma coisa que você já... eu só queria uma confirmação disso, mas você meio que já anunciou. Mas, se você puder falar um pouco mais, seria legal. O Olodum é de fato uma dissidência do Ilê, não é?

UZEL

O Olodum, ele... eu não sei se é uma dissidência. Eu sei que dois representantes-chave, dois personagens fundamentais da história do Olodum vieram do Ilê. Então, o Olodum, ele surge em 79 para ser uma agremiação carnavalesca. Eles queriam ir para rua pular carnaval. É uma atitude política? É. Claro que é uma atitude política porque era um grupo de negros querendo se divertir, num carnaval segregador. Você tinha esses blocos que eu até falei: Corujas, Internacionais, que era bloco de branco e os negros eram ou percussionistas, ou puxavam corda. Então, o Olodum queria fazer a sua festa. Mas, eles queriam fazer uma festa, queria brincar. Queria tomar cerveja, beber cachaça. O que faz o Olodum mudar é a chegada de João Jorge, que é um advogado da militância, que vem do Ilê e a chegada de Neguinho do Samba, que também vem do Ilê. E é Neguinho do Samba quem revoluciona a musicalidade do Olodum e acontece tudo que acontece a partir de 86, 87.

EDVARD

E João Jorge dá aquela apurada no discurso.

UZEL

João Jorge dá aquela apurada no discurso, abre para outros projetos, então o Olodum deixa de ser uma agremiação carnavalesca, deixa de ser só um bloco afro, e passa a ser um grupo cultural, sustentado pelo engajamento consistente de João Jorge e pela musicalidade poderosa e única de Neguinho do Samba. Então, assim: quando a gente fala em dissidência, a gente associa logo a uma briga, né? Eu não sei os motivos da saída. O que eu sei é que existe uma dissidência assim: o Bando se descola do Olodum. Isso aí é fato. O Bando se descola e hoje não tem nenhuma relação. Absolutamente nenhuma, nada. Eu arriscaria dizer que eles sequer assistem os espetáculos. Sequer vão ver.

EDVARD

E o Bando não se reporta ao Olodum?

## UZEL

Eles tem a marca. O Bando de Teatro Olodum, que é uma marca poderosa, né? E que aí os dois se alimentam dessa marca. Mas eles poderiam se chamar hoje Bando de Teatro. O Olodum é totalmente dissociado do Bando, hoje. Isso não foi assim da noite para o dia. Isso veio acontecendo... houve um encadeamento de fatos. O primeiro ponto, creio, eu, foi em 94, quando o governo ACM faz a reforma do Pelourinho. Então, faz e reforma do Pelourinho, os moradores são expulsos dali, saem do Pelourinho e o Olodum, ele meio que abraça um pouco essa vocação turística, que fazia parte do que ACM queria vender. Tanto, que eles lançam uma música chamada *Cartão Postal*. Que era uma música que dizia: passa lá, no Pelô, você não fica à toa, tem muita gente boa e tal. Então, o Olodum, ele adere a isso para se beneficiar porque o Pelourinho é o seu lugar. O Bando faz o oposto. O Bando lança um espetáculo chamado *Bye Bye Pelô* sobre a expulsão dos moradores. Naquele momento tem um estranhamento. Tem uma coisa esquisita ali, o negócio ficou estranho. Aí, rapaz, quando chega em 97, o Bando faz o Cabaré da RRRRRaça, que é seu maior espetáculo. Espetáculo de maior longevidade, espetáculo mais popular. Quando o Bando faz o Cabaré da RRRRRaça, surge a ideia, na estreia de se cobrar meia entrada para espectadores que se auto denominassem negros, negras na bilheteria, Teatro Vila Velha, pagariam meia entrada. Pronto. Não tinha política afirmativa na época, não tinha nada disso, o Bando e Márcio saem com essa ideia e isso vai parar... [risos] eu estava, Edvard, na cadeira de repórter do Jornal Correio, quando chegou um fax [risos] na época era um fax, com uma notinha para roteiro. Era uma notinha assim: quem se auto denominar negro, paga meia entrada. Rapaz, isso chegou mais ou menos no meio dia, no outro dia, era a capa do Correio. Isso virou uma polêmica do tamanho do mundo. Foi ouvir todo mundo, foi ouvir o Olodum. O Olodum se posicionou contra o Bando. Disse que o Bando tinha viajado na maionese, essa expressão. Que aqui não tinha o menor sentido, o menor cabimento... rachou uma briga pública, um posicionamento público. Isso é documento de memória, em qualquer instituto histórico você acha lá. Pronto, aí vai estrear o Cabaré da RRRRRaça. Eu fui para essa estreia. Não tinha como entrar, estava muito cheio. Tinha muito preto, muita preta, estava super lotado. Pergunte se tinha uma pessoa do Olodum, lá. Não tinha. O pessoal todo do Ilê estava lá. Porque é que no final do Cabaré da RRRRRaça, o Bando canta o repertório do Ilê e não do Olodum? Entendeu? Pronto, a partir dali não tem mais volta.

Então, assim: não tem uma briga pública, ninguém briga com ninguém, ninguém se estressa com ninguém...

EDVARD

Roupa suja se lava em casa.

UZEL

É, você pode entrevistar João Jorge, ele vai exaltar porque é muito importante, ele vai reconhecer o valor do Bando, quanto o bando foi importante para o Olodum, tá tudo certo. Mas, que aconteceram esses fatos, aconteceram. Isso é dado histórico. Isso aí é público, está nos jornais.

EDVARD

Marcos, maravilha. É isso aí.

UZEL

Beleza, espero ter ajudado de alguma forma no seu trabalho.

EDVARD

Ajudou muitíssimo.

UZEL

Agora, fique na torcida... eu fico na torcida da sua defesa e você fica na torcida para meu espetáculo acontecer.

EDVARD

A sua estreia!

UZEL

A minha estreia!

EDVARD

Já tem previsão?

UZEL

Olhe, a ideia é a gente fazer no aniversário do centenário. Seria junho do ano que vem, nem que fosse a apresentação do projeto. E lançar no segundo semestre.

EDVARD

É possível falar o nome da peça?

UZEL

A peça se chama *Nilda é 100*.

EDVARD

*Nilda é 100*.

UZEL

100. O número 100. E aí, é uma alusão bem baiana, como você dizer: Nilda é 10, aquela figura é 10... no caso, é o 100 dos 100 anos. Ela é mais do que 10, ela é 100. Mas é um título provisório, não é definitivo, embora eu adore. Mas, são informações, que ainda são de bastidor, não são oficiais, então...

EDVARD

Então, é melhor evitar falar.

UZEL

É. Eu acho que você pode falar do texto, porque o texto existe e ele é uma peça de teatro, tá pronta, está feita e está no contexto.

EDVARD

E que esse dado carnavalesco é um constituinte importante, não é?

UZEL

Certamente. O carnaval está lá firme e forte. Ao vivo e à cores!

EDVARD

Querido, muito obrigado, viu?

UZEL

Imagina, lindão. Boa sorte, sucesso na sua defesa.

EDVARD

Pode deixar que eu vou te mantendo também informado!

UZEL

Pronto, maravilha, beijo grande! Qualquer coisa, você fala comigo pelo Instagram.

EDVARD

Tá certo.

UZEL

Tchau tchau, beijão.

EDVARD

Tchau tchau, beijo.



MÁRCIO MEIRELLES

Parte 1

EDVARD

Você falava que no texto você criou a estrutura e teve uma complementação com convidados.

MÁRCIO

É isso, Míriam Fraga escreveu as falas de Maria de Póvoas, que é a mulher de Gregório. Aninha Franco escreveu o texto que era das Moiras, que meio que contava a história de Gregório cronológica etc e tal, de uma forma poética como as três fiandeiras do destino, iam costurando aquilo poeticamente, mas iam contando de fato a história. Capinam escreveu as canções, as narrativas da mendiga, que era Chica. O próprio Gregório falava textos dele próprio, poesias dele próprio... meio curadas, articuladas, editadas por Conceição Paranhos e por mim e Cleise escreveu as cenas mais teatrais, mais dramáticas, no sentido de que fazia andar com a ação. Cenas de ação.

EDVARD

Que não era épico.

MÁRCIO

É.

EDVARD

Então, há uma coincidência. O fato do Bocas de Deolindo... foi feito também num circo.

MÁRCIO

Também. Foi coincidência.

EDVARD

Voltando um pouco, na conversa com Uzel, ele fala que seu encontro com a primeira saída do Ilê reafirma o caminho do teatro, o destino do teatro. Isso é viagem de Uzel?

## MÁRCIO

É. Não... eu não sei... pode ser, pode não ser. Na verdade, eu fui chegando a isso aos poucos. Teve esse vislumbre do Ilê. Depois, eu trabalhava na TVE, dez anos depois e fazia um projeto que era cliques de poesia. E chegou em minha mão uma poesia para transformar em clipe, transformar em imagens, um poema de Valdina Pinto. E era sobre Maza Malemba. O que que é Maza Malemba? Ninguém sabia me dizer... e aí eu liguei pra ela pra gente poder conversar e eu poder roteirizar. Aí, pronto: encontrei essa pessoa na minha vida, que foi uma mestra que me conduziu e me abriu milhares de portas, que me levou para esse lugar. Aí, **quando eu fui fazer Gregório, tinha isso: Gregório era sobre a construção da cidade de Salvador, construção da poesia brasileira, construção da cultura brasileira e que evidentemente tinha uma participação negra imensa e eu tinha muito pouca relação com isso. Uma relação de classe média branca baiana: de comer acarajé, de comer vatapá, de levar os turistas pra aqui, pra ali, pra acolá. Mas, eu não queria fazer um espetáculo para turistas, nem pra inglês ver, eu queria realmente a essência disso. [...] aí, eu chamei muita gente: Vovô, a militância, João Jorge ia para os ensaios, a gente fazia milhares de ensaios abertos, inúmeras discussões sobre tudo isso e Valdina ia para os ensaios e dizia: “isso, sim”, “isso, não”. “Isso não é assim” e mudava tudo.** E quando acabou Gregório, eu fui ser diretor do TCA, continuei a relação com tudo isso, o Ilê Ayê fez uma exposição no foyer do TCA, pedi a Widmer para fazer a música com os Filhos de Gandhi, “A Possível Resposta”, era um diálogo da orquestra com os Filhos de Gandhi. Então, essa coisa continuou. E, ao longo disso, eu ia conversando com A, com B e com C, elaborando esse projeto, que seria o Bando de Teatro Olodum, depois.

## EDVARD

E sua relação com as festas populares e o carnaval?

## MÁRCIO

Veio desde a adolescência, juventude. Naquela época, quando eu tinha 14, 15 anos, eu ia sozinho pra festa, pra rua, pra festa de carnaval. Não era isso... não era a Bahia de agora, não era essa coisa. Então, eu circulava muito, em festa de largo, principalmente quando

eu entrei na universidade, eu era jovem, tinha 17 anos, também foi a época de Goethe, tinha sarapatel aos sábados no Goethe, a gente vinha para o Largo Dois de Julho, os colegas de arquitetura, enfim... **comecei a ter essa vivência ao mesmo tempo boêmia e ao mesmo tempo muito próxima da cultura popular. Das festas de Largo, dos lugares, das coisas, das comidas... na verdade, o que determinou foi isso e, principalmente, a reação do público a Gregório. E como a gente estava lá no circo, a gente não tinha segurança nenhuma, ninguém tomava conta do circo. O circo ficava lá. E a gente ensaiava lá de noite e a galera ali do centro da cidade, os habitantes noturnos iam para o circo, entravam, sentavam e ficavam assistindo o ensaio. E a reação dessas pessoas ao ensaio era incrível e depois do espetáculo também. E a reação também da comunidade negra, da militância, da participação deles no processo e depois na recepção ao resultado. Isso foi me dando musculatura em relação a essa cultura. Daí, para o Olodum foi assim: vamos fazer, vamos fazer... porque a gente não faz? Vamos fazer um grupo... vamos fazer uma oficina, aí, um belo dia, depois de muito eu ter falado com João Jorge: vamos fazer um grupo, vamos fazer um grupo... aí, ele me ligou: vamos fazer um grupo? Eu falei: vamos!** A gente conversou e chegamos a isso: a um desenho que a gente ia fazer o grupo... como seria a formação desse grupo? Aí, eu sugeri que fosse a partir de oficinas, como foi o Gregório também. Que a gente abrisse uma oficina e quem chegasse, chegou. E “quem chegasse, chegou” era muito mais a ver com a disponibilidade pra trabalhar naquele projeto, naquela investigação do que ter um currículo anterior. E acabou que esses currículos que a gente não levou em conta eram incríveis, porque era de um teatro periférico que não vinha ao centro da cidade, que a gente não conhecia e que tinha uma forma de expressão e representação incrível. Que tinha a ver com classe social, com raça, com credo, com uma série de coisas. Isso que eu fui definindo, entendendo como uma *performance* negra. É um jeito de atuar que é diferente. Porque tem a história da pele nesse atuar, nesse corpo. E o meu trabalho era muito orquestrar isso, mais do quê... ah, Brecht... ah isso e aquilo... é assim que faz... é assim que sente... era, na verdade, ajudar a modelar aqueles atores, aquele método de construção de personagem. Porque na época, pra mim, eu me dizia: eu vou trabalhar como? Porque era incrível aquilo. Era fascinante a resposta aos exercícios de improvisação. O que eu vou fazer aqui? Vou moldar como era o Avelãz e Avestruz num pensamento estético? Tenho que descobrir como é que é isso. E eu parti de onde? Do personagem. Entendendo o personagem como a célula menor,

como a célula básica do teatro: o personagem. Através do personagem acontece o teatro. através das relações entre os personagens acontece o drama, a dramaturgia se constitui a partir daí. Então, era muito isso: como é que se constrói a personagem? **E era a partir da vida real, não era a partir de livro, não era a partir de citação**, não era “veja o filme” pra se inspirar, não era um texto pronto. Era o personagem do dia a dia, do cotidiano, da rua. Personagens-máscaras, personagens sociais, coletivos. Não era uma baiana de acarajé, era a baiana de acarajé absoluta, que congregava aquele universo de pessoas, que vivem de alimentar o outro. De alimentar culturalmente, de alimentar fisicamente... *o fast food* ali tradicional... alimentar a família com afeto, com carinho, com cuidado e com a grana que traz de alimentar a população. É toda uma coisa, então, a baiana era basicamente isso. E era construída a partir da relação de Rejane com milhares de baianas, da irmã dela que era baiana de acarajé, mas com várias baianas, então tinha ali vários jeitos, vários gestos, gestuais, vários... *gestos* também, no sentido brechtiniano. E assim, cada personagem era construído a partir de uma pesquisa com personagens como aquele na vida real.

EDVARD

O bando herda alguma coisa artística do Olodum?

MÁRCIO

A música, o pulso, o ritmo. Mas, tinha nesse acordo com João Jorge... João Jorge disse assim: então, vamos fazer e tal... está aqui, o que o Olodum pode dar é a estrutura do Olodum, é o que o Olodum tem: os espaços, a secretaria, o pessoal de apoio, etc e tal, o nome, a quadra, a banda mirim, a banda, os ritmos, tudo. Mas vocês batalham grana para desenvolver cada projeto. O Olodum não vai trazer dinheiro para vocês montarem peças.

Parte 2

MÁRCIO

Aí, a gente comprou uma série de instrumentos e todos tocavam. Mal, ou bem, uns mais, outros menos, aí, os atores começaram a tocar e começamos a não trabalhar com a banda mirim, mas com os próprios atores fazendo a percussão.

EDVARD

E hoje, essa relação como ficou?

## MÁRCIO

Minha relação com o bando é de afeto, de amizade, de memória, a gente de vez em quando se encontra, tem reuniões e tal... mas, depois de um tempo, depois de um período longo, talvez, dez, quinze anos de Bando, eu comecei a pilhar e entender que eles tinham que assumir a coordenação, assumir o projeto, assumir a responsabilidade da existência do projeto e não ter uma coordenação que garantisse isso. E eu tinha muito esse papel que garantir que esse projeto continuasse. Então, começava a ter menos gente porque um foi para aqui, outro para ali, outro viajou, outro deixou o Bando... eu fazia uma nova oficina e trazia mais gente, ia fazer um espetáculo, fazia isso e aquilo... eu propunha os espetáculos, eles compravam a ideia e a gente ia. Eu comecei a achar que não, que eles tinham que fazer isso. E até o inverso: quando eles quisessem, eles me chamassem para dirigir, ou até que eu propusesse o espetáculo, mas a partir da demanda da coordenação do projeto. E aí, em determinado momento depois que eu voltei da coordenação da secretaria, aliás, no último ano, eram os vinte anos do Bando, era meu último ano na secretaria, quem ia dirigir a peça de comemoração não era eu, era Chica. Aí, eu falei: não... eu quero dirigir. A gente deu nó em pingo d'água, era o último ano meu de gestão. Era uma coisa pra gente fazer em dois, três meses. Fizemos em nove meses, porque eu não vinha pro ensaio, enfim... e também porque eu propus uma coisa complexa, complicada que era fazer um espetáculo a partir de uma fantasia, de um imaginário [...] um espetáculo sobre a ancestralidade, sobre os mais antigos, sobre o tempo, sobre os mais velhos, se chamava: Respeito aos Mais Velhos, o nome do projeto, que acabou virando: *Bença*, o espetáculo. O espetáculo partia do ritmo. Dos ritmos dos orixás velhos, dessa energia velha, dessa energia anciã, ancestral da natureza, do mundo, do universo. Então, a partir do ritmo dos orixás mais velhos, Oxalá, Nanã, Obaluayê, que a gente começou a trabalhar com os ritmos, só. E aprender a tocar e a cantar o ritmo e a se mover, fazer coisas e eu comecei a não falar nada, fazia sinais, pedia para que eles fizessem coisas sinalizando que eles se relacionassem com o outro e tal e meio freando essa coisa do personagem, que é o trabalho que eles são *expert* em fazer. Eles fazem personagem assim [estala os dedos]. Porque todo trabalho, toda a metodologia, todas as criações foram a partir do personagem. Então, quando eu propus não mais os personagens, Auristela falou assim: não entendo... como é que existe teatro sem personagem? O que é que você quer?

Eu não sei Auristela. A gente vai inventar. E aí, foi a invenção de um espetáculo que tinha a ver com a origem do Bando, na verdade. **Porque quando surgiu essa ideia depois do Gregório, que não era ainda o Bando, era o trabalho a partir disso, das tradições afro-brasileiras, ou afro-baianas, isso surgiu de uma tese, vamos dizer assim. A tese é: o teatro, os gêneros de teatro no mundo surgem dos ritos, desde a tragédia grega, kathakali, nô, butô, o teatro cristão, tudo sai dos ritos. E, de repente se descola do rito e vira teatro mundano, que fala de outras ações, outras coisas, do ser humano e não do sagrado e da divindade. E porque que os ritos africanos, ou afro-brasileiros, nunca se transformaram - pelo menos eu não conheço - num gênero teatral? Como uma sintaxe, como a tragédia, como o kathakali, enfim, como esses outros gêneros que surgiram de ritos.**

**Muitos anos depois... eu trabalhei... e a questão era essa, a pergunta era essa... e fizemos coisas a partir do candomblé, a partir do carnaval – o grande rito profano, o grande rito mundano – usando a percussão, a música, os ritmos que são do carnaval, mas vem do candomblé – tem uma gênese aí importante – mas, eu continuava batalhando, querendo saber, querendo entender também como era a estrutura dramática dos ritos públicos. Que são óperas, são encenações.** Chega lá todo mundo, todo mundo de branco, como os atores começam um processo de construção, de ensaio. Aí, quando cada um deixa surgir, ou emergir essa outra natureza, que está nele também, que seria o seu Hamlet, a sua Ofélia, o seu sei lá o quê... quando aflora o personagem, ele sai fora, tiram ele com cuidado, leva para algum lugar que se chama “camarinha”, eles se vestem do personagem, que é uma divindade, e voltam. E aí começa a encenação do drama, que narrada pelas canções, pela sequência de canções. Como é que isso acontece, eu não sabia. Ficava naquela coisa: como é, como não é... e aí, quando eu fui fazer *Candaces*, no Rio, a direção musical ficou dividida entre Marcos Póvoas, um músico, e Puan, que era um Ogã, que é um Ogã. E aí, ele ia e a gente ia pedindo: e essa? E agora a tal? Basicamente, quem conduzia tudo eram as iabás, as divindades femininas da água e Iansã. Aí, vinha um ritmo, vinha outro ritmo, bota isso, bota aquilo, isso para contar isso, então a narrativa precisa desse tipo de ritmo. Aí, um dia a gente conversando no meio de um ensaio, num intervalo, eu perguntei: venha cá, Puan: como é que se define... porque são vários ritmos diferentes... e as vezes tem o mesmo ritmo para vários orixás, tem canções com o mesmo ritmo... como é que se monta essa *playlist*, vamos dizer

assim, essa sequência de pontos, de canções, de ritmos? Aí, ele falou, é assim: “começa...” – é a mãe de santo que define, que indica? Ele disse: “não. Existem...” alguma coisa assim, estou simplificando porque é muito mais complexo, eu não vou conseguir nem alcançar, quanto mais falar, mas o que eu entendi é que é isso: é que existe uma sequência pré-estabelecida a depender do orixá que aparece. Então quando surge na iaô, no iaô aquele orixá daquela natureza, aquele Xangô, ele define a sequência de ritmos que vem a partir dali e que conta de fato uma narrativa de um feito ou de uma qualidade, enfim, uma luta ou uma vitória daquele herói, que se transformou em orixá.

Então, isso me deu a chave do que precisava para entender e *Bença* foi muito a partir disso. Mas, sem isso, sem essa racionalização do que eu estou falando aqui agora. Foi muito a intuição que foi levando, levando, levando... e é incrível porque é uma análise combinatória um xirê. E a gente conseguir montar um teatro, essa forma teatral também é uma análise combinatória a partir de vários ritmos, que tem a ver com várias histórias e com vários fragmentos de histórias e narrativas que podem se apresentar seria um teatro incrível. Eu parei a pesquisa em *Bença*. Porque também *Bença*, eu acho que foi assim... é até onde eu podia ir.

E depois de *Bença*, a gente tentou ainda algumas coisas, rever a Trilogia do Pelô, fazer outras coisas, mas aí...

EDVARD

Eu lembro. Você até me chamou uma vez aqui com um grupo de escritores da época.

MÁRCIO

Isso. E aí, eu cheguei à conclusão de que eu precisava sair, para que o Bando... para que os atores assumissem o projeto. E foi exatamente nessa virada de identidade, lugar de fala, tudo isso... que eu também entendo completamente, mas... enfim... eu saí antes... [risos] seja lá qual for minha posição a respeito de tudo isso. Mas, não foi por isso que eu saí. Eu saí porque eu achava que, enfim, fechou aquele ciclo: vinte anos de trabalho.

EDVARD

Quando você fala dessa tese do rito que gera, que chega num gênero, descola do rito e chega numa forma artística, essa tese é uma tese tua, ou de outra pessoa?

MÁRCIO

Não sei. Deve ser de outras pessoas. Eu não sou tão genial assim pra inventar uma coisa tão incrível.

EDVARD

Mas, você chegou a essa conclusão.

MÁRCIO

Eu cheguei a essa conclusão pode ser porque eu ouvi dizer, ou porque alguém... porque eu li alguma coisa em algum lugar etc e tal. Não tenho clareza de onde...

Parte 3

EDVARD

Márcio, eu estou satisfeítíssimo.

MÁRCIO

Então, pronto. Então, vamos fumar um cigarro... [risos]

EDVARD

Maravilhoso. Quando você entrou nessa tese do rito, você foi no coração da pesquisa. Muito bom!

MÁRCIO

Mas, é isso. Quem me deu a chave foi Puan, com esse negócio da sequencia e aí eu comecei a entender todas as outras coisas. E também essa coisa de que o rito deixa... eu também li isso em algum lugar, eu ouvi em algum lugar.

EDVARD

Mas é o tipo de encucação de encenador.

MÁRCIO

Pode ser.



EDVARD

O encenador fica nessa viagem. Eu também não saberia dizer de onde surgiu essa hipótese, mas ela também surgiu na minha cabeça de alguma forma. Obrigado, querido.

## ENTREVISTA ALBERTO PITTA

EDVARD

Então, a gente pode dizer que esse trio, quando encontra o bloco afro, que ele passa a integrar, ele não exerce dentro daquele conjunto o protagonismo que ele teria se estivesse num bloco de trio. Ele é mais um elemento dentro do bloco afro.

PITTA

Exatamente.

EDVARD

Por isso ele tem o status de carro de som.

PITTA

De carro de som. Ele é todo transformado. Todo, completamente transformado. Ele é uma alegoria. Ele é o carro alegórico e nos blocos afros a gente chama de carro número 1 e número 2, que no bloco de trio é o trio e o carro de apoio.

EDVARD

E quais são as estruturas que desfilam no Cortejo Afro? Você tem esses carros alegóricos e quais são os outros componentes?

PITTA

Além dessa questão dos carros, que a gente chama de carro-tema, que normalmente no bloco ele leva dançarinos, performance, a ialorixá do bloco, a cadeira do terreiro, enfim... tem toda uma história ali. As decorações que fazem alusão aos temas do bloco e que conta muito da história daquele momento, daquele carnaval e daquelas canções ali colocadas. Além disso tem outras alegorias, as bandeiras, os sombreiros, os estandartes, totens. Enfim, tudo alusivo ao tema do bloco. É outra estética, uma outra ideia, um outro fazer carnaval. Além das alas. A bateria é uma ala, normalmente, além da bateria esses blocos tem suas alas de dança, de capoeira, de destaques, para contar justamente a história do bloco e do tema naquele ano, naquele carnaval. Então, você identifica o carro número um, o trio, ou o carro de som, e o carro número dois, que é esse carro alegórico, que normalmente sai na frente do carro de som. O carro de som vem lá atrás, juntamente com a banda e agora os blocos afros, por exemplo, as bandas são todas microfonadas. A banda dos blocos afros, elas são microfonadas.

## ENTREVISTA SILVIA RUSSO / DIRETORA DE PLANEJAMENTO E PROJETOS CULTURAIS

A cultura é um grande ativo do desenvolvimento econômico e a vocação da cidade é essa. Fernando [Guerreiro] brigou muito por isso e eu também como ponto focal do planejamento estratégico e nesse último conseguimos sair de “qualidade de vida” para “desenvolvimento econômico”. A consultoria da prefeitura classifica: ela pega as secretarias e vai enquadrando nessas classificações. Quando Bruno Reis [o atual prefeito] entrou, no planejamento estratégico da gestão dele, nós demos esse salto para desenvolvimento econômico. Não que qualidade de vida não seja importante, é importantíssimo. Mas a transversalidade da cultura é muito grande em todas as áreas. E olhá-la como ativo do desenvolvimento econômico, criar índices para avaliar o ROI, o retorno do investimento. Então, vamos nessa trajetória de estar sempre entregando, o foco aqui na Fundação é na entrega e com isso a gente consegue a convergência de quem trabalha. O objetivo é entregar para o cidadão. A gente procura colocar a fundação inteira com esse pensamento (RUSSO, 2023, informações verbais).

Eu julgo o carnaval como uma das maiores coisas, com um potencial porque reúne tudo: conteúdo, forma, a cidade já se adequou a isso. Eu sempre digo que os carnavais alternativos foram sendo colados indoor, eles já aconteceram na rua, porque não tinha cultura para sustentar e Salvador já tem essa cultura. A Cidade Efêmera do Carnaval [livro de Manoel José Ferreira de Carvalho] é um estudo importantíssimo, que mostra o quanto a gente se mobiliza, já é uma coisa cultural: a gente vai e isso movimenta a vida. É como as Escolas de Samba do Rio de Janeiro, as pessoas fazem tudo para naquele momento ter a catarse. Mas o que permeia isso? Pode se estudar o significado, traduzir, as pessoas podem vir conhecer... então tem muita coisa para ser trabalhado que nunca foi trabalhado. [...] por ser uma coisa macro que para nós é tão costumeiro... talvez com uma visão estratégica, se você pensar em turismo de experiência: eu poderia criar uma experiência com uma pessoa que chegasse aqui em maio e pudesse conhecer como é um trio elétrico, onde ele é feito... eu penso que tem muita coisa que poderia ser feita que colocaria a gente em outro patamar. Teria que ter um pensamento estratégico em relação a isso. [...] hoje a gente tem A Casa do Carnaval e ali tem muito conteúdo. Fernando [Guerreiro] vive dizendo que aquilo devia se transformar num centro de estudo do Carnaval, porque só tem um em Barranquilha e com o carnaval que se tem aqui pode se ter uma coisa guiada

junto com a Universidade Federal da Bahia. A partir de coisas que a gente já tem, se a gente quiser criar mais significados e mais momentos, pode. Isso é o Carnaval.

Nós conseguimos uma mudança de lugar no planejamento estratégico. Ao invés de ficarmos no grupo de qualidade de vida, educação, saúde, esporte e lazer, viemos pro grupo do desenvolvimento econômico, então hoje estamos com SIMBEC, que é emprego e renda porq e cultura traz muita renda, traz muito emprego na economia informal. Os economistas que signifiquem a economia informal, mas a cultura está ali gerando dinheiro, emprego. Esses impactos precisam ser estudados para serem qualificados e reproduzidos.

# C

## Apêndice de Imagens dos Espetáculos

# Sumário

## **AVENTURAS DO MALUCO BELEZA**

Musical baseado na infância do cantor e compositor Raul Seixas

## **A VOZ DO CAMPEÃO**

A História do Esporte Clube Bahia no Teatro

## **COMPADRE DE OGUM**

Adaptação da obra de Jorge Amado

## **FLAMENGO**

Histórias do Rubro-Negro no Teatro

## **A PROLE DOS SATURNOS**

Montagem Internacional da obra dramática inacabada de Castro Alves

## **A CIDADE DA BAHIA É NOSSA!**

Musical de rua carnavalesco-itinerante no Pelourinho inspirado na obra de Jorge Amado

## AVENTURAS DO MALUCO BELEZA

Musical baseado na Infância de Raul Seixas

Junho a setembro de 2010: Temporada 1, Sala do Coro do Teatro Castro Alves, Salvador

Fevereiro de 2011: Apresentação única, Teatro Castro Alves (Sala Principal), Salvador

Agosto de 2013: Sesc Santo Amaro, São Paulo

Junho de 2015: 70 anos de Raul Seixas, Teatro Castro Alves (Sala Principal), Salvador













## A VOZ DO CAMPEÃO

### A História do Bahia no Teatro

Janeiro e fevereiro de 2011:

Temporada Teatro Casa do Comércio (montagem 1)

Abril e Maio de 2011:

Temporada Sala do Coro do TCA (montagem 1)

Agosto, Setembro e Outubro de 2017:

Temporada Teatro Jorge Amado (montagem 2)

**A HISTÓRIA DO BAHIA**  
**A voz do Campeão**  
 TEMPORADA 2017

TEXTO:  
 JOÃO ALFREDO E  
 EDVARD PASSOS

DIREÇÃO:  
**EDVARD PASSOS**

TEATRO JORGE AMADO  
 DE 14 DE JULHO  
 A 11 DE AGOSTO  
 ÀS SEXTAS-FEIRAS / 20H

VENDAS ONLINE [COMPREINGRESSOS.COM](http://COMPREINGRESSOS.COM) - INFORMAÇÕES BILHETERIA: (71) 3525-8720

APÓIO: PATROCÍNIO: VENDAS: PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO: FOTO: LINDY AMALDO













CLASSIFICAÇÃO 14

# BORA PRO TEATRO, BAHÊÊA!!

QUEM É  
TORCEDOR DE  
VERDADE,  
NÃO PERDE  
POR NADA!

**A VOZ DO  
CAMPEÃO**  
Direção Edvard Passos  
Ator convidado Narcival Rubens

**TEATRO SESC CASA DO COMÉRCIO  
QUINTA E SEXTA . 20H30**

Patrocínio

**Le biscuit**

FOMENTO À CULTURA  
Fazcultura

GOVERNO DA  
**Bahia**  
TERRA DE JIJUPI-NUN  
Secretaria da Fazenda  
Secretaria de Cultura

Apoio

**oas** empreendimentos  
BOMBA E CANTO DE BARRIO PARA O BOM VIVER

**SESC**  
B A H I A

**LADO B**  
LATERAL

Realização

**Canto  
Claro**  
Teatro







**COMPADRE DE OGUM**

Adaptação da obra de Jorge Amado

Março de 2014: Temporada 1, Igreja Primeira de Santana, Salvador

Novembro de 2014: Temporada 2, Igreja Primeira de Santana, Salvador

Março e Abril de 2015: Temporada 3, Espaço Cultural da Barroquinha, Salvador

Março e Abril de 2016: Temporada 4, Teatro Vila Velha, Salvador

Janeiro e Fevereiro de 2017: Temporada 5, Espaço Cultural da Barroquinha, Salvador

Janeiro e Fevereiro de 2018: Temporada Comemorativa de 5 anos, Espaço Cultural da Barroquinha, Salvador

Março de 2019: Temporada 7 – Festival da Cidade, Igreja Primeira de Santana, Salvador

Novembro de 2022: Temporada 8 – FLIPELÔ (Festa Literária Internacional do Pelourinho) 2022, Casa de Castro Alves, Salvador















Diney Araujo  
Fotografias











## FLAMENGO

### Histórias do Rubro-Negro no Teatro

Junho de 2015:

Temporada Museu do Flamengo

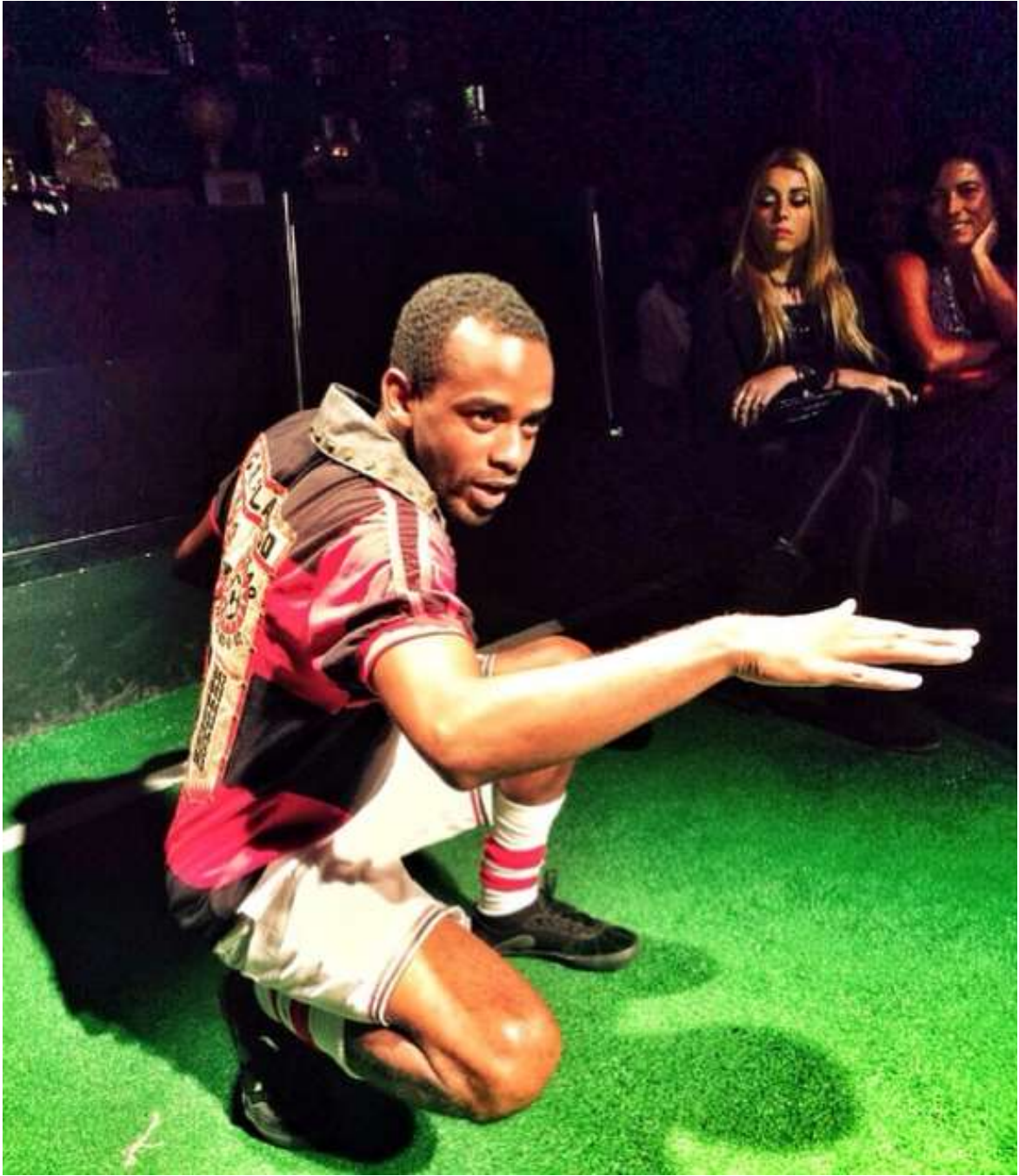
Sede da Gávea, Rio de Janeiro (montagem 1)

Outubro de 2018:

Temporada Teatro Gonzaguinha, Rio de Janeiro (montagem 2)











## A PROLE DOS SATURNOS

Montagem Internacional da obra dramática inacabada de Castro Alves

Agosto de 2015: Pré-Estréia no Palacete do Arquivo Público de Fafe, Portugal

Setembro de 2015: Estréia no Teatro-Cinema de Fafe, Portugal

Março de 2016: Estréia no Teatro Castro Alves em Salvador, Brasil

Abril de 2016: Temporada 60 Anos da Escola de Teatro da UFBA, TMG, Salvador, Brasil

Agosto de 2017: Temporada na Academia Brasileira de Letras – Rio de Janeiro, Brasil

Dezembro de 2018: Apresentação única Faculdade de Direito da UFBA – Salvador, Brasil

Agosto de 2019: Apresentação única na FLIGÊ - Feira Literária de Mucugê, Brasil

Março de 2023: Apresentação na FLIPO - Feira Literária do Poeta, Castro Alves, Brasil









Diney Araujo  
Fotografia













## A CIDADE DA BAHIA É NOSSA!

Musical de rua itinerante no Pelourinho

Outubro, Novembro e Dezembro de 2017: Temporada 1, Pelourinho, Salvador

Janeiro e Fevereiro e Março de 2018: Temporada 2, Pelourinho, Salvador

Dezembro, Janeiro e Fevereiro de 2019: Temporada 3, Pelourinho, Salvador

Janeiro e Fevereiro de 2020: Temporada 4, Pelourinho, Salvador

Agosto de 2022: Apresentações na FLIGÊ - Feira Literária de Mucugê, Brasil

Março e Abril de 2024: Temporada 5, Pelourinho, Salvador

































# D

Apêndice de Artigos e Capítulos de livros  
publicados a partir de resultados parciais  
da pesquisa

## Apresentação

O Apêndice D é constituído de quatro textos: três artigos originalmente escritos em inglês para comunicações em conferências internacionais do IFTR's Theatre Architecture Working Group, com suas respectivas traduções para o português, e um capítulo de livro publicado pela Fundação Gregório de Matos - FGM.

O texto 1, *COMPADRE DE OGUM: a theatre play based on Jorge Amado's novel in dialogue with a historical building in the city of Salvador* (*COMPADRE DE OGUM: uma peça de teatro baseada no romance de Jorge Amado em diálogo com um edifício histórico na cidade de Salvador*), foi apresentado na conferência internacional *Dramatic Architectures*, organizada pela Escola Superior de Artes do Porto, em 2014, na Quadrienal de Praga de Performance, Design e Espaço (Prague Quadrennial of Performance, Design and Space – PQ) de 2015 e na Conferência Anual da Federação Internacional de Pesquisa em Teatro (International Federation for Theatre Research - IFTR) de 2015, realizada na cidade de Hyderabad - Índia.

O texto 2, *A PROLE DOS SATURNOS: the appropriation of a traditional theatre building as an unconventional space by the staging* (*A PROLE DOS SATURNOS: a apropriação de um teatro tradicional como espaço não convencional pela encenação*), foi apresentado na Conferência Anual da Federação Internacional de Pesquisa em Teatro (International Federation for Theatre Research - IFTR) de 2016, realizada na cidade de Estocolmo – Suécia e no 3º Colóquio Internacional de Arquitetura, Teatro e Cultura, realizado pela UNIRIO, na cidade do Rio de Janeiro em 2017.

O texto 3, *CITY: PERFORMANCE'S MUSE AND MATRIX* (*CIDADE: MUSA E MATRIZ DA PERFORMANCE*), foi apresentado na Conferência Anual da Federação Internacional de Pesquisa em Teatro (International Federation for Theatre Research - IFTR) de 2021, realizada na cidade de Galway – Irlanda.

O texto 4, *TRANSFIGURADA E EFÊMERA: Salvador apropriada pelo carnaval*, foi um dos capítulos do livro *CASA DO CARNAVAL*, organizado pelo professor Paulo Miguez e publicado pela FGM, na inauguração do Museu CASA DO CARNAVAL, em 2018, na cidade de Salvador - Brasil.

# Sumário

**COMPADRE DE OGUM (OGUM'S PAL):** a theatre play based on Jorge Amado's novel in dialogue with a historical building in the city of Salvador

**COMPADRE DE OGUM:** uma peça de teatro baseada no romance de Jorge Amado em diálogo com um edifício histórico na cidade de Salvador

**A PROLE DOS SATURNOS (THE BROOD OF SATURNOS):** the appropriation of a traditional theatre building as an unconventional space by the staging

**A PROLE DOS SATURNOS:** a apropriação de um teatro tradicional como espaço não convencional pela encenação

**CITY: PERFORMANCE'S MUSE AND MATRIX**

**CIDADE: MUSA E MATRIZ DA PERFORMANCE**

**TRANSFIGURADA E EFÊMERA:** Salvador apropriada pelo carnaval



## **COMPADRE DE OGUM (OGUM'S PAL)**

A theatre play based on Jorge Amado's novel in dialogue with a historical building in the city of Salvador

Edvard Santana

Universidade Federal da Bahia / Federal University of Bahia, Salvador - Brazil

### **Abstract**

O Compadre de Ogum (Ogum's Pal) is the second of three stories in the novel *The Shepherds of The Night*, written by the Brazilian novelist Jorge Amado. In his book, Amado chooses the district of Pelourinho, in Salvador, in the early 50s as a backdrop. A golden period, before the population increase and its consequences and before the military coup establishing a landmark and behavioural change in Brazil and in their cities.

O Compadre de Ogum is the story of Negro Massu, a handyman whose riches are restricted to bohemian friends, grandmother and reputation, and whose mission is to organize the baptism in the Catholic church of his little white boy, whose godfather is an African deity. A brilliant and entertaining synthesis of Salvador's soul condensed by Jorge Amado in a short story.

The play *Compadre de Ogum*, in celebration of the anniversary of Salvador, had the First Church of Santana as a stage. The little church is a building with strong historic and symbolic value, located in the traditional neighbourhood of Rio Vermelho, Salvador 'bohemian epicentre of today and where Jorge Amado chose to live by over thirty years.

The text and scenes solutions were created in dialogue with symbolic and physical-spatial aspects of the district and the building, as well as the Largo de Santana, in which the church is inserted.

The influences that the city and the building exert on the dramaturgy and staging of the play *Compadre Ogum* are the subject of this article.

**Keywords:** District. Dramaturgy. Building. Staging.

### **The Shepherds of the Night by Jorge Amado: a Reliquary of a City's Soul.**

On the verge of the military coup that changed the course of Brazil's history in 1964, the Brazilian novelist Jorge Amado wrote and published *The Shepherds of the Night*<sup>1</sup>. In the first few pages of his book, he openly declares his main goal in telling those stories regarding those bohemian Salvador characters from the streets of the 1950's: to immortalize in his work a reality of Salvador that was close to complete extinction.

It is also a portrait of that time, a pre-modern time, of a less complex and more schematic country, a world without much nastiness in comparison with the present-day, with minor offenses, venial sins, naive transgressions, amusing tricks and crimes with extenuating circumstances. (Ventura in Amado, 2009, p. 296)

Amado nurtures the readers' sympathy, appreciation, and identification by presenting charming characters in the first story. He debates gracefully about the good fellowship between different faiths and ethnicities in Salvador in the second story and then, in the third one, presents his trap: crushes all this beautiful construction, expunging, annihilating those characters from that world. Just as it had happened in real life as a result of urban and behavioural reforms in Brazil by the hand of the military dictatorship in the 1960's.

'To Dalcídio Jurandir, writer from Amazonas, the dramatis personae from this novel are the best described and most genuine of all Amado's work', (Ventura in Amado, 2009, p.297). Rather than focusing the narrative on a single character, Amado invests in creating a group. Adaptations of this work usually treat these characters<sup>2</sup> evenly, but this is a mistake. In fact, each of them carries their own universe inside themselves, each of them guards a part of the long gone City of Bahia.

---

<sup>1</sup> *The Shepherds of the Night* (original title: *Os Pastores da Noite*) is a book composed with three stories always starred by the same group of characters (*Negro Massu, Cabo Martin, Curió, Pé de Vento e Jesuíno Galo Doido*):

1. *The True Story Cabo Martin's Wedding, with all of its details, full of events and surprises or Curió, the Romantic, and The Delusions of the forswearing Love;*
2. *Pause for Felício's Baptism, son of Massu and Benedita or Ogum's Pal*
3. *The Invasion of the Mata Gato Hill or the Friends of the People*

<sup>2</sup> It is clear that the bond developed between the author and the characters, in this novel, is special. These same characters end up featuring in other stories beyond this book, for instance in the novel *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água* (*The Double Death of Quincas Water-Bray*) and the tale *De Como o Mulato Porciúncula Descarregou seu Defunto* (*How The Mulato Porciúncula Dismissed His Corpse*).

O *Compadre de Ogum* is the object of our enactment<sup>3</sup>. In this plot, the character Negro Massu, a handyman who does not have any possessions apart from his reputation, his grandmother's companionship and the loyalty of his bohemian friends, faces big challenges in organizing the Catholic baptism of his white little boy (Felício), whose godfather is Ogum<sup>4</sup>, an Orisha (deity). Massu gets in and out of the conflict thanks to his greatest treasure: his friends. The conflict is established because they all deserve the honor of being the child's Godfather. However, it is the loyalty and the strength of these friendships that enable the realization of bold moves to address this issue and many others that arise in the plot.

A brilliant synthesis of situations in which Amado offers his readers a rich amalgamation of the city's soul only in a few pages.

For this reason, we chose to adapt *O Compadre de Ogum*: to celebrate the 465th year of the city of Salvador, in the week of the anniversary, and to celebrate the 50th year of Jorge Amado's reliquary-book, *The Shepherds of the Night*.



**Figure 1.** *Jesuino Galo Doido* (Diogo Lopes Filho), *Massu* (Leo Villa) with *Felício* in his arms and *Benedita* (Luisa Muricy), characters of the play *Compadre de Ogum* (Salvador, March 2014).

<sup>3</sup> Our enactment, presented between the 23<sup>rd</sup> and the 30<sup>th</sup> of March 2014, was part of a city festival organized by the municipal authorities.

<sup>4</sup> Ogum, African deity, Orisha of steel, work and war.

### **The Church, the Author, the Novel and the District**

Located in the Santana Square (Rio Vermelho district, Salvador, Bahia), the First Church of Santana is one of the most important historic buildings in the community.

The Chapel of Santana<sup>5</sup> has been standing in the coastal inlet of Rio Vermelho since 1580, ever since the beginning of Brazil's colonization. It was first built with mud and hay, right at the beachfront. The inlet in Rio Vermelho was one of the first sites distant from Salvador's city center to be occupied. In reality, this was an area previously occupied by an indigenous settlement.

In 1967, the Fort of São Gonçalo in Rio Vermelho was converted into a big church. With almost five times more capacity to accommodate people, it became the main church of the Parish of Santana.

From that point on this little church (Igrejinha de Santana) lost its importance and became object of constant threats of demolition, mainly by urban proposals regarding road planning that ravaged the city. The little church has not been destroyed thanks to the joint efforts of German Group<sup>6</sup>, residents, artists and public figures. This resistance had a lot of strength and Jorge Amado himself in the company of Caribé and Mario Cravo led it.

Amado has lived in a house<sup>7</sup> at Rio Vermelho district for thirty-seven years. Because of this notorious, active bond with the neighborhood, in December 2012 Jorge and Zélia were honored with a copper sculpture<sup>8</sup>. The statue lies in the Santana Square, right in front of the little church's main door. The monument shows Jorge, Zélia and their pet dog sitting on a bench contemplating the cove sea of Rio Vermelho.

---

<sup>5</sup> The church was rebuilt in bricks and ceramic tiles in the mid-nineteenth century. It was first linked to a Parish in the district of Vitória. However, in 1940, with the increase of the population in Rio Vermelho, the district's Chapel won the status of mother church because the Salvador Diocese formalized the creation of a new parish in Rio Vermelho. Despite being well located, its small size (maximum capacity of 72 people) has always been target of criticism.

<sup>6</sup> Environmental group of Salvador created in 1981.

<sup>7</sup> The house where he resided with his wife Zélia Gattai received recent and opportune investments to be turned into a museum. Its opening will take place in the final quarter of 2014.

<sup>8</sup> Made by the artist Tati Moreno in 2012.

Amado wrote in *The Shepherds of the Night* novel's dedication page: 'To Zélia, in the cool breeze of Rio Vermelho, with Oxóssi and Oxum, the hem of the sea of Bahia', (Amado, 2009, p. 07). These words were immortalized in the sculpture.

There is therefore an intriguing relationship between Jorge Amado's novel, the First Church of Santana and the Rio Vermelho district. Nevertheless, it is important to note that all these connections among the author, his work and the place were invisible in the first moment of our theatrical venture. All this only came to light later.



**Figure 2.** The First Church of Santana in Santana Square (Rio Vermelho district, Salvador, Bahia) and the sculpture of Tati Moreno in front of it: Jorge Amado and Zélia Gattai and their pet dog sitting on a bench contemplating the sea.

The decision to make the First Church of Santana a stage for the enactment of *Compadre de Ogum* was initially purely based on the fact that it was a church and we were telling the story of a baptism.

I did not want the conventional theatre building. I felt the need to contribute to the revitalization of the theatre scene in Salvador, bringing the performances close to the everyday route of the population. I ponder a lot about the town's everyday dynamics in order to understand which would be the best place to reach the right people. I do not

base myself in the location of the theatres, but, instead, in the understanding of the city's logic occupation by its user groups.

Salvador offers obstacles to urban mobility. Only those who live in this city know how it is devoid of friendly public spaces, community gathering points and opportunities to taste urbanity. The automobile industry has found excellent conditions to grow and it caused serious damage to this Latin American city inserted in a military coup convalesced country. Sadly, Salvador surrendered to the automobile empire. Many community spaces were taken down to give way to the car lanes. It is almost a miracle that the Church of Santana and the Santana Square still remain.

The only hesitation was the choice of the neighborhood, since the original story by Jorge Amado took place in Pelourinho, part of the city center.

We were in the right town, we had actors that were born in Bahia just like the characters of the story, we had also the sea of Bahia in front of us, and we had a church as a scenario for Felício's baptism. As a theater director, all these alignments thrilled me. On the contrary, the idea of holding the assembly in Pelourinho did not appeal to me. Perhaps because of the fact that today the Pelourinho neighborhood is more dedicated to the tourists than to the people in its day-to-day life. It feels in a way as if today Pelourinho was kind of a stage scenario of its own self.

I remember that the decisive factor happened in early 2013, when I saw the sculpture of Jorge Amado and Zélia Gattai installed right in front of the church. Jorge himself seemed to say to me: "I want you to act out the play here, do you understand me? In the church I helped to keep standing!"

When I asked myself where the truly bohemian place lied in Salvador, I had no doubts: it was the Rio Vermelho district. The bohemian life in the city was consolidated there, in one of the rare places that survived the massacre of the citizen's communal spaces. Moreover, there it stood the last church in a city square center, a survivor surrounded by numerous pubs, bar tables and set in the heart of the Salvador nightlife. That was the only place where its pastors (Martim, Jesuíno, Massu, Pé de Vento and Curió) could be in 2014. Then I started the curious process of persuading a Parish to stage a story about bohemians and Orishas (African deities).

The little church of Santana still lives a certain state of seclusion<sup>9</sup>, even when surrounded by the dynamics of an active bohemian life and festivities. The forgetting of this church indicates that the city is not having a relationship with its own history.

Nevertheless, the district goes beyond aligning well with Jorge Amado's novel bohemian night elements. It is also in Rio Vermelho that a Catholic mother church coexists side by side with a fishing house dedicated to an African deity (Orisha)<sup>10</sup>.

Every year a devotional party<sup>11</sup> dedicated to Yemanjá happens in Rio Vermelho on the second of February. It is one of the biggest attractions of summer in Salvador.

The respectful coexistence between different faiths, the possible dialogues between the Candomblé (Yoruba) religion and the Catholicism, heavily influenced my decision to choose the Rio Vermelho District as the host for the staging of *Compadre de Ogum*.

### **The Chronotope Metaphor of Mikhail Bakhtin**

Mikhail Bakhtin (1998: 211) imported the term chronotope from Mathematics (Einstein's Theory of Relativity). In the literary field it contemplates the fundamental interconnectedness of temporal and spatial relations within a work. The word itself, formed by the junction of the two terms time (chrono) and space (top), points to the inseparable nature of these dimensions, and thus it consists of an effective tool for the analysis and critique of literary works.

Bakhtin called this fusion of temporal and spatial evidences in a work the artistic literary chronotope. Indications of time arise in space and space in turn acquires meaning through time. These are spaces that are automatically and inseparably associated with a certain time, period or epoch. Bakhtin also claims that the chronotope is determining in the definition of the gender and the image of the individual in literature, while the time

---

<sup>9</sup> It houses the Amílcar Marques Social Centre's headquarters, an institution that offers charitable activities and some classes for the ladies in the community. This association struggles to provide the proper maintenance needed for the building, which remains bound to the Parish of Santana.

<sup>10</sup> Yemanjá, the mother of waters and protector of the fishermen and sailor men.

<sup>11</sup> This mega street event has a strong symbolic and subjective appeal and it holds a special feature: it is a party in which the city is mobilized to honor a deity, an Orisha. *Yemanjá* is therefore a defining element of the area's inspiration and imagination. Every year this district attracts hundreds of thousands of people to celebrate the deity on February second.

dimension would be considered the guiding principle of the binomial.

Making a quick yet risky parallel with the performing arts, based on the above statement that the time dimension conducts the binomial chronotope in literature, it can be stated that the drama, also being a literary manifestation, has its own chronotopes guided by this same time dimension. Although there is a concern in a drama, which can vary from author to author, with the physical-spatial determination of the enactment through the stage directions, the big question for theater text production will always be the written record of the chain of actions in time.

Nevertheless, the theatrical work that we call staging (not necessarily referring to the dramatic work) usually results from the marriage of dramaturgy with a vast array of other choices of diverse artistic nature.

Seeing staging as poetic and as a work that has a unifying nature in itself, bringing together various artistic expressions in orchestration, including the literary expression of the dramaturgy, and considering the director as a poet of this new unifying work, how would Bakhtin's idea of chronotope behave?

While literature in the form of dramaturgy defines a writing style that conduces time through a chain of actions and establishes a chronologic order for these events, staging has the primary responsibility of shaping the designs of this writing, providing concreteness, physical dimension to the creation, building a plot in space.

The director's choices lie in this field of materiality and concreteness. She/he must choose the scenery, the costumes, the people, the sounds and the lighting. And, more than that, she/he chooses where they want it to happen. Nonetheless the enactment itself will only start gaining its real face and moving towards the concreteness of its existence from the moment that the place for the performance is defined. Before that there exists a vague idea, a psychic desire, an amorphous cry of the artist's soul.

Whether it will happen on the street, in the square, in an Italian stage, an arena, in a shopping gallery, in a pub, on a boat, on a train, etc., it is from this delineation that a scenario starts evolving. All other choices are subordinate to this very definition. What kind of interpretation is effective in a square? What lighting would be possible in a mall's gallery? What costume would be well understood in an arena? What kind of



sound system would work on a train? What effects can I get in an Italian stage?

Any attempt to change the order of these definitions would imply rework. Except, of course, in the rare cases where there are enough resources to intervene heavily in the pre-existence. Still I question myself, what value is there in not taking the challenge of finding specific drama solutions derived from an intimate dialogue with the idiosyncrasies of a place?

I consider that, in the case of staging, different from literature and dramaturgy, the guiding principle of the chronotope is space.

### **Mercado Modelo: Mother of Jorge Amado's literary chronotope**

When we consider Amado's work, especially in his stories that take place in Salvador, one immediately thinks of a period in Bahia. The *Shepherds of the Night* novel defines a chronotope that I like to call the City of Bahia<sup>12</sup>. When we speak of the City of Bahia, we are clearly talking about the city of Salvador, but we are also referring to a specific time. The City of Bahia holds in itself a social and economic reality in which Salvador actually played a greater role in the regional and national scenarios. Salvador was a major port seriously focused in its relationship with the Baía de Todos os Santos (All Saints Bay). Its geographical condition coupled with the economic and political role determined the tone of the relationships between its inhabitants, natives and foreigners. Amado invests in registering this time in his literature, he instills upon himself the role of being a chronicler of the end of an era.

The original Mercado Modelo was one of the largest city central supplies, richly diverse

---

<sup>12</sup> The City of Bahia lasted for centuries. It was the first capital of Brazil and history has granted it privileged status and conditions over the years. The *Praça Municipal* (Town Square), where the *Elevador Lacerda* (Lacerda Elevator) is located, was once the *Praça dos Três Poderes* (Square of the Three Powers), main political headquarters of Brazil's capital. However, for the purpose of understanding this literary chronotope in Jorge Amado's work, let us take this terminology (City of Bahia) as the historical period of its sharpest decline. The roads were opened, the maritime transportation had lost its pungency, the relationship with the countryside had vanished and the large ships were wiped off the *Mercado Modelo* ramp. Besides the military coup of 1964, another milestone that perhaps best defines the transition point between the City of Bahia and the Salvador of today is the fire that burnt the *Mercado Modelo* in 1968. The *Mercado Modelo* was not originally a place to buy souvenirs, as it is known today. In fact, the *Mercado Modelo* of today does not even reside in its original building. It stands where the Customs office was located, neighboring the original building. After being destroyed by the fire, the original construction was demolished and it gave way for the final stretch of the *Avenida Contorno* (city avenue).

and constantly filled by the shipments that crowded its central ramp. There one could trade leaves, groceries, produce, animals, spices, clothes, shoes, fish, seafood, and in addition there were services, pubs, restaurants, etc. Each business segment was typically headed by a distinct ethnicity and thus Portuguese, Blacks, Indians, Arabs, Italians, Turks, Spaniards, Germans, among many others nationalities, dwelled under the same roof, (Ormindo, 1985).

I consider the original Mercado Modelo the mother of the chronotope in Jorge Amado's work and his Salvador stories. It is this time-space synthesis (Mercado Modelo) and what it represents that originates the densest setting for the urban relations in the City of Bahia chronotope.

Fearing the total disappearing of that reality, the city and the people, Amado opens the literary doors for the personae and the relationships that would eventually no longer exist so that they could take shelter in his novel's pages. He conserves the City of Bahia, recording a time-space reality, registering a chronotope.

Ironically, it is this chronotope, that represent the image of Bahia sold around the world, especially targeting the tourism economy.

I think that since the city functions were deeply transformed in the middle of last century, the City of Bahia chronotope no longer exists. What remains is only a shallow reproduction of its aspects.

The absence and the sizeable lack of this "cord" are very noticeable today. It seems that the City of Bahia has burst into ashes along with the original Mercado Modelo. The moment we live today could be compared and synthesized just like the Mercado Modelo's current function: the trading of memories and souvenirs of Bahia.

### **The Breaking of the Chronotope: City of Bahia x Salvador of 2014**

Nothing is fairer than to stage a Jorge Amado's piece of work in Bahia, especially *The Shepherds of the Night* in the city of Salvador itself.

In Salvador the actors have a good understanding and also the physical resources needed to represent Amado's work. Since it is not necessary to invent the baianos (people from

Bahia), we can and must break up with the folksy place that the constant staging and adaptations confined the author's works to. Even in today's times, Salvador still breathes in the Baía de Todos os Santos. There are traces and clues of the chronotope elements spread in Salvador.

Nevertheless, how would this new chronotope in the Salvador of 2014 be reconfigured? My proposal is to provoke a rupture with some aspects of the artistic literary chronotope in order to create ties with the present time.

The enactment aims to make the two realities coexist at the same time: the City of Bahia and the Salvador of 2014. The playwriting strategies are primarily responsible for the rupture in the chronotope's time dimension and the staging strategies are primarily responsible for breaking the chronotope in its space dimension.

Therefore, this is not a hermetic staging of the 1950's reality. This is the confrontation of two cities separated by the time. This enactment plays the role of a connector.

The dramaturgy art takes advantage of the historical coincidences, such as Brazil being the World Cup's host both in 1950 and 2014, and the city physical space changes. It creates strategies to adapt fragments of the ordinary language practiced in 2014 to the times in 1950.

The enactment goes in search of the bohemian place in the Salvador of 2014. Breaking with the chronotope's spatial aspect, the plot was removed from Pelourinho and it was transplanted to the district that best embodies the Salvador bohemian life at the beginning of the XXI century: Rio Vermelho.

### **District and Dramaturgy**

When adapting the original text by Amado, I modified the story so that the plot could happen right there in the same church where it was being staged. I was not fond of the idea of replicating other district in the play. Since there was no damage to the unfolding of the plot<sup>13</sup>, I would rather have the story happen in the Church of Santana, different

---

<sup>13</sup> One issue arises during a scene in which *Massu* and his friends are at a bar table discussing and organizing the Baptism:

from Jorge Amado's original plot in the Church of the Rosary of the Blacks.

To me, the First Church of Santana was one of the stars in this scenario. It has been closed for public visitation for a long time and its presence was important in the actors' speech during the show. Most of Salvador citizens are unaware of its name despite constantly seeing it. It was important to loudly announce its occupation; after all, this represented the return of a long absent yet very important space. It was the return of a historical building to the city life via theatre.

Although Yemanjá is not included among the deities present in Jorge Amado's story, no picture seemed more significant to me than that of Yemanjá entering the First Church of Santana as if she came right out of the sea cove in Rio Vermelho or perhaps out of the fishermen's house. I really don't know how it appeared in my mind, but, in the staging of *Compadre de Ogum* I saw the opportunity to attain such deep image, full of meanings. No other scene would be more concise and full of impact than the poetry contained in the act of an African deity coming from nature and entering a Catholic temple, especially regarding the divinity that feeds the district's identity. Any of Rio Vermelho's and Salvador's inhabitants would have the personal involvement to be somehow touched by it.

The challenge was to find the proper way to sew this impactful image to the picture of Amado's plot. I left it to the final climax. Nothing would be able to overcome it poetically. No other words could be said.

Amado narrates the story from a third person perspective. If one looks at the three stories separately, it is the reader's choice to define who narrates them. I choose orisha Ogum to be the narrator of our enactment.

Ogum appears narrating the story in the skin of a knife grinder. As the plot progresses, the same actor appears in the deity's garments interacting with other characters in scene.

---

*- Where are we baptizing Felício? In the Rosary of the Blacks? In the Chapel of the Solar Unhão? In the Church of Barroquinha? Or the First Church of Santana?*

Massu responds: *I was baptized in the Rosary of the Blacks...* (like in Amado's original text). *Curió* then adds: *but I know the sexton of the First Church of Santana and he is my debtor!*

Having this option, in the adaptation *Massu* decides for Santana, in Rio Vermelho, dissimilar from the book, in which he chooses Pelourinho.

A special code in which Ogum both tells and participates in the story is established for the viewer. In This poetic arrangement in which an orisha narrates the story from his place of divinity opens up the possibility to insert Yemanjá in the enactment. However, restricting her appearance to the end would be somewhat random, a *deus ex machina*. Instead, I wanted to take this opportunity with the maximum artistic efficiency I could offer.

The adequate opportunity to introduce Yemanjá's appearance in the final scene emerged when I realized the existence of a very important character in the plot, which originally appeared only at the beginning: Felício's mother, *Benedita*<sup>14</sup>.



**Figure 3.** The actress Luisa Muricy in her entrance as the deity *Yemanjá* in *Compadre de Ogum* (Salvador, March 2014).

Here's the trick: to have the same actress who appeared in the first scene as Felício's mother play the role of *Yemanjá*. From the scenario's perspective, this choice completed

---

<sup>14</sup> *Benedita*, 'the most dedicated mother in the world' (Amado, 2009, p.115), according to the plot, she gave up her health to take care of little *Felício* and later had to leave him with his father because she knew she was at the end of her days. *Benedita* gives her child away and disappears from the plot. She never had the pleasure of seeing her son nestled amongst the shepherds of the night nor of witnessing her beloved boy's baptism.

the drama's poetic proposition. Yemanjá would enter the First Church of Santana's side door, the one facing the sea and the fishermen's house, fulfilling the narrator's role without causing poetic discontinuity according to the previously established covenant with the viewers. This way she also reflected the mother's presence (Benedita), in harmony with her own divine archetype (Yemanjá, the mother of waters), allowing an apparition of Felício's mother to contemplate her son once again in a glorious moment.

### **Building and Staging**

The first challenge I faced was to imagine what kind of stage-audience relationship<sup>15</sup> I was willing to undertake.

I wanted to take full advantage of that unconventional space and of its dramatic potential.

I chose to restrict the audience's access to all doors surrounding the main nave and the circulation areas that stemmed from them. I did that so I could have various entry points as options and to bestow dynamism upon the staging. The central nave has a main entrance door, two side doors and the altar as access points. The front door and the altar made up the extremities of the longitudinal axis that would be used during the performance. I named it the main axis. The two sides doors were parallel to one another and made up the ends of the transverse axis, also available for the acting. The staging of *Compadre de Ogun* was designed to keep all doors and entrances clear and they were all constantly used. Here there was also an intention of creating a poetic discourse that would make the Church of Santana more open to entrances and exits, contrasting with the fact that it had been closed for so long. It was really enjoyable to use and explore all its doors to create movement in the place. In addition, the play's artists brought down a half wall built outside one of the side doors (to block possible acts of vandalism) with a sledgehammer on the opening day.

By clearing these access points, it was possible to attain another poetic achievement: a reference to another important deity in Jorge Amado's plot: Exu, the orisha of the ways. The spatial design of the play inside the church was in the form of a crossroads at the

---

<sup>15</sup> The simplest way would be to perform it all in the small nave, near the altar, and place the audience in the largest nave. Conversely, the transition between these two areas was made with thick brick walls that narrowed the spectators' visual field and confined the performance to a single boring small space. I did not want that.

intersection of the major and minor axes: another Candomblé reference. On the other hand, it concurrently formed the cross, the maximum Catholic symbol. This forms a provocative duality.

Given the occupying of this crossroads connecting the doors and the altar area to the scenes, the audience was located in the four regions remaining in the main nave, overlooking the main axis. Consequently, two blocks of audience were facing each other, separated by a longitudinal aisle in the nave's center, which functioned as the staging area where the action happened.

Each section accommodated 100 spectators. We also reinforced a theater-inherent characteristic: the artistic expression in person. This arrangement of the space allowed for a close contact between the actors and the audience, which enhanced the unique theatrical qualities even more.

Another great potential space for a scene was a great oratory place retreated in the nave's sidewalls.

Finally, other areas that could be appropriated by the staging were the internal balconies connecting the church attic to the main nave.

Having chosen those spaces, I allocated them to the environments that the plot demanded: the pub, the church, the candomblé yard and Tibéria's castle.

The oratory place was chosen to house the pub. The pub was the most requested space by the plot and the oratory's position was central. I liked the idea of having the pub as the articulating center of everything and having it halfway to the two extremes of the plot: the church and the candomblé yard.

The church was located in the small nave, the altar area, in order to have the final scene in the same way a real baptism would happen. The yard was on the other side, at the intersection of the primary and secondary axis, that is, right at the crossroads. Tibéria's castle was placed above in the attic, interacting with the plot's main axis from top to bottom through the three balconies.

To finalize the spatial composition, I asked the scenographer to ornament the main nave to feel like the original interior of the Mercado Modelo, rich in various trades, playful,

capable of housing a pub between spices, animal sales, clothes, butchers etc.



**Figure 4.** Overlooking from the balcony: *Massu* (Leo Villa curved) and *Ogum* (Everton Machado) face to face in the main axis of the main nave (dividing the audience in two blocks). Behind *Massu*, Cabo Martin is sited at the entrance of the small nave (*Compadre de Ogum* presentation, Salvador, March 2014).





**Figure 5.** The pub: an oratory place converted in the most requested space by the plot. At the right side, one of the four regions of the audience. Above, the balcony of Tibéria's entrance (*Compadre de Ogum* presentation, Salvador, March 2014).

### **Nomadic Theatre or When the Theater Heals the City and Vice Versa**

In urbanism jargon it is common to associate the urban landscape to a living organism seen under the microscope. Pathways are associated with veins, urban facilities with vital organs and so on.

Sometimes, parts of the urban fabric seem diseased just like a living organism, either from overuse or abandonment.

While staging *Compadre de Ogum*, I often imagined myself as a pharmacist manipulating a prescribed medication. I was searching for a cure through a catharsis.

The First Church of Santana isolation contested its existence and denounced our neglect with our own history.

Theatrical happenings need to fight for the viewer's attention against more comfortable entertainments such as TV, cinema, stadiums and the Internet. There are urban mobility obstacles to be faced, which are also a reflection of the urban collapse.

I have practiced a nomadic theater, with no permanent home, which is able to adapt to urban spaces and buildings and which also looks for its audience as shepherds in search of pasture.

The city, in turn, reciprocated with a large and growing audience during the presentations.

*Compadre de Ogum* honored Jorge and Zélia in the Rio Vermelho district. Through theater, it reinvented and opened the doors of a historical and full of symbolic value building as the First Church of Santana, reinserting it in the city's day-to-day life as a birthday gift. Those links among theater, city, playwriting, acting, building and memory makes me think of *Compadre de Ogum* as a true crossroads of people and reasons.

Today<sup>16</sup>, in a time of social networks, ostentation, self-promotion, and also in a Salvador thirsting for its own identity, jam packed with people, intolerance, indifference, and chaotic traffic, some devotion, faith, bonding, true friendship, collective work and good fellowship would suit it well.

### **Acknowledgments**

The play *Compadre de Ogum*, produced by Bianca Araújo, had a beautiful team of actors: Alan Miranda, Amós Héber, Danilo Cairo, Diogo Lopes Filho, Everton Machado, Felipe Tanure, Leandro Villa, Leomaria Novaes, Luisa Muricy, Manu Moraes, Sulivã Bispo, Thais Laila, Thiago Almasy and Zé Carlos Júnior. Rodrigo Frota (scenography), Zuarde Junior (costume design) Nildinha Fonseca (choreography), Luciano Bahia (songs and sound effects) and Fernada Mascarenhas (lighting design) also gave essential contributions to this work.

### **References**

- Amado, J. (2009). *Os Pastores da Noite*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- Teixeira, C. (2001). *Salvador: História Visual*. Salvador: Correio da Bahia.
- Bakhtin, M. (1998). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP/HUCITEC.
- Ormindo, P. (1985). *A Alfandega e o Mercado – Memória e Restauração*. Salvador: Secretaria de Planejamento, Ciência e Tecnologia do Estado da Bahia.
- Araújo, U (1999). *Salvador era Assim. Memória da Cidade*. Salvador: IGHB.

---

<sup>16</sup> Stemming from the good work environment that permeated *Compadre de Ogum*, the “*Aláfia - Cia de Teatro de Salvador*” (Salvador theater company) was born. The company comprises the production's 14 actors and the play's technical crew. Every week we find ourselves in the little church of Santana to keep this church and the theater alive in our town. Today, the little church already welcomes small concerts and in the second half of November, Jorge and Ogum, Exu and Yemanjá allowing, all its doors will be opened again for the staging of *Compadre de Ogum*.

**Author identification**

***Edvard Passos de Santana Neto***. Architect graduate at Federal University of Bahia. He is the playwright and director of plays: *Wacky Boy's Adventures*, *The Voice of the Champion* and *Compadre de Ogum* (Ogum's Pal). Passos Attends the academic Master at Program in Performing Arts and searches the poet Castro Alves and his relationship with theatre, oriented by Professor Cleise Mendes. He integrates research groups: Dramatis and Pé na Cena, led by Cleise Mendes and Luiz Marfuz respectively. Passos coordinates the university extension theatre course The Agora's Occupation, at Neighbourhoods Programme and is the director of the Alafia - Cia de Teatro de Salvador.

## **COMPADRE DE OGUM**

Uma peça de teatro baseada no romance de Jorge Amado em diálogo com um edifício histórico na cidade de Salvador

Edvard Passos de Santana Neto

Universidade Federal da Bahia, Salvador

Brasil



## Resumo

O *Compadre de Ogum* é a segunda das três histórias do romance *Os Pastores da Noite* do escritor baiano Jorge Amado. Em seu livro, Amado escolhe como cenário o bairro do Pelourinho, na cidade de Salvador, no princípio da década de 50. Um período áureo, antes da explosão demográfica e dos problemas advindos dela e antes do golpe militar que estabelece um marco histórico e de mudança comportamental no Brasil e em suas cidades.

O *Compadre de Ogum* é a história do Negro Massu, um biscateiro cujos bens estão restritos à amizade dos amigos boêmios e da própria reputação, e que tem como missão batizar na igreja católica seu filhinho branco, cujo padrinho é um orixá. Uma brilhante síntese da alma soteropolitana condensada por Jorge Amado numa curta trama.

A encenação *Compadre de Ogum*, em comemoração ao aniversário da cidade, teve como espaço cênico a Igreja Primeira de Santana, edifício de valor histórico e simbólico contundente, localizada no tradicional bairro do Rio Vermelho, hoje epicentro da boêmia soteropolitana e onde Jorge Amado escolheu viver por quase quarenta anos. Uma proposta que escapa à caixa cênica convencional e busca na cidade respostas para estabelecer cumplicidade com os espectadores.

Tanto a adaptação do texto, como as soluções da encenação levaram em conta aspectos simbólicos e físico-espaciais do bairro do Rio Vermelho, da Igreja Primeira de Santana, bem como do Largo de Santana, no qual a igreja está inserida: o espetáculo que por vezes explode o edifício, dialoga com a companhia das numerosas mesas de bares reais cotidianamente dispostas no largo; incorpora à encenação a estátua do escritor Jorge Amado situada bem à porta da igreja; e abre espaço na dramaturgia para abraçar o imaginário popular, simbólico e mitológico do bairro do Rio Vermelho acrescentando à trama original a divindade que confere identidade ao local, Iemanjá.

As influências que o edifício (Igreja Primeira de Santana), o bairro e a cidade exercem sobre a dramaturgia e encenação de *Compadre de Ogum* são o objeto desse artigo.

**Palavras-Chave:** Bairro. Dramaturgia. Edifício. Encenação.

### **Os Pastores da Noite de Jorge Amado: um relicário da alma de uma cidade**

Às vésperas do Golpe Militar que mudou os rumos da história do Brasil em 1964, o romancista brasileiro Jorge Amado escreve e publica *Os Pastores da Noite*<sup>17</sup>. Logo nas primeiras páginas de seu livro, declara abertamente seu principal objetivo ao narrar aquelas histórias de personagens soteropolitanos boêmios e ruiros da década de 50 do século XX: guardar em sua obra uma realidade soteropolitana próxima da completa extinção.

*Os Pastores da Noite* já foi definido como o romance em que o negro luta por seu lugar na sociedade e, principalmente, pelo direito a uma religião própria. Mas talvez seja mais do que isso. Trata-se também de um retrato de época, de um tempo pré-moderno, de um país menos complexo e mais esquemático, um mundo sem grande malícia em comparação com o atual, de pequenos delitos, pecados veniais, ingênuas transgressões, simpáticas traças, crimes cheios de atenuantes. (Ventura *in* Amado, 2009, p. 296)

Amado conquista a simpatia, o apreço, e a identificação do leitor através da apresentação de personagens encantadores na primeira história. Ele debate a convivência de credos e etnias em Salvador de forma graciosa na segunda história e, em seguida, arrasa com toda essa bela construção na terceira história, extirpando, pulverizando aqueles personagens daquele mundo, precisamente como na vida real acontecera em decorrência das reformas urbanas e comportamentais no Brasil, na década de sessenta, pela mão da ditadura militar.

‘Para o escritor amazonense Dalcídio Jurandir, os tipos desse romance são os mais bem recortados, os mais genuínos de toda obra amadiana’ (Ventura *in* Amado, 2009, p.297). Ao invés de concentrar o eixo narrativo em um único personagem, Jorge Amado investe na criação de um grupo. As adaptações dessa obra costumam tratar esses personagens

---

<sup>17</sup> *Os Pastores da Noite* é um livro de três histórias protagonizado sempre pelo mesmo grupo de personagens:

1. *História Verdadeira do Casamento do Cabo Martin, com Todos Os Seus Detalhes, Rica de Acontecimentos e de Surpresas ou Curió, o Romântico, e As Desilusões do Amor Perjuro;*
2. *Intervalo para o Batizado de Felício, Filho de Massu e Benedita ou O Compadre de Ogum;*
3. *A Invasão do Morro do Mata Gato ou Os Amigos do Povo.*

de forma homogênea, mas esse é um grave erro. Eles só possuem em comum o apreço pela boemia e um entendimento profundo do valor da amizade, mas cada um deles encerra um universo em si, cada um é guardião de uma parte da extinta Cidade da Bahia.

Em *O Compadre de Ogum*, a história objeto da adaptação e encenação, o personagem Negro Massu, um biscateiro que não possui patrimônio algum além de sua reputação, da companhia de sua avó e da lealdade de seus amigos boêmios, enfrenta grandes desafios para organizar o batizado católico de seu filhinho branco (Felício), cujo padrinho é Ogum<sup>18</sup>, um orixá. Massu entra e sai do conflito graças ao seu maior tesouro: seus amigos. É o fato de serem todos eles merecedores da honraria do posto de padrinho que estabelece o primeiro conflito. Mas, é a lealdade e solidez dessas amizades que possibilita a realização da mais audaciosa manobra para resolver esse problema e tantos outros que surgem na trama.

Uma brilhante situação síntese em que Jorge Amado oferece aos seus leitores, em poucas páginas, um riquíssimo condensado da alma de uma cidade. A história *O Compadre de Ogum* é um filho legítimo da cidade de Salvador e por isso escolhemos adapta-la: para celebrar o 465º aniversário da cidade e os 50 anos do livro-relicário de Jorge Amado, *Os Pastores da Noite*.



---

<sup>18</sup> Ogum, divindade africana, Orixá, da guerra e da tecnologia.

**Figura 1.** *Jesuíno Galo Doido* (Diogo Lopes Filho), *Massu* (Leo Villa) com *Felício* em seus braços, *Benedita* (Luisa Muricy), personagens da peça *Compadre de Ogum* (Salvador, Março de 2014).

### **A Igreja, o Autor, o Romance e o Bairro**

Localizada no Largo de Santana, bairro do Rio Vermelho, Salvador - Bahia, a Igreja Primeira de Santana é um dos edifícios históricos mais importantes da comunidade.

A Capela de Santana<sup>19</sup> está erguida na enseada do Rio Vermelho desde 1580, desde o início da colonização do Brasil. Foi construída primeiramente em taipa e palha, em frente à praia. A enseada do Rio Vermelho foi um dos primeiros locais distantes do Centro da cidade de Salvador que foi ocupado. Na verdade, trata-se de uma área já previamente ocupada por um aldeamento indígena.

Em 1967, o Forte de São Gonçalo do Rio Vermelho é transformado em igreja e, com quase cinco vezes mais capacidade de acomodar pessoas, torna-se a matriz da Paróquia de Santana.

A partir desse ponto, a Igrejinha de Santana, único exemplar de igreja de centro de largo da cidade, perde importância e passa a ser alvo de constantes ameaças de demolição sobretudo por propostas urbanas de caráter viaristas que assolavam a cidade. A Igrejinha só não foi ao chão graças ao esforço conjunto do Grupo Germen<sup>20</sup>, moradores, artistas e personalidades. Essa resistência contra a demolição da igreja encontrou uma forte coesão de forças que foi liderada pelo próprio Jorge Amado, em companhia de Caribé e Mario Cravo.

Jorge Amado habitou o bairro do Rio Vermelho por trinta e sete anos. Devido a esse notório enlace duradouro com o bairro, Jorge e Zélia foram homenageados, em dezembro de 2012, com uma escultura<sup>21</sup> em cobre, no Largo de Santana, bem diante da porta principal da Igrejinha. Nela, Jorge, Zélia e seu cãozinho de estimação estão sentados num banco a contemplar o mar da enseada do Rio Vermelho.

---

<sup>19</sup> Em meados do século XIX foi reconstruída em alvenaria e telha cerâmica. Era vinculada à Paróquia do bairro da Vitória e, em 1940, com o acréscimo populacional do bairro, a então Capela do Rio Vermelho, ganha o status de matriz, pois a Diocese de Salvador oficializa a criação de uma nova Paróquia no Rio Vermelho. Entretanto, apesar de muito bem localizada, seu pequeno porte (capacidade para 72 pessoas) sempre foi alvo de críticas.

<sup>20</sup> Grupo Ambientalista de Salvador criado em 1981.

<sup>21</sup> Feita pelo artista plástico Tati Moreno em 2012.



Na dedicatória feita por Jorge Amado no romance *Os Pastores da Noite* está escrito: ‘Para Zélia, na viração do Rio Vermelho, com Oxóssi e Oxum, na fímbria do mar da Bahia’, (Amado, 2009, p. 07). Tal qual foram eternizados na escultura.

Existe, portanto, uma curiosa relação entre Jorge Amado, a Igreja Primeira de Santana, o bairro do Rio Vermelho e o romance. Entretanto, é importante observar que essas conexões entre autor, obra e lugar estavam invisíveis nos primeiros passos de nosso empreendimento teatral. Tudo isso só veio à tona depois.



**Figura 2.** A Igreja Primeira de Santana no Largo de Santana (bairro do Rio Vermelho, Salvador, Bahia) e a escultura de Tati Moreno em frente a ela: Jorge Amado e Zélia Gattai com o cãozinho de estimação sentados no banco a contemplar o mar.

Eu escolhi fazer da Igreja Primeira de Santana um palco para a encenação de *Compadre de Ogum* primeiramente pelo fato desse edifício ser uma igreja e estarmos contando a história de um batizado.

Eu não queria o edifício de teatro convencional. Sentia a necessidade de contribuir com alternativas para o teatro em Salvador, aproximando as encenações da rota cotidiana da população. Penso muito nisso, na dinâmica cotidiana da cidade para entender qual o melhor lugar para alcançar as pessoas certas, as pessoas que se interessariam pelo tema. Não me referencio pela localização dos teatros, me referencio pelo entendimento da dinâmica cotidiana da cidade e seus grupos de usuários.

Salvador oferece sérios obstáculos para a mobilidade urbana. Só quem vive esta cidade sabe como essa urbis é desprovida de ágoras, de espaços de convivência, de oportunidades para saborear a urbanidade. A indústria do automóvel encontrou solo fértil e causou um dano grave nesta cidade latino americana de um país convalidado por um golpe militar. Salvador, infelizmente se rendeu ao império do automóvel. Muitos espaços de convivência foram retirados de cena para dar passagem às pistas de rolamento. A permanência do Largo e da Igreja de Santana onde estão é quase um milagre.

A única hesitação que tive foi a escolha do bairro onde encenar, pois a trama original de Jorge Amado acontecia no Pelourinho, no Centro Histórico.

Já estávamos na cidade certa, tínhamos atores nascidos na Bahia, conforme os personagens da história, uma igreja como cenário para o batizado de Felício e o mar da enseada do Rio Vermelho ao nosso lado na Igreja de Santana. Todo esse alinhamento me apetecia como encenador. Mas, o curioso é que a ideia de realizar a montagem no Pelourinho, ao contrário, não. Talvez pelo fato de que hoje o Pelourinho seja um espaço mais dedicado ao turista do que à população em seu dia-a-dia. É como se hoje o Pelourinho fosse, de certa forma, uma espécie de cenografia de si mesmo.

Lembro-me que o dado decisivo para a escolha do local foi quando vi no início de 2013, da mesa de um bar, em companhia do amigo e ator Danilo Cairo, a escultura de Jorge Amado e Zélia Gattai instalada bem diante da igreja. Parecia o próprio Jorge a dizer-me: quero que encene a peça aqui, está me entendendo? Na igreja que ajudei a manter de pé!

Ademais, quando me perguntei onde estava o espaço verdadeiramente da noite boêmia de Salvador em 2014, não tive dúvidas: era o bairro do Rio Vermelho. Ao longo desses 64 anos que separam a trama do presente momento, a boemia da cidade consolidou-se lá, num dos raros lugares que sobreviveu ao massacre dos espaços de convívio. Mais que isso, era lá que estava o edifício ideal para o batizado de Felício, a última igreja de centro de largo da cidade, uma sobrevivente rodeada por numerosas mesas de botecos, inserida no coração da noite de Salvador. Sim, os meus pastores (Martim, Jesuíno, Massu, Pé de Vento, Isidro e Curió), em 2014, só poderiam mesmo estar por lá, pois a noite boemia da cidade de Salvador é a noite do Rio Vermelho. Dei início ao curioso processo de sedução de uma Paróquia para encenar uma história de boêmios e orixás.

A Igrejinha de Santana vive ainda um certo estado de reclusão, mesmo estando cercada por tantas dinâmicas cheias de vida boêmia e de festividades. Sede do Centro Social Amilcar Marques, que ocupa-se de atividades beneficentes e alguns cursos para senhoras da comunidade, a associação luta com dificuldades para dar manutenção ao imóvel que é vinculado à Paróquia de Santana. Seu esquecimento reflete não apenas um dado religioso, mas se configura também como um indício de uma relação que a cidade não está tendo com sua própria história.

No entanto, o bairro do Rio Vermelho segue alinhando-se bem com os elementos do romance de Jorge Amado, pois é no Rio Vermelho que uma igreja matriz católica coexiste lado a lado com uma casa de pescadores dedicada uma divindade africana, a mãe<sup>22</sup> das águas do mar.

Todo ano uma grande festa de rua dedicada a Yemanjá acontece no Rio Vermelho no dia dois de fevereiro. É uma das maiores atrações do verão em Salvador.

A coexistência respeitosa entre credos distintos e o diálogo possível entre Candomblé e Catolicismo materializado no bairro, influenciaram fortemente minha decisão de escolher o Rio Vermelho como palco para a montagem do Compadre de Ogum.

### **A Metáfora Cronotópica de Mikhail Bakhtin**

Mikhail Bakhtin (1998: 211) importou o termo cronotopo da matemática (Teoria da Relatividade de Einstein). Significa para a literatura a interligação fundamental das relações temporais e espaciais dentro de uma obra. A própria palavra, constituída pela junção dos dois termos, tempo (crono) e espaço (topo), aponta para o caráter indissociável dessas dimensões e, constitui dessa forma, uma eficaz ferramenta de análise e crítica de trabalhos literários.

A essa fusão de indícios temporais e espaciais numa obra, Bakhtin denominou cronotopo artístico literário. Índices do tempo surgem no espaço e o espaço, por sua vez, ganha sentido através do tempo. São espaços que já trazem consigo, de forma indissociável, um determinado tempo, época, ou período. Assim, são exemplos de cronotopos castelos,

---

<sup>22</sup> Yemanjá, mãe das águas salgadas e protetora dos pescadores.

bordéis, naves espaciais e, mais recentemente, academias de ginástica. Bakhtin afirma ainda ser o cronotopo determinante na definição do gênero e da imagem do indivíduo na literatura, sendo o princípio condutor do binômio, a dimensão tempo.

Daí, fazendo um rápido, porém arriscado, rebatimento para as artes cênicas, e tomando como base a afirmação acima de ser a dimensão tempo condutora no binômio cronotópico na literatura, pode-se afirmar que a dramaturgia, por também ser uma manifestação literária, tem seus cronótopos conduzidos por esta mesma dimensão tempo. Ainda que numa dramaturgia exista uma preocupação, que pode variar de autor para autor, com a determinação física-espacial da encenação através das didascálias, a grande questão do texto para teatro será sempre o desenrolar de uma trama, o registro na escrita do desencadeamento de ações no tempo.

Entretanto, a obra teatral, e não me refiro à obra dramática, é, em via de regra, resultado do casamento de uma dramaturgia com um conjunto vasto de outras escolhas de natureza artística diversa, que chamamos encenação.

Entendendo encenação como poética, obra em si de natureza aglutinadora, que reúne em orquestração variadas expressões artísticas, incluindo a expressão literária da dramaturgia, e considerando o encenador como poeta desta nova obra aglutinadora, como se comportaria a idéia de cronotopo importada da teoria da relatividade por Bakhtin?

Enquanto a literatura, na forma de dramaturgia, define uma escrita condutora do tempo através do encadeamento de ações e estabelece uma cronologia para esses acontecimentos, a encenação tem como principal atribuição dar forma aos desígnios dessa escrita, prover a concretude, a dimensão física, a materialidade da criação, erguer, com os recursos materiais disponíveis, um enredo no espaço.

As escolhas de um encenador estão neste campo da materialidade e da concretude. Escolhe cenário, figurino, pessoas, os sons, a luz, esta última, sem dúvidas, uma das escolhas mais quintessenciadas, mas que não deixa de ser uma escolha em torno da matéria. A encenação propriamente dita, só ganhará seu rosto real, só entra em marcha rumo à concretude de sua existência, a partir da definição do local da encenação. Antes disso tem-se uma vaga ideia, um desejo psíquico, um grito desforme da alma do artista.

Onde quer que aconteça, na rua, na praça, num palco italiano, numa arena, numa galeria de shopping, num pub, num barco, num trem e etc. É a partir desta definição que uma encenação se desenvolve, pois, é a essa determinação que todas as outras escolhas estarão subordinadas. Que tipo de interpretação é eficaz numa praça? Que luz seria possível ter na galeria de um shopping? Que figurino seria bem compreendido numa arena? Que emissão sonora funcionaria num trem? Que efeitos posso obter num palco italiano?

Qualquer tentativa de modificar a ordem dessas definições provavelmente implica em retrabalho. Exceto, é claro, nos casos raros onde se dispõem de recursos fartos para poder intervir pesadamente na pré-existência. Entretanto me questiono, que valor existe em abrir mão justo do desafio de encontrar as **soluções específicas oriundas do diálogo íntimo com as idiosincrasias de um lugar?**

Portanto, considero que, no caso da encenação, diferente da literatura e da dramaturgia, o princípio condutor do cronótopo é o espaço.

### **Mercado Modelo: Matriz do Cronotopo Literário de Jorge Amado**

Quando pensamos na obra de Jorge Amado, em especial na suas histórias que se passam em Salvador, imediatamente pensamos num tempo da Bahia. Em *Os Pastores da Noite*, define-se um cronotopo que me agrada chamar de Cidade da Bahia<sup>23</sup>. Ao falarmos em Cidade da Bahia, estamos falando claramente da cidade de Salvador, mas, estamos, ao mesmo tempo, falando de um tempo específico. Cidade da Bahia guarda em si uma realidade sócio econômica, onde Salvador, de fato, exercia um papel mais destacado no

---

<sup>23</sup>A Cidade da Bahia durou séculos de existência. Foi a primeira capital do Brasil e a história, ao longo dos anos, furtou-lhe o status e a condição privilegiada. Basta imaginar que a Praça Municipal, de onde agarra-se o Elevador Lacerda, já foi a Praça do Três Poderes da capital do Brasil. Entretanto, para efeito de compreensão deste cronotopo literário na obra de Jorge Amado, tomemos esta terminologia (Cidade da Bahia) como o período histórico de seu ocaso mais agudo. É quando as estradas são abertas, o transporte marítimo perde sua pungência por completo, a relação com o recôncavo se esvai e os saveiros com suas velas são varridos da Rampa do Mercado Modelo. Além do Golpe Militar de 1964, talvez um marco histórico que melhor defina o ponto de transição entre a Cidade da Bahia e a Salvador de hoje seja o incêndio do Mercado Modelo em 1968. O Mercado Modelo, como se sabe, não era originalmente um comércio de souvenirs e lembranças da Bahia como o que conhecemos hoje. Em verdade, o Mercado Modelo de hoje nem habita seu edifício original. Trata-se do prédio da Alfandega, vizinho do edifício original, que ao ter sido destruído pelo incêndio, foi demolido e abriu espaço para o trecho final da Avenida Contorno.

cenário regional e nacional. Salvador era um grande porto voltado gravemente para sua relação com a Baía de Todos os Santos. A condição geográfica, aliada ao papel econômico e político, determinava outra tônica nas relações entre seus habitantes, nativos e estrangeiros. Amado presta-se ao registro deste tempo em sua literatura. Ele se imbuí o papel de ser cronista do fim de uma era.

O Mercado Modelo original era uma central de abastecimento de rica diversidade, a maior central de abastecimento da cidade, constantemente recheada pelas cargas dos saveiros que lotavam sua rampa. Comércio de folhas, secos e molhados, animais, especiarias, roupas, calçados, peixes, frutos do mar, além de serviços, botecos, restaurantes e etc. Cada segmento comercial tipicamente encabeçado por uma etnia distinta e assim, sob o mesmo teto conviviam portugueses, negros, índios, árabes, italianos, turcos, espanhóis, alemães entre tantos outros, (Ormino, 1985).

Considero o Mercado Modelo original a matriz do cronotopo da obra de Jorge Amado nas tramas soteropolitanas. Mesmo que Jorge Amado nem sempre o escolha como cenário, é da síntese que representa esse tempo-espço (Mercado Modelo) de onde brota o modelo mais denso para as relações cidadinas do cronotopo Cidade da Bahia.

Temendo o total desaparecimento da realidade, cidade e pessoas, que conheceu e viveu, Amado abre as portas da literatura para que os tipos e as relações que passariam a não mais existir, se abrigassem nas páginas de seu romance. Guarda a Cidade da Bahia, registra uma realidade tempo-espço, registra um cronótopo.

Ironicamente, é este cronotopo que representa a imagem da Bahia vendida mundo afora, especialmente visando a economia do turismo.

Penso que como as funções da cidade foram, em meados do século passado, transformadas em essência, o cronotopo Cidade da Bahia não existe mais. Resta apenas a reprodução de seu aspecto.

A ausência e tamanho da falta desta “medula” é perceptível hoje. Parece que a Cidade da Bahia desfez-se em cinzas junto com o Mercado Modelo original e nada pode ser mais revelador do momento que vivemos hoje do que a finalidade do Mercado Modelo atual: um comércio de lembranças da Bahia.

### **Ruptura de Cronótopo: Cidade da Bahia x Salvador de 2014**

Nada mais justo que encenar uma história de Jorge Amado na Bahia e nada mais justo que encenar *Os Pastores da Noite* na própria cidade de Salvador.

Em Salvador, temos atores com boa parte da compreensão e dos recursos físicos para representar a obra de Jorge Amado. por não precisarmos construir uma máscara de baianos, podemos e devemos romper com o lugar folclórico que as constantes encenações e adaptações confinaram as obras de Jorge Amado. Mesmo nos tempos de hoje, ainda respira os ares da Baía de Todos os Santos. Em Salvador temos vestígios, pistas, elementos explodidos do cronotopo.

Mas, como se reconfigura esse cronotopo na Salvador de 2014? Minha proposta é provocar a quebra, uma ruptura de aspectos do cronotopo literário para que se criem laços com o tempo presente.

A montagem se propõe a conviver ao mesmo com as duas realidades: a Cidade da Bahia e a Salvador 2014. Sendo as estratégias da dramaturgia prioritariamente responsáveis pela ruptura do cronotopo na dimensão tempo (seu princípio condutor) e as estratégias da encenação prioritariamente responsáveis pela ruptura do cronotopo na dimensão espaço.

Portanto, não se trata da encenação hermética de uma realidade de 1950. Trata-se do confronto de duas cidades afastadas pelo tempo. Uma montagem que se propõem ao papel de conector.

A dramaturgia aproveita-se de coincidências históricas, a exemplo da realização da Copa do Mundo no Brasil, presente em 1950 e 2014, e da discussão do espaço físico da cidade. Cria estratégias para transpor fragmentos da linguagem corriqueira praticada em 2014 para a história de 1950.

A encenação vai em busca do lugar da boemia na cidade de Salvador de 2014. Rompendo com o cronotopo em seu aspecto espacial, retira-se a trama do Pelourinho e a leva até o bairro que melhor encarna a boemia soteropolitana neste início de século XXI: o Rio Vermelho.

## O Bairro na Dramaturgia

Na adaptação que fiz do texto original de Jorge Amado, modifiquei a história para que a trama se passasse ali, na mesma igreja em que estava sendo encenada. Não me agrava a ideia de simular o Pelourinho e a Igreja do Rosário dos Pretos na peça. Se estávamos na Igreja de Santana e não havia prejuízos para o desenrolar da trama preferia que a história se passasse mesmo lá. Em outras palavras, na dramaturgia<sup>24</sup>, o batizado de Felício, mudei para a Igreja Primeira de Santana, diferente da trama original de Jorge Amado, que acontecia na Igreja Rosário dos Pretos.

Para mim, a Igreja Primeira de Santana era uma das estrelas dessa encenação. Ela andava fechada ao público há muito tempo e era importante que estivesse presente na palavra dita pelos atores durante o espetáculo. A maior parte dos soteropolitanos desconhece seu nome mesmo vendo-a constantemente. Era necessário que sua ocupação fosse anunciada a plenos pulmões, afinal, era o retorno de um espaço importante, que andava há muito ausente, o retorno à vida da cidade de um edifício histórico pelas mãos do teatro.

Apesar de Yemanjá não figurar entre os orixás presentes na história de Jorge Amado, nenhuma imagem me parecia mais significativa do que uma Yemanjá entrando na Igreja Primeira de Santana como que saída do mar da enseada do Rio Vermelho, ou da casa dos pescadores talvez. Ainda não sei ao certo como essa imagem surgiu para mim, mas vi na encenação de Compadre de Ogum a oportunidade de realizar essa imagem profunda e densa de significados e conectividades. Nada seria mais impactante e sintético do que a poética contida na ação de um orixá adentrar um templo católico vindo da natureza, principalmente em se tratando da divindade que confere identidade àquele bairro. Qualquer morador do Rio Vermelho e de Salvador teria o envolvimento pessoal necessário para sentir de alguma forma aquilo.

---

<sup>24</sup> Em uma das cenas, onde *Massu* e seus amigos discutiam na mesa do bar a organização do batizado, uma questão é colocada:

- Onde batizaremos Felício? Na Rosário dos Pretos? Na Capela do Solar do Unhão? Na Igreja da Barroquinha? Ou na Igreja Primeira de Santana?

*Massu* responde: *eu fui batizado na Rosário dos Pretos...* (tal qual no texto original de Jorge Amado). Em tempo, *Curió* acrescenta: *mas eu conheço o sacristão da Igreja Primeira de Santana e ele é meu devedor!*

Posta essa opção, *Massu*, na adaptação, decide por Santana, no bairro do Rio Vermelho, diferentemente do livro onde opta pelo Pelourinho.



O desafio foi encontrar a forma adequada para inserir essa imagem impactante de forma responsável ao belo quadro da trama de Jorge Amado. Guardei-a para o clímax do final. Eu sabia que nada teria capacidade de superar a poética desse momento. Nem uma palavra a mais poderia ser dita.

No romance, Jorge Amado narra a história em terceira pessoa oculta. Ou, seja, se olhadas as três histórias independentemente, fica à escolha do leitor definir quem narra. Na adaptação para o teatro que fiz, escolhi o orixá Ogum, que dá nome à história, para ser o narrador.

Ogum surge na peça, em sua primeira aparição, narrando na pele de um amolador de facas. À medida que a trama avança, o mesmo ator surge nas vestes da divindade interagindo com outros personagens em cena. Estabelece-se um código para o espectador onde Ogum, ao mesmo tempo, conta e participa da história. A poética que foi estabelecida, onde um orixá, na condição de divindade, é narrador da história, abria uma porta para a inserção da Yemanjá na dramaturgia. Entretanto, uma aparição dela restrita ao final, ficaria gratuito, como um *deus ex machina*. Eu não queria isso. Queria aproveitar essa oportunidade com a máxima de eficiência artística que eu pudesse oferecer como dramaturgo.

A oportunidade adequada de inserir a aparição da Yemanjá na cena final surgiu quando me dei conta da existência na trama de uma personagem muito importante que, na história original, apenas aparece no início: a mãe de Felício, Benedita<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup>Benedita, 'A mãe mais dedicada do mundo' (Amado, 2009, p.115), de acordo com a trama, entregou sua saúde para cuidar do pequeno Felício e depois teve de deixá-lo com o pai, pois sabia que tinha os dias de vida contados. Benedita entrega o filho e desaparece da vida e da trama. Ela não tem o prazer de ver seu filho acolhido entre os Pastores da Noite, nem de ver o batizado de seu menino tão amado.



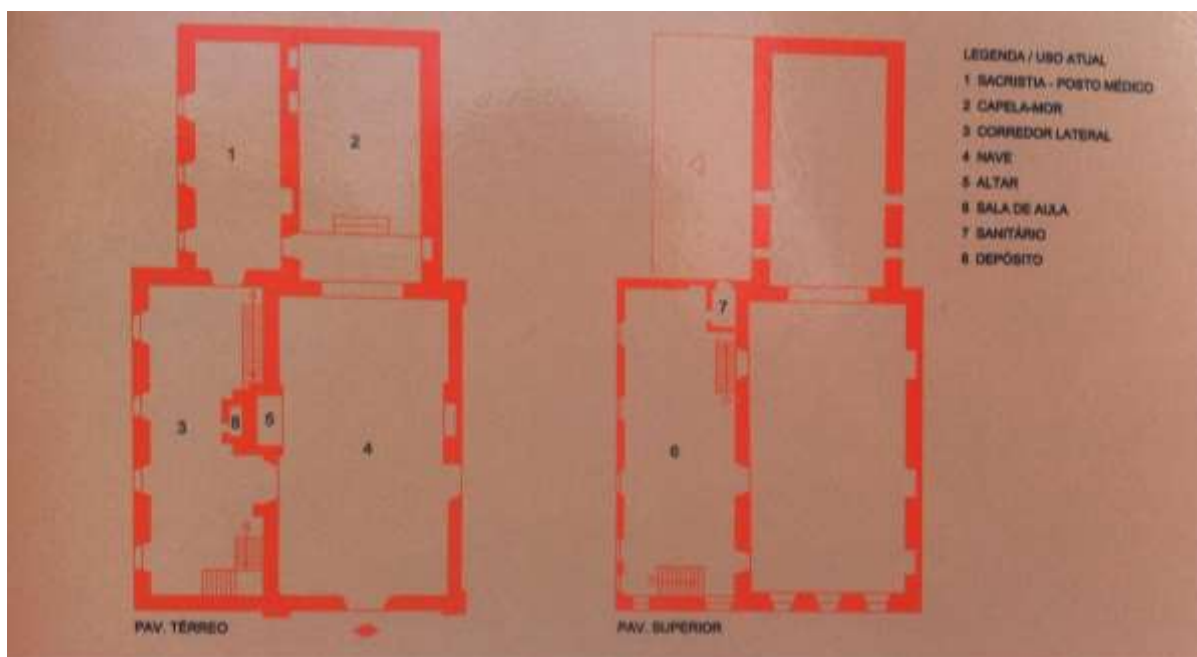
**Figure 3.** A atriz Luisa Muricy em sua entrada como a divindade Yemanjá na peça *Compadre de Ogum* (Salvador, Março de 2014).

Eis o artifício: ter a mesma atriz que aparecia nas primeiras cenas como mãe de Felício no papel da Yemanjá na cena final. Com essa escolha, completava-se a poética da proposição dramática. Yemanjá entrava pela porta<sup>26</sup> lateral da Igreja Primeira de Santana, a porta voltada para o mar e para a casa dos pescadores, exercia o papel de narradora sem descontinuidade poética de acordo com o pacto previamente estabelecido com os espectadores. Dessa forma, ainda refletia a presença da mãe (Benedita), em harmonia com o próprio arquétipo da divindade (Yemanjá, a mãe das águas), permitindo à mãe de Felício que contemplasse seu filho mais uma vez, em glorioso momento.

---

<sup>26</sup> Ao contrário das demais portas que dão acesso à nave principal, essa porta lateral, que dá vistas ao mar, só foi aberta uma única vez durante toda a peça: para a aparição de *Yemanjá* ao final.

## O Edifício na Encenação



**Figure 4.** Planta baixa do pavimento térreo e primeiro andar da Igreja Primeira de Santana.

O primeiro desafio que escolhi enfrentar ao entrar no interior da Igreja Primeira de Santana foi imaginar que relação palco-plateia eu estava disposto a empreender.

O caminho mais simples seria encenar tudo na capela-mor, a região do altar, e concentrar a plateia na nave. Eu não queria isso. **Queria tirar o máximo de proveito daquele espaço não convencional e de suas potencialidades dramáticas.**

O desenho de minha encenação começou, quando retirei todo e qualquer obstáculo ao acesso das portas que dão acesso à nave e os eixos de circulação que partem delas e as conectam. Fiz isso para que eu pudesse obter variadas entradas e conferir dinamismo à encenação. A nave possui uma porta de entrada principal, duas portas laterais e o altar como pontos de acesso. A porta de entrada e o altar compunham as extremidades do eixo longitudinal liberado para a encenação. Chamei-o de eixo principal. As duas portas laterais, dispostas paralelamente compunham as extremidades do eixo transversal igualmente liberado para a encenação. Projetei a encenação de Compadre de Ogum deixar todas as portas desobstruídas e todas elas foram usadas constantemente. Nisso, havia uma intencionalidade de criar um discurso poético de tornar a igreja de Santana mais permeável à entradas e saídas, já que o edifício havia passado tanto tempo fechado. Sentia verdadeiro prazer em usar e abusar de suas portas para fazer movimentar seus ares. Até mesmo uma meia parede externa erguida na porta lateral que dá acesso ao

exterior (na encenação, a porta de entrada de Yemanjá), construída para bloquear a ação de possíveis vândalos, foi removida no dia da estreia.

Com a liberação desses acessos, foi possível estabelecer outra conquista poética: uma referência a outra divindade importantíssima da trama de Jorge Amado: Exu, o orixá dos caminhos. A espacialização da peça dentro do espaço da igreja ficou sob forma de encruzilhada, na intersecção dos eixos principal e secundário: outra referência ao candomblé. Por outro lado, é, ao mesmo tempo, a cruz, o símbolo máximo do catolicismo. Uma curiosa e instigante dualidade.

Diante da ocupação dessa encruzilhada conectora de portas e da área do altar com as cenas, a plateia ficou situada nas quatro regiões que restavam na nave, com orientação voltada para o eixo principal. Ou seja, dois blocos de plateia ficavam frente a frente separados por um corredor longitudinal (eixo principal), no centro da nave, que funcionava como área de encenação durante a peça.

Foi possível acomodar 100 espectadores por sessão. Reforçamos também uma característica inerente ao teatro: a expressão artística presencial. Essa disposição do espaço possibilitou uma grande aproximação entre atores e o público o que valorizou ainda mais qualidades exclusivas do teatro.

Um grande oratório recuado, cavado numa das paredes laterais da nave maior, configurava também um espaço com grande potencial para cena.

Por fim, outro espaço da igreja apropriado pela encenação foram os balcões à cavaleiro que abrem-se internamente conectando o sótão da igreja à nave grande, à mais de três metros de altura, visíveis à plateia e que dialogam diretamente com o eixo principal da encenação de cima para baixo.

Reconhecidos esses espaços, procurei alocar os ambientes que a trama demandava: o boteco, a igreja, o terreiro de candomblé e o castelo de Tibéria.

Escolhi o oratório para abrigar o boteco. O boteco era o espaço mais solicitado pela trama e a localização do oratório, na igreja, era central. Gostava da ideia de ter o boteco no centro articulador de tudo e à meio caminho de dois polos da trama: a igreja e o terreiro de candomblé.

A igreja ficou localizada na capela-mor, a região do altar, com a finalidade de ter a cena final da mesma forma que um batizado de verdade. O terreiro ficou do outro lado, na intersecção dos eixos principal e secundário, ou seja, bem na encruzilhada. O castelo de Tibéria ficou acima, no sótão, interagindo através dos três balcões de cima para baixo com o eixo principal da trama.

Para finalizar a composição espacial, solicitei à equipe de cenografia que reproduzisse nas paredes da nave o interior do Mercado Modelo original, rico em comércios diversos, surpreendente, lúdico, capaz de abrigar um boteco entre especiarias, vendas de animais, roupas, açougues e etc. Dessa forma, encenação e espectadores estariam envolvidos conjuntamente pela ambientação.

Foi dessa forma que a encenação dialogou com o edifício. Um trabalho onde conciliei conhecimentos de arquitetura, de dramaturgia e de encenação e que resultou numa direção de cena marcada por uma espacialização em diálogo íntimo com as características da igreja de Santana.



**Figure 5.** Vista do balcão: *Massu* (Leo Villa curvado) e *Ogum* (Everton Machado) face à face no eixo principal da nave (dividindo a plateia em blocos). *Cabo Martim* (Felipe Tanure) sentado na entrada da capela-mor.



**Figure 6.** O boteco: um oratório convertido no mais requisitado espaço da trama. À direita, uma das quarto regiões da plateia. Acima, o balcão de aparição de Tibéria.

### **Teatro Nômade ou Quando o Teatro Cura a Cidade e Vice-Versa**

É comum no jargão do urbanismo associarmos a malha urbana a um organismo vivo visto ao microscópio. Vias são associadas a veias, equipamentos urbanos a órgãos vitais e por aí vai.

Tal qual um organismo, por vezes, trechos da malha urbana parecem adoecidos, seja pelo excesso de uso, seja pelo abandono.

Por vezes, enquanto encenava *Compadre de Ogum*, me via como um farmacêutico manipulando um medicamento prescrito. Eu estava em busca de uma espécie de cura, através da catarse promovida pelo teatro.

Pois, a Igreja Primeira de Santana, ainda que cercada por uma rica e diversa dinâmica humana, parecia invisível. Seu isolamento denunciava nosso descaso com nossa própria história. A peça buscou reintegrá-la à vida da cidade.

O teatro hoje, que precisa disputar com atrações mais cômodas para o espectador como a TV, o cinema, o estádio e a internet, que precisa enfrentar os obstáculos da mobilidade

urbana, impele os empreendedores das artes cênicas ao entendimento da dinâmica urbana da cidade, para partir ao encontro de seu público.

Portanto, tenho praticado o que chamo de Teatro Nômade, sem casa fixa, capaz de adequar-se a espaços urbanos e edifícios, que vai à procura de seu público como pastores em busca de pastagens.

A cidade, por sua vez, nos respondeu ofertando um público sempre vasto durante as apresentações.

Compadre de Ogum homenageou Jorge e Zélia no bairro do Rio Vermelho. Através do teatro, abrimos as portas e reinventamos um edifício de valor histórico e simbólico como a Igreja Primeira de Santana, reinserindo-o ao dia-a-dia da cidade sob forma de presente de aniversário e apontando para o nascimento de um novo espaço cultural. Esses vínculos entre teatro, cidade, dramaturgia, encenação, edifício e memória fazem de Compadre de Ogum é uma verdadeira encruzilhada de motivos e pessoas.

Hoje<sup>27</sup>, num tempo de redes sociais, ostentação e autopromoção, numa Salvador sedenta de sua própria identidade, explodida de pessoas, de intolerância, indiferença e de veículos automotivos fora de controle, um pouco de devoção, fé, caminhada, bonde, amizade verdadeira e trabalho coletivo pode e deve cair muito bem.

---

<sup>27</sup> Do bom ambiente de trabalho de *Compadre de Ogum*, nasceu a *Aláfia – Cia de Teatro de Salvador*, composta pelos 14 atores do elenco e pela equipe técnica da peça. Toda semana nos encontramos na Igrejinha de Santana para manter essa igrejinha e o teatro de nossa cidade vivos. Hoje, a igrejinha já recebe pequenos shows musicais e, na segunda quinzena de Novembro, se Jorge, Ogum, Exu e Yemanjá assim permitirem, todas as suas portas se abrirão novamente para a encenação do *Com*

*padre de Ogum*.

## **Agradecimentos**

A peça *Compadre de Ogum*, produzida por Bianca Araújo e co-produzida por Danilo Cairo, Thais Laila e eu teve um belíssimo time de atores talentosos e comprometidos com o ofício do teatro: Alan Miranda, Amós Héber, Danilo Cairo, Diogo Lopes Filho, Everton Machado, Felipe Tanure, Leandro Villa, Leomaria Novaes, Luisa Muricy, Manu Moraes, Sulivã Bispo, Thais Laila, Thiago Almasy e Zé Carlos Júnior. Fernanda Mascarenhas (Iluminadora), Zuarde Junior (figurino) Nildinha Fonseca (coreografia), Luciano Bahia (trilha e direção musical) e Rodrigo Frota (decoreação), formam e equipe técnica que me auxiliaram na criação desse espetáculo. A todos eles, meu muito obrigado.

## **Referencias**

- Amado, J. (2009). *Os Pastores da Noite*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- Teixeira, C. (2001). *Salvador: História Visual*. Salvador: Correio da Bahia.
- Bakhtin, M. (1998). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP/HUCITEC.
- Ormindo, P. (1985). *A Alfandega e o Mercado – Memória e Restauração*. Salvador: Secretaria de Planejamento, Ciência e Tecnologia do Estado da Bahia.
- Araújo, U (1999). *Salvador era Assim. Memória da Cidade*. Salvador: IGHB.

## **Identificação do Autor**

Edvard Passos. Arquiteto graduado na Universidade Federal da Bahia. Ele é o dramaturgo e diretor das peças: *Aventuras do Maluco Beleza*, *A Voz do Campeão* e *Compadre de Ogum*. Passos é pesquisador do PPGAC - Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas e estuda as relações do poeta romântico brasileiro Castro Alves com o teatro, orientado pela professora Cleise Mendes. Integra os grupos de pesquisa: *Dramatis* e *Pé na Cena*, liderados por Cleise Mendes e pelo professor Luiz Marfuz. Passos coordena o curso de teatro (extensão universitária) *A Ocupação da Ágora*, do Programa Vizinhanças da UFBA. É o diretor da Aláfia - Cia de Teatro e da EP Produções.



## **A PROLE DOS SATURNOS (THE BROOD OF SATURNS)**

The appropriation of a traditional theatre building as an unconventional space by the staging

Edvard Passos de Santana Neto

Universidade Federal da Bahia / Federal University of Bahia, Salvador Brazil

### **Abstract**

Mid-nineteenth century. It takes some imagination for us to be transported to a time before the invention of the electric light. 150 years ago, Castro Alves and Eugênia Câmara eloped to their honeymoon under the roof of a remote house in Barro, a suburb of Recife (Pernambuco, Brazil), without giving society much explanation. They wanted to be left in peace to live the scandalous love between the young man and the mature woman.

The importance of the face-to-face rituals within this chronotope involves other issues, such as the value of the real physical base: the city, the urban area, the streets, the public spaces and the public buildings. The common spaces of the cities constituted this unique platform, a special place for the contact and the exchange between individuals to happen. Furthermore, despite the existence of the press, books and newspapers, the reach of an idea or a thought was still very much linked to the ability of the person's body to emit and expand a message, that is, the power of one's voice and the amplitude of the individual's gestures. This is the time of the tribunes, the great actresses and actors.

A Prole dos Saturnos (The Brood of Saturns) is the rare, unfinished and, probably, never seen onstage, dramatic work, written by Antonio de Castro Alves (1847-1871), the greatest social poet of Brazil. The text is one of the first pages of the Brazilian drama. It remained lost for fifty years and when it was finally published, was incomplete. Only in 2015, as a consequence of historical research developed at the Graduate Program in Performing Arts of the Federal University of Bahia, the text was staged, in Portugal, in partnership with the Fafe City of Arts Project.

Castro Alves lived in a time when theatre played a very important role to the community. There was no radio, cinema, TV, or Internet. The theatre was the communal space, the epicenter where numerous social exchanges and rites happened. The theatre was not only the building where you go to see something, but also the place where you go to be seen. Castro Alves was a protagonist of this time-space (chronotope) with his dramatic work on stage and performing his appearances among the spectators, emerging from the audience, or from the balconies, during the interludes to recite poems.

The staging of *The Brood of Saturns*, is a contemporary immersion in Castro Alves' chronotope: the time-space of theatre, in XIX century. Staged at the Teatro Cinema de Fafe, northern Portugal, a Renaissance building with vaulted ceiling, decorated with pictorial motifs, interior shaped Horseshoe and Italian style, the enactment explores the varied spatial possibilities, exploding and redefining uses, inside and outside the scenic box, in a constant game of rupture between tradition and contemporaneity.

In 2016, the play was staged in three different places in Brazil. Where it's spacial proposal was always re-invented according to the site specific conditions.

Key words: Theatre, Architecture, Cronotope

## **The Chronotope**

Mid-nineteenth century. It takes some imagination for us to be transported to a time before the invention of the electric light. 150 years ago, Castro Alves and Eugênia Câmara eloped to their honeymoon under the roof of a remote house in Barro, a suburb of Recife, without giving society much explanation. They wanted to be left in peace to live the scandalous love between the boy and the mature woman.

I can imagine the warmth of an irresistible love nest, perfect for resting, creating, inventing, living in idleness, the intertwining of destinies and the unveiling of souls.

In those days, there were no possibilities to be in contact with another person like the ones we have today. For contact or exchange to happen, being present was necessary. The interested parties had to share a common space. There was not even the telephone, only letters or notes.

The importance of the face-to-face rituals within this chronotope involves other issues, such as the value of the real physical base: the city, the urban area, the streets, the public spaces and the public buildings. The common spaces of the cities constituted this unique platform, a special place for the contact and the exchange between individuals to happen. Furthermore, despite the existence of the press, books and newspapers, the reach of an idea or a thought was still very much linked to the ability of the person's body to emit and expand a message, that is, the power of one's voice and the amplitude of the individual's gestures. This is the time of the tribunes, the great actresses and actors.

The city spaces had this role of connecting individuals. Official announcements were read in public. And long before, even prior to writing, laws were proclaimed in public squares, balconies, terraces and other valued spaces that functioned as tribunes for people. In this chronotope, the physical space and the voice, the proclamation and the announcement had a singular significance. Today, this power was overtaken by amplification, mechanical diffusion of image and sound and the voices are everywhere.

Theater, of course, had a very important role in the social life of Recife and other great Brazilian cities. Backed by artistic excellence and properly monitored by the dramatic conservatories, the theatrical arts lived in luxury buildings that would open their curtains preferably to famous artists from Europe and the court of Rio de Janeiro. The

professional theater was an approved program in the sieve of good manners. A space for interacting in person, very well controlled, glamorous and with rules established through the centuries, which formed the theater tradition.

Without the theater, it would all go down to meeting people at rare soirees and the church: a cousin's wedding, a friend's father's funeral, the aunt's little girl's baptism and the daily Mass. These were the alternatives for social interaction during these times, at least for people considered from good families, wealthy or not. For those who were not too concerned about their own reputation, there was a wider range of opportunities: attending bars, pubs, castles and amateur theater plays could be fun, but it implied undergoing through the strictest judging of society. The amateur theater occupied more modest homes, often out of the reach of the dramatic conservatories. It parodied classic texts or aimed to stage them with no obligation to the official versions; its interludes were taken by the sound of the chulas, vulgar dances challenging the moral and good customs.

Going to the theater was an occasion not only to enjoy a spectacle, but also to be seen, to show off. The social status would be revealed by the hairstyle of the moment, the fashionable clothing, the precise cut of the silk dresses and fine tailored coats with ornaments on the lapel.

There, those who only knew each other by sight or name could greet each other with a nod. There, young people met. There, people dated. There, people spoke well or ill of others, exchanged gossip, gave rise to suspicions, made up intrigues. There, reputations were formed or smashed. People would go not only watch a dramatic play or a comedy, a piano or violin recital, singing or poetry, an opera or a variety of performances, but also to show off and see others exhibiting themselves. And it was not uncommon for someone, often a student, in the unit or outside – either from the top of a luxury box or the middle of the audience – to proclaim verses that could be named after an artist or a great date.

(COSTA E SILVA, 2006. p. 47 and 48)

Castro Alves saw the mainstream theater, a different theater from today. It was a closed circle, very selected, a group that had prestige and a great power to shape opinions. The voices that rose in the theater did so in the best resounding place of society. There was no competition: neither the movie industry nor the radio, nor the television, or the football stadiums or even large music concerts, much less the Internet. The theater condensed all these latent societal demands. Therefore, the theater held power.

Spectators were eager to absorb the experience. Therefore, to enter this circle, it was necessary to overcome obstacles and make allies.

That said, I wonder: what did Castro Alves see in Eugênia Câmara? An inspiring muse, a mad love, a trophy or a gateway?

Did he surrender to her fascinating glow, her performance on stage and then fell in love? Or did he notice something missing in the Balzac heart of that lonely giant on stage and devised an approach? Or yet, did the conceited boy want a huge trophy, coveted by many, for his bookshelf? Was it love or theater? "- Marcus, a horrible idea has now crossed my mind... Marcus, would your love be just a whim? Are you Don Juan? ... Or are you Romeo?"

This line belongs to the character Countess Ema in the play *Don Juan or The Offspring of Saturns* (*A Prole dos Saturnos*), written by Castro Alves. I believe this dramatic work was strongly inspired by the real emotional connection between the actress and poet, illustrating the complexity in the construction of this relationship.

Nonetheless, I do not bring up these issues to discuss their relationship, but to point out that the theater and Eugênia were inextricably linked in Castro's point of view. Not only the dramatic work of Castro will be made on, for and by Eugênia Câmara, also his romance with her will push him into the circle of professional theater, a fact that will give new direction and proportion to his life, his work and its reach.

In addition to reviving the relationship between these two people, the internship opportunity in Portugal allowed for the realization of a very important poetic gesture in this work: the encounter of a Portuguese actress in the role of Eugênia Câmara with a Bahian actor in the role of Castro Alves. It was the reunion of the two places where the characters originate from, the two accents that used to live together in the love nest of the actress and poet.

The full illusionism has little influence on my creative processes. I like the hybrid condition between tradition and modernity, the possibility to break free from the dogmas on one side and the other, to stir up emotions.

### **Theatre: home to the actress and the poet**

In theater we have this curious condition where the term for the activity is the same word used for the venue where the endeavor takes place. At the same time, theater is the name of an artistic expression and a type of building.

It is possible that in some way these overlapping meanings of the same word interfere, to some extent, in our creative process to conceive a show.

On one hand, the theater building brings major structural facilities for the organization of shows; on the other, adopting it immediately robs us of other possibilities. However, developing this argument would entail another research.

Well, the fact is that the space where the presentation takes place has been an increasingly determining factor in the creative processes of the scenarios that I have been involved in.

In *Compadre de Ogum*<sup>28</sup>, for example, the history of the different faiths and ethnic groups living together in Salvador was held in a Catholic church not currently in use. The aforementioned space, the First Church of Santana, served at the same time as a Candomble yard and also a church. Evidently, the image of an orixá in a church has a different impact on the viewer's expectations compared to an appearance in a theater. Here, again, the question of the hybridization between tradition and contemporaneity arises, as mentioned previously. There is this intention when adopting the Santana church ("Igrejinha de Santana") as a stage for *Compadre de Ogum*. It represents the choice of the space as part of the play's poetic aspects. Why do we always have to use the theater buildings as the area for the performances?

My experience as a director has shown me that the chosen space has a lot to say in a play and taking this into account has not always led me to the traditional theater buildings. In fact, I don't seek it. I have been seeking the spaces that best serve the cathartic purposes of an audience. The scenography set up brings me little enthusiasm, for example, because my goal is to stage in spaces that are already the "scenario" that I need. To me, the space issue has been an intricate component in the staging. I constantly ask myself:

---

<sup>28</sup> Staging of Jorge Amado's work of the same name, adapted and directed by Edvard Passos; Salvador - 2014.

what better place to serve the artistic purposes of a particular work?

From this perspective, the dominant position of the theater buildings becomes relative and they turn out to be another option amongst a broader universe. Nevertheless, it is the staging of *The Offspring of Saturns* in Portugal that will drive me to an ironic situation.

Given the importance of the theater in the life and work of the poet Castro Alves; considering the importance of the theatricality in the construction of his myth, his affirmation and expression as an individual artist and active performer in the world; facing his undeniable interest in the stages and his love saga with the actress Eugênia Câmara, which often happened in a theater; given the enthusiastic dive into doing theater, powered by the professional partnership with the actress; and seeing the spectacular encounter of these two exuberant personalities, which other space could best tell the story of these two?

he goes to the Fênix Dramática Theatre, where the Vasques company premiered, to which the first lady Eugênia Infante da Câmara belonged. [...] He knows he is crippled; his image of Don Juan of the tropics only remains standing because of external factors. [...] People cannot laugh at him, at the tremendous passion that drags him crippled and feverish to the theater. [...] It had been almost two years since he appeared in a theater box or a balcony to set the cheering crowds on fire. [...] Everyone remembers him: the great Castro Alves, the poet of the black, the singer of freedom and condor of Brazil. People point their finger, smile at him.

(AMADO, 2010, p. 201, 202 and 203)

The residence of Eugênia's and Castro's story was a theater. It was there where they met, saw each other for the first time and exchanged the first greetings. That's where the passion grew. It was from there that the poet had to pull her out so that they could love each other in a suburb of Recife. And it was into the theater that she pushed him to write plays. It is in the theater that everything begins and ends.

In this case, it was not enough to choose just any theater, but rather a chronotopic theater, like the one Castro Alves and Eugênia inhabited, with luxury boxes, balconies in a horseshoe shape, the kind that when entering it, it seems like we went through a time portal. The place Castro Alves used to go to recite in the interludes poems that saluted actors, actresses, the Republic and freedom.

We no longer have this chronotopic theater in Salvador. It was called Teatro São João.

There are three recurrent theater buildings in the biography of Castro Alves. They are the Teatro Santa Isabel in Recife, the Teatro São João, in Salvador, and the Teatro São José, in Sao Paulo. Nowadays the only theater remaining is the Teatro Santa Isabel, which was renovated after a fire. Luxury buildings with French-style balconies in a horseshoe shape, an Italian stage, as could only happen in the nineteenth century when the theater had almost no competitors. That is how I identified the chronotope of the staging: a Renaissance theater.

When I saw the first images of the Fafe Theatre in Portugal (Teatro Cinema de Fafe), I realized that I was on the right path. It was just like the theaters Castro Alves and Eugênia lived in. The size was gracefully like the Teatro São João. It inspired endless explorations, and above all, it provided the conditions to relive situations that happened and marked the life of Castro, such as the poet's famous appearances in the boxes or in the audience.

Still, staging in that building would have to be well thought about, because it wouldn't be as significant if we confined the acts to the stage area only as traditionally done. The beauty of this theater building in Fafe lies especially in the areas designed for the audience, the adornments of its balconies, the shape of its columns, and the paintings of its vaulted ceiling. It was right on these spaces assigned for the public that Castro Alves dwelled. Consequently, that's where this staging felt compelled to be.

Unlike the stage area, a scenic box that can be found everywhere, the areas destined for the audience related to the story that would be told. But even the stage could not be forgotten for it was Eugênia Câmara's essential territory. The artistic proposal wished for the rethinking of the show's logic for occupying the theater's spaces. I was convinced that the choice of that place as the scenario epitomized many meanings of the personalities that we were dealing with.

And that's how an enactment drove me to the curious circumstance of using a theater as an unconventional space.

Another fascinating aspect of reading *Don Juan* or *The Offspring of Saturns* is the similarity between fiction and the poet's real life. Considering that Castro Alves wrote his plays for Eugênia Câmara to interpret, and bearing in mind that the very Castro Alves positioned himself as kind of a Don Juan, it's not hard to see that the love triangle of the



play plot, Dr. Marcus, Countess Ema and Count Fabio, was inspired by another love triangle from real life: Castro Alves, Eugênia Câmara and Furtado Coelho, respectively.

In the plot written by Castro Alves, Dr. Marcus finds a way to take away the Countess Ema from her family structure, without causing damage to the honor of those involved, so that they could live an indomitable passion. Wouldn't Castro Alves' fight have the same purpose, to take Eugênia Câmara away from the Coimbra Theatre Company, away from Furtado Coelho, and also live a consuming passion? Shouldn't Furtado Coelho be somehow bypassed so that their love could happen, like Count Fabio in the play? Shouldn't Eugênia Câmara give up her personal achievements, her status as the company's first lady, making a great personal sacrifice to throw herself at the uncertainties of this crazy love? In turn, shouldn't Countess Ema leave the comfort of her luxury and wealthy life, annihilate her existence, forging her death by the ingestion of a drink prepared with herbs treated by Indians of the Amazon?

All these similarities make me think that Castro Alves wrote this piece inspired by his own life. Hence, I started listening to the conversations between Dr. Marcus and Countess Ema as if they were the poet and the actress discussing their relationship.

### **Dramaturgy**

How would one end an unfinished play by Castro Alves?

Should I write the second act according to the instructions left by Castro Alves himself? Or should I have the audacity to continue the play, shaping its directions according to my own will?

The solution was shaping up slowly for me. I somehow needed to show the Portuguese who this man was, present to them his work, his singing and his fight.

I solved the challenge of the conclusion for *The Offspring of Saturns* by revealing that the fictional love triangle was actually the real love triangle.

I didn't however do it through a didactic explanation. No. This thing should be breaking news to the spectators. There was a rupture. From the moment that the last word of Castro Alves' play is said, I busted the narrative linearity that the viewer followed for

40 minutes and went straight into a scene created from a fierce debate between Eugênia Câmara and Furtado Coelho, played by the same actress and actor that moments before were Countess Ema and Count Fabio. It was explosive. A chronotopic disruption, since everything changes in the blink of an eye: the characters, the texture of the dialogues, time, space, the light switches from the magical ambience of the earlier scenes to the rawness of a service light, which reveals the theater building as it is. The actors take off their outfits as they walk hurriedly to the dressing room, the lights bar comes down and legs, borders and travelers are removed. The huge cyclorama rises. All dry, no colors, no soundtrack. The illusion of theater ends, the space bursts. We break up with the past and we are all dropped abruptly in a present time.

Through it all, the young actor who played Romeo appears in another loge reciting fragments of *Slave Ships* (Navio Negroiro).

This was the opportunity to show the verve of Castro Alves, especially his core, the antagonism between the poet and the metropolis. His most violent work against the absurdity of human trafficking established by the Portuguese domain.

And over the audience's heads, words of freedom from the slaves' poet resounded again.

If not him, who could possibly be the great immortal poet of Brazil, better said, the genius of the human universal poetry of the New World? (VIEGAS in AMADO, 2010, p. 10)

## **A PROLE DOS SATURNOS IFTR 2016 / RIO 2017**

The appropriation of a traditional theatre building as an unconventional space by the staging

### **O CRONOTOPO**

Meados do Século XIX. É preciso algum esforço de imaginação para nos transportarmos até um tempo que precede a invenção da luz elétrica. Há 150 anos, Castro Alves e Eugênia Câmara, sem dar maiores satisfações à sociedade, entravam em lua de mel, sob o teto da casinha afastada, no povoado do Barro, subúrbio do Recife, para viver em paz o amor escandaloso do rapaz com a mulher madura.

Imagino o aconchego de um irresistível ninho de amor, perfeito para o repouso, para a criação, invenção, cultivo do ócio, entrelaçamento dos destinos e desnudamento das almas.

Naqueles tempos, não existiam as possibilidades para estar em contato com outra pessoa que possuímos hoje. Para acontecer o contato, a troca, era necessária a presença. Os interessados tinham de comungar do mesmo espaço. Não havia sequer o telefone. Apenas correspondências, bilhetes.

A importância dos ritos presenciais neste cronótopo implicam em questões outras, como por exemplo, o valor da base física real: a cidade, a malha urbana, suas ruas, seus espaços públicos, seus edifícios públicos. Os espaços de convivência das cidades constituíam essa plataforma única, exclusiva para o contato, para a troca entre os indivíduos. E, apesar da existência da imprensa, do livro e do jornal, o alcance de uma ideia, de um pensamento, ainda estava muito condicionado à capacidade de emissão, de expansão do corpo do emissor, ou seja, da potência da voz e da amplitude do gesto do indivíduo. Este é o tempo dos tribunos, das grandes atrizes e atores.

Os espaços da cidade cumpriam essa função de conexão entre os indivíduos. Anúncios oficiais eram lidos em praça pública. E, muito antes, antes da escrita, leis eram proclamadas em praça pública, em balcões, sacadas, espaços valiosos que se prestavam como tribunas ante as pessoas. Nesse cronótopo, o espaço físico e a voz, a proclamação, o pronunciamento tinha um valor outro. Hoje, esse poder foi ultrapassado pela

amplificação, difusão mecânica da imagem e do som e as vozes estão por toda a parte.

E o teatro, naturalmente, tinha um papel muito importante na vida social do Recife e de outras grandes cidades brasileiras. Respalçado pela excelência artística e devidamente monitorado pelos conservatórios dramáticos, o teatro habitava edifícios luxuosos que abriam suas cortinas preferencialmente para artistas afamados da Europa e da corte do Rio de Janeiro. O teatro profissional era um programa aprovado no crivo dos bons costumes. Um espaço de troca presencial muito bem controlada, glamorosa, com regras estabelecidas através dos séculos, que sedimentaram a tradição do teatro.

Sem o teatro, tudo se resumia a encontrar as pessoas em raros saraus e na igreja: no casamento da prima, no enterro do pai do amigo, no batizado da filhinha da tia e na missa cotidiana. Essas eram as alternativas para a interação social nesses tempos, ao menos para as pessoas de boa família, endinheiradas ou não. Para quem não estava muito preocupado com a própria reputação, um leque maior de oportunidades: frequentar bares, botecos, castelos, teatro de amadores, deveria ser divertido, mas era submeter-se ao julgo mais rígido da sociedade. O teatro amador ocupava casas mais modestas, muitas vezes fora do alcance da mão firme dos conservatórios dramáticos, parodiava textos clássicos ou procurava encená-los sem dever nada às versões oficiais, tinha os entreatos tomados pelo som das chulas, desafiadoras da moral e dos bons costumes.

Ir ao teatro era um evento não apenas para apreciar um espetáculo, mas também para ser visto, exhibir-se. O penteado do momento, a roupa da moda, a exposição do próprio status social traduzido na precisão do corte dos vestidos de seda e nas finas casacas sob medida, com enfeite na lapela.

Ali, os que só se conheciam de vista ou de nome podiam cumprimentar-se com um aceno de cabeça. Ali, os jovens se encontravam. Ali, namorava-se. Ali, uns falavam bem ou mal dos outros, trocavam-se mexericos, levantavam-se suspeitas, fazia-se intriga. Ali, nasciam, consolidavam-se e se desfaziam reputações. Ia-se não só assistir a um drama ou a uma comédia, a um recital de piano, violino, canto ou poesia, a uma ópera ou a um espetáculo de variedades, mas também se exhibir e ver os outros se exibirem. E não era incomum que alguém, quase sempre um estudante, na cela ou fora dela – do alto de um camarote ou do meio da plateia -, declamasse versos, que podiam ser em homenagem a um artista ou a uma grande data.

(COSTA E SILVA, 2006. p. 47 e 48)

O teatro que Castro Alves viu, diferente do teatro hoje, era o mainstream. Um círculo fechado, selecionadíssimo, um meio com prestígio e grande poder de formar opiniões.

As vozes que se erguiam no teatro, se erguiam na melhor das caixas de ressonância da sociedade. Não havia concorrência: nem o cinema, nem o rádio, nem a tv, nem os estádios de futebol, nem os grandes concertos de bandas, muito menos a internet. O teatro concentrava todas essas demandas latentes da sociedade. Por isso, o teatro detinha poder. Os espectadores frequentavam sedentos por absorver. Por isso, para adentrar este círculo, era preciso vencer obstáculos e ter aliados.

Mas, por mais que Castro Alves dispusesse de teatralidade e espetacularidade de sobra, cruzar a linha do teatro profissional não era para todos.

Dito isto, me pergunto: o que Castro Alves viu em Eugênia Câmara? Uma musa inspiradora, um amor louco, um troféu ou uma porta de entrada?

Teria ele sucumbido à fascinação de seu brilho, seu desempenho no palco e se enfeitiçado de amor? Ou teria ele captado alguma carência no coração balzaquiano daquele gigante solitário dos palcos e tramado uma aproximação? Ou ainda, desejava o vaidoso rapaz um troféu imenso, cobiçado por muitos, para sua estante? Seria o amor ou o teatro? “- Marcus, uma idéia horrível me atravessa agora o espírito... Marcus, teu amor seria apenas um capricho? És tu D. Juan?... ou és Romeu?”

Esta fala da personagem Condessa Ema, na peça D. Juan ou A Prole dos Saturnos, escrita por Castro Alves, que entendo como uma obra dramática de forte inspiração no enlace afetivo real entre a atriz e o poeta ilustra uma complexidade na constituição dessa relação.

Mas, não trago essas questões à tona para discutir o relacionamento dos dois, mas sim, para observar que o teatro e Eugênia eram indissociáveis para Castro. Tanto a obra dramática de Castro será feita sobre, para e por Eugênia Câmara, como sua relação amorosa com ela irá empurrá-lo para dentro do círculo do teatro profissional, fato este que dará novo rumo e proporção à sua vida, à sua obra e alcance desta. Pensar na relação de Castro com o Teatro é pensar na relação de Castro com Eugênia e vice e versa. Pensar no papel de Eugênia na vida de Castro, é pensar no papel do teatro na vida de Castro.

A oportunidade da residência artística, em Portugal, proporcionava a concretização de um gesto poético, para mim muito importante, neste trabalho: o encontro de uma atriz portuguesa, no papel de Eugênia Câmara, com um ator baiano, no papel de Castro Alves.

Ou seja, essa encenação, nascida de uma residência artística na região do Minho (Norte de Portugal), independente dos méritos de sua dramaturgia, já guardava em si o valor de reatar laços entre Castro Alves e Eugênia Câmara mais simbólicos, através da formação de um elenco luso-brasileiro. Para além de reviver a relação entre essas duas pessoas, a encenação reata também dois lugares de onde os personagens são originários, dois sotaques que costumavam conviver juntos no ninho do da atriz e do poeta.

Ela não precisaria fingir ser uma atriz portuguesa, ela seria uma atriz portuguesa. Ele não precisaria fingir ser artista baiano, ele seria um artista baiano. O total ilusionismo, confesso, pouco tem me motivado nos processos criativos. É a descontinuidade do plano da criação com o plano do real, da ficção com o documentário, que mais estimula minhas engrenagens artísticas. Gosto da condição de híbrido entre tradição e contemporaneidade, da possibilidade de livre ruptura com os dogmas de um lado e do outro, para agitar as partículas da recepção.

### **Teatro: o lugar da atriz e do poeta**

No teatro temos essa curiosa condição onde o termo que designa a atividade é o mesmo termo que designa o local onde acontece a atividade. Ao mesmo tempo, teatro é a designação de uma expressão artística e um tipo de edifício.

É possível que de alguma maneira essa sobreposição de significados atribuídos à mesma palavra, interfira, em alguma medida, no nosso procedimento criativo, ao concebermos um espetáculo.

Se por um lado, o edifício-teatro nos traz facilidades estruturais importantes para a realização de espetáculos; por outro, sua imediata adoção, furta-nos possibilidades outras. Mas, desenvolver esse ponto seria uma outra pesquisa.

Bem, o fato é que o espaço onde ocorre a apresentação tem sido um aspecto cada vez mais determinante nos processos criativos das encenações que tenho estado envolvido.

Em *Compadre de Ogum*<sup>29</sup>, por exemplo, a história de convívio de etnias e credos

---

<sup>29</sup> Encenação da obra homônima de Jorge Amado, adaptada e dirigida por Edvard Passos; Salvador - 2014.

distintos em Salvador, foi realizada num templo católico desativado. No desenrolar do enredo, orixás, divindades africanas, protagonizam várias cenas. O espaço em questão, a Igreja Primeira de Santana, serviu, ao mesmo tempo, como terreiro de candomblé e igreja. É claro que a imagem de um orixá dentro de uma igreja tem um impacto diferente na recepção do espectador, se comparada a uma aparição num teatro. Aqui, mais uma vez, surge a questão da hibridização entre ficção e realidade, exposta anteriormente. Existe uma intencionalidade na adoção do espaço da Igrejinha de Santana como palco de Compadre de Ogum. Existe um discurso poético nessa escolha da encenação. É o uso do espaço como construtor da poética da peça. Porque temos sempre que recorrer ao edifício-teatro como espaço para as encenações? O edifício igreja primeira de Santana é tão presente na Gestalt dessa peça, é tão provedor de significados para o espectador, e certamente para os artistas que a desempenham, que mesmo quando é encenada em outros espaços, como recentemente aconteceu no Teatro Vila Velha, lá está ele em diversos aspectos.

A minha experiência como encenador tem me demonstrado que o espaço escolhido tem muito a dizer numa peça e, nem sempre, esses caminhos tem me levado ao teatro-edifício. Na verdade, não o tenho buscado. Tenho buscado os espaços que melhor sirvam aos propósitos catárticos de uma platéia. Acabo tendo pouco entusiasmo pela cenografia, por exemplo, pois tenho buscado encenar em espaços que já sejam o “cenário” que preciso. A questão espacial tem sido para mim um componente matricial na construção da poética da encenação. Constantemente me pergunto: que lugar melhor serviria às finalidades artísticas de determinada peça? E a resposta precisa ser livre, entusiasmada, desafiadora e, se possível, surpreendente.

Por esse prisma, a condição hegemônica do edifício-teatro relativiza-se e passa ser mais uma opção em meio a um universo mais amplo. Entretanto, é a encenação de *A Prole dos Saturnos*, em Portugal, que vai me levar uma curiosa ironia.

Diante da importância do teatro na vida e na obra do poeta Castro Alves; diante da importância da teatralidade para edificação de seu mito, para sua veiculação pessoal, afirmação e expressão enquanto indivíduo, artista, performer atuante no mundo; diante do seu inegável interesse pelos palcos e de sua saga amorosa com a atriz Eugênia Câmara, cujos capítulos, tantas vezes tiveram como cenário um edifício-teatro; diante do mergulho entusiasmado no fazer do teatro, alimentado pela parceria profissional entre

a atriz e ele; e diante do espetáculo do encontro dessas duas personalidades exuberantes, que outro espaço poderia melhor abrigar a história desses dois?

ele vai ao Teatro Fênix Dramática onde estreara a companhia do cômico Vasques, da qual era primeira dama Eugênia Infante da Câmara. [...] Bem sabe que está aleijado, que sua figura de Don Juan dos trópicos só se mantém em pé apoiada em duas muletas. [...] Não poderão rir dele, da enormidade da paixão que o arrasta aleijado e febril ao teatro. [...] Faz dois anos quase que ele não surgia num camarote de teatro, numa sacada de prédio, para incendiar as multidões delirantes. [...] Todos se recordam dele: o grande Castro Alves, o poeta dos negros, o cantor da liberdade, condor do Brasil. E apontam-no a dedo, sorriem para ele.

(AMADO, 2010, p. 201, 202 e 203)

Se a história de convivência de credos de Compadre de Ogum foi encenado num templo; se a trajetória dos 120 anos de existência de Flamengo ganhou vida dentro de um museu; o lugar da história de Eugênia e Castro era um teatro. Foi lá onde se conheceram, viram-se pela primeira vez, trocaram os primeiros cumprimentos, foi lá onde a paixão cultivou-se em Castro Alves. Foi de lá que o poeta precisou arrancá-la para que pudessem se amar num subúrbio de Recife. E foi para dentro do teatro que ela o empurrou, a escrever peças. É no teatro, onde tudo começa e termina.

Entretanto, nesse caso, não bastava que fosse um teatro qualquer. Mas, sim, um teatro-cronótopo, um teatro como Castro Alves e Eugenia habitaram, com camarotes, balcões em formato de ferradura, daqueles que, ao adentrá-lo, parece que atravessamos um portal do tempo. O lugar frequentado por Castro Alves para recitar poemas nos entreatos a saudar atores, atrizes, a República e a liberdade.

Esse teatro-cronótopo já não possuímos mais em Salvador. Ele chamava-se Teatro São João. Existem três edifícios-teatro bem recorrentes na biografia de Castro Alves. São eles o Teatro Santa Isabel, no Recife, o Teatro São João, em Salvador, e o teatro São José, em São Paulo. Hoje só permanece erguido o Teatro Santa Isabel, reformado após um incêndio. Edifícios luxuosos, com estilo francês, balcões em ferradura, palco italiano, como somente poderiam acontecer no do século XIX, quando o teatro quase não tinha concorrentes. Foi assim que identifiquei o cronótopo da encenação: um teatro renascentista.

Quando vi as primeiras imagens do Teatro-Cinema de Fafe, em Portugal, compreendi que estava mesmo no caminho correto. Era tal qual os teatros que Castro Alves e Eugenia habitaram. Seu porte assemelhava-se, graciosamente, ao Teatro São João. Ele inspirava



explorações infinitas, e além de tudo, apresentava as condições de reviver situações que aconteceram e marcaram a vida de Castro, como as famosas aparições do poeta nos camarotes, ou na plateia.

Porém, a apropriação do edifício pela encenação precisaria ser bem pensada, pois, de nada valeria confinar a encenação no palco, como pede a tradição. A beleza desse edifício-teatro, em Fafe, estava especialmente nos espaços destinados ao público, nos adornos de seus balcões, nos capteis de suas colunas, nas pinturas de seu teto abobadado. E era justo nesses espaços destinados ao público, que Castro Alves habitava. Portanto, era ali que essa encenação também se convidava a estar.

Diferente da região do palco, uma caixa cênica que pode ser encontrada a toda parte, as áreas destinadas à plateia datavam a história que seria contada. Mas mesmo o palco não poderia ser esquecido por ser o território essencial de Eugenia Câmara. A proposta artística propunha repensar a lógica de ocupação do edifício-teatro pelo espetáculo. Estava convencido que a escolha daquele lugar como cenário sintetizava muitos significados das personalidades que estávamos a tratar.

E foi assim que uma encenação me levou à curiosa circunstância de usar um teatro como espaço não convencional.

Outro aspecto fascinante na leitura de D. Juan ou Prole dos Saturnos é a semelhança entre a ficção e a vida real do poeta. Considerando que Castro Alves escrevia suas peças para Eugênia Câmara interpretar, e considerando que o próprio Castro Alves se anunciava uma espécie de D. Juan, não é difícil perceber que o triângulo amoroso da trama da peça: Dr. Marcus, Condessa Ema e Conde Fábio; tem inspiração em um outro triângulo amoroso da vida real: Castro Alves, Eugenia Câmara e Furtado Coelho, respectivamente.

Na trama escrita por Castro Alves, Dr. Marcus encontra um meio de arrancar a Condessa Ema de sua estrutura familiar, sem causar prejuízos à honra dos envolvidos, para que possam viver uma paixão indomável. Não teria a mesma finalidade a luta de Castro Alves para retirar Eugênia Câmara de dentro da Companhia de Teatro Coimbra, de Furtado Coelho, e, igualmente, viverem uma paixão arrebatadora como se não houvesse amanhã? Não deveria ser Furtado Coelho, de algum modo, contornado para que esse amor pudesse acontecer, tal qual o Conde Fábio na peça? Não deveria Eugênia Câmara

abrir mão de suas conquistas pessoais, do seu posto de 1ª dama da Companhia de Furtado Coelho, cometer um enorme sacrifício pessoal para lançar-se às incertezas desse louco amor? Por sua vez, não deveria também a Condessa Ema abandonar o conforto de sua vida de luxo e riqueza, aniquilar sua existência, forjando uma morte proporcionada pela ingestão de uma bebida elaborada com ervas tratadas por índios da Amazônia?

E o que dizer das semelhanças entre Romeu (filho do Conde e da Condessa) e Emília Augusta, filha de Eugênia Câmara, apontada por Jorge Amado como filha de Furtado Coelho?

Todas essas semelhanças me fazem pensar que Castro Alves escreveu essa peça inspirado em sua própria vida. Daí, passei a escutar, nos diálogos entre Dr. Marcus e a Condessa Ema, o poeta e a atriz discutindo a relação.

### **Dramaturgia**

Mas como encerrar uma peça de teatro inconclusa de Castro Alves? Eis a questão.

Deveria eu escrever o segundo ato conforme as instruções para a continuidade da história deixadas pelo próprio Castro Alves por escrito? Ou Deveria eu cometer a ousadia de continuar a dramaturgia de Castro Alves dando rumos à ela conforme minha própria vontade, à revelia de suas notas?

A ideia que mais me agradava era que A Prole dos Saturnos fosse uma peça dentro de outra peça. O problema era que isso descaracterizaria a montagem como sendo A Prole dos Saturnos de Castro Alves e passaria a ser uma outra peça maior que continha a obra do poeta dentro dela. O texto de Castro Alves precisava ser o prato principal da encenação, seu nome e sua obra precisavam estar estampados novamente no cartaz.

A solução foi se desenhando aos poucos para mim. Eu precisava, de alguma maneira, dizer quem era esse homem aos portugueses e, mostrar-lhes sua obra, seu canto e sua luta.

Foi então, que uma luz se acendeu. Solucionei o enigma do encerramento da Prole dos Saturnos revelando que o triangulo amoroso ficcional era o triangulo amoroso real. Mas, não o fiz através de uma explicação didática. Não. A coisa deveria cair sobre a cabeça

dos espectadores. Rompi. A partir do momento que a última palavra da dramaturgia de Castro Alves é dita, arrebentei a linearidade narrativa que o espectador acompanhou por 40 minutos e entrei direto na cena criada de uma discussão ferrenha entre Eugênia Câmara e Furtado Coelho, desempenhados pela atriz e ator que instantes antes eram Condessa Ema e Conde Fábio. Um crack. Uma ruptura cronotópica, já que, em frações de segundo, muda-se tudo: personagens, a textura dos diálogos, o tempo, o espaço, a luz abandona a ambiência mágica das cenas anteriores e rompe na crueza de uma luz geral de serviço que revela o edifício-teatro como ele é. Atores despem-se de seus figurinos, enquanto andam apressadamente para o camarim, baixa-se uma vara de luz, tapadeiras, pernas e reguladores são removidos. O ciclorama sobe. Tudo seco, sem cores, sem trilha sonora. Acaba a ilusão do teatro, explode-se o espaço. Rompe-se com o passado e somos todos lançados abruptamente num tempo presente.

Em meio a tudo, em outro camarote, surge o jovem ator que interpretou o garoto Romeu a recitar fragmentos do Navio Negreiro.

Foi a oportunidade de mostrar a verve de Castro Alves e, principalmente, o centro, o nó do antagonismo entre o poeta e a metrópole. Sua obra mais violenta contra o absurdo da traficância humana erigida pelo domínio português.

E sobre as cabeças palavras de liberdade do poeta dos escravos ressoaram e encontraram acolhida nas almas receptivas.

Não sendo ele, quem é que poderá ser o grande poeta imortal do Brasil, dito melhor, o gênio da humana poesia universal do Novo Mundo?

(VIEGAS in AMADO, 2010, p. 10)

**IFTR 2021 THEATRE ECOLOGIES: ENVIROMENT, SUSTAINABILITY AND POLITICS**

**THEATRE ARCHITECTURE WORKING GROUP**

**EDVARD PASSOS**

Universidade Federal da Bahia / Federal University of Bahia, Salvador Brasil

**CITY: PERFORMANCE'S MUSE AND MATRIX**

Or, from Largo do Pelourinho to Terreiro de Jesus, alternating theatre and carnival, theatre and carnival, theatre and carnival.

**ABSTRACT**

The city of Salvador - first capital of Brazil, from 1549 to 1763, that witnessed the blending of European, African and Amerindian cultures, five years ago, invested in the development of a street spectacle to help reversing the emptying process of Pelourinho neighborhood.

The place contains a preserved Brazilian Baroque colonial architectural ensemble, in the historic center of the city, cultural heritage with "outstanding universal value", according to UNESCO. Pelourinho is the main tourist destination of Salvador and condenses a

huge number of cultural layers at the same place. Much of the world-renowned work of Bahian writer Jorge Amado - translated into 49 languages - has Pelourinho as the main backdrop and many of his famous characters came from its streets, bars and houses. At Pelourinho is the headquarters of the Sons of Gandhi, the biggest afro-xé in the world, and also the percussive band Olodum, which established many international artistic connections, including Michael Jackson; Pelourinho is the base and a showcase for many cultural and carnival groups of Salvador. However, in 2017, the neighborhood suffered the impacts of the global political and financial crisis and decayed.

The present work analyzes how the itinerant street musical play *A Cidade da Bahia é Nossa!* (The Bay's City is Ours!) contributed with revitalization project of Pelourinho, making use of popular culture, the books of Jorge Amado, the carnivalesque forms developed by Bahian people, with the very physical base of the city as the scenery.

The spectacle runs through the streets of Pelourinho from end to end. Its dramatic structure is composed by scenes in public spaces, streets, crossroads, stairways, squares, balconies of houses, connected by the festive cortege dynamics that advance through the streets, like a "bloco de carnaval". The scenes are extracted from the work of Jorge Amado and the festive cortege is animated with songs composed by Gerônimo Santana, an icon of Salvador's carnival. The starting point is Largo do Pelourinho, in front of Jorge Amado House Foundation.

The show moves along the entire length of Gregório de Matos Street, until it finds the São Francisco Cross, where it continues through its churchyard to arrival, on the balcony of the Cantina da Lua restaurant, at Terreiro de Jesus. The crossroads along the way mark the arrival of new narratives, adding characters to the "bloco de carnaval". Thus, Quincas Berro D'água and the Shepherds of the Night meet Quitéria, Pedro Archanjo, Dona Flor and her two husbands, Gabriela, Massu - the Ogum's best man, Jubiabá, Antônio Balduino, Tereza Batista ... characters from different books gathered by the "walking opera".

The importance given to the crossroads in the play is a tribute to the orixa Exu, deity of Candomblé, from the African matrices religions. A structurally mixed race format, with contributions from diverse ethnic knowledge brought together.

The *A Cidade Baixa é Nossa!* is an example of how cities play the role of inspiring muse

and generating matrix of all elements of a performance. A work nourished by people's physical and ritual constructions.

Keywords: city, performance, cultural heritage, carnival, Salvador.

## INTRODUCTION

This article embodies the *Soteropoética* doctorate research that supports the thesis that the city of Salvador, through its pharaonic street carnival, held over 150 years ago, developed its own poetics and a specific type of art.

Wherefore, it is imperative to briefly present some introductory concepts so that we can follow the ideas in this article.

Salvador was the first capital of the Portuguese colony, between 1549 and 1763. The administrative headquarters became internationally known as the most important port in the Americas, being remarkably one of the most important ports of entry into the American continent, for a long time. Hence, its population is marked by a deep multiculturalism and extreme ethnic diversity, arising from the many different peoples enslaved in Africa and brought here, as well as by many other colonizers, adventurers or exiles from Europe, the Middle East, Asia, in addition to, of course, the original peoples who were already here, the indigenous peoples who were the target of the massacres.

According to Unesco, Pelourinho is a neighborhood in the Historic Center of Salvador that integrates a Brazilian Baroque colonial architectural ensemble preserved and listed as cultural heritage of inestimable universal value. It is the foremost tourist destination of the city because, besides possessing valuable physical buildings, it is the stage for very important ritual constructions, serving as a base for many renowned cultural groups such as Afoxé Filhos de Gandhy, Banda Percussiva Olodum, O Cortejo Afro, Banda Didá, the Orkestra Rumpilezz, among many others.

Salvador Carnival, *Guinness Book of Records* of the biggest street party in the world, is the most exuberant ritual production in the city's vast street party calendar. Twenty-five kilometers of streets taken, eight hundred performances, one thousand and one hours of music, more than one billion in businesses, three hundred and twenty carnival entities, seven hundred and fifty thousand visitors, two million people on the streets, ten million

liters of beer consumed, five million liters of mineral water, eight million liters of soda. The colossal banquet of Salvador's Carnival - which intimidates the giants Gargantua and Pantagruel by Rabelais - is a puissant powerhouse of creativity that generates amazing artistic forms, such as the Dionysians ones in Ancient Attica or the Saturnal ones in the Middle Ages. Catalyzed by the peak of tropical summer, it is able to leverage the exchanges between the most diverse ethnic and multicultural matrices that constitute the city's population and, with this, to conceive and recycle, as in a gigantic creativity laboratory, artistic forms. The most successful creation of the Salvador carnival is the "trio-elétrico" and, because of it, the party achieved this magnitude in time and space and gave rise to what we call the ephemeral city of carnival.

The trio-electric is the result of the inventiveness of Dodô and Osmar and emerged in the urban landscape in the 50s of the 20th century. It is a truck that carries a sturdy sound system in its bodywork and, on top of it there is a stage for the artists and their live performances, predominantly musical.

"The street, the carnival, the music coming out of a truck...and we running after it. At the age of thirteen, I discovered the power of that and I got crazy." The ecstatic statement by the singer Ivete Sangalo reveals the central role and power of the transfigured use attributed to the truck, in Salvador's carnival.

The "trio-elétrico" is not a mere allegory of the party – without belittling the important role of allegories in the festivities – it is, however, more than that: it is a unique stage, which enables another scope, new artistic productions and the outbreak of a new artistic school.

The "trielétrico" spectacle can be described as a moving dot that depicts a line of sound and ephemeral glow over the city's streets: a group of artists on an itinerant, sound-bright stage, which spreads their art throughout public spaces. The "trielétrico" spectacle moves like a showy tray serving art along the city's streets in its purpose of reaching, affecting and taking its audience with it.

It reaches over territories of the city reinvented by itself, conquering spaces, revellers and appropriating the city. In order to structure, control and plan the route of the "trios-elétricos", the municipal government instituted the circuits of the festival.

Lastly, Jorge Amado (1912-2001): a writer from Bahia, translated into 49 languages, published in 80 countries, immortal of the Brazilian Academy of Letters, is one of the

most famous Brazilian personalities in the world. His books were often adapted for cinema, television and theatre, having as protagonists the people and customs of the people of Bahia. Pelourinho is one of its main scenarios and its narratives spread around the world brought many people to Salvador and most of them were no longer able to return to their homes.

### **JORGE AMADO CIRCUIT: THE CITY OF BAHIA IS OURS!**

This scenic work pays tribute to Jorge Amado, the writer from Bahia and binds nine of his works: *The Death and Death of Quincas Berro D'água*; *Tent of Miracles*; *Dona Flor and her Two Husbands*; *Gabriela Clove and Cinnamon*; *The Shepherds of the Night*; *The Compadre de Ogun*; *Jubiabá*; *Tereza Batista Tired of War*; and *Bahia de Todos os Santos – Guide to streets and mysteries*.

The show was originally designed for the street. It is a kind of itinerant street musical through Pelourinho, the Historic Center of Salvador, inspired by the carnival forms developed in the capital of Bahia by its people, having the city's own physical base of the city as a setting.

The staging can be called carnival-theater, as it combines scenes in public spaces, streets, squares, crossroads, balconies of mansions, with festive displacements, advancing through the streets, in “bloco de carnaval”. Its starting point is Largo do Pelourinho, in front of the Casa de Jorge Amado Foundation. It moves along the entire length of Rua Gregório de Matos, until it reaches the Cruzeiro de São Francisco, where it continues through the churchyard until the arrival at the veranda of Cantina da Lua, Clarindo Silva's restaurant, in Terreiro de Jesus. It marches a total distance of 550 meters, on a gentle slope, an evolution that takes an hour from its beginning to its final moment.

The ritual is developed through the revelers marching through the streets of the city as, at each crossroads, a new Amado's narrative is added to the “bloco de carnaval”. Thereby, Quincas Berro D'água and his Shepherds of the Night meet Quitéria and then Pedro Archanjo, Vadinho, Flor, Teodoro Madureira, Gabriela, Massu – Compadre de



Ogum, Father Jubiabá, Antônio Balduino, Tereza Batista...

The team consists of a cast of actresses and actors (ten members); percussionists (three members); a suit of metal instruments (three members); a ukulele; and a twelve-member dance corps. It is essential that, among their artistic skills, all members of the “bloco” (cast, musicians and dance corps) must be familiar with the streets they parade. The “bloco de carnaval” is composed of an allegory on wheels: the electric coffin. It is a coffin assembled on a “burrinha” (platform cart for charge transport – type Mp1– 1.5m x 0.75m and 600 kg), inclined at 45°, which carries with it an energy source, sound amplifier boxes and pickups for the cast's wireless microphones, harmonic instruments, plus a small sound console. Its handling requires a machinist capable of moving it along the way and a sound technician to operate and equalize the microphones. Decorated with contemporary urban art graphics, it includes bright colored LED strips around the coffin. It is through the electric coffin that the dialogues and lyrics of the songs are amplified and become audible to the public on the streets. The idea is to cause a visual impact, restlessness, through the antithesis of death-feast, “trio-elétrico-coffin”, mourning-carnival.

For performances at night, the allegoric coffin carries with it reflectors attached to its structure, in order to reinforce the lighting of scenes in public spaces. Each public space chosen for the scenes also demands a composition with its own lighting set at night.

The clothing, in general, is composed of linen and cotton pieces, characteristic of the mid-twentieth century in the city of Salvador.

The artistic conception of the work presented at Pelourinho is a hybrid of aesthetic formats of the performing arts and festivities: the musical, the street theater, the conventional theater, the small “bloco de carnaval”, the performance, the “pipoca” – popcorn is the denomination given to revelers who dance and sing strictly at the rear of the “trio-elétricos”, The Moving out from Garcia, square feast, the samba circle and so on.

The City of Bahia is Ours! performed a season in the high season period of 2017-18, 2018-19 and 2020, adding up a total of thirty presentations, when it had to suspended its activities to avoid crowding in the face of the coronavirus pandemic.

## MUSE AND MATRIX

When the municipal government made us the proposal to carry out the Jorge Amado Circuit in August 2017, they were urgently seeking for a cultural attraction that would help repopulate the streets of Pelourinho, emptied by the economic crisis and the everlasting closure of the emblematic cultural squares from the Historic Center: Praça Pedro Archanjo, Praça Quincas Berro D'água and Praça Tereza Batista, named after three protagonists of literary works by the writer from Bahia, Jorge Amado.

The squares were closed and were enduring an endless remodelling. Their existence was an assurance for the good development of an important part of the artistic-cultural programming of the *Dia e Noite Pelourinho Project*, which attracted people to the Historic Center, especially during high season.

Hence, it was urgent to create alternatives to reinvigorate the urban dynamics in that region of the city with cultural actions that would no longer depend on the three squares.

The way the government asked us to execute this assignment was precisely, as follows: we need a theatrical performance with Jorge Amado's characters wandering the streets of Pelourinho. That was the whole given definition of the *Jorge Amado Circuit* action and it was all we had to begin with.

The word "circuit" was used to designate a certain amount of Jorge Amado's characters to be seen in the performance. As well as it is in the touristic jargon, for instance, the museum circuit, the cultural circuit or the art room circuit (a network of movie theaters in Salvador). It was all about a kind of visitation.

We came from the successful experience of producing *Compadre de Ogum* (2014-2019), a scenic adaptation of Jorge Amado's book. The municipal government's invitation had been made because of this background: an award-winning play, well welcomed by the public, critics and academia, staged at Igreja Primeira de Santana, during a *site specific theater* exercise, at Largo de Santana (Largo de Dinha) do Rio Vermelho, epicenter of the bohemian nightlife in Salvador.

*Compadre de Ogum* had awakened in me numerous desires to continue acting Jorge Amado throughout the city, both in its everyday life, as well as in its pantagruelic carnival.

Prior to this invitation, I had in mind founding a “bloco carnavalesco of *Pastores da Noite (Shepherds of the Night)*” – a group of revellers marching along the streets dancing and singing carnival songs - and an itinerant street play, where Quincas Berro D'água, hopping from bar to bar, says his good-byes to all his friends in the neighbourhood of Rio Vermelho, from Largo de Santana (Largo de Dinha) to Mariquita.

These early dreams and all the previous fun and free imagination, were essential to positively answer, in such a short time, to a request of great responsibility and complex conception.

The invitation that had been made at the beginning of August was due in November, of that same year. In addition to having only three months to start dramaturgy and staging from scratch, we had to take into account the great responsibility of having as our protagonists the valuable emblematic characters of a world-renowned writer and, as the scenario of the staging, a cultural heritage of humanity recognized by UNESCO.

At once, I understood that the biggest challenge of this task was not putting the precious Amado characters on the streets of Pelourinho, after all, Jorge Amado himself had taken them from there to the pages of his books. Regardless of the responsibility to transport them from the books back to the city streets, the big question was: how to take the people, the audience with us? How to connect them to the show? How to make the circuit work? How to guarantee the interest, adhesion, and engagement of the public? How to draw people's attention to a Gabriela whose scene took place at a certain point of the Historic Center and then to Dona Flor, somewhere else a hundred yards away? And Quincas? And Teresa Batista?

The success of this endeavour was in the structural proposition of the game with the public. This big giving birth was: the engineering of the ritual. This answer could not be found in the conventional theater, so to say, the drama taught at university classrooms to be acted in theater performance halls. It was necessary to build a scenic river that would flow through the streets' bed of the city. It was necessary to propose a ritual of appropriation of urban spaces and conceive the appropriate ritual construction in order to guarantee the engagement of the people present.

Fortunately, for us, who have been researching Carnival and street events in Salvador for more than 20 years, the word “circuit” has a different ritual meaning, that is very

concrete and powerful. In his book, *The Ephemeral City of Carnival*, the teacher and architect, Manoel José Ferreira de Carvalho states, in the chapter dedicated to the *Ritual Construction of the Spaces of Salvador*, that

Currently, the circuit is the hegemonic form of Salvador carnival. The circuit appropriates the urban space from the parade path. A huge continuous patch of occupation is formed, more tenuous as it moves away from the path of the parade. [...] strictly speaking, there are currently only two circuits in Salvador's Carnival: Centro and Barra/Ondina. (CARVALHO, 2016 p.41)

In Salvador's colossal street carnival, these circuits are the most advanced ritual constructions that the history of this gigantic centenary party was able to generate. The circuits exist to structure the parade of “trios-elétricos” - strongly sonically equipped trucks that carry musical attractions in its bodywork and drag crowds with them for many kilometers.

I was part of Professor Manoel José's team of student researchers from 1998 to 2005. All these concepts developed by him, which I got used to during my graduation in Architecture and Urbanism, guided me to always carefully observe the ritual dimension of life. For Manoel, without understanding the ritual of appropriation of spaces, there was no good architecture. And I made this lesson of respect for people a compass for my practice inside and outside of architecture.

Understanding the rituals and urban dynamics of Salvador had already been essential to *Compadre de Ogum's* success. But, in the case of *Jorge Amado Circuit*, the understanding of the city's ritual constructions was of even more fundamental importance: they became the very structuring basal matter of *A Cidade da Bahia é Nossa!*.

The design of *Jorge Amado Circuit* had as its primordial matrix the circuits of the Carnival of Salvador, the hegemonic ritual of appropriation of the city's urban spaces, as recommended by Manoel José.

It is a form of appropriation of space and time based on some elements that were increasingly incorporated into the structure of this concept: a parade of carnival entities with a controlled route and a previously established path, including beginning and end points. (CARVALHO, 2016 p.60)

Even before the emergence of dramaturgy, even before the choice of the characters and

famous stories by Jorge that would be revisited, the first definition was the adoption of the itinerant “bloco de carnaval” as an essential form, in the light of Salvador's circuits.

When I asked myself which actresses and actors I would invite to work, I sought in my memory for the recollection that I had of these people at street parties in Salvador. For example, reminding myself of the actress Mariana Borges singing in a small “*carro-de-som*” - any vehicle, motorized that circulates broadcasting music throughout the city - at the *Festa de Yemanjá* the previous summer, was decisive for me to invite her. It was crucial to have artists capable of taking a crowd with them and moving, blurring, without fuss, the limits of life and art, of the party and the scene. In order for the circuit to work, it was necessary to propose a brand new and attractive urban ritual.

Thus, the first invitation was made to Gerônimo Santana, a singer and composer from our city, guaranteeing for our musical repertoire the founder carnivalesque dimension necessary for the work.

The first thing to be conceived was this itinerancy bathed in carnival music – like Téspis in the dithyrambic Dionysiacs, like Dodô and Osmar in their embryonic “trio-elétrico”. I remember Gerônimo's initial guidelines: “In this Pelourinho, the successful ones are only those who climb up the hill and leave behind the amount of blood that have already went down washing these stones”.

Therefore, the circuit, as defined by Manoel José, was the structural response of this work, the generating and inspiring urban ritual of *A Cidade da Bahia é Nossa!*.

The proposal was to go beyond simply launching characters by Jorge Amado in the spaces of Pelourinho, in merely epic or dramatic scenes. The years of studying Salvador's carnival showed me that the best solution was to get inspired in the rituals consecrated by centuries-old street parties, the most effective in the ability to gather and awaken people's interest, developed by their own popular culture. As Pedro Archanjo, Jorge Amado's character, says: “the invention of the people is the only truth! And there is nothing to fear. No power will ever be able to deny or corrupt it”. This was the orixá of this work: the ritual constructions of the people.

It wouldn't matter if the dialogues between Dona Flor and Vadinho were perfectly written, if they didn't draw the audience towards it. The strategy adopted was: the

carnival will connect the scenes. The audience, while being part of the carnival, will be launched to the scenes along the way.

This makes *A Cidade da Bahia é Nossa!* a kind of carnival-theater. Having Largo do Pelourinho as a starting point, in its structure there was a relay between Amado's fixed scenes in public spaces of the city itself and moments of carnival revelry bathed in the music of Gerônimo Santana, until it reached its final destination in Largo do Terreiro, on the veranda of Cantina da lua.

Between the beginning and the end, Exu ruled the rhapsodic sewing of the narratives.

An extemporaneous carnival, held to celebrate Quincas Berro Dágua's farewell party The ultimate night of ravings for the king of the city's vagabonds. The “celebration of the relative immortality of humanity”, as Bakhtin says in *A Cultura Popular na Idade Média*. On his last night on the Earth's plane, Quincas roams the ground he chose his own, visits friends elected to be his sisters and brothers, and raves with fragmented images of famous narratives by his own creator: Jorge Amado.

Exu is the guide and shuffler of the narratives whenever the manoeuvres of the “bloco de carnaval” face a crossroads.

## REFERENCES:

AMADO, J. (2008). *A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua (The Death and Death of Quincas Berro Dágua)*. São Paulo: Companhia das Letras.

AMADO, J. (2009). *Os Pastores da Noite (The Shepherds of the Night)*. São Paulo: Companhia das Letras.

AMADO, J. (2012). *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador (Bahia de Todos os Santos – Guide to streets and mysteries)*. São Paulo: Companhia das Letras.

AMADO, J. (2008). *Dona Flor e Seus Dois Maridos: história moral e de amor (Dona Flor and her Two Husbands: moral and love story)*. São Paulo: Companhia das Letras.

AMADO, J. (2008). *Tereza Batista Cansada de Guerra (Tereza Batista Tired of War)*. São Paulo: Companhia das Letras.

AMADO, J. (2011). *Gabriela Cravo e Canela (Gabriela Clove and Cinnamon)*. São Paulo: Companhia das Letras.

AMADO, J. (2011) *Tenda dos Milagres (Tent of Miracles)*. São Paulo: Companhia das Letras.

AMADO, J. (2011). *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras.

ARISTÓTELES (1994). *Poética*: tradução, prefácio, comentário e apêndices de Eudoro Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.

BAKHTIN, M. (1987). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: HUCITEC.

BRITO, M. A. (2018). *Exu: Elebara é Vodun Léba*. Salvador: Press Color.

CARVALHO, M. (2016). *A Cidade Efêmera do Carnaval (The Ephemeral City of Carnival)*. Org. por Edvard Passos. Salvador: EDUFBA.

MIGUEZ, P. (2018). *Casa do Carnaval da Bahia (House of Bahia's Carnival)*. Org. por Paulo Miguez. Salvador: FGM.

OLIVEIRA, A. (2012). *Cantando para os Orixás (Singing for Orixas)*. Rio de Janeiro: Pallas.

PASSOS, E. (2016). *Nomadic Theatre Expt. One: Compadre de Ogum*. Saarbrücken: LAP.

Edvard Passos is an award-winning theater director and architect, a performing arts researcher at Federal University of Bahia. His work is inspired by the passions and popular customs of people from his city, Salvador. With four published books, he is the current presenter of the *Cultural Heritage Is...* talk show promoted and transmitted by the Salvador City Hall. Plays: *Adventures of Raulzito, The Champion's Voice, Dragons, Compadre de Ogum, Flamengo, The Brood of Saturns, The Bay's City is Ours!*. Books: *Adventures of Raulzito, Ephemeral City of Carnival* (organizer), *Nomadic Theatre Experiment One: Compadre de Ogum, Castro Alves: Theatre and Performance*.

## **CIDADE: MUSA E MATRIZ DA PERFORMANCE**

Ou, do Largo do Pelourinho ao Terreiro de Jesus, alternando teatro e carnaval, teatro e carnaval, teatro e carnaval.

### **RESUMO**

A cidade de Salvador - primeira capital do Brasil, de 1549 a 1763 - palco da fusão das culturas europeia, africana e ameríndia - há cinco anos, investiu no desenvolvimento de um espetáculo de rua para ajudar a reverter o processo de esvaziamento do bairro do Pelourinho.

O local contém um preservado conjunto arquitetônico colonial do barroco brasileiro, no Centro Histórico da cidade, patrimônio cultural de “excepcional valor universal”, segundo a UNESCO. O Pelourinho é o principal destino turístico de Salvador e condensa uma grande quantidade de camadas culturais em um mesmo local. Grande parte da mundialmente conhecida obra do escritor baiano Jorge Amado - traduzida para 49 línguas - tem o Pelourinho como pano de fundo e muitos de seus famosos personagens saíram de suas ruas, bares e casarões. No Pelourinho, fica a sede dos Filhos de Gandhi, o maior afoxé do mundo, e também da Banda Percussiva Olodum, que estabeleceu diversos enlances artísticos internacionais, entre eles Michael Jackson; O Pelourinho é a base e a vitrine de diversos grupos culturais e carnavalescos de Salvador. No entanto, em 2017, o bairro sofreu os impactos da crise política e financeira global e entrou em crise.

O presente trabalho analisou como o musical de rua itinerante A Cidade da Bahia é Nossa! contribuiu com o projeto de revitalização do Pelourinho, aproveitando a cultura popular, os livros de Jorge Amado, as formas carnavalescas desenvolvidas pelo povo baiano, tendo a própria base física da cidade como cenário.

O espetáculo percorre as ruas do Pelourinho de ponta a ponta. Sua dramática estrutura é composta por cenas em espaços públicos, ruas, cruzamentos, escadarias, praças, balcões de casas, interligadas pela dinâmica festiva do cortejo que avança pelas ruas, como um “bloco de carnaval”. As cenas são extraídas da obra de Jorge Amado e o cortejo festivo é animado com canções compostas por Gerônimo Santana, ícone do carnaval de



Salvador. O ponto de partida é o Largo do Pelourinho, em frente à Fundação Casa Jorge Amado.

O espetáculo percorre toda a extensão da Rua Gregório de Matos, até encontrar o Cruzeiro de São Francisco, onde segue pelo adro até a chegada, na varanda do restaurante Cantina da Lua, no Terreiro de Jesus. As encruzilhadas do caminho marcam a chegada de novas narrativas, agregando personagens ao “bloco carnavalesco”. Assim, Quincas Berro D'água e os Pastores da Noite encontram Quitéria, Pedro Archanjo, Dona Flor e seus dois maridos, Gabriela, Massu - padrinho de Ogum, Jubiabá, Antônio Balduino, Tereza Batista ... personagens de diferentes livros reunidos pela “ópera andante”.

A importância dada à encruzilhada na peça é uma homenagem ao orixá Exu, divindade do Candomblé, das religiões de matriz africana. Um formato estruturalmente mestiço, com contribuições de diversos saberes étnicos reunidos.

A Cidade Baixa é nossa! é um exemplo de como as cidades desempenham o papel de musa inspiradora e matriz geradora de todos os elementos de uma performance. Uma obra alimentada pelas construções físicas e rituais das pessoas.

Palavras-chave: cidade, performance, patrimônio cultural, carnaval, Salvador.

## **INTRODUÇÃO**

O presente artigo integra a pesquisa de doutorado *Soteropoética* que defende a tese de que a cidade de Salvador, através de seu imenso carnaval de rua, realizado há mais de 150 anos, desenvolveu uma poética própria e um tipo específico de arte.

Portanto, é fundamental que se apresente brevemente alguns conceitos introdutórios para que possamos acompanhar as ideias desse artigo.

Salvador foi a primeira capital da colônia portuguesa, entre 1549 e 1763. A sede administrativa ficou conhecida internacionalmente como porto mais importante das Américas, sendo notadamente um dos mais importantes pontos de entrada no continente americano, por muito tempo. Por isso, sua população é marcada por um profundo multiculturalismo e extrema diversidade étnica, proveniente dos muitos povos distintos

escravizados na África e trazidos para cá, como também por tantos outros colonizadores, aventureiros ou degredados da Europa, Oriente Médio, Ásia, além, é claro, dos povos originários que aqui já estavam, os indígenas alvo dos massacres.

O Pelourinho é um bairro do Centro Histórico de Salvador que contém um conjunto arquitetônico colonial barroco brasileiro preservado e tombado como patrimônio cultural de inestimável valor universal, de acordo com a Unesco. É o principal destino turístico da cidade pois além de possuir valiosas construções físicas, é palco de importantíssimas construções rituais, servindo como base de muitos renomados grupos culturais como o Afoxé Filhos de Gandhi, a Banda Percussiva Olodum, O Cortejo Afro, a Banda Didá, a Orkestra Rumpilezz, entre muitos outros.

O Carnaval de Salvador, *Guinness Book of Records* de maior festa popular do planeta, é a mais exuberante construção ritual do vasto calendário de festas de rua da cidade. Vinte e cinco quilômetros de ruas tomadas, oitocentas apresentações, mil e uma horas de música, mais de um bilhão em negócios, trezentas e vinte entidades carnavalescas, setecentos e cinquenta mil visitantes, dois milhões de pessoas nas ruas, dez milhões de litros de cerveja consumidos, cinco milhões de litros de água mineral, oito milhões de litros de refrigerante. O banquete descomunal do Carnaval de Salvador - que intimida os gigantes Gargantua e Pantagrue de Rabelais - é uma poderosa usina criativa geradora de surpreendentes formas artísticas, tal qual as Dionisíacas, na Ática Antiga, ou as Saturnais, na Idade Média. Ele é capaz de potencializar, catalizado pelo auge do verão tropical, as trocas entre as mais diversas matrizes étnicas e multiculturais, que constituem a população da cidade e, com isso, conceber e reciclar, como num gigantesco laboratório criativo, formas artísticas. A mais bem sucedida criação do carnaval de Salvador é o trio-elétrico e, por causa dele, a festa alcançou esse gigantismo no tempo e no espaço e gerou o que chamamos de cidade efêmera do carnaval.

O trio-elétrico é fruto da inventividade de Dodô e Osmar e surgiu na paisagem urbana, na década de 50 do século XX. Trata-se de um caminhão que leva em sua carroceria uma robusta sonorização e, sobre ela, dispõem de um palco para os artistas e suas performances, ao vivo, predominantemente musicais. “A rua, o carnaval, a música saindo de um caminhão... e a gente correndo atrás. Com treze anos de idade, descobri o poder daquilo e eu fiquei louca”. A declaração extasiada da cantora Ivete Sangalo revela o papel central e a potência do uso transfigurado atribuído ao caminhão, no carnaval de

Salvador. O trio elétrico não é mera alegoria da festa – não desfazendo do importante papel das alegorias nas festividades – é, contudo, mais do que isso: é um palco inusitado, que habilita outro alcance, novas construções artísticas e o surgimento de uma nova escola artística. O espetáculo trielétrico pode ser descrito como um ponto em movimento que descreve uma linha de sonoridade e brilho efêmero sobre as vias da cidade: um grupo de artistas sobre um palco volante, sonoro-luminoso, que distribui sua arte ao longo dos espaços públicos. Desloca-se o espetáculo trielétrico como uma bandeja vistosa a servir arte pelas vias da cidade no seu propósito de atingir, de afetar e levar consigo seu público. Avança sobre territórios da cidade reinventada por ele mesmo, a conquistar espaços, seguidores e apropriar-se da cidade. Com o objetivo de estruturar, conter e planejar o percurso dos trios-elétricos, o poder público municipal instituiu os circuitos da festa.

Por fim, Jorge Amado (1912-2001): escritor baiano traduzido em 49 idiomas, publicado em 80 países, imortal da academia brasileira de letras, é uma das mais famosas personalidades brasileiras no mundo. Seus livros foram muitas vezes adaptados para o cinema, para a televisão e para o teatro, tendo como protagonistas a gente e os costumes do povo da Bahia. O Pelourinho é um de seus principais cenários e suas narrativas difundidas mundo afora trouxeram muitas pessoas à Salvador e, boa parte delas, não mais conseguiram retornar aos seus lares.

### **CIRCUITO JORGE AMADO: A CIDADE DA BAHIA É NOSSA!**

Esse trabalho cênico homenageia o escritor baiano Jorge Amado e articula nove de suas obras: *A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua*; *Tenda dos Milagres*; *Dona Flor e seus Dois Maridos*; *Gabriela, Cravo e Canela*; *Os Pastores da Noite*; *O Compadre de Ogum*; *Jubiabá*; *Tereza Batista Cansada de Guerra*; e *Bahia de Todos os Santos – Guia de ruas e mistérios*.

O espetáculo foi originalmente concebido para a rua. É uma espécie de musical de rua itinerante pelo Pelourinho, Centro Histórico de Salvador, inspirado nas formas carnavalescas desenvolvidas na capital baiana por sua gente, tendo a própria base física da cidade como cenário.

A encenação pode ser chamada de teatro-carnaval, pois articula cenas em espaços públicos, vias, largos, encruzilhadas, praças, sacadas de casarões, com deslocamentos festivos, avançando pelas ruas, em bloco carnavalesco. Tem como ponto de partida o Largo do Pelourinho, diante da Fundação Casa de Jorge Amado. Desloca-se por toda extensão da Rua Gregório de Matos, até encontrar o Cruzeiro de São Francisco, onde segue por seu adro até a chegada na varanda da Cantina da Lua, restaurante de Clarindo Silva, no Terreiro de Jesus. Percorre a distância total de 550 metros, em aclave suave, numa evolução que leva uma hora de duração do começo até seu momento final.

O rito desenvolve-se através da evolução pelas ruas da cidade que, a cada encruzilhada do caminho, agrega uma nova narrativa amadiana ao bloco carnavalesco. Dessa forma, Quincas Berro D'água com seus Pastores da Noite encontram Quitéria e em seguida Pedro Archanjo, Vadinho, Flor, Teodoro Madureira, Gabriela, Massu – o Compadre de Ogum, Pai Jubiabá, Antônio Balduino, Tereza Batista...

A equipe é composta de elenco de atrizes e atores (dez integrantes); percussionistas (três integrantes); naipe de metais (três integrantes); e cavaquinho; e um corpo de baile com doze integrantes. É importante que todos os integrantes do “bloco” (elenco, músicos e corpo de baile) tenham experiência com a rua, entre suas habilidades artísticas.

Compõe o “bloco” uma alegoria sobre rodas: o caixão elétrico. Trata-se de um caixão montado sobre uma burrinha (carrinho plataforma de transporte de cargas – tipo Mp1 – 1,5mx0,75m e 600 kg), inclinado a 45°, que leva consigo uma fonte de energia, caixas amplificadoras de som e captadores para os microfones sem fio do elenco, instrumentos harmônicos, além de uma pequena mesa de som. Seu manuseio demanda um maquinista que a desloque ao longo do trajeto e um técnico de som para operação e equalização dos microfones. Decorado com grafismos contemporâneos de arte urbana, inclui fitas luminosas de led coloridas em torno do caixão. É através do caixão elétrico que os diálogos e as letras das músicas são amplificadas e tornam-se audíveis para o público, na rua. A ideia é causar um impacto visual, uma inquietação, por meio da antítese morte-festa, caixão-trio elétrico, luto-carnaval.

Para apresentações à noite, a alegoria do caixão leva consigo refletores fixados em sua estrutura, a fim de reforçar a iluminação das cenas nos espaços públicos. Cada espaço público escolhido para as cenas, também demanda uma composição com set próprio de

iluminação à noite.

A indumentária, de um modo geral, é composta de peças de linho e algodão, característica de meados do século XX, na cidade de Salvador.

A concepção artística do trabalho apresentado no Pelourinho é um híbrido de formatos estéticos das artes cênicas e festividades: o musical, o teatro de rua, o teatro convencional, o bloquinho de carnaval, a performance, a “pipoca” do trio elétrico, a Mudança do Garcia, a festa de largo, a roda de samba e a escola de samba e etc.

*A Cidade da Bahia é Nossa!* cumpriu temporada no período de alta estação de 2017-18, 2018-19 e 2020, totalizando trinta apresentações, quando teve de suspender suas atividades para evitar aglomerações de público face a pandemia do corona vírus..

## **MUSA E MATRIZ**

Quando o poder público municipal nos fez a proposta de realizar o Circuito Jorge Amado, em agosto de 2017, eles procuravam, urgentemente, uma atração cultural que ajudasse a repovoar as ruas do Pelourinho, esvaziadas pela crise econômica e pelo fechamento duradouro das praças culturais emblemáticas do Centro Histórico: Praça Pedro Archanjo, Praça Quincas Berro D’água e Praça Tereza Batista, que levam o nome de três protagonistas de obras do escritor baiano, Jorge Amado.

As praças estavam fechadas e passavam por uma reforma interminável. O funcionamento delas era a garantia para o bom desenvolvimento de uma parte importante da programação artístico-cultural do *Projeto Pelourinho Dia e Noite*, que atraía pessoas para o Centro Histórico, em especial, na alta estação.

Portanto, era urgente criar alternativas para revigorar a dinâmica urbana naquela região da cidade com ações culturais, que não mais dependessem das três praças.

Essa encomenda do poder público chegou até nós, precisamente, da seguinte forma: precisamos de uma *performance* teatralizada com personagens de Jorge Amado pelas ruas do Pelourinho. Essa era toda a definição da ação *Circuito Jorge Amado* e era tudo que contávamos para iniciar o trabalho.

A palavra “circuito” estava empregada para designar uma certa quantidade de personagens de Jorge Amado a serem vistos na *performance*. Como no jargão do turismo, a exemplo de circuito de museus, ou circuito cultural, ou circuito de sala de arte (como é o caso de uma rede de cinemas, em Salvador). Tratava-se de uma espécie de visitação.

Vínhamos da experiência bem sucedida da montagem *Compadre de Ogum* (2014-2019), adapção cênica do livro de Jorge Amado. O convite da prefeitura havia sido feito por causa desse antecedente: um espetáculo premiado, bem recebido pelo público, pela crítica e pela academia, encenado na Igreja Primeira de Santana, num exercício de *site specific theatre*, no Largo de Santana (Largo de Dinha) do Rio Vermelho, epicentro da noite boêmia soteropolitana.

*Compadre de Ogum* havia despertado em mim inúmeros desejos de seguir encenando Jorge Amado pela cidade, tanto em seu cotidiano, como também em seu pantagruélico carnaval.

Antes desse convite chegar, eu pensava em fundar um bloco carnavalesco dos *Pastores da Noite* e uma peça de rua itinerante, onde Quincas Berro D`água despedia-se de todas as amigas e amigos saindo de bar em bar pelo bairro do Rio Vermelho, do Largo de Santana (Largo de Dinha) até a Mariquita.

Todo esse sonhar prévio, toda essa livre e divertida imaginação antecedente foi fundamental para responder em tempo tão curto uma encomenda de muita responsabilidade e complexa concepção.

O convite que havia sido feito no início de agosto tinha como prazo de entrega novembro, daquele mesmo ano. Três meses apenas para tirar a dramaturgia e a encenação da estaca zero, sendo ainda o objeto da montagem cênica os valiosos personagens emblemáticos de um escritor mundialmente conhecido e o cenário da encenação um patrimônio cultural da humanidade reconhecido pela UNESCO.

De imediato, entendi que o maior desafio do trabalho não estava em colocar nas ruas do Pelourinho os preciosos personagens amadianos, afinal de contas, o próprio Jorge Amado havia retirado-os exatamente de lá para as páginas de seus livros. No que pese toda a responsabilidade em transportá-los dos livros de volta para as ruas da cidade, a

grande questão era: como levar o povo, o público conosco? Como ligá-los ao espetáculo? Como fazer o circuito funcionar? Como garantir o interesse, adesão, engajamento do público? Como atrair as atenções e a presença das pessoas para uma Gabriela cuja cena acontecia num determinado ponto do Centro Histórico e depois para Dona Flor, em outro lugar a cem metros de distância? E Quincas? E Tereza Batista?

O êxito dessa empreitada estava na proposição estrutural do jogo com o público. Esse era o grande parto: a engenharia do rito. Essa resposta não poderia ser encontrada no teatro convencional, no teatro ensinado nas universidades nas salas de aula para ser apresentado em salas de espetáculo. Era preciso construir um rio cênico que fluísse através do leito das ruas da cidade. Era preciso propor um rito de apropriação dos espaços urbanos, conceber a adequada construção ritual para o engajamento das pessoas presentes.

Felizmente, para nós, que há mais de 20 anos pesquisamos o carnaval e os eventos de rua de Salvador, a palavra “circuito” possui um significado ritual outro, muito concreto e poderoso. Em seu livro, *A Cidade Efêmera do Carnaval*, o professor arquiteto Manoel José Ferreira de Carvalho afirma, no capítulo dedicado à *Construção Ritual dos Espaços de Salvador*, que

Atualmente, o circuito é a forma hegemônica do carnaval de Salvador. O circuito apropria o espaço urbano a partir do trajeto do desfile. Forma-se uma imensa mancha contínua de ocupação, mais tênue na medida em que se afasta do trajeto do desfile. [...] a rigor, existem atualmente apenas dois circuitos no Carnaval de Salvador: o do Centro e o Barra/Ondina. (CARVALHO, 2016 p.41)

No gigantesco carnaval de rua de Salvador, os ditos circuitos são as construções rituais mais avançadas que a história dessa festa centenária e gigantesca foi capaz de gerar. Os circuitos existem para estruturar o desfile de trios-elétricos - caminhões fortemente sonorizados que levam atrações musicais sobre sua carroceria e arrastam multidões consigo por muitos quilômetros.

Integrei a equipe de estudantes pesquisadores do professor Manoel José de 1998 até 2005. Todos esses conceitos desenvolvidos por ele, com os quais me habituei durante a graduação em Arquitetura e Urbanismo, me orientaram para sempre observar atentamente a dimensão ritual da vida. Para Manoel, sem a compreensão dos ritos de apropriação dos espaços, não havia boa arquitetura. E fiz dessa lição de respeito pelas

peessoas uma bússola para minha prática dentro e fora da arquitetura.

A compreensão dos ritos e das dinâmicas urbanas de Salvador já haviam sido essenciais para o sucesso de *Compadre de Ogum*. Mas, no caso do *Circuito Jorge Amado*, o entendimento das construções rituais da cidade era de uma importância ainda mais fundante: elas tornaram-se a própria matéria basal estruturante de *A Cidade da Bahia é Nossa!*.

A concepção do *Circuito Jorge Amado* teve como matriz primordial os circuitos do carnaval de Salvador, o rito hegemônico de apropriação dos espaços urbanos da cidade, conforme preconizados por Manoel José.

Trata-se de uma forma de apropriação do espaço e do tempo a partir de alguns elementos que foram crescentemente incorporados na estrutura desse conceito: desfile das entidades carnavalescas com percurso controlado e trajeto previamente estabelecido, incluindo pontos de início e fim. (CARVALHO, 2016 p.60)

Antes mesmo do surgimento da dramaturgia, antes até da escolha dos personagens e das histórias famosas de Jorge que seriam revisitadas, a primeira definição foi a adoção do bloco de carnaval ambulante como forma essencial, à luz dos circuitos de Salvador.

Quando eu me perguntava que atrizes e atores convidar para o trabalho, eu buscava na memória a lembrança dessas pessoas nas festas de rua de Salvador. Por exemplo, lembrar da atriz Mariana Borges cantando num pequeno carro de som, na Festa de Yemanjá do verão anterior, foi decisivo para que eu fizesse o convite a ela. Era preciso artistas capazes de levar uma multidão consigo e transitar, borrar, sem melindres, os limites da vida e da arte, da festa e da cena. Para que o circuito funcionasse, era preciso propor um novo e atrativo rito urbano.

Portanto, o primeiro convite foi feito a Gerônimo Santana, cantor e compositor de nossa cidade, garantindo para nosso repertório musical a dimensão carnavalesca fundante necessária ao trabalho.

A primeira coisa a ser concebida foi essa itinerância regada à música carnavalesca – como Téspis nas Dionisíacas ditirâmicas, como Dodô e Osmar em seu trio elétrico embrionário. Lembro das orientações iniciais de Gerônimo: “nesse Pelourinho, só logra êxito aquilo que sobe ladeira acima e deixa pra trás o tanto de sangue que já desceu lavando essas pedras”.



Portanto, o circuito, conforme a definição de Manoel José, foi a resposta estrutural desse trabalho, o rito urbano gerador, inspirador de *A Cidade da Bahia é Nossa!*.

A proposta foi ir além de simplesmente lançar personagens de Jorge Amado nos espaços do Pelourinho, em cenas puramente épicas ou dramáticas. Os anos de estudo do carnaval de Salvador mostraram que a melhor solução era inspirar-me nos ritos consagrados pelas centenárias festas de rua, os mais eficazes na capacidade de reunir e despertar interesse das pessoas, desenvolvidos pela própria cultura popular. Como diz Pedro Archanjo, personagem de Jorge Amado: “a invenção do povo é a única verdade! E não há o que temer. Nenhum poder jamais conseguirá negá-la ou corrompê-la”. Esse foi o orixá desse trabalho: as construções rituais do povo.

Pouco importaria se os diálogos entre Dona Flor e Vadinho estivessem soberbos, se o público não fosse até eles. A estratégia adotada foi: o carnaval vai conectar as cenas. O público ao pular o carnaval será lançado às cenas no trajeto.

Isso faz de *A Cidade da Bahia é Nossa* uma espécie de teatro-carnaval. Tendo como ponto de partida o Largo do Pelourinho, alternava em sua estrutura cenas fixas amadianas em espaços públicos da própria cidade, com deslocamentos carnavalescos regados à música de Gerônimo Santana, até encontrar seu destino final no Largo do Terreiro, na varanda da Cantina da lua.

Entre o início e o fim, Exu regia a costura rapsódica das narrativas.

Um carnaval extemporâneo, realizado para a celebração do bota fora da vida de Quincas Berro Dágua. A derradeira noite de delírios do rei dos vagabundos da cidade. A “celebração da imortalidade relativa da humanidade”, como diz Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média*. Na sua última noite no plano terreno, Quincas perambula pelo chão que escolheu seu, visita amigas e amigos que elegeu irmãs e irmãos e delira com imagens fragmentadas de narrativas famosas de seu próprio criador: Jorge Amado.

Exu é o guia e embaralhador das narrativas toda vez que a evolução do bloco carnavalesco se depara com uma encruzilhada.

Esse texto é dedicado ao ator Fernando Neves, o Quincas Berro Dágua do Circuito Jorge Amado, que por quatro lindos anos foi o rei dos vagabundos da Bahia, liderando nosso bloco de carnaval e arrastando consigo uma multidão do alto de seus oitenta anos. Que

Jorge Amado te receba cercado de orixás nas matas de seu Grão Pará, amigo precioso.

#### REFERÊNCIAS:

AMADO, Jorge. *A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMADO, Jorge. *Os Pastores da Noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AMADO, Jorge. *Dona Flor e Seus Dois Maridos: história moral e de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMADO, Jorge. *Tereza Batista Cansada de Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMADO, Jorge. *Gabriela Cravo e Canela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ARISTÓTELES. *Poética*: tradução, prefácio, comentário e apêndices de Eudoro Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1994.

## TRANSFIGURADA E EFÊMERA

### A CIDADE DE SALVADOR APROPRIADA PELO CARNAVAL

*Edvard Passos*

Cá estou eu a escrever essas páginas,  
 enquanto o repique dos tambores na rua invadem o apartamento que ocupo no Porto da Barra.  
 O verão chegou. A cidade tem um sol extraordinário, posso vê-lo de minha janela.  
 Então, um conflito se instala.  
 Estou a desempenhar uma tarefa atrelada à rotina trivial da cidade: a escrita de um artigo.  
 Mas a cidade lá fora, por meio de seus tambores e da intensidade do sol que me seduz,  
 me diz que ela agora é outra.  
 O que me faz pensar que meu comportamento  
 não é mais condizente com o ambiente em que estou inserido.

#### Cidade efêmera

Muito antes de se falar em urbanismo efêmero, muito antes das bienais de arquitetura dedicarem *stands* ao conceito do momento — como foi o caso da Bienal de Veneza (2016) —, muito antes de Rahul Mehrotra e Felipe Vera<sup>xxiv</sup> fundarem o grupo de pesquisa Ephemeral City Research Project (2012), em Harvard, e publicarem *Ephemeral Urbanism: cities in constant flux*, na Cidade da Bahia — essa verdadeira e singular “aventura humana na Terra”,<sup>xxv</sup> esse experimento multicultural raro do planeta, porto outrora mais importante das Américas, destino de legiões de homens escravizados ou não — já se conceituava e planejava, no final do século passado, uma cidade efêmera.

Existe um dito popular brasileiro nestes termos: “Santo de casa não faz milagre”. É aplicado àquelas situações nas quais se constata que os nativos de um lugar, que detêm algum talento específico, encontram muita dificuldade em obter reconhecimento em sua terra natal, pela incapacidade de seus compatriotas de atribuir-lhes o devido mérito, ora por inveja, ora por ignorância, ora pela imaturidade intelectual que não permite voos sem referências consagradas de culturas dominantes. Inveja e ignorância são forças que emanam da mediocridade, e o Brasil é um país jovem com processo de colonização calcado no empobrecimento intelectual como forma de dominação.

Não tenho certeza da aplicabilidade do dito popular brasileiro pelo mundo afora, mas, para o Brasil, ele parece bem talhado. Um país intelectualmente dominado por correntes de pensamento hegemônicas oriundas de nações mais poderosas, que luta por contribuir com uma produção de conhecimento genuína, digna da América e da ideia de Novo Mundo. É o caso, por exemplo, de Manoel Querino,<sup>xxvi</sup> destacado intelectual baiano, que tanto fez e hordas de brasileiros ignoram. É o caso também de Pedro Archanjo, personagem fictício de Jorge Amado, inspirado em Querino. Archanjo também tinha uma importância cultural tão profunda e tão igualmente ignorada por seus compatriotas, que, somente décadas depois, ganhou o devido destaque por ter sido respaldado pelo trabalho de um badalado pesquisador norte-americano. Ou seja, para que a Bahia descobrisse seu próprio filho prodígio, foi necessária a credibilidade de um pesquisador de uma superpotência. Essa fábula se repete constantemente na Cidade da Bahia, e tanto a realidade como a ficção de Jorge Amado em *Tenda dos Milagres*<sup>xxvii</sup> atestam sua recorrência e verossimilhança.

Somando tudo isso a uma boa dose de complexo de vira-latas, como diria Nelson Rodrigues, ou a uma boa dose de complexo de colonizados, como prefiro eu dizer, talvez se explique o fato de que o projeto Cidade Carnaval Cidade<sup>xxviii</sup> seja ignorado hoje pela comunidade soteropolitana e até mesmo pela grande maioria da própria unidade da Universidade Federal da Bahia que o gerou.

Entre os anos de 1997 e 2003, combinando ensino, pesquisa e extensão universitária, Manoel José Ferreira de Carvalho<sup>xxix</sup> liderou uma importante investigação sobre a espacialidade das festas de rua de Salvador, com enfoque no carnaval, que, dentre as consequências, resultou na elaboração de um Plano Físico-Ambiental para o Carnaval de Salvador (PEC),<sup>xxx</sup> fruto de um convênio de cooperação técnica entre a Universidade Federal da Bahia e a Prefeitura de Salvador.

Na verdade, nós não estamos planejando o Carnaval de Salvador, nós estamos planejando a cidade de Salvador enquanto submetida ao Carnaval. E isso é muito importante até para que se entenda qual é o papel e a participação que a Faculdade de Arquitetura tem nesse trabalho.<sup>xxxi</sup>

Manoel Carvalho questionava como “se imaginaria uma Faculdade de Arquitetura, sediada em Salvador, que não tivesse uma linha de pesquisa permanente de investigação e serviço em relação aos eventos de rua?”<sup>xxxii</sup>

Para Carvalho, as festas de rua de Salvador constituem o conjunto de fatos urbanos que diferenciam Salvador das outras cidades. Portanto, suas festas são traços que definem as singularidades de suas feições e constituem a experiência urbana única capaz de agregar conteúdo singular ao debate do urbanismo mundo afora.

Costumo dizer que temos uma grande dificuldade de perceber o valor que representa a experiência humana da cidade do Salvador. É muito comum afirmarmos, por exemplo, que nosso povo é fruto de uma mistura de negros, brancos e índios. Se, por um lado, isso é uma verdade, por outro, mascara, esconde, simplifica — ao ponto da temeridade — a constatação de que nossa cidade, somente no último século da traficância humana, já na condição de comércio ilegal, recebeu milhões de homens escravizados<sup>xxxiii</sup> originários de numerosos povos distintos, que, muitas vezes, não falavam o mesmo idioma, nem possuíam os mesmos costumes e credos. Tiveram de encontrar estratégias sincréticas e sintéticas de sobrevivência física e cultural do outro lado do Atlântico e talvez, hoje, Salvador guarde memórias da África que não encontramos nem no próprio continente africano. Equivocadamente, reduzimos a referência africana a um só povo, a um só lugar, quando, na verdade, são povos diversos, territórios diferentes, muitas vezes adversários, de origens sociais distintas, que, compulsoriamente, tiveram de conviver sob a condição de escravos. Como resultado dessas estratégias de sobrevivência, por exemplo, foi sintetizado, aqui, o Candomblé. O culto dos orixás, divindades africanas, reunidos como um panteon só existe aqui, desse lado do Atlântico. Afinal, para sobreviver, cada terreiro reúne em si uma pequena África com tudo que podia guardar e reunir. Por isso, orixás de territórios diferentes na África são reunidos, no Brasil, no Candomblé. Trago o exemplo da religião perseguida dos povos de origem africana para ilustrar que existe muita substância cultural em Salvador que não está explícita no dia a dia da cidade.

Também simplificamos o caso dos europeus, porque, enquanto Salvador, por séculos, foi o destino, o porto mais importante das Américas, a navegação era uma atividade cosmopolita. Portanto, os incontáveis barcos que aí aportaram traziam não apenas portugueses, mas, sim, uma tripulação, espécie de amostragem, de gente do mundo todo.

Portanto, que outra cidade do Novo Mundo possui uma constituição humana tão complexa e diversa como a Cidade da Bahia? À custa de sangue, torpezas e atrocidades, Salvador fez-se uma joia cultural, um raro experimento humano na Terra.

O espaço da cidade do Salvador é o retrato de seus pactos de cultura e política. Uma cidade feita no corpo a corpo da investida de seus habitantes. Uma cidade cujos endereços, muitas vezes, só podem ser encontrados com a referência de um marco físico-espacial nas proximidades, cuja lógica cartesiana do urbanismo tradicional não está materializada em forma de quadras, exceto em alguns trechos ocupados pela elite, aqui e acolá. Uma cidade com ruas pavimentadas com pedras chamadas cabeças de negro, em seu Centro Histórico, e que possui belas construções edificadas mediante o acúmulo de riquezas proporcionado pelo lucro com o comércio da traficância humana. Uma cidade que foi a capital da colônia por três séculos e, em seguida, deixada para trás pelo deslocamento do centro do poder.

A sede administrativa foi deslocada para o Sudeste, enquanto Salvador ficou deixada para trás, desprivilegiada política e economicamente, com seus milhares de habitantes escravos. Ou seja, Salvador ficou com o maior problema social da história da formação do povo brasileiro. Em vários aspectos, é uma cidade profundamente injusta e desigual.

Por que não existirá nunca uma cidade ideal. Nunca existirá um desenho ideal de espaço. Existirá sempre, sim, aquele desenho que vai materializar o que a sociedade conseguiu produzir até aquele momento nos pactos de cultura e de política. Sociedades injustas gerarão espaços injustos. Sociedades que segregam, gerarão espaços de segregação. Sociedades democráticas gerarão espaços para todos.<sup>xxxiv</sup>

Boa parte da cidade expandida para além dos muros<sup>xxxv</sup> foi edificada pela mão do povo. Um sobrepovo por Salvador mostra que nenhuma escola de urbanismo explica sua ocupação. Não existem quadras, mas caminhos sinuosos, mescla de tecidos tipologicamente distintos. É uma cidade construída pelo saber popular. É uma cidade construída pelo povo e pelos pactos de vizinhança. Makota Valdina<sup>xxxvi</sup> relata que, em sua infância, vizinho era como parente, referindo-se ao tipo de relação de vizinhança que construiu os bairros populares de Salvador, como o Engenho Velho da Federação. Uma cidade expandida extra-muros como num grande mutirão. É da fortaleza dessas relações entre os populares e do trabalho coletivo que se edificou a maior parte da cidade: a chamada “cidade informal” por Angela Gordilho Souza, em seu livro *Limites do habitar*. Jorge Amado dedica o terço final de *Os Pastores da Noite*<sup>xxxvii</sup> à narração de como a iniciativa popular tomou uma grande área verde nas imediações da Pituba e fundou um bairro, o Morro do Mata Gato.

Porém, a complexidade cultural dessa cidade pouco brilha no seu cotidiano. Durante as estações do outono, inverno e primavera, Salvador desempenha funções ordinárias comuns a uma cidade grande. Em geral, as cidades são classificadas por suas principais funções, razões de existência, e, assim, conhecemos cidades universitárias, dormitório, portuárias, turísticas, industriais etc. Durante nove meses do ano, Salvador é um pouco de cada uma delas.

Contudo, quando o sol do verão lava essa terra com calor, quando empurramos os automóveis para fora das ruas e as ocupamos com nossos corpos, se dá o início do ciclo de transfiguração na escala urbana, que proporciona, na estreita janela temporal de uma semana, durante o mês de fevereiro, a floração de um efêmero vislumbre daquilo que constitui a alma infinitamente múltipla e inacreditavelmente resistente da cidade do Salvador. Sobre trios elétricos, rainhas e reis de todas as cores. No chão, uma legião reclama a cidade para si em ofertório de suor, danças, cantos, numa demonstração vigorosa de vitalidade e existência.

Cidade Efêmera do Carnaval é uma denominação criada por Manoel José Ferreira de Carvalho para designar a cidade do Salvador, quando apropriada pela folia momesca. Esse, entre tantos outros conceitos novos, autênticos, foram desenvolvidos no projeto Cidade Carnaval Cidade e estão adormecidos no acervo do Centro de Estudos da Arquitetura na Bahia (CEAB)<sup>xxxviii</sup> da Faculdade de Arquitetura da UFBA.

Salvador é como uma planta que floresce no verão, e sua flor é o carnaval e, talvez, a cidade efêmera do carnaval revele mais de Salvador do que a Salvador em seu cotidiano.

O Projeto Cidade Carnaval Cidade demonstra que se o carnaval de Salvador é um fato urbano que distingue, hoje, a cidade das outras cidades do mundo, investigar e produzir conhecimento sobre ele é agregar conteúdo inédito ao debate do urbanismo. Esse é o óbvio ululante, voltando a citar Nelson Rodrigues, que Carvalho foi capaz de enxergar.

O projeto Cidade Carnaval Cidade reuniu, no começo, o corpo discente e docente da graduação da Faculdade de Arquitetura. Da aplicação dos olhares e saberes específicos da arquitetura e do urbanismo sobre a apropriação da cidade pela festa, começaram a brotar conceitos até então desconhecidos. Uma produção de conhecimento sem atravessadores intelectuais, resultante de uma contemplação direta da preexistência física e ritualística da cidade do Salvador, da contemplação das dinâmicas de ocupação dos espaços, protagonizadas pelos habitantes da cidade.

Um dos conceitos mais importantes nascidos da pesquisa, e que norteou todo o trabalho, com implicações das mais diversas, foi o de mancha contínua de ocupação.

Antes do advento do PEC, a estruturação dos “circuitos” e dos “carnavais de bairro” era a tônica da gestão municipal. Organizava-se o carnaval com a compreensão de uma produção de grandes eventos simultâneos. Uma visão segmentada, que, se, por um lado, desenvolveu o aspecto específico de cada produção, por outro, não dava conta da dimensão e implicações na escala urbana.

Manoel Carvalho e os estudantes aplicaram procedimentos básicos da arquitetura e do urbanismo e procuraram identificar, no mapa de Salvador, os espaços apropriados pelo carnaval. E, ao descobrir a mancha contínua de ocupação, encontraram a chave para compreensão da dimensão da cidade do carnaval. Ao identificar com os estudantes as áreas apropriadas pela festa, Manoel Carvalho revela que, desde o Largo do Pelourinho até a Avenida Ademar de Barros, em Ondina, o carnaval de Salvador apropria uma vasta extensão territorial contínua da cidade do Salvador:

Nós entendemos que, durante o Carnaval, se estrutura uma cidade sobre a cidade cotidiana. [...] Ela se estende numa mancha contínua que vai da Ondina, da esquina da Adhemar de Barros, na Garibaldi, até o Pelourinho. Todo esse espaço é uma mancha de ocupação que define uma área de superfície imensa. É isso o que nós entendemos como a cidade efêmera do Carnaval.<sup>xxxix</sup>

Nos meses do verão, o calor implacável do sol catalizador desperta e acelera as trocas entre os habitantes da cidade e se instala uma outra dinâmica urbana, extraordinária, incapaz de ser prevista pelos manuais do urbanismo tradicional.

Manoel Carvalho busca as respostas para suas principais questões na contemplação da cidade do Salvador. Esse é um de seus maiores legados: seu método. Corajosamente, refaz saberes a partir do aprendizado com a cidade. Não se deve, com isso, menosprezar a contribuição que uma corrente de pensamento preexistente do urbanismo possa agregar, mas, antes, é necessário apreender a cidade como ela é. Carvalho nos deixa uma produção de conhecimento genuína, vibrante, sem a interferência preponderante de correntes de pensamento hegemônicas. Seu trabalho é uma página importante para afirmação das feições da América, do Novo Mundo.

Na Pró-Reitoria de Extensão, a pesquisa viveu a fase do convênio de cooperação técnica com a Prefeitura de Salvador e iniciou-se a formulação de um Plano Diretor para o Carnaval. O projeto foi denominado Plano de Estruturação Físico-Ambiental do Carnaval



de Salvador, mas ambicionava ser um plano diretor estratégico da cidade do Salvador quando apropriada pelo carnaval.

Uma transformação na abordagem do carnaval se instalou na academia e na gestão pública, revelando, mais uma vez, nossa ausência em pautar nossas próprias questões no centro de nossas realizações e discussões. Carvalho nos apresenta uma descoberta simples e transformadora: o carnaval contemporâneo de Salvador tem a escala e a complexidade de uma cidade.

Em 2002, todos os órgãos públicos da cidade do Salvador estavam implicados na festa e materializados com bases físicas nos “circuitos”.

Entretanto, não é apenas a vastidão da apropriação do espaço da cidade pelo carnaval que configura a existência de outra cidade, a efêmera.

Existe uma transformação radical no uso, na lógica de funcionamento, nas funções urbanas, no comportamento dos habitantes, e até mesmo o perfil populacional é mudado e adensado. Em resumo: a cidade vive uma transfiguração radical de sua dinâmica urbana. Hábitos tornam-se extracotidianos. Um simples exemplo: para a cidade em seu cotidiano, a prática do urbanismo tradicional recomenda uma distância confortável para o pedestre de aproximadamente 300 metros entre uma parada de ônibus e outra, enquanto, no carnaval de Salvador, as pessoas estão habituadas a andar quilômetros diariamente.

As funções triviais da cidade sucumbem ao avanço avassalador da necessidade imperiosa de celebrar. Mas qual seria a função da cidade efêmera do carnaval de Salvador? Festejar a beleza da vida? Atrair os turistas para consumir? Retomar territórios perdidos? Subverter a ordem? Reconquistar a cidade?

Que outra função da cidade, em seu cotidiano, é capaz de mobilizar com tamanha magnitude todos esses interesses e agentes da sociedade? Por isso, não se pode menosprezar a importância da cidade efêmera, em relação à cidade cotidiana. Ainda que pese o fato de que sua existência física tenha menor duração, sua importância se perde no horizonte amplo de muitos interesses e seus preparativos são ininterruptos.

A maneira como essa função da cidade efêmera se corporifica na cidade é que de fato estabelece a distinção entre a cidade cotidiana e a cidade efêmera. Para cumprir com sua função, a cidade efêmera encontrou uma forma físico-ambiental que foi sendo amadurecida ao longo dos seus mais de 100 anos de carnaval pós-entrudo.<sup>x1</sup>

Graças a essa espécie de bipolaridade comportamental coletiva, Salvador faz de si duas cidades com lógicas de funcionamento distintas, que ocupam o mesmo espaço, a mesma base física. No ir e vir entre a cidade cotidiana e a cidade efêmera, existem os chamados pontos de fricção. A relação entre essas duas cidades tornou-se um dos maiores eixos de discussão do Projeto Cidade Carnaval Cidade e da elaboração do Plano de Estruturação Físico-Ambiental do Carnaval de Salvador (PEC).

Entende-se por pontos de fricção todos aqueles que resultam em atrito entre as condições preexistentes da cidade cotidiana e aquelas condições desejadas com a montagem da cidade efêmera do Carnaval. A localização e tratamento desses pontos de atrito deve preceder o desenho definitivo a ser adotado. É oportuno lembrar que, para tanto, é fundamental o conhecimento prévio de cada área apropriada pelo evento, conceituando-as como tipologias urbanísticas distintas. Por outro lado, é também imprescindível o domínio da dinâmica específica do Carnaval, expressa no desenho da cidade efêmera, para que se possam estabelecer, criativamente, os ajustes necessários entre essas duas dimensões da realidade físico-ambiental do espaço trabalhado.<sup>xli</sup>

Na oficina de história do carnaval do projeto Cidade Carnaval Cidade, constatou-se que, no século XIX, o Governo proibiu o entrudo, “que era uma forma conhecida como barbárica de Carnaval”, e institucionalizou o carnaval, formato mais civilizado e controlado. O que mostra que carnaval e controle do Estado são imbricações inerentes à festa como conhecemos, desde o princípio. Felipe Ferreira, autor de *O livro de ouro do carnaval brasileiro*, explica que, no início do século XIX, havia duas formas de entrudo nos principais centros urbanos: o entrudo familiar e o entrudo popular.

Em sua versão familiar, nas casas senhoriais, o entrudo tinha caráter delicado; os jovens lançavam entre si limões de cheiro e, assim, laços sociais mais intensos eram estabelecidos entre as famílias.

Já o entrudo popular acontecia na rua, era uma brincadeira grosseira, muitas vezes violenta, marcada pelo lançamento mútuo de todo tipo de líquidos, incluindo sêmem ou urina. Quando os brancos participavam, os negros não podiam atingi-los, sob pena de serem levados presos.

Entrudo familiar e popular são dois modelos extremos, e existiam entre eles variações decorrentes das distintas realidades das cidades brasileiras.

Essa formatação do entrudo definida por Felipe Ferreira tem o Rio de Janeiro como objeto de sua pesquisa e é contígua e alinhável às descobertas do Projeto Cidade Carnaval Cidade de Salvador. O entrudo era mesmo um fenômeno dos centros urbanos brasileiros e, ainda hoje, podemos encontrar suas manifestações nas cidades do interior.

No século XIX, travou-se uma batalha contra o entrudo no Brasil, e Salvador não fugiu à regra, o que se confirma em ambas as fontes: Ferreira e Carvalho.

Manoel Carvalho segue descrevendo o procedimento de evolução histórica do carnaval em Salvador e afirma que a era de carnaval (pós-entrudo) — que se inicia no último quarto do século XIX e permanece até os dias de hoje — pode ser entendida em quatro ciclos de apropriação do espaço, que denomino, elegendo seus elementos marcantes para batismo: 1. O salão e a rua; 2. Alternativas; 3. O trio elétrico; e 4. O circuito.

A definição do ciclo 1 do Carnaval de Salvador — o salão e a rua — parece bem alinhada e continuada com as características espaciais deixadas como herança do entrudo. A dicotomia entre entrudo familiar e entrudo popular é uma lógica que perpetua-se, na era do carnaval com a formatação de salão e rua. Entretanto, notadamente, muda-se o nível de civilidade do festejo com a interferência do Estado. Bailes nos salões dos teatros São João e Politeama e dos clubes Fantoques da Euterpe, Bahiano de Tênis, Yacht Clube e Associação Atlética. Nas ruas, blocos, afoxés, cordões e batucadas circulavam sem percurso estabelecido, “apropriando territórios os mais diversos, geralmente territórios que tinham uma relação muito direta com o território dos participantes”.<sup>xlii</sup>

O ciclo 2 — Alternativas — é uma fase extremamente rica em formatos, em que variadas estratégias levam o carnaval a relacionar-se cada vez mais com a rua. Uma fase em que se colhem os principais frutos advindos da extinção do entrudo. Com a rua livre da barbárie, a criatividade reina na invenção de formas variadas de ocupá-la. A rua se torna amistosa e convidativa. É como se entre a polaridade salão e rua, do ciclo 1, comesçassem a surgir os híbridos, as alternativas que tendem à polaridade da rua, como o corso (desfile em carros abertos que tinha como destino os salões) e a prancha (bondes decorados, sem bancos e com orquestra, onde as famílias desfilavam pelos trilhos). Entre esses formatos, o préstito, o desfile dos grandes clubes que acontecia à noite. E, pela primeira vez em 1885, os grandes clubes Fantoques da Euterpe, Cruz Vermelha e Inocentes em Progresso desfilaram o mesmo percurso, unificado. “Esse foi o registro mais longínquo que nós encontramos do que se poderia chamar o percurso como elemento definidor do que seria futuramente o circuito”<sup>xliii</sup> — circuito que vem a ser o formato hegemônico do carnaval de Salvador nos dias de hoje. Neste ciclo das alternativas, apesar da riqueza dos formatos, o carnaval, desde então, já se mostrava segregador e discriminador. O desfile de ricos e brancos dava-se nas cumeadas, partes altas (Rua Chile, Avenida Sete de Setembro) e o

carnaval dos pobres e negros nas baixadas (Barroquinha, Baixa dos Sapateiros e Pelourinho). Segundo Cid Teixeira, um afoxé de negros desafiou, em 1905, essa ordem e subiu a Barroquinha para desfilar e afrontar o desfile dos brancos na Praça Castro Alves.

No ciclo 3, surge a criação mais marcante, auge da inventividade no processo de polarização para a rua do carnaval de Salvador. Se o ciclo 2 era marcado por experiências criativas diversas na tentativa de tomar as ruas com os festejos e de reinventar a relação com a cidade, o ciclo 3 é marcado pelo surgimento e aprimoramento técnico do elemento que iria tornar-se o protagonista da festa até os dias de hoje e transfigurar as feições da festa e da cidade para o mundo: o trio elétrico.

O trio elétrico é um elemento fundamental porque ele vem e subverte completamente os ritos de apropriação do espaço. O que existia, até então, se configura como uma forma diferente, porque o trio elétrico não respeita percursos, mistura as pessoas, não admite a rigidez do préstito nem os horários. O trio traz consigo, no início da década de 1950, toda uma gênese de uma nova ordem de apropriação do espaço.<sup>xliv</sup>

O trio nasce livre, solto pela cidade, como uma poderosa ferramenta de transgressão do uso do espaço, de embaralhamento dos territórios e mistura da população. O trio elétrico não segue os trilhos do bonde como a prancha, não segue um percurso e horários preestabelecidos como o préstito, não tem um destino final numa sede de clube como o corso. O trio elétrico é como uma máquina de guerra incapaz de ser contida, que transfigura intensamente os pactos cotidianos da cidade e invade territórios, inaugurando uma nova era comportamental: o carnaval participação.

O corso consistia em uma espécie de passeata de carros abertos das famílias de poder aquisitivo mais elevado onde exibiam suas fantasias caras e brincavam jogando confete, serpentina e lança-perfume uns nos outros. A música não parecia ser um elemento primordial nesta forma de divertimento e a participação das camadas de poder aquisitivo mais baixa era nula.

A maior parte da população limitava-se a assistir ao desfile e a aplaudir os grupos mais bonitos. Continua Osmar [Osmar Macedo<sup>xlv</sup>]:

“[...] quando despontamos na avenida, acabamos com o corso, pois vinha atrás de nós uma massa compacta de gente que, a exemplo do que ocorrera na quarta-feira com o Vassourinhas,<sup>xlvi</sup> pulava e se divertia como nunca ocorrera na Bahia. Nossa emoção era enorme; mais de 200 metros de povo atrás da fubica.

[...] ao passar diante da Praça Castro Alves, pedi ao motorista, um amigo nosso, Olegário Muriçoca, que parasse o carro para tocarmos ali, onde o espaço é mais amplo. Pedimos várias vezes a Olegário que parasse e ele nada de frear. [...] então Olegário respondeu que já havia tempo a fubica estava quebrada, havia queimado o disco de embreagem, estava sem freio e com o motor desligado. O carro andava empurrado pelo povo.<sup>xlvii</sup>

O trio, cada vez mais potente e aprimorado, reinventa a cidade. Pular o carnaval nessa perspectiva é a aventura audaciosa de desbravar espaços proibidos, incorporar espaços excludentes no dia a dia, de mudar a cidade “de acordo com o desejo de nossos corações”.<sup>xlvi</sup> Fora de controle, o trio elétrico é a expressão do desejo do povo de revolucionar a ordem de sua própria cidade. É o empoderamento das massas, o grito amplificado, volante e independente que perturba e incomoda velhas estruturas. O trio nasce em berço livre, subversivo, transfigurador, elétrico, amplificado, rompedor das barreiras subjetivas, dos acordos sociais tácitos, das fronteiras invisíveis. Uma expressão, sobre rodas, da liberdade da cidade.

Mas não só de trio elétrico viveu o ciclo 3 do carnaval de Salvador. A praça e o salão coexistem como experiências espaciais distintas do trio na rua. A praça, apesar de ser espaço público e, dessa forma, assemelhar-se à rua, imprime outra espacialidade ao festejo de momo, “praça não é desfile. A matriz espacial da praça é bastante diferente do que a gente encontra hoje ao nível do circuito. Nessa fase, o que a gente vê claramente é a praça e a rua se afirmando e o salão desaparecendo”.<sup>xlix</sup> P. 31 Artistas como Caetano Veloso, Moraes Moreira e Gilberto Gil performaram no carnaval quando a praça era o espaço simbólico mais importante do carnaval de Salvador.

O ciclo 4 — Circuito — é a atual configuração físico-espacial hegemônica do carnaval de Salvador. Aqui, mais uma vez, a mão do Estado interfere claramente, assim como na ocasião da proibição do entrudo, e definem-se limites para uma ocupação muito clara, que vem como consequência de uma lógica de mercado que vê no carnaval do trio elétrico um produto turístico de alta rentabilidade.

Esse Carnaval do qual nós estamos falando agora é um Carnaval que tem uma configuração muito clara. É um produto do mercado de lazer e diversão, tem uma vertente cultural e turística muito nítida, e o circuito do qual nós falaremos agora não é outra coisa senão uma configuração espacial compatível com essas demandas. O carnaval, hoje, é uma festa promovida e a gestão e a promoção da festa é uma parceria entre o poder público e a iniciativa privada.<sup>1</sup> 31

O ciclo 4 é marcado, portanto, pelo controle. Controle do trio elétrico e do tempo e espaço da festa pela mão do governo em associação com o capital privado. A natureza subversiva do trio elétrico é pacificada e, ironicamente, aprisionada por um cordão humano de populares, denominado cordeiros. Claro que a denominação “cordeiros” é uma derivação direta da palavra “corda”, que eles sustentam por quilômetros para segregar o espaço privado do bloco do espaço público da rua. Mas não deixa de ser uma grande ironia que

o artifício segregador, que domesticou o trio elétrico, seja composto pela exploração do trabalho da população mais humilde da cidade, cuja necessidade de sobrevivência é imperiosa e dobra-os à condição de explorados pacíficos, cordeiros. O trio, como um touro ou um cavalo selvagem, é domado pelo mercado e passa a ser cavalgado por estrelas da indústria da música.

Portanto, entender a configuração físico-espacial desse momento do carnaval é compreender o que é circuito. Como o projeto Cidade Carnaval Cidade, em última instância, visava a colaborar com o processo de planejamento e gestão da festa, o circuito foi estudado por cinco trabalhos de campo, ao longo de cinco anos. Elaboraram-se os modelos conceituais que foram de grande valia para o desenvolvimento do plano físico-ambiental do carnaval. O circuito é caracterizado por um percurso controlado do trio — a linha do desfile —, por um fluxo contínuo de atrações com ordem pré-estabelecida.

Não é mais possível qualquer bloco entrar no circuito onde ele quiser. Ou entra na lista que é controlada pelos promotores do evento ou não entra. O que é muito diferente do que acontecia no passado, quando os blocos que vinham do Tororó entravam no circuito na Praça da Piedade, outros entravam pelo Garcia, outros desciam o Pelourinho.<sup>li</sup> P. 32

Em outras palavras, o circuito coloca o trio para andar, literalmente, na linha. Duas linhas de desfile de trios são estabelecidas, consolidadas (como linhas de metrô, por exemplo), com horário para começar e terminar e, a elas, agregam-se todos os comércios e serviços às suas margens. Tudo efêmero, ou seja, tudo com o prazo de duração de uma semana em plena atividade. Efêmero, porém, previsível, cíclico e calendarizado. Toda uma gama de exemplares de arquitetura efêmera é incrementada nos trechos da cidade que comportam circuitos. Na virada do ano, os trechos da cidade que serão apropriados pela festa tornam-se canteiros de obras de construções removíveis. A linha de desfile de trios exerce um papel polarizador, cria um campo gravitacional em formato linear que, em seu raio trator gera o que Manoel Carvalho chamou de envolventes.

Se nós quisermos entender a lógica do Carnaval, sob o ponto de vista espacial, temos que partir da linha de desfile. Tudo acontece a partir da linha de desfile, diferente de outras lógicas anteriores, como na época da hegemonia da Praça Castro Alves, em que não era a linha de desfile que definia o centro gravitacional do Carnaval. A partir dessa linha de desfile, definida nos dois grandes circuitos, é que temos um comprometimento diferenciado das áreas que a envolvem.<sup>lii</sup> P. 32

As envolventes seriam três. A primeira delas é constituída pelos espaços que abraçam a linha do desfile diretamente, estão em contato direto com o desfile de trios. É a que tem maior densidade de pessoas, e o comportamento dessas é mais agitado. Durante o

desenvolvimento posterior do plano, essa envolvente ganhou a denominação de “mancha vermelha”.

Nós chamamos de primeira envolvente aquele espaço que ladeia o desfile, ou seja, as ruas, os passeios, os canteiros, os largos, as praças, os jardins, as galerias de prédios, os estacionamentos, as encostas, as janelas, as árvores, as marquises, das quais é possível ver, assistir, pular e cada vez menos acompanhar o desfile. Essa parcela de espaço, tanto no circuito do Centro, quanto no circuito Barra-Ondina, é o que nós chamamos de primeira envolvente.<sup>liii</sup> 32-33

A segunda envolvente abraça a primeira que, por sua vez, abraça a linha de desfile. É a grande festa de largo que acontece nas ruas paralelas ao leito do desfile de trios. Possui densidade de pessoas mais baixa, mas é possível escutar o trio passando a certa distância e o som mecânico das barracas que comercializam bebidas, comidas, adereços de figurinos. Ganhou, *a posteriori*, a denominação “mancha laranja”.

A segunda envolvente seriam aquelas áreas das quais não se consegue ver o desfile, mas que ainda está em carnaval, a exemplo das ruas internas da Barra, a exemplo do Largo do Politeama, Largo Dois de Julho, entrada do Garcia, Largo de São Bento, estacionamento atrás da Praça Castro Alves, que são áreas onde as pessoas estão para circular, paquerar, beber, comer, descansar. Eventualmente, essa matriz é fundamental para o entendimento do carnaval de Salvador, porque essa é a matriz das nossas festas de largo que convive junto com a primeira envolvente.<sup>liv</sup> 33

A terceira envolvente abraça todas as demais e se constitui das áreas de acesso à festa. Espaços nos quais o fluxo de veículos já está modificado ou bloqueado em relação ao cotidiano da cidade, e a estrutura da festa já se faz presente, pelo acréscimo de iluminação das ruas, disposição dos últimos banheiros químicos, comércio específicos e instalação dos portais de acesso à festa, que foi fruto das propostas para o carnaval originárias do PEC. “Mancha amarela” foi o nome adotado para essa envolvente tempos depois.

E, finalmente, a terceira envolvente, que são aqueles pedaços da cidade onde a cidade do carnaval se conecta com a Cidade do Salvador. São os locais onde nós chegamos, saímos, onde se encontram os atendimentos médicos, as polícias, os serviços. Aí estão os terminais de ônibus, os pontos de táxi, os estacionamentos, os postos médicos, os módulos de polícia. Aí está a Avenida Joana Angélica, aí está a Avenida Garibaldi, na Ondina, está o Apipema, está a Avenida Centenário, todas essas áreas que estão ao redor dos circuitos da primeira e segunda envolventes. (CARVALHO, 2016, p. 33).

A transformação das envolventes em manchas de cores graduadas da vermelha até a amarela é ilustrativa do esmaecimento da força transfiguradora que emana da linha de desfile de trios à medida que dela se afasta. Da vermelha até a amarela — assim como o

calor das cores esmaece — esmaece a densidade e a agitação do comportamento das pessoas, bem como os estímulos sonoros e visuais da cidade.

Esses modelos conceituais foram de profunda importância para o desenvolvimento do plano de estruturação físico-ambiental do carnaval e para a construção do pacto entre os organizadores/gestores da festa. Mais de vinte órgãos públicos, no período em que foi conveniada a parceria entre a Prefeitura e a Universidade (2001-2003), foram beneficiados com um arcabouço teórico que possibilitou um pacto coletivo para estruturação e aprimoramento do espaço da festa.

A caracterização das envolventes serviu para desenvolver as diretrizes de ocupação dos espaços do carnaval e gerar os projetos de arquitetura e urbanismo efêmero colocados em prática e, por meio deles, pressionar, na medida do alcance da atuação profissional do arquiteto e urbanista, a devolução dos espaços públicos à sua população e a valorização dos espaços signos da cidade do Salvador. O PEC foi uma voz que se levantou a serviço da cidade e de sua população. Afinal, a figura central do plano liderado por Manoel Carvalho era o folião “pipoca”, aquele que pula o carnaval fora da corda dos blocos e fora dos camarotes, em geral o cidadão comum habitante de Salvador.

A pesquisa de Manoel José Carvalho que embasou um plano para o carnaval teve sua continuidade interrompida há 12 anos. De lá para cá, dados novos foram incorporados à festa, a exemplo da expansão territorial para o Carmo, com o Bloco de Hoje a Oito, que, desde 2012, por iniciativa popular de seus moradores, amplia a mancha contínua de ocupação mapeada originalmente em 2002. Porém, a principal mudança ocorrida nesses últimos 15 anos é a expansão no tempo da festa.

Em 2017, o carnaval de Salvador teve seu primeiro grito no sábado anterior à quinta-feira de carnaval, que era tida como marco inicial da festa, nos tempos do PEC. O curioso é observar que essa expansão temporal oportunizou o surgimento de outros formatos de carnaval que não o formato hegemônico do trio elétrico cercado pelo bloco com cordas. É um novo ciclo marcado pela expansão no tempo da festa, que passa a apropriar a cidade por mais cinco dias. Dessa forma, o carnaval de Salvador passa de sete para 12 dias.

Furdunço e Fuzuê constituem um pré-carnaval em que desfilam atrações sem corda, de pequeno e médio equipamentos eletrônicos e formatos diversos, que tem levado um público outro, constituído majoritariamente de famílias. O Fuzuê saiu com grupos culturais, no sábado e o Furdunço com diversas atrações artísticas, no domingo. A



iniciativa começou em 2015, apenas com o Furdunço, no domingo. Também de percurso e tempo controlados, desfilam no mais novo circuito, batizado de Orlando Tapajós<sup>lv</sup> que começa no Clube Espanhol e vai até o Farol da Barra. Ou seja, é o trajeto invertido e mais curto do Circuito Dodô (Barra-Ondina), realizado três dias antes. Inversão essa muito acalentada por Carvalho, quando da elaboração do plano do carnaval em 2003, pelo significativo apelo visual que seria desfilarmos tendo como perspectiva o Farol da Barra, ícone da cidade do Salvador, como ponto de chegada. De fato, ter o Farol da Barra como meta reforça a presença da cidade do Salvador na festa e gera um clímax final na “dramaturgia” do desfile, por meio de um diálogo inteligente com a pré-existência física da cidade; além da facilidade técnica de o trio poder desfilarmos em declive e não forçar tanto o maquinário subindo da cota da Barra até a cota de Ondina.

O Furdunço foi ampliado em 2017 e desfilou também no Circuito Osmar (Campo Grande-Praça Castro Alves), que, há alguns anos, vem demonstrado enfraquecimento e esvaziamento. O circuito Dodô (Barra-Ondina) vem ampliando sua capacidade tratora e, cada vez mais, a festa tende a ele. Entre o Circuito Tapajós (Fuzuê e Furdunço), no domingo, e a abertura do Circuito Dodô, na quinta, os blocos de fanfarra tomam conta da Barra, do Farol ao Cristo (Circuito Sérgio Bezerra), despontando como mais um formato de festejo carnavalesco sobre o mesmo território. A existência dos blocos de fanfarra é, também, posterior à elaboração do PEC.

Ou seja, o território Barra-Ondina hoje abriga três circuitos, e nele o carnaval dura 12 dias, com atrações de formatos os mais variados. Enquanto isso, o território do Campo Grande-Praça da Sé se esvai com atrações cada vez menos expressivas, mais concentradas no domingo, na segunda e na terça. Um forte indício de sua evasão é a decrescente cobertura televisiva e a ausência cada vez maior de outras estruturas como arquibancadas e camarotes que outrora ocupavam sua primeira envolvente.

Tudo isso indica uma possível derrocada do Ciclo 4, quando a exploração mercadológica do bloco de trio com cordas perde forças e abre espaço para a chegada de mais uma transmutação físico-espacial da festa, que tende a gravitar mais em torno do Circuito Barra-Ondina, com a promoção de formatos diferentes de atrações, para renovação do formato.

Mesmo o desfile de trios do Circuito Dodô possui hoje um número cada vez mais expressivo de trios independentes, sem cordas. Praticamente, todas as grandes atrações dedicam, hoje, ao menos um dia de desfile sem cordas, patrocinado pelo poder público.

O declínio do negócio dos blocos com trio e cordas não significa um declínio do circuito. Ao contrário, os circuitos se multiplicam. A mão do Estado segue controlando e determinando com mais força os rumos do carnaval de Salvador.

Todas essas transformações implicam novas relações com a cidade em seu cotidiano. Cada vez mais, a Barra se torna o território mais apropriado pelo carnaval, e isso impacta, logicamente, em seu dia a dia e na especulação imobiliária. O uso preponderante da Barra também reduz, em relação a outros pontos da cidade, os pontos de fricção com a cidade cotidiana, fazendo da Barra, cada vez mais, um território apto ao Carnaval.

O Projeto Cidade Carnaval Cidade, apesar de sua efemeridade, deixou contribuições permanentes para a gestão e o planejamento do Carnaval. Porém, ainda há muito a ser feito, a exemplo do estudo dos pontos de fricção entre cidade cotidiana e cidade efêmera.

Que essa produção de conhecimento seja reconhecida, disseminada e renovados os investimentos na continuidade desse importante trabalho, tanto para o bem-estar da população soteropolitana, como para consolidar a cidade do Salvador, nacional e internacionalmente, como referência para o planejamento de cidades efêmeras ao redor do mundo.

# E

Apêndice do Trabalho de Campo do  
Carnaval

PEC

PLANO DE ESTRUTURACAO FÍSICO AMBIENTAL DO CARNAVAL DE  
SALVADOR

TRABALHO DE CAMPO 2020:  
COBERTURA DA MANCHA CONTÍNUA DE  
OCUPAÇÃO

COORDENAÇÃO:

EDVARD PASSOS

COLABORAÇÃO:

BEATRICE SANTIAGO

BEATRIZ GOOSSENS

JOÃO LUCAS SOBRAL

NICOLE FIGUEIREDO

TARCÍSIO DE ASSIS

SALVADOR

MARÇO, 2020

## APRESENTAÇÃO

O **Trabalho de Campo 2020 do PEC** aconteceu entre os dias 20 e 25 de fevereiro de 2020 – de quinta à terça de Carnaval - cobrindo a totalidade da extensão da **Mancha Contínua de Ocupação da Cidade Efêmera do Carnaval**.

Conforme estabelecido na primeira edição do PEC, em 2001, entende-se como mancha contínua de ocupação, o espaço da cidade apropriado diretamente pela festa, transfigurando sua dinâmica urbana cotidiana. Estende-se desde o Largo do Pelourinho até o entroncamento das Avenida Ademar de Barros com a Avenida Garibaldi, em Ondina. A mancha contínua contém o **Circuito Batatinha**, o **Circuito Osmar** e o **Circuito Dodô**, além das vias de acesso, majoritariamente avenidas de vale que dão acesso aos circuitos da festa.

Pelourinho, Praça da Sé, Praça Municipal, Rua Chile, Praça Castro Alves, Avenida Sete e Carlos Gomes, Campo Grande, Corredor da Vitória, Ladeira da Barra, Porto da Barra, Largo do Farol, Avenida Oceânica no trecho Barra-Ondina, Avenida Ademar de Barros. Todos esses espaços, somados a seus entornos apropriados pela festa, compõem a mancha contínua de ocupação e, ao longo dos seis dias do carnaval, foram objeto da observação e análise da equipe do trabalho de campo 2020 de PEC.

Os carnavais de bairro e pré-carnavais, infelizmente, ficaram de fora da análise, pelas limitações orçamentárias e das circunstâncias, em geral.

Além da reativação do **PEC**, o objetivo desse trabalho de campo é responder a seguinte pergunta: no aspecto físico-ambiental, o que mudou na cidade efêmera do carnaval de Salvador entre 2001 e 2020?

A equipe do trabalho de campo teve três grandes objetivos na cobertura da mancha contínua:

1. A apreensão das estruturas efêmeras colocadas dentro dela, com a finalidade de atualizar a base cartográfica do PEC;
2. A apreensão das construções rituais que hoje compõem a festa, com a finalidade de compreender os novos hábitos comportamentais e novas dinâmicas da cidade efêmera;

3. Análise do desempenho dos novos espaços, dos espaços reformados da cidade submetidos ao carnaval.

O presente relatório revela inúmeras situações físico-ambientais novas decorrentes do declínio empresarial dos blocos de corda; da transmutação do Circuito Osmar em outra configuração carnavalesca, mais semelhante às festas de largo; da crescente militarização da organização e controle geral da festa; da simplificação dos portais receptivos do carnaval, em pontos de abordagem e revista; da supremacia e profunda intensificação do uso e ocupação do Circuito Dodô, em detrimento dos demais; da dissolução do Circuito Batatinha, na Rua Chile; da segregação intensificada entre ricos e pobres em circuitos distintos; da alocação conflituosa e excessiva de grandes estruturas efêmeras, na mancha vermelha de ocupação; do enfraquecimento na imagem da cidade dos elementos identitários da cidade de Salvador, escondida atrás de tapumes e estruturas; da fragmentação da unidade propositiva físico-espacial da cidade efêmera do carnaval; do grande impacto dos pré-carnavais nos dias de carnaval; do novo contexto dos carnavais de rua no Brasil e o novo papel do Carnaval de Salvador nele; da tensão provocada pelo explícito conflito acirrado entre determinados blocos e a polícia; do impacto das campanhas para mudança comportamental, a exemplo de “respeita as minas”.

O relatório do trabalho de campo é composto por:

1. Cartografia preliminar 2020;
2. Registro fotográfico;
3. Texto discursivo e analítico.

Espera-se, dessa forma, termos deflagrado a composição de uma nova referência, uma nova base de informações para desenvolvimento de um novo Plano de Estruturação Físico Ambiental do Carnaval. Que o carnaval de 2021, exatamente 20 anos depois da experiência do primeiro PEC, possa receber as contribuições de um segundo PEC, através da celebração de um novo convênio de cooperação técnica com a Universidade Federal da Bahia e a Prefeitura de Salvador.

## EQUIPE

O **Trabalho de campo 2020 do PEC** é uma atividade em parceria entre a Saltur (PMS) e a Faculdade de Arquitetura (UFBA). Celebram essa cooperação o Diretor de Eventos da Saltur, Márcio Sampaio e o vice-reitor da Ufba, Prof. Paulo Miguez.

A atividade integra o contexto de retomada do Plano do carnaval – PEC, liderado pela arquiteta Merina Aragão (Saltur/PMS) e pela professora arquiteta Mariely Santana (FAUFBA).

A equipe de campo do Trabalho de Campo 2020 do PEC é composta de seis integrantes. Teve a coordenação do arquiteto e pesquisador, Edvard Passos, organizador do livro *A CIDADE EFÊMERA DO CARNAVAL* (2016, Edufba). A publicação reúne a produção de conhecimento do professor e arquiteto Manoel José Ferreira de Carvalho, idealizador do PEC - Plano de estruturação físico-ambiental do Carnaval de Salvador, vigente entre os anos de 2001 e 2004. O PEC foi fruto de um convênio de cooperação técnica entre a prefeitura municipal de Salvador e a Universidade Federal da Bahia.

Entre 2001 e 2004, Passos integrou a equipe do PEC – sob coordenação geral de Manoel José - e coordenou equipes em 2 trabalhos de campo (2001 e 2002), dirigiu atividades como a *Oficina de Comportamento Ambiental* (2001), participou da elaboração de relatórios, seminários – abertos e internos - e das muitas discussões ao longo do desenvolvimento do Plano do Carnaval.

Os demais cinco integrantes do **Trabalho de campo 2020 do PEC** representam a aposta na renovação dos estudos e planejamento físico-ambiental do carnaval. Composta por estudantes concluintes da graduação da Faculdade de Arquitetura da Ufba: Beatrice Santiago, Beatriz Goossens, João Lucas Sobral e Nicole Figueiredo foram pré-selecionados pela professora Mariely Santana, coordenadora do CEAB – Centro de Estudos da Arquitetura Baiana; já Tarcísio de Assis, também estudante concluinte da graduação da FAU, integra os colaboradores desse trabalho de campo pela experiência prévia com o manejo da cartografia do primeiro PEC, na ocasião da confecção do livro *A CIDADE EFÊMEERA DO CARNAVAL*, em 2016.

Uma equipe diversificada, que reúne olhares e vozes múltiplas: estudantes do curso diurno e noturno de Arquitetura, com vivências urbanas étnicas e de gênero distintas para enriquecimento da leitura físico-ambiental. Em comum, o comprometimento com a

pesquisa, com a ciência, a arquitetura, o urbanismo e a cidade de Salvador e sua imensa festa.



## INTRODUÇÃO

O plano de estruturação físico-ambiental do carnaval de Salvador – PEC, teve sua primeira edição entre os anos 2001 e 2003.

Logo após o Carnaval de 2000, em uma reunião de avaliação com os órgãos operacionais envolvidos na festa, a CODESAL, órgão da defesa civil da Cidade, sugeriu a elaboração de um Plano Diretor para o Carnaval de Salvador. A sugestão agradou em cheio a presidente da EMTURSA (atual SALTUR) e logo começamos a ver como construir esse Plano Diretor. Consultamos a Fundação Mario Leal Ferreira que sugeriu a contratação dos serviços de um escritório especializado para a elaboração dos Termos de Referência estabelecendo o que queríamos e o que precisávamos. A gestão da festa, exercida pelo poder público estava fora de questão, uma vez que a Lei Orgânica do Município de Salvador estabelece que o poder público é responsável pela gestão da festa e define sua coordenação executiva e os órgãos executores, então, necessariamente, não faríamos um Plano Diretor mas um Plano Físico-Ambiental para o Carnaval, com foco total no espaço da festa (a “Cidade Efêmera do Carnaval”) e sua interação com a Cidade “cotidiana”.

Licitamos o Termo de Referência e o Prof Manoel José Ferreira de Carvalho foi o escolhido para a coordenação geral e a elaboração desse trabalho. Manoel era muito especial porque, além de ser arquiteto urbanista era o diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFBA, com todo seu conhecimento acadêmico detinha também uma fundamental vivência prática da festa. Curtia o carnaval, amava o Carnaval, ajudava nos desfiles do Araketu e sabia da importância da festa para a cidade. O Termo de Referência ficou pronto em 3 meses e estabeleceu os estudos e planos específicos necessários para a elaboração do PEC, segunda fase do trabalho.

(ARAGÃO apud CARVALHO. 2016, p. 47 e 48)

Combinando ensino, pesquisa e extensão universitária, Manoel José Ferreira de Carvalholvi liderou a importante investigação sobre a espacialidade das festas de rua de

Salvador, com enfoque no carnaval, que, dentre as consequências, resultou na elaboração do *Plano de Estruturação Físico-Ambiental para o Carnaval de Salvador* (PEC),<sup>lvii</sup>. A operacionalização do PEC se deu graças a celebração de um convênio de cooperação técnica entre a Universidade Federal da Bahia e a Prefeitura de Salvador.

Na verdade, nós não estamos planejando o Carnaval de Salvador, nós estamos planejando a cidade de Salvador enquanto submetida ao Carnaval. E isso é muito importante até para que se entenda qual é o papel e a participação que a Faculdade de Arquitetura tem nesse trabalho.<sup>lviii</sup>

Para Carvalho, as festas de rua de Salvador constituem o conjunto de fatos urbanos que diferenciam Salvador das outras cidades. Portanto, suas festas são traços que definem as singularidades de suas feições e constituem a experiência urbana única capaz de agregar conteúdo singular ao debate do urbanismo mundo afora.

A experiência do primeiro PEC (2001-2003) deixou uma extraordinária produção de conhecimento, expressa através da criação de modelos conceituais específicos e inéditos e vivências práticas das mais variadas para compreensão da cidade efêmera do carnaval de Salvador, enquanto mega-evento de rua.

O consistente legado de Manoel José Carvalho está no livro *A Cidade Efêmera do Carnaval* (2016, Edufba), referência indispensável a retomada do PEC.

Nesse momento, quando novamente a gestão pública traz à tona a necessidade de outra vez investir no aprimoramento do planejamento do carnaval, um possível PEC 2 encontra essa importante contribuição como ponto de partida.

Nós entendemos que, durante o Carnaval, se estrutura uma cidade sobre a cidade cotidiana. Essa é a cidade que nós chamamos de Cidade Efêmera do Carnaval. Ela se estende numa mancha contínua que vai da Ondina, da esquina da Adhemar de Barros, na Garibaldi, até o Pelourinho. Todo esse espaço é uma mancha de ocupação que define uma área de superfície imensa. É isso o que nós entendemos como a cidade efêmera do Carnaval.

Não só trabalhamos com o espaço, mas a categoria tempo passa a ter uma importância muito grande, mesmo porque o Carnaval não apenas subverte o espaço da cidade, mas subverte o tempo da cidade.

O dia padrão do Carnaval é completamente diferente do dia padrão cotidiano. Os horários mudam, as atividades passam a mudar de estruturação e é necessário equacionar melhor a compreensão em relação a isso.

(CARVALHO. 2016, p. 51)

Abaixo, seguem textos fundamentais de Manoel José Ferreira de Carvalho, escritos em 2000, para conceituação do PEC 1, extraídos do livro *A Cidade Efêmera do Carnaval*, indispensáveis a compreensão das terminologias que descrevem os métodos e objetivos da presente atividade relatada, Trabalho de Campo do PEC 2020.

#### OS MODELOS CONCEITUAIS DA ATUAL CONFIGURAÇÃO FÍSICO-TERRITORIAL DO CARNAVAL DE SALVADOR

A atual configuração físico-territorial do Carnaval de Salvador estrutura-se a partir da adoção simultânea de modelos conceituais diversos. Neste sentido, podemos distinguir a abordagem do Carnaval do centro do Carnaval dos bairros e dos espaços temáticos.

No Carnaval do Centro, o circuito é a forma hegemônica do evento.

O circuito apropria o espaço urbano a partir da linha de trajeto do desfile. Forma-se uma imensa mancha de ocupação, contínua, com densidade decrescente à medida em que se afasta da linha de trajeto do desfile, que exerce o papel definidor e polarizador do espaço da festa.

Os espaços abertos que envolvem lateralmente a linha de trajeto do desfile exercem papéis diferenciados na configuração físico-territorial dos desfiles. Dependendo da proximidade, visibilidade e interação com o desfile, classificam-se em 1) áreas da primeira envolvente; 2) áreas da segunda envolvente; e 3) áreas da terceira envolvente.

São áreas de primeira envolvente todas as que estão situadas diretamente às margens da linha de trajeto do desfile. Todos os pontos de onde se possa ver e participar diretamente: passeios, canteiros, largos, praças jardins, saídas dos becos e ruas transversais, galerias, estacionamentos, janelas, árvores e encostas.

As áreas da segunda envolvente estão situadas nas margens da primeira envolvente e separadas desta por edificações e outras barreiras visuais, impedindo de assistir o desfile. No entanto, nestas áreas é possível ouvir o que ocorre no desfile e, eventualmente, se deslocar para assistir ou acompanhar uma atração. As áreas de segunda envolvente são os lugares de parada do folião, a festa de largo dentro do Carnaval de Salvador. Nesses espaços devem estar as barracas de alimentação e bebidas, os sanitários públicos, os módulos de serviço, jogos e outras formas de recreação.

Finalmente, as áreas da terceira envolvente, onde estão situados os terminais de transportes coletivos, pontos de táxi, estacionamento e os caminhos dos que vêm e voltam à pé. É o território limite da festa.

Essa forma de apropriação do espaço é típica do Carnaval de Salvador. No Carnaval fora de época de outras cidades é diferente. O espaço previsto para o evento resume-se, quase sempre, à linha de trajeto do desfile, então designada de passarela do Carnaval, e duas laterais de espectadores, acomodados em arquibancadas e camarotes que bloqueiam, separam a festa do entorno. Esta é a configuração do Sambódromo, do Carnaval espetáculo. Impõe uma ruptura entre o espetáculo e espectador, além de comportar um público incomparavelmente inferior aos milhões de foliões do Carnaval participação de Salvador. Essa configuração segregadora, ainda que em pequena escala, também é adotada em trechos dos circuitos atuais do Carnaval de Salvador: Campo Grande no circuito do centro, trechos dos hotéis no circuito Barra-Ondina.

A adoção do circuito como forma de apropriação e ordenamento do espaço da festa impõe também o crescente controle do tempo. A definição do

horário de desfile nos circuitos condiciona o “dia padrão” do Carnaval do centro, que se divide em quatro períodos:

O primeiro constitui o “período de preparação” para o dia de festa. Limpam-se as ruas, recolhe-se o lixo, abastece-se o comércio de comida e bebida, mantêm-se abertas as barreiras do trânsito em algumas áreas, permitindo o acesso dos veículos de serviços e dos moradores da área.

O segundo período do dia é o do “pré-desfile”. Esse é o período que antecede, de forma imediata, o início do desfile nos circuitos. As barreiras de acesso de veículos são repostas. As equipes técnicas dos blocos arrumam os trios e carros de apoio.

Os foliões circulam livremente pelas ruas, ainda desimpedidas. Acontece o desfile dos blocos infantis nos circuitos. É também o momento preferencial dos grupos de fantasiados, dos que apresentam suas performances livremente.

O terceiro é o período do desfile. É o que comporta todo o tempo estabelecido oficialmente para a apresentação das atrações previstas para o dia. É o período de tempo controlado rigorosamente, principalmente nos trechos de maior visibilidade, como palanques e camarotes.

Após o encerramento oficial do desfile no circuito, inicia-se o quarto e último período do dia padrão do Carnaval do centro: o período do pós-desfile. Novamente, os foliões passam a circular livremente pelos espaços dos circuitos, até serem expulsos pela espuma do serviço de limpeza urbana.

A presença dos funcionários da limpeza urbana na rua sinaliza o final de mais um dia de Carnaval. Essa é a referência simbólica mais consistente que é possível visualizar como limite entre os dias da festa.

A estruturação do dia padrão do Carnaval tem horários diferenciados para início e término das etapas em cada um dos circuitos atuais.

O entendimento mais aprofundado desse modelo conceitual do Carnaval do centro pressupõe o tratamento integrado das variáveis espaço e tempo.

Cotejar as áreas, previamente conceituadas como de primeira, segunda e terceira envoltentes, com os quatro períodos de tempo do dia padrão do Carnaval, permite compreender a diversidade de situações e os contextos específicos a serem trabalhados na busca das soluções para os problemas.

Quanto ao Carnaval dos bairros, é necessário, preliminarmente, conceituar a natureza desse tipo de evento ainda presente no Carnaval de Salvador. Diferentemente do centro da cidade, território de todos, os bairros devem ser considerados como as áreas de uso mais restrito àqueles que habitam e vivem esses lugares. Neste sentido, é preciso ressaltar que o Carnaval do Pelourinho não deve ser considerado como Carnaval de bairro, pois compõe o Carnaval do centro da cidade, ainda que esteja estruturado de forma diversa dos circuitos atuais.

O Carnaval do Pelourinho está estruturado a partir da realização simultânea de pequenos cortejos formados pela livre circulação de bandas, charangas e grupos musicais e de dança. Não há um controle tão rigoroso do espaço e do tempo de apresentação dessas atrações. É facultado ao folião acompanhar o cortejo, ou assistir sua passagem nas calçadas, mesas e áreas livres. Diferentemente dos circuitos, é intensa a relação com as edificações da área: as janelas e portas permitem uma acomodação no interior das edificações. Ocorrem também bailes carnavalescos nas praças internas existentes.

As saídas do Gandhi e do Olodum eram, até alguns anos atrás, eventos de grande importância no Carnaval do Pelourinho. Após a concentração dos músicos, associados e foliões, no Largo do Pelourinho, formava-se um grande cortejo que subia as ruas, atravessava o Terreiro de Jesus e a Praça da Sé, quando então eram organizados os desfiles com os associados. O novo traçado da Praça da Sé impossibilita a realização desses eventos. As referidas entidades agora montam o início do seu desfile na Praça Municipal.

Quanto ao Carnaval da Liberdade, ainda que deva ser considerado como Carnaval de bairro, promove em determinado momento da festa um evento

de grande interesse para a cidade: a saída do Bloco Ilê Aiyê da sede no Curuzu/Liberdade. Esse evento adota a configuração de um grande cortejo, composto principalmente pelos moradores do lugar.

Além da Liberdade, o Carnaval que ocorre nos demais bairros é apenas do interesse direto dos moradores do lugar: Itapuã, Periperi, Cajazeiras e Largo do Papagaio. A configuração atual adotada no Carnaval de bairro é de concentração, que consiste na apresentação de atrações em palcos construídos nos espaços abertos do bairro. Repete-se uma mesma configuração em todos os lugares. Ou seja, trata-se do Carnaval no Bairro e não do Carnaval do Bairro. Não há referência quanto ao resgate de formas tradicionais adotadas nesses bairros ou em outros lugares da cidade, antigos territórios do Carnaval de Salvador.

Além do Carnaval do centro da cidade e do Carnaval dos bairros, deve ser considerada a existência de outras configurações físico-ambientais, adotadas pelos territórios aqui designados de espaços temáticos. Entre estes, destacam-se o Espaço do Rock, na praia de Piatã; o Espaço Infantil do Passeio Público e o Palco do Reggae, na Praça Cairu, no Comércio.

Esses espaços temáticos, estruturados a partir de um interesse específico, podem adotar outras formas de apropriação e uso do espaço da cidade, diferentes das utilizadas no Carnaval centro e dos bairros.

#### A RELAÇÃO DA “CIDADE EFÊMERA DO CARNAVAL” COM A “CIDADE COTIDIANA”

A atual configuração físico-territorial do Carnaval de Salvador, o circuito e suas áreas envolventes resulta na montagem da Cidade Efêmera do Carnaval sobre a Cidade Cotidiana.

Entende-se por Cidade Efêmera do Carnaval o território ocupado diretamente pela festa, envolvendo as áreas de primeira, segunda e terceiras envolventes à linha do trajeto do desfile. A proximidade dos circuitos do Centro e do Barra-Ondina, bem como o do Pelourinho, resulta numa ocupação contínua, que tem como limites extremos os bairros da

Ondina e do Carmo, e lateralmente abrange desde a área da borda interna até parte dos bairros da Barra, Graça, Canela, Garcia, Piedade, Nazaré, Baixa dos Sapateiros. Ou seja, toda a área contínua apropriada pelo Carnaval do Centro da Cidade.

A Cidade Efêmera do Carnaval deve ser estruturada a partir do modelo conceitual dos circuitos, que prevê uma lógica de ocupação padronizada. Ou seja, deseja-se um desempenho satisfatório de todas as áreas apropriadas, principalmente pela linha de trajeto do desfile, independentemente do desenho da cidade em cada um dos trechos apropriados.

Esse é um grande desafio a ser enfrentado: os circuitos, ao apropriarem áreas com diferentes morfologias e dinâmicas cotidianas de natureza diversa, impõem, inevitavelmente, a necessidade de abordagens diferenciadas no desenho da cidade efêmera do Carnaval. São áreas urbanas com diferenças significativas no traçado do sistema viário, na geomorfologia do lugar, na tipologia e uso das edificações, nas condicionantes ambientais, nas atividades cotidianas e na relação com o entorno e com a cidade. A convivência entre as duas cidades, a efêmera e a cotidiana, pressupõe o tratamento dos pontos de fricção e das áreas de fronteira/limites.

Entende-se por pontos de fricção todos aqueles que resultam em atrito entre as condições preexistentes da cidade cotidiana e aquelas condições desejadas com a montagem da cidade efêmera do Carnaval. A localização e tratamento desses pontos de atrito deve preceder o desenho definitivo a ser adotado. É oportuno lembrar que, para tanto, é fundamental o conhecimento prévio de cada área apropriada pelo evento, conceituando-as como tipologias urbanísticas distintas. Por outro lado, é também imprescindível o domínio da dinâmica específica do Carnaval, expressa no desenho da cidade efêmera, para que se possam estabelecer, criativamente, os ajustes necessários entre essas duas dimensões da realidade físico-ambiental do espaço trabalhado.



As áreas de fronteiras/limites demarcam, de forma efetiva ou simbólica, a interação, ou mesmo isolamento, entre as duas cidades. Os tapumes de proteção de edificações, monumentos, áreas verdes, os elementos de bloqueios de vias são alguns dos elementos físicos utilizados para demarcar os limites e fronteiras. O tratamento desses elementos são importantes não apenas durante o período de realização do evento. Todo o processo de montagem e desmontagem das estruturas deve ser conceituado a partir dessa interação, que pressupõe encontrar as condições satisfatórias de desempenho das duas cidades.

Ressalte-se que essa relação entre o cotidiano e o eventual é inerente à realização de todos os “megaeventos de rua”, considerando-se o pressuposto que será apropriado um espaço para a realização de atividade de natureza distinta do cotidiano. Evidentemente que no Carnaval de Salvador essa relação torna-se mais complexa pelas razões já apresentadas.

#### ÁREAS TEMÁTICAS DO PLANO

Indica-se que o Plano de Estruturação Físico-Ambiental do Carnaval de Salvador seja estruturado em três Áreas Temáticas;

Ordenamento: que aborda a ocupação temporária da cidade pelo Carnaval, nas atuais configurações físico-ambientais adotadas pelo evento;

Expansão: que enfoca as múltiplas possibilidades de expansão do Carnaval de Salvador;

Ambientação: que trata os múltiplos fatores que determinam as condições de ambientação dos lugares da cidade que assumem temporariamente o papel de territórios da festa.

(CARVALHO. 2016, p. 67-73)

## METODOLOGIA

Conforme exposto na **Apresentação**, o trabalho de campo do PEC 2020 teve 3 grandes objetivos dentro da *mancha contínua de ocupação da Cidade Efêmera do Carnaval*:

1. Apreensão das as estruturas efêmeras colocadas dentro dela, com a finalidade de atualizar a base cartográfica do PEC;
2. Apreensão das construções rituais que hoje compõem a festa, com a finalidade de compreender os novos hábitos comportamentais e novas dinâmicas da cidade efêmera;
3. Análise do desempenho dos novos espaços, dos espaços reformados da cidade submetidos ao carnaval.

Por isso, dividimos o enfoque do trabalho de campo em dois:

1. Estruturas Efêmeras;
2. Ritos da festa.

### **1. Estruturas Efêmeras:**

Para a observação das estruturas efêmeras, foi escolhido o período de *preparação e pré-desfile do Dia Padrão do Carnaval*, conforme *Os Modelos Conceituais da Configuração físico-territorial do Carnaval de Salvador dos Termos de Referência para Elaboração do PEC*.

O primeiro passo foi a preparação de uma base cartográfica atualizada da cidade de Salvador, no trecho que compreende a *Mancha Contínua de Ocupação*. Foi escolhida a base cartográfica do *Google Maps*, que é gerada a partir de sobrevôos mais recentes sobre a cidade de Salvador.

O CIRCUIO DODÔ foi dividido em 20 pranchas. O CIRCUIO OSMAR em 12 pranchas. O CIRCUIO BATATINHA em 8 pranchas.

As saídas da equipe do trabalho de campo do PEC 2020 destinadas a observação das Estruturas Efêmeras foram:

- 20/02/2020 CIRCUIO DODÔ: Ondina, manhã de quinta-feira - *período de preparação*;

- 21/02/2020 CIRCUITO DODÔ: Barra, tarde de sexta-feira – *pré-desfile*;
- 23/02/2020 CIRCUITO OSMAR: Campo Grande até a Castro Alves, manhã de domingo - *período de preparação e pré-desfile*;
- 24/02/2020 AVENIDAS DE VALE: Garibaldi, Centenário, Barris e Comércio, manhã da segunda - *período de preparação*;
- 24/02/2020 CIRCUITO BATATINHA: da Rua Chile até o Carmo, manhã da segunda - *período de preparação*.

Na quinta feira, primeiro dia de Observação das Estruturas, tivemos de ajustar a metodologia inicialmente pensada. O arranjo inicial das duplas não era eficiente para registro das estruturas efêmeras. A cidade efêmera do carnaval é muito extensa e complexa, dispúnhamos de uma equipe reduzida, tivemos de encontrar outro caminho para avançar mais rapidamente.

O método que mostrou-se mais eficaz foi implementado no segundo dia e permaneceu até o final do trabalho de campo. Para vencer a tarefa de cobrir toda a mancha contínua nos seis dias de festa, foram criadas de 3 duplas para identificação e localização das estruturas. As três duplas trabalhavam simultaneamente em quadrantes distintos de um mesmo circuito da festa.

Cada dupla precisava cobrir entre 3 ou 4 quadrantes (pranchas) por turno de trabalho. Assim, enquanto uma dupla cobria, por exemplo, o trecho do Corredor da Vitória, passando pelo Campo Grande até o Forte de São Pedro; outra dupla cobria da Casa de Itália até a Praça da Piedade; e uma terceira dupla cobria da Piedade até a Castro Alves.

Cada dupla dispunha de uma prancheta com mapas daquele trecho da cidade impressos no formato A4, na escala 1:2000. E um celular capaz de fazer o registro fotográfico.

Enquanto um integrante da dupla registrava no mapa todas as estruturas efêmeras, o outro integrante fotografava o trecho e as estruturas, para melhor identificação.

No caso das Avenidas de Vale, *áreas de terceira envolvente*, “territórios limite da festa” - segundo os modelos conceituais dos Termos de Referencia do PEC - nos

quais estão situados terminais de transporte, pontos de taxi, carros de aplicativos e os caminhos dos que vão e voltam a pé, a estratégia foi outra: uma dupla do trabalho de campo, de carro, percorreu toda a extensão dessas avenidas nas primeiras horas da manhã do dia 24/02, fazendo o registro fotográfico e croquis para localização das estruturas efêmeras.

## 2. Ritos da Festa:

Para a observação dos ritos da festa, foi escolhido o período de *desfile* do *Dia Padrão do Carnaval*, conforme *Os Modelos Conceituais da Configuração físico-territorial do Carnaval de Salvador dos Termos de Referência para Elaboração do PEC*.

O método aqui adotado foi a imersão da equipe do trabalho de campo do PEC 2020 na festa propriamente dita. Foram procurados lugares elevados dentro das *áreas de primeira envolvente* - espaços situados diretamente às margens da linha de trejeito do desfile de trios: arquibancadas, camarotes, postos elevados da polícia, postos da Saltur.

As saídas da equipe do trabalho de campo do PEC 2020 destinadas a observação das Estruturas Efêmeras foram:

- 21/02/2020 CIRCUITO DODÔ: Barra, noite de sexta-feira - *desfile*;
- 22/02/2020 CIRCUITO OSMAR: Campo Grande, tarde de sábado - *desfile*;
- 24/02/2020 CIRCUITO BATATINHA: da Praça Municipal até Largo do Pelourinho, noite da segunda - *desfile*.

A observação dos ritos da festa era seguida de anotações posteriores das impressões, em casa.

Toda a equipe de campo também teve a oportunidade de estar na condição de folião durante a festa, o que trouxe um enriquecimento das percepções, uma vez que foi oportunizado que os ritos da festa fossem vivenciados, além de observados.

## PRODUTOS

O trabalho de campo do PEC 2020 apresenta como resultado os seguintes produtos:

1. Cartografia preliminar 2020
2. Registro fotográfico
3. Texto analítico

A **cartografia preliminar 2020** mostra as estruturas efêmeras presentes na mancha contínua de ocupação da Cidade efêmera do carnaval.

Nela será possível observar toda a ocupação do comércio de rua, estruturas dos órgãos públicos, da imprensa, os sanitários químicos, os camarotes. Todos os elementos físicos que constituem a cidade efêmera do carnaval.

É uma cartografia preliminar por alguns motivos: carece de revisão da localização das estruturas efêmeras, em cruzamento com o registro fotográfico feito por terra e os eventuais registros aéreos à disposição; carece da preparação definitiva da base cartográfica da cidade de Salvador, atualizada e mais precisa; carece da revisão das manchas de ocupação – vermelha, laranja e amarela, conforme preconizado no PEC 1.

A cartografia preliminar 2020 segue em anexo.

O **registro fotográfico** aqui apresentado é aquele realizado durante as saídas para observação das estruturas efêmeras. Foi feito como suporte para confecção da cartografia e retrata as estruturas presentes nos três circuitos da festa: Dodô, Osmar e Batatinha.

O registro fotográfico completo segue em anexo.

O **texto analítico** procura responder a seguinte pergunta: o que mudou na cidade efêmera do carnaval entre os anos de 2001 e 2020, no aspecto físico-ambiental?

O texto analítico segue abaixo.

## **O QUE MUDOU NA CIDADE EFÊMERA DO CARNAVAL?**

Passaram-se 20 anos desde que a base conceitual para o PEC foi elaborada e exposta nos Termos de Referência para elaboração do plano de estruturação físico-ambiental do carnaval de Salvador.

Nessas duas décadas, a cidade efêmera do carnaval sofreu mudanças. Esse texto procura responder à seguinte pergunta: o que difere a cidade efêmera do carnaval de 2000 da cidade efêmera do carnaval de 2020?

O presente relatório revela inúmeras situações físico-ambientais novas decorrentes do declínio empresarial dos blocos de corda; da transmutação do Circuito Osmar em outra configuração carnavalesca, mais semelhante às festas de largo; da crescente militarização da organização e controle geral da festa; da simplificação dos portais receptivos do carnaval, em pontos de abordagem e revista; da supremacia e profunda intensificação do uso e ocupação do Circuito Dodô, em detrimento dos demais; da dissolução do Circuito Batatinha, na Rua Chile; da segregação intensificada entre ricos e pobres em circuitos distintos; da alocação conflituosa e excessiva de grandes estruturas efêmeras, na mancha vermelha de ocupação; do enfraquecimento na imagem da cidade dos elementos identitários da cidade de Salvador, escondida atrás de tapumes e estruturas; da fragmentação da unidade propositiva físico-espacial da cidade efêmera do carnaval; do grande impacto dos pré-carnavais nos dias de carnaval; do novo contexto dos carnavais de rua no Brasil e o novo papel do Carnaval de Salvador nele; da tensão provocada pelo explícito conflito acirrado entre determinados blocos e a polícia; do impacto das campanhas para mudança comportamental, a exemplo de “respeita as minas”.

Algumas dessas transformações já eram tendências percebidas em 2000 e se intensificaram, como o desequilíbrio entre os circuitos da festa.

Entretanto, alguns aspectos permanecem semelhança como há 20 anos, a exemplo da extensão da mancha contínua de ocupação. Ou seja, do ponto de vista espacial, a cidade efêmera do carnaval permanece praticamente a mesma. Porém, suas dinâmicas rituais sofreram sensíveis modificações: esvaziamentos, adensamentos.

Para melhor organizar a análise, recorreremos às áreas temáticas do plano do carnaval, preconizadas nos seus termos de referência: Ordenamento, Expansão e Ambientação.

## **EXPANSÃO 2020: Expansão no tempo, redução do espaço**

Uma das principais mudanças ocorridas nos últimos anos é a expansão da festa no tempo. Apesar da abertura oficial do carnaval manter-se na quinta feira, primeiro dia da folia baiana, a criação do **Fuzuê**, do **Furdunço** e do **Pipoco**, organizados pela Prefeitura, amplia em 5 dias a duração da festa. Também não podemos esquecer do surgimento de variados carnavais de bairro com formatos variados, transgressores dos circuitos da festa.

Para o **Fuzuê**, **Furdunço** e **Pipoco**, A cidade efêmera do carnaval é parcialmente ativada na Ondina e na Barra, 5 dias antes, quando as atrações desfilam no sentido oposto ao habitual: da Ondina para Barra, do Morro do Gato até o Farol. Esse percurso se chama **Circuito Orlando Tapajós**.

Ou seja, além do **Circuito Dodô**, do **Circuito Osmar** e do **Circuito Batatinha**, acrescenta-se o **Circuito Tapajós**. Contudo, o acréscimo se dá dentro da mesma base física, porém em outro intervalo de tempo, antecipando a festa, expandindo o carnaval na sua duração.

Já na perspectiva espacial, a expansão do carnaval sempre foi assunto debatido há longas datas com as mais variadas proposições, como a criação de um circuito no bairro do Comércio, a transposição total do mega evento de rua para a Paralela, ou para a orla atlântica mais ao norte, na região do Aeroclube.

Entretanto, do ponto de vista físico, a mancha contínua de ocupação permanece praticamente a mesma de 2000. A montagem da cidade efêmera mantém a mesma ocupação. A Expansão da festa encontrada em 2020 é a expansão na dimensão do tempo, com esse acréscimo de 5 dias ocupada pelo **Circuito Tapajós**.

A grande questão é: como o **Circuito Tapajós** impacta na cidade cotidiana e na própria cidade efêmera do carnaval durante os dias oficiais da festa? E como ele se relaciona com os carnavais de bairro ou pré-carnavais, que explodem pela cidade nas mais variadas formatações como o Banho de Mar da Ladeira da Preguiça, o Carnaval do Carmo, do Nordeste de Amaralina e etc...

Quais os benefícios de sua presença? A garantia de espaço para novas experimentações culturais e de grupos artísticos de menor porte?

Arrisco levantar a hipótese de que uma das consequências do **Circuito Tapajós** é o esvaziamento do **Circuito Batatinha**, que já não mais existe como há 20 anos, ocasião do PEC 1. O **Fuzuê**, que hoje acontece no sábado anterior ao Carnaval é constituído de grupos culturais de menor porte, sem trios, exatamente como era o **Circuito Batatinha**. Podemos dizer que o **Fuzuê** é o novo **Circuito Batatinha**? Deslocado da Rua Chile para a Avenida Oceânica?

É importante observar que do ponto de vista ritual, a mancha contínua ocupação apresenta tendência de redução. A mancha contínua de ocupação tende a se reduzir na região ao norte do **Circuito Osmar** e no **Circuito Batatinha**.

Não existe mais o “leito do desfile” do **Circuito Batatinha**, como na ocasião do PEC 1, há vinte anos. Na verdade, não existe mais um **Circuito Batatinha**. Existe sim o Carnaval no Pelourinho. Em 2000, **Circuito Batatinha** e **Carnaval do Pelourinho** eram coisas distintas, em territórios distintos, apesar de contíguos. E existe um agravamento do esvaziamento do **Circuito Osmar**, sobretudo na extensão da Av. Carlos Gomes. Entre a Piedade e o Terreiro de Jesus a ocupação do carnaval se torna rarefeita. Dois trechos de leito de desfile contíguos: **Circuito Batatinha** e contra-fluxo do **Circuito Osmar** (Avenida Carlos Gomes) estão praticamente desaparecidos da festa. Um indício claro desse fato é o gradativo desaparecimento dos vendedores ambulantes na região.

Ou seja, um clarão está se formando nesse trecho ao norte da mancha contínua de ocupação, que tende a separar o Pelourinho do Campo Grande. A Cidade Efêmera do Carnaval tende a uma significativa redução. Intensificação ao sul, na orla oceânica e desaparecimento ao norte, nos arredores do centro histórico.

Avaliando a cidade efêmera de 2020 e considerando as tendências da cidade efêmera de 2000 – onde o enfraquecimento do **Circuito Osmar** já era uma questão – nota-se que o futuro tende a uma configuração onde apenas o **Circuito Dodô** (Barra-Ondina) permanece com ocupação intensa e adensada. O **Circuito Osmar** tende a festa de largo, ao carnaval para crianças e família do Campo Grande até a Casa D’Itália. É como se na perspectiva histórica do carnaval de Salvador, os Circuitos Dodô e o Circuito Osmar alternassem o peso de sua importância no mega evento de rua. Estão trocando de protagonismo dentro da festa. O Osmar era o principal e o Dodô era o alternativo. Hoje, nitidamente, vivemos a condição inversa. A polarização do circuito da Barra é tão grande



que estendeu-se no tempo e trouxe para si as grandes atrações, as médias, as pequenas e as alternativas.

Outro dado da Expansão do Carnaval são os carnavais de bairro e pré-carnavais. Há muitos anos que a prefeitura contribui com a organização e promoção dos carnavais de bairro, que a cada ano aprimoram-se, como o carnaval do Nordeste de Amaralina, que ganhou o status de circuito: **Circuito Mestre Bimba**. Em 2020, do dia 19 (quarta feira) ao dia 25 (terça feira) de fevereiro o **Circuito Mestre Bimba** teve atrações diariamente.

Para além dos fomentos do Município e do Estado, nos últimos 10 anos, outros carnavais de bairro e pre-carnavais ganham destacada notoriedade no calendário momesco, como é o caso Carnaval no Carmo, cada vez mais procurado e protagonizado pelo bloco De Hoje a Oito, e o Banho de Mar à Fantasia, nas imediações da Ladeira da Preguiça. Acontecimentos mais espontâneos que diferenciam-se muito da proposta dos circuitos da festa. Sua existência e permanência são uma espécie de crítica ao formato hegemônico dos circuitos e do controle estatal, comercial e empresarial sobre a festa. O circuito, de fato, implica no controle do tempo e do espaço da festa. Esses pré-carnavais não possuem trios elétricos e combatem a existência deles. São movimentos conectados aos crescentes carnavais de rua das cidades brasileiras.

São fatos urbanos momescos que apontam para o desgaste do desfile de trios, mesmo com a redução dos blocos de cordas. Parte dos foliões tem preferido o pré-carnaval ao carnaval oficial. É uma expansão do carnaval e ao mesmo tempo uma crítica ao formato hegemônico dos circuitos.

### **AMBIENTAÇÃO 2020: empobrecimento**

Nesses 20 anos que separam a cidade efêmera do carnaval 2000 da atual cidade efêmera observada no trabalho de campo, a qualidade da ambientação da cidade para festa sofreu severo empobrecimento, em relação ao ideal preconizado pelo PEC.

Hoje, a cidade efêmera tem como principal elemento constitutivo o tapume. Cada vez mais invadida por estruturas efêmeras de grande porte na primeira envolvente e acanhada na insignificância de elementos decorativos. A profusão de estruturas efêmeras é

tapumada, as edificações e os monumentos da cidade cotidiana dentro da primeira e segunda envolvente são tapumados.

A imagem da cidade para a festa sofreu drasticamente nos últimos 20 anos, assim como o espaço do folião pipoca. A tendência de aprimoramento da ambientação da cidade para a festa defendida pelo PEC, em 2000, reverteu-se por completo.

Findaram-se os concursos de decoração dos tapumes, assim como a promoção de projetos específicos para decoração dos monumentos durante a festa. O projeto geral de decoração da cidade ficou praticamente reduzido ao projeto de sinalização apresentado de forma lúdica e dividido com a marca dos patrocinadores. Não existem alegorias festivas nas ruas da cidade efêmera do carnaval.

Como resultado, temos hoje uma cidade escondida atrás de tapumes, que abre mão da presença de seus elementos identitários em sua imagem durante a festa, quase toda ela feita de suporte para propaganda dos patrocinadores. A cidade de Salvador esconde-se atrás de tapumes, como uma cidade que prepara-se para uma guerra e assim comete uma falha trágica na perspectiva do marketing urbano. Nesse caminho, o carnaval de Salvador equipara-se a imagem de qualquer outra festa de rua em outras cidades, equipara-se às micaretas em outras cidades.

O espaço do folião dentro da primeira envolve é também cada vez mais oprimido pelo avanço das estruturas efêmeras. Em 2000, combatia-se pela conquista desses espaços para o folião pipoca enfrentando o avanço dos camarotes e dos blocos de corda sobre o espaço público. Hoje, é a presença intensificada de estruturas de controle da festa a maior ameaça ao espaço do folião pipoca.

Em 2020, a maior perda para o espaço do folião - e ao mesmo tempo para a imagem da cidade - é o caso do largo do Farol da Barra. O resultado de sua ocupação em 2020 é praticamente o oposto do idealizado no Plano do Carnaval de 2000, que buscava o conforto ambiental, a conquista de espaços para o folião e a melhor imagem da cidade.

Somente no estudo do caso da ocupação do Largo do Farol da Barra em 2020, podemos desenvolver os argumentos de praticamente tudo que não se deveria fazer na perspectiva da Ambientação da cidade para a festa, de acordo com o PEC.

O Largo do Farol e o gramado do Farol são espaços importantíssimos para o folião e para o carnaval. São teatros naturais, perfeitos para ocupação tanto na perspectiva de primeira envolvente, como de segunda envolvente. É um espaço de valor imenso para a cidade, pois cerca e resalta um elemento icônico da cidade: o farol da Barra, e também para a construção ritual da festa pois é o ponto de partida do desfile do **Circuito Dodô**. É onde muitas das principais performances artísticas são deflagradas e onde a festa começa.

Contudo, mesmo com toda essa importância, o principal elemento do Largo do Farol em 2020, foram as gigantescas estruturas da Polícia Militar, que não apenas proibiu a ocupação do gramado do Farol pelas pessoas, como fez desaparecer o próprio Farol da Barra da imagem da cidade.

Portanto, um dos principais espaços da ludicidade e da celebração da festa, abriu mão de estar contextualizado na própria cidade. O protagonista do principal ambiente hoje do carnaval foi o posto da polícia militar no farol da Barra. O que isso significa?

O que quer nos dizer a profusão de tapumes cinzas nesses espaços e espalhados no canteiro central da Adhemar de Barros e no trecho final da Avenida Oceânica em Ondina, em rígida delimitação espacial?

O que esse novo e preponderante discurso visual e ambiental quer nos comunicar? Não corremos o risco de um excessivo controle sobre a festa? O que a ambientação da cidade efêmera do carnaval de 2020 quer nos dizer? Quais são as forças que hoje protagonizam e traduzem-se na materialidade de suas estruturas efêmeras?

## **ORDENAMENTO 2020**

Na perspectiva do Ordenamento, a cidade efêmera do carnaval é marcada pelo crescimento do rigor da determinação de sua ocupação, em espacial no **Circuito Dodô**, em comparação com o carnaval de 2000.

No Circuito Dodô essas questões ficam mais evidentes, por hoje ser o principal e mais disputado território da cidade efêmera do carnaval.

A começar pelo acesso aos espaços da festa. Em 2000, foi implementado o Projeto dos Portais do Carnaval. A Cidade do Carnaval teria 5 ou 6 grandes portais de recepção dos foliões. Uma proposição lúdica, com previsão de contratação de artistas, para performances nesses territórios para composição de um grande receptivo, onde além das boas vindas, os foliões receberiam orientações, informações sobre campanhas de interesse público, distribuição de preservativos, além, é claro, da presença policial.

Ao longo desses 20 anos, esses 5 Portais do Carnaval foram convertidos em variados Pontos de Abordagem Policial nas ruas que dão acesso a festa. O objetivo é que ninguém acesse o carnaval sem passar por uma revista policial e pelas câmeras da abordagem.

Ou seja, a proposta de receptivo lúdico foi transformada exclusivamente em controle do acesso. Um controle de acesso muitas vezes intimidador como no caso do Ponto de Abordagem policial da Adhemar de Barros, perto do Zoológico, onde no acesso dos foliões foi instalado um canil para os cães policiais.

A rigidez no acesso a festa é uma marca do Ordenamento 2020 da festa.

Essa rigidez também impacta na determinação dos espaços destinados aos vendedores ambulantes, que locam espaços públicos dentro da cidade efêmera do carnaval, mediados pela prefeitura e são obrigados a comercializar apenas os produtos do patrocinador da festa e exibir suas marcas.

Com isso, hoje no carnaval de Salvador, um novo elemento físico impacta no ornamento da festa: a barreira ininterrupta de vendedores ambulantes (apenas no Circuito Barra-Ondina), que segrega a primeira envolvente em três espaços: marginal 1, miolo e marginal 2. Com isso, cria um obstáculo muitas vezes hostil para o folião dentro da adensada mancha vermelha de ocupação. Quando da passagem de grandes atrações, a barreira ininterrupta de vendedores ambulantes causa tumultos e empurra-empurra.

Outro dado marcante do ordenamento em 2020 é a ocupação da primeira envolvente com crescentes estruturas efêmeras. Tendo em vista as diretrizes do ordenamento elaboradas pelo PEC, em 2000. A Primeira Envolvente, ou Mancha Vermelha, é o espaço prioritário do folião pipoca e por sua densidade e comportamento vibrante, todos os obstáculos que signifiquem atritos a integridade física das pessoas devem ser removidos. Em 2020, nota-se no Circuito Dodô a perda de importantes espaços para o folião pipoca.

## PERCEPÇÕES GERAIS DA EQUIPE DE COLABORADORES

### CIRCUITO BARRA-ONDINA (DODÔ)

Sendo um dos palcos principais do carnaval de Salvador, o circuito Barra-Ondina (Dodô) tem se mostrado uma liderança atrativa nos dias de festa da capital baiana, desde suas últimas edições. É clara a visibilidade que o circuito tem ganhado ano após ano, tendo em vista os holofotes nos maiores artistas, blocos e camarotes, traduzindo o circuito na maior vitrine do carnaval soteropolitano.

É notório todos os impactos —sejam positivos ou negativos na forma como a festa se comporta no circuito mais ilustre da cidade. A escala de foliões bastante considerável é somada ao número amplo de ambulantes, camarotes e outros equipamentos de apoio, todas estas peças colaborando na sustentação máxima do circuito e ocupando cada vez mais espaço nas ruas da Barra/Ondina. Por via de regra entendemos que o destaque do circuito Dodô é um enaltecimento do carnaval de Salvador e, ao mesmo tempo, um apagamento dos outros circuitos da própria cidade. (SOBRAL, João Lucas)

-

Atualmente, ratifica-se que o circuito Dodô se firma como o dirigente do carnaval soteropolitano. Torna-se visível essa afirmação quando comparado com o Osmar, antes tão tradicional quanto, agora desprovido de grandes massas. O percurso Barra-Ondina tem concentrado as maiores atrações e camarotes, e, por consequência disso, a população tem se interessado mais nesse circuito.

É válido lembrar que já é possível visualizar essa grande participação da população nas pré festas de carnaval, o furdução e o fuzuê. Conhecidas como festejos de menor porte, no ano vigente as celebrações foram marcadas pela superlotação do espaço do circuito.

Acerca do público, é notório que sua parte majoritária seja composta por jovens, diferente dos outros circuitos. Também pode-se perceber que há uma concentração da elite de Salvador, principalmente devido aos camarotes luxuosos presentes do percurso. (FIGUEIREDO, Nicole)

## CIRCUITO CAMPO GRANDE (OSMAR)

Durante o percurso do circuito Osmar, é possível observar diversos comportamentos, organizações, procedimentos e estruturas. Originalmente conhecido como um dos percursos tradicionais do carnaval de Salvador, nos últimos anos esse circuito tem perdido certa característica. Um dos principais motivos observados é a concentração de grandes atrações, em diversos dias da festa, no Barra-Ondina, onde a “nova elite” soteropolitana (e também turística) sente-se mais atraída. Ademais, o circuito Osmar se tornou palco, na maioria dos dias, de atrações mais populares, afastando o público elitista.

Sendo assim, as consequências dessa “evasão” se mostraram presentes no carnaval de 2020. A exemplo disso, é válido citar a diminuta quantidade de vendedores ambulantes (comparando com o circuito Dodô). Convém lembrar que o percurso dos trios está também reduzido: muitos não passam mais pela Carlos Gomes; dessa forma, a rua, antes movimentada, se apresentou vazia e escassa de estruturas efêmeras, se comparada com a Avenida Sete.

Outra percepção importante é acerca do público. Grande parte era composta por adultos ou crianças, principalmente durante a tarde. Contudo, em momentos de atrações mais populares e atuais, os jovens apareciam em quantidade significativa.

É válido comentar acerca da participação da Polícia Militar neste carnaval. Em quantidade maior se comparada aos anos anteriores, os policiais militares fizeram-se presentes em todos os circuitos do carnaval de Salvador. Entretanto, suas abordagens diferenciam-se conforme o local, o público e até mesmo o bloco. A exemplo disso, pode-se citar a agressão percebida durante a passagem do cantor Igor Kannário, conhecido como “príncipe do gueto”; em virtude de questões anteriores, já existia uma tensão entre o artista e os policiais, e, o comportamento desses acarretou em agressão contra a população, gerando um clima de estresse na passagem do trio. (FIGUEIREDO, Nicole)

-

Em um cenário oposto ao circuito Dodô, o circuito Osmar pode ser considerado um reflexo da supervalorização do seu anterior. Aqui existe um esvaziamento significativo do público, produto do descrédito de alguns artistas e blocos que muitas vezes ocuparam estas ruas mas que hoje não se constituem mais. Sendo assim, sem grandes nomes, sem grandes massas.

Apesar do seu enfraquecimento, o circuito assume uma identidade bastante peculiar e explícita. É possível enxergar uma outra dinâmica dentro do Campo Grande, com um clima diferenciado, mais aconchegante e muitas vezes familiar ao levarmos em consideração espaço e tempo. Simultaneamente, podemos compreender um espaço que se abre a novas possibilidades e que possui forte potencial para propor inovações da festa, quaisquer que sejam.

(SOBRAL, João Lucas)

#### CIRCUITO PELOURINHO (BATATINHA)

O circuito Batatinha é conhecido por sua característica familiar e, nesse ano, não foi diferente. Seu público era majoritariamente composto por adultos, idosos e crianças, além de turistas. Havia jovens e adolescentes, mas esses estavam concentrados nas atividades paralelas do centro antigo, como os shows, peças e concursos que aconteciam nas praças do Pelourinho. O circuito é pequeno, mas possui diversas maneiras de curtir o carnaval.

(FIGUEIREDO, Nicole)

# NOTAS

- 
- <sup>i</sup> Tradução nossa: Caminho entre o além e o mundo
- <sup>ii</sup> *A Cidade da Bahia é Nossa!*, Música de Edvard Passos.
- <sup>iii</sup> *Ê Quincas*, música de Gerônimo Santana.
- <sup>iv</sup> *Bolero de Quitéria*, música de Gerônimo Santana.
- <sup>v</sup> *Hino da Cachaça*, música de Gerônimo Santana.
- <sup>vi</sup> *Corre, corre Flor* (1ª parte), música de Gerônimo Santana.
- <sup>vii</sup> *Corre, corre Flor* (refrão), música de Gerônimo Santana.
- <sup>viii</sup> *Corre, corre Flor* (2ª parte), música de Gerônimo Santana.
- <sup>ix</sup> *Corre, corre Flor* (refrão), música de Gerônimo Santana.
- <sup>x</sup> Cantiga de Iemanjá da tradição do Candomblé. Tradução do Iorubá:  
 Quem, quem é a dona dos rios? É Iemanjá.  
 A quem nos dirigimos expressando simpatia. Mãe do rio, mãe do rio.  
 (OLIVEIRA. P.139)
- <sup>xi</sup> *Samba de Gabriela*, música de Gerônimo Santana.
- <sup>xii</sup> *Oxóssi Caçador*, música de Gerônimo Santana.
- <sup>xiii</sup> *Ogum Onirê*, música de Gerônimo Santana.
- <sup>xiv</sup> Cantiga de Ogum da tradição do Candomblé. Tradução do Iorubá:  
 Ogum, Senhor de Irê, é o elmo protetor e Senhor de Irê  
 Chefe proeminente, espalhem a notícia de sua chegada  
 Traga-nos felicidade, Ogum, Senhor do Irê chefe proeminente  
 Espalhem o boato de que ele chegou (OLIVEIRA. P.35)
- <sup>xv</sup> Ritmo entoado por atabaques nos terreiros de candomblé para reunir, ou dispersar os filhos de santo.
- <sup>xvi</sup> Cantiga de Ogum da tradição do Candomblé. Tradução do Iorubá:  
 O Senhor do akorô protege derrubando o inimigo  
 Com um golpe, Ogum protege abatendo o seu  
 Adversário com um golpe. (OLIVEIRA. P.32)
- <sup>xvii</sup> Cantiga de Oxossi da tradição do Candomblé. Tradução do Iorubá:  
 Caçador que nos faz saber como ir à caça, caçador que nos faz saber como ir à caça nosso bom caçador, caçador que nos faz saber como ir à caça, NíMawo (cumprimento para importante governante), caçador que nos faz saber como ir à caça e senhor que nos favorece. (OLIVEIRA. P.44)
- <sup>xviii</sup> Cantiga de Oxum da tradição do Candomblé. Tradução do Iorubá:  
 Mãe que faz o rio ser sagrado, mamãe, mãe que tornou o rio sagrado, Senhora das águas que dão vida aos filhos queridos e torna o rio sagrado. (OLIVEIRA. P.134)
- <sup>xix</sup> Cantiga de Iansã da tradição do Candomblé. Tradução do Iorubá:  
 Oyá chegou ela possui alto valor, ela é quem pode  
 Mandar os raios para longe de nós. (OLIVEIRA. P.122)
- <sup>xx</sup> Cantiga de Oxalá da tradição do Candomblé. Tradução do Iorubá:  
 Ó Senhor do mundo que usa alá (lençol, pano branco)  
 Faça nossa casa feliz, Senhor e pai, dê-nos boa sorte  
 E faça nossa casa feliz. (OLIVEIRA. P.161)



---

<sup>xxi</sup> *Jubiabá*, música de Gerônimo Santana.

<sup>xxii</sup> *Jubiabá*, música de Gerônimo Santana.

<sup>xxiii</sup> *Filhos de Jorge*, música de Gerônimo Santana.

<sup>xxiv</sup> Rahul Mehrotra e Felipe Vera são professores da Harvard School of Design.

<sup>xxv</sup> Trecho da música *Eva*, da banda Rádio Táxi, que se tornou um hino do carnaval de Salvador, pela sua veiculação na festa pela Banda Eva, desde o final da década de 80.

<sup>xxvi</sup> Nascido em Santo Amaro, no Recôncavo Baiano, intelectual afro-descendente, aluno fundador do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e da Escola de Belas Artes, pintor, escritor, líder abolicionista e pioneiro nos registros antropológicos da cultura africana na Bahia.

<sup>xxvii</sup> AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

<sup>xxviii</sup> Atividade de pesquisa, ensino e extensão originada na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1997, cujo objeto de estudo são as apropriações efêmeras da cidade por eventos de rua, com ênfase no carnaval.

<sup>xxix</sup> Manoel José Ferreira de Carvalho (1951-2005) - Importante intelectual baiano, arquiteto formado pela Universidade Federal da Bahia, liderou a primeira greve estudantil dos anos 1970, um dos líderes dos movimentos contra a ditadura pela redemocratização do Brasil. Foi arquiteto da Secretaria de Estado do Trabalho e Bem-Estar Social, coordenando projetos na área da habitação popular e obras de interesse social. Professor da Escola de Arquitetura e seu diretor (1995-1999) criou e desenvolveu uma fecunda linha de pesquisa sobre o carnaval da cidade do Salvador no campo da arquitetura efêmera. Na ocasião de sua morte prematura, era pró-reitor de Extensão da UFBA.

<sup>xxx</sup> O Plano de Estruturação Físico-Ambiental do Carnaval de Salvador (PEC) foi fruto de convênio entre a Prefeitura Municipal de Salvador e a Universidade Federal da Bahia durante os anos de 2001 a 2003.

<sup>xxxi</sup> CARVALHO, Manoel José Ferreira de. *A cidade efêmera do carnaval*. Org. Edvard Passos, Salvador: Edufba, 2016. p. 16.

<sup>xxxii</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>xxxiii</sup> Segundo o historiador baiano João José Reis, em entrevista ao *site* Nós Transatlânticos (nostransatlanticos.com).

<sup>xxxiv</sup> CARVALHO, Manoel José Ferreira de. *Espaço do servir*, 2003. Trecho do discurso proferido por Manoel José de Carvalho, patrono da turma de formandos em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia de 2002, na ocasião da cerimônia de colação de grau, em Janeiro de 2003.

<sup>xxxv</sup> Salvador foi originalmente uma cidade militar, planejada para ser cercada por muros.

<sup>xxxvi</sup> Sacerdotisa de religião de matrizes africanas e militante da causa negra, em depoimento no *site* Nós Transatlânticos (nostransatlanticos.com).

<sup>xxxvii</sup> AMADO, Jorge. *Os pastores da noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

<sup>xxxviii</sup> O CEAB guarda, há doze anos, o acervo completo do professor Manoel José de Carvalho.

---

xxxix CARVALHO, 2016, p. 51.

<sup>xl</sup> O entrudo foi uma forma barbárica de carnaval banida dos grandes centros urbanos do Brasil no século XIX.

<sup>xli</sup> CARVALHO, 2016, p. 72.

<sup>xlii</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>xliii</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>xliv</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>xlv</sup> Dodô (Adolfo Antônio Nascimento) e Osmar (Osmar Álvares Macedo) foram os inventores do trio elétrico. Os dois estudavam música e eletrônica e pesquisavam uma forma de amplificar o som dos instrumentos de corda.

<sup>xlvi</sup> O Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas, agremiação que existiu na cidade do Recife, fundada em 1889, esteve nas ruas de Salvador no ano de 1950, na prévia do carnaval, num desfile que foi interrompido por um acidente com um de seus músicos. O desfile do Vassourinhas foi uma referência importantíssima para Dodô e Osmar, que se inspiraram na sonoridade do seu frevo e na consequente adesão popular nas ruas.

<sup>xlvii</sup> GÓES, Fred. *50 anos de trio elétrico*. Salvador: Corrupio, 2000, p. 14.

<sup>xlviii</sup> HARVEI, David. A liberdade da cidade. In: MARICATO, Ermínia (Org.). *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo; Carta Maior, 2013. p. 28.

<sup>xlix</sup> CARVALHO, 2016, p. 31.

<sup>l</sup> *Ibid.*

<sup>li</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>lii</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>liii</sup> *Ibid.* p.32-33

<sup>liv</sup> *Ibid.*, p. 33

<sup>lv</sup> Orlando Tapajós promoveu uma revolução estética no trio elétrico. Em 1972, montou a estrutura que deu origem ao modelo atual do trio com a Caetanave, uma homenagem a Caetano Veloso que voltava do exílio.

<sup>lvi</sup> Manoel José Ferreira de Carvalho (1951-2005) - Importante intelectual baiano, arquiteto formado pela Universidade Federal da Bahia, liderou a primeira greve estudantil dos anos 1970, um dos líderes dos movimentos contra a ditadura pela redemocratização do Brasil. Foi arquiteto da Secretaria de Estado do Trabalho e Bem- Estar Social, coordenando projetos na área da habitação popular e obras de interesse social. Professor da Escola de Arquitetura e seu diretor (1995-1999) criou e desenvolveu uma fecunda linha de pesquisa sobre o carnaval da cidade do Salvador no campo da arquitetura efêmera. Na ocasião de sua morte prematura, era pró-reitor de Extensão da UFBA.

<sup>lvii</sup> O Plano de Estruturação Físico-Ambiental do Carnaval de Salvador (PEC) foi fruto de convênio entre a Prefeitura Municipal de Salvador e a Universidade Federal da Bahia durante os anos de 2001 a 2003.

---

lviii CARVALHO, Manoel José Ferreira de. A cidade efêmera do carnaval. Org. Edvard Passos, Salvador: Edufba, 2016. p. 16.