

**“DESLUMBRANTE POR TER MAGNITUDE”¹:
A SONORIDADE ESTÉTICA DO ESPETÁCULO *ERÊ* DO BANDO DE
*TEATRO OLODUM***

*Régia Mabel da Silva Freitas*²
<https://orcid.org/0000-0002-6759-5251>

Resumo:

Este artigo objetiva evidenciar a importância da sonoridade no espetáculo *Erê* do *Bando de Teatro Olodum* como elemento dramático de comunicação com o público. De natureza qualitativa, cunho etnográfico e percurso exploratório-descritivo, os dados foram coletados através de revisão bibliográfica afrocentrada e entrevista semiestruturada com o diretor musical. Percebeu-se que a estética musical contribuiu expressivamente para o desenvolvimento comunicativo por apresentar e intensificar a montagem.

Palavras-chave: sonoridade. Bando de Teatro Olodum. espetáculo *Erê*.

**DAZZLING FOR HAVE MAGNITUDE:
THE AESTHETICS SONORITY IN “ERÊ” FROM OLODUM THEATER
BAND**

Abstract:

This article shows the importance given to sonority in Erê staging, from Olodum Theater Band, as another dramatic element of communication with the public. Through a qualitative nature, an ethnographic type and a descriptive exploratory way, data were collected based on black reference bibliographic review and interview semi-structured with the musical director. It was perceived that the music aesthetics contribute to the communicative development very by presenting and intensifying the dramatic text.

Keywords: sonority. Olodum Theater Band. Erê staging.

¹ Música “Salvador não inerte – Ladeira do Pelô”, álbum *Egito Madagascar*, do *Olodum* (1987).

² **Régia Mabel da Silva Freitas** é doutora em Difusão do Conhecimento (UFBA). Formadora Pedagógica decolonial. Pesquisadora, Palestrante e Organizadora de eventos, livros e periódicos acerca de epistemes negrorreferenciadas (Relações Raciais, com ênfase em Educação Antirracista, atuando em temas como Artes Negras, Culturas Africana e Afro-brasileira, Decolonialidade, Direito Antidiscriminatório e Feminismo Negro) numa perspectiva interseccional enucleando à raça as avenidas identitárias classe, crença, gênero, geração e orientação sexual. Coordenadora do Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa e Extensão em Relações Raciais (NUMPERR). E-mail mabel_freitas@hotmail.com.



Afinando os Instrumentos

“O músico é um intérprete que conhece, memoriza e rege mudanças de cena, música e fala.”

(Jarbas Bittencourt)

O *Bando de Teatro Olodum*, há quase 30 (trinta) anos, confronta a ideologia alienadora hegemônica e eurocêntrica no âmbito artístico com sua visceral rebeldia contra o sistema racista vigente. Esse grupo fomenta a descolonialidade³ pela sua militância negrocênica – um projeto político-cultural antirracista que através do Teatro Negro leva aos palcos de maneira idiossincrática e contundente os binômios poder-saber e reflexão-ação, engendrando liames culturais, educacionais, políticos e sociais através de insurreições cênicas.

Essa companhia promove Teatro Negro, um movimento sociocultural de combate ao racismo, lastreado pela tríade ‘Ler (*kawe*) – Dizer (*wéfun*) – Transformar (*yépada*)’, transformando o palco em trincheira capaz de refletir e intervir sobre questões raciais (pré, trans e pós-pseudoAbolição), ressemantizando o legado da ancestralidade, preenchendo lacunas de referenciais africanos e afro-brasileiros e revelando habilidades artísticas de uma plêiade negra. As suas atividades de caráter formativo (Espetáculos, Exposições, Fóruns, Mesas Redondas, Oficinas, Publicações, Seminários entre outras) primam pelas três dimensões apresentadas por Coll *et. al.* (1986): conceitual (saber), procedimental (fazer) e atitudinal (ser)⁴.

O Bando, como é comumente conhecido, é mais uma companhia baiana que busca a garantia dos nossos direitos civis, políticos e sociais através das supracitadas práticas formativas extraescolares racializadas pelo viés das Artes Cênicas. Os artistas nutrem-se conceitualmente de referenciais teóricos e pesquisas para respaldar seus

³ “Descolonização refere-se ao desfazer do colonialismo. Politicamente, o termo descreve a conquista da autonomia por parte daquelas/es que foram colonizadas/os e, portanto, envolve a realização da independência e da autonomia” (KILOMBA, 2008, p. 224).

⁴ Para Coll (1986), o conceitual é a apropriação de fatos, conceitos e princípios, o procedimental enucleia hábitos, técnicas, habilidades, estratégias, métodos e rotinas e o atitudinal diz respeito à possibilidade de os indivíduos modificarem atitudes e valores, mudarem ou ajustarem condutas a novas situações nas quais estiverem envolvidos.



textos e produzir seu material (conceitual/ ler – *kame*); nos palcos, apresentam, de forma singular em seus discursos, cartografias de heroísmo negro, além de nossas lutas diuturnas rumo à tão desejada cidadania plena (procedimental/ dizer – *wéfun*) com o escopo de reverter (atitudinal/ transformar – *yépada*) a realidade do perverso jugo caucasiano hodierno.

Esse coletivo, sonoramente com sua mandiga dramatúrgica idiossincrática, traz à baila as nossas orientações cognitivas de heranças culturais africanas ressignificadas desde o século XVI com vistas às (des)continuidades e reinterpretções culturais diaspóricas – legítimas traduções contemporâneas da resistência negra. Assim, é um celeiro de difusão de saberes azeviches para artistas e plateias, mesclando múltiplas linguagens, a saber: teatro, poesia, performance, música, dança, audiovisual entre outras.

Este artigo objetiva evidenciar a importância da sonoridade⁵ no espetáculo Erê, que comemorou as Bodas de Prata do *Bando de Teatro Olodum*, como mais um elemento de comunicação com o público. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa exploratório-descritiva de natureza qualitativa, cunho etnográfico e dados coletados através de revisão bibliográfica em geral de teóricos afrocentrados e entrevista semiestruturada com o diretor musical Jarbas Bittencourt.

Após esta nota introdutória (*Afinando os instrumentos*), há duas seções, a saber: (i) na primeira, apresenta-se a sonoridade como elemento estético do *Bando de Teatro Olodum* e (ii) na segunda, apontam-se músicas cênicas, sons de ambientação e efeitos sonoros utilizados na montagem Erê. À guisa de conclusão, tecem-se as considerações derradeiras (*Acordes Finais*) e arrolam-se as referências precipuamente afrocentradas (*Coro Conceitual*).

⁵ Sonoridade é aqui entendida como o conjunto de músicas cênicas, sons de ambientação e efeitos sonoros.



1. “O canto singelo e divino traz simbolizando essa negra razão”⁶: o toque ancestral do *Bando de Teatro Olodum*

“O Bando é minha referência.
O Bando tá aqui para me dizer quem eu sou.”
(Daniel Vieira – Nine)

Desde 1990, a percussão dá cadência ao texto dramaturgicamente do *Bando de Teatro Olodum*. A formação musical dos artistas sempre foi priorizada pelos diretores, evidenciando a importância da mesma como elemento estético. A Banda Mirim do Olodum tocou ao vivo em todos os espetáculos até 1994 – ano de rompimento entre essa companhia teatral e o Grupo Cultural Olodum por dissidências ideológicas. Após essa ruptura, os atores assumiram também a execução dos instrumentos ao vivo; sendo, a partir daí, criadores e executadores.

Dentre as suas montagens sonoramente encenadas, temos *Essa é nossa praia* (1991), *Onovomundo* (1991), *Ó Paí, Ó!* (1992), *Woyseck* (1992), *Medeamaterial* (1993), *Bai Bai Pelô* (1994), *Zumbi* (1995), *Zumbi está vivo e continua lutando* (1995), *Erê pra toda vida – Xirê* (1996), *Ópera de três mirreiros* (1996), *Cabaré da Rrrrrraça* (1997), *Um tal de Dom Quixote* (1998), *Ópera de três reais* (1998), *Sonho de uma noite de verão* (1999), *Já fui* (1999), *Material Fátzer* (2001), *Relato de uma guerra que (não) acabou* (2002), *Oxente, cordel de novo?* (2003), *O Muro* (2004), *Autorretrato aos 40* (2004), *Áfricas* (2006), *Bença* (2010), *Dô* (2012) e *Erê* (2015) (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2020).

A sonoridade, como parte da estética dramaturgicamente negra do Bando, ressignifica, ressemantiza e reinterpreta o legado cultural africano. Em cena, busca-se manter vivo o vínculo com a África e a ligação com a ancestralidade, apesar da hegemonia cultural eurocêntrica na sociedade brasileira como um todo e, até mesmo, nas Artes Cênicas desta Roma (dita!) Negra. Afinal, nesse continente tão rico e plural a que devemos origens abissais, os instrumentos são veículos sagrados utilizados na narrativa oral.

⁶ Música “Raça negra”, álbum *Egito Madagascar*, do *Olodum* (1987).



Consoante o músico, compositor e cantor Jarbas Bittencourt (2018), que desempenha a função de diretor musical do Bando desde 1996, há um

vocabulário percussivo que os músicos dominam. O músico rege o grupo. O músico conhece profundamente os espetáculos como um todo e rege mudanças o tempo inteiro. É como se decorasse o texto inteiro de todo mundo porque determinadas palavras são o sinal pra que ele mude e numa virada chame o ator que tá em cena e a banda pra outro ritmo.

Deste modo, “a percussão no palco [tornou-se] marca característica de quase todas as encenações do Bando” (UZEL, 2003, 46). Essa dimensão evidencia a relevância dada pelo grupo à música de ascendência africana como catalisadora de emoções da plateia. Delineou-se assim mais um dos seus traços identitários com a ancestralidade, pois para Tinhorão (2008, p.60),

ao se defrontarem os batuques de africanos e crioulos da colônia e do vice-reino com a diversidade de sugestões de cantos e danças de negros, de alguma forma desestruturados – em parte por influência das condições locais, e, parte por mudanças ocorridas na própria África –, os brancos e mulatos brasileiros não encontraram qualquer dificuldade em se apossar dos elementos a que mais se adaptavam, para com eles compor novas formas de danças e de cantos, logo tornados nacionais.

Ki-Zerbo (1980, p.30-31) evidencia que os instrumentos musicais se incorporam

ao artista, e seu lugar é tão importante na mensagem que, graças às línguas tonais, a música torna-se diretamente inteligível, transformando-se o instrumento na voz do artista sem que este tenha necessidade de articular uma só palavra. (...) A música encontra-se de tal modo integrada à tradição que algumas narrativas somente podem ser transmitidas sob a forma cantada.

Assim, a sonoridade, em seus espetáculos, é mais um elemento estético de comunicação com o público a partir da força dos tambores e de diálogos com o *axé music*, o *blue*, o *rap*, o *reggae* dentre outros ritmos. São textos falados e/ou cantados, músicas cênicas rigorosamente selecionadas pelo elenco ou especificamente compostas para os espetáculos, sons de ambientação e efeitos sonoros numa relação dialógica intensa com o ator-músico ou músico-ator que afinadamente apresenta uma orquestra



polifônica cênica. Acerca do processo criativo das músicas cênicas, assim aduziu Jarbas Bittencourt (2018):

São exercícios diários de criação, de descoberta de músicas dentro da sala de ensaio. A música criada pro Bando passa necessariamente por mim e pelos atores, pelas culturas e tradições, pelas informações que estão no corpo de cada ator e atriz e passam por Zebriuba⁷ também com o qual eu criei muita coisa ensaiando. A música pra teatro é feita para atender a princípios que não são princípios musicais às vezes.

Esse diretor musical, que sempre pautou suas produções artísticas na harmonia tradicional ocidental e estrutura de música tonal, descreveu o seu processo de afrobetização musical, iniciado com seu ingresso no Bando para dirigir a sonoridade de *Erê pra toda vida – Xirê*⁸. Com as letras compostas por Capinam e a percussão ligada à música-ritual do candomblé, ele disse:

Fui criando músicas num impacto do que aquilo trazia pra mim sem muito conhecimento. O que vinha dessas músicas ligadas ao candomblé se mostrava indomável aos postulados do compasso e da métrica tradicional com a qual a gente tá habituado a escrever no universo daquilo que vem da música europeia. Eu ia fazendo as melodias e eu fui reconhecendo às vezes que com aquele ritmo não dava para seguir aquela lógica e eu fui procurando outras lógicas que dessem espaço para a composição fluir. Células identitárias que estavam na montagem de Erê tal e qual elas eram na percussão. Procedimentos mais fluidos e talvez mais sofisticados. Você tem uma informação que nasce de um toque ancestral, um toque mais que ancestral – religioso. Você tem uma necessidade daquilo pra atender uma necessidade de dramaturgia dentro do espetáculo. Não é o que é oferecido numa cerimônia religiosa. Aquilo já é processado por métodos que a gente foi desenvolvendo ao longo dos anos (BITTENCOURT, 2018).

Multi-instrumentistas, os atores-músicos ou músicos-atores do Bando trasladam com maestria por diversos instrumentos musicais, não se restringindo apenas aos tão nossos identitários percussivos. Como a concepção musical das montagens é bastante diversificada, a banda executa ao vivo bateria eletrônica, cavaquinho, contrabaixo,

⁷ Bailarino profissional com experiências internacionais, que desempenha a função de diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia e de coreógrafo do Bando desde 1993.

⁸ Espetáculo que teve como mote a Chacina da Candelária na qual oito jovens negros foram assassinados em 1993 no Rio de Janeiro (BANDO, 2020).



guitarra, piano, *pick-up* de DJ, saxofone, teclado, violão (inclusive processado, alterando o som original do instrumento com pedaleiras e filtros analógicos), entre outros.

Contudo, já que “as nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se ‘especialistas’ em nossa cultura, e mesmo em nós” (KILOMBA, 2008, p. 51), Jarbas Bittencourt (2018) confidenciou uma “queda de braço” que travou quando o Bando foi procurado por uma instituição brasileira para fazer um documentário já trazendo um olhar limitado sobre o coletivo.

Ele relatou que, como de costume, levou um violão, por gostar de dar entrevistas com um instrumento. O pessoal do documentário falou que tinha piano, mas achava que não serviria porque, para eles, o Bando só trabalhava com percussão. Os visitantes perguntaram: “trabalho negro da Bahia toca outros instrumentos?” Assim, ele asseverou: “o piano destituía uma ideia de negritude que já veio pronta antes de encontrar com a gente. Eu não usei muito, mas usei o suficiente pra dizer assim: ‘me tire da porra do círculo que você falará sobre mim com mais tranquilidade’” (BITTENCOURT, 2018).

É o que bem asseverou a peça *Erê* (2015, p. 30), “por favor, não nos reduza a sua senzala. Nós não estamos nela”. Afinal, como bem lecionou Mestre Didi (SANTOS, 1989, p. 01), tradição é continuidade e reelaboração pela necessidade de ampliação e expansão dos valores originais. Para esse artista imortal, ela não é estática, mas composta por elementos

condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração à geração continuidade essencial e, ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitam renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores.



2. “Evocando igualdade e liberdade a reinar”⁹: a sonoridade como elemento estético no espetáculo *erê*

“*Erê é um protesto!*”
(Maurício Lourenço)

As Bodas de Prata do *Bando de Teatro Olodum* foram brindadas em 2015 com o espetáculo *Erê*, que debateu o genocídio de jovens¹⁰ negros, revisitando o espetáculo *Erê pra toda vida - Xirê* (1996) que ainda não tinha sido apresentado em Salvador¹¹. Essa montagem personificou mais uma regência majestosa desses artistas numa produtividade com sinergia entre duas gerações, chamadas nos bastidores de “Enciclopédias ambulantes” (atores do grupo) e “Cadernos a serem escritos” (jovens que participaram da II Oficina de Performance Negra¹²).

Essa plêiade artística negra discutiu a ação letal do braço estatal em parceria com a mídia, que vilipendia perversamente nossos corpos negros através da execrável atuação dos “Capitães-do-Mato Hodiernos” – PseudoAgentes da Segurança Pública Nacional – amestrados pelos “Senhores do Engenho da Brancura Hodiernos” – Chefes do nosso EtnoEstado Brasileiro num interregno entre 1996 a 2015. Ademais, reflexionou também sobre relações familiares, violência nacional, segurança pública, maioria penal, lei 10.639/03¹³ e racismo na mídia.

Esse espetáculo foi efetivamente um conjunto de claves descoloniais de dinâmica antirracista. Como os vissungos – cantos afro-brasileiros entoados por

⁹ Música “Madagascar Olodum”, álbum *Egito Madagascar*, do *Olodum* (1987).

¹⁰ Este trabalho não estabelece uma faixa etária estanque para jovens, uma vez que até os documentos oficiais divergem, como o Estatuto da Juventude (15 a 29 anos) e Assembleia Geral das Nações Unidas (13 a 24 anos). Outrossim, urge também levar em consideração a situação socioeconômica que os obriga a abandonar precocemente a infância e antecipar a fase adulta.

¹¹ A convite da cineasta Monique Gardenberg para uma participação no *Carlton Dance*, no Rio de Janeiro, o Bando adaptou o tema já escolhido a coreografias, assumindo a dança como linguagem cênica. Para tal, criou para sua face coreográfica o grupo Dança Olodum! que era composto pelo elenco do Bando e também por dançarinos e capoeiristas selecionados em audições (UZEL, 2003).

¹² Oficinas teórico-práticas para jovens negros a partir de 16 anos em situação de vulnerabilidade econômica e social, abordando dança, memória e identidade, música e teatro.

¹³ Referência à Lei 10.639, promulgada em 2003, no governo do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que tornou obrigatório o Ensino da História e das Culturas Afro-Brasileira e Africana nas escolas brasileiras públicas e privadas nos estabelecimentos dos ensinos fundamental e médio.



descendentes de escravizados que contribuíram para a preservação do nosso legado ancestral – Erê clamou pelo direito à vida de jovens negros assassinados com a autorização caucasiana. Como o genocídio da nossa raça é secular e infelizmente ainda vigente com tecnologias cada vez mais modernas, urgem mais embates azeviches através de protestos individuais e coletivos de distintos setores da sociedade – inclusive através do Teatro Negro.

Com concepção de Lázaro Ramos, direção de Fernanda Júlia Barbosa – Onisajé (fundadora e diretora do *NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoas*) e José Carlos Arandiba – Zebrinha (também coreógrafo), dramaturgia de Daniel Arcades (ator e dramaturgo do NATA) e direção musical de Jarbas Bittencourt, o Bando vociferou contra classistas, lgbtfóbicos, misóginos, racistas e sexistas, demonstrando com maestria a “nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos” (KILOMBA, 2008, p. 68).

Participaram da montagem 10 (dez) atores (Cássia Vale, Ella Nascimento, Geremias Mendes, Jamile Alves, Jorge Washington, Leno Sacramento, Merry Batista, Ridson Reis, Sérgio Laurentino e Valdineia Soriano), 03 (três) músicos multi-instrumentistas (Cell Dantas, Daniel Vieira – Nine e Maurício Lourenço), 09 (nove) jovens atores que participaram da II Oficina de Performance Negra promovida pelo grupo (Deyse Ramos, Elcian Gabriel, Ed Firenze, Gabriel Nascimento, Lucas Leto, Naira da Hora, Renan Mota, Shirlei Sanjeva e Vinicius Carmezim) e 01 ator branco convidado (Léo Passos ou Rui Manthur).

Erê está dividido numa fórmula de compasso em 12 (doze) tempos, a saber: Cena 01, Cena 02 A massa presente, Cena 03 O sonho dos espectros, Cena 4, Cena 05 Espera, Cena 06 Nossa geografia, Cena 7, Cena 08 A lei?, Cena 09 A falsa educação sentimental, Cena 10, Cena 11 Crua, Cena 12 Vejamos – Falamos. Acerca de sua concepção musical, Jarbas Bittencourt (2018) pontuou:



Essa montagem de Erê se apropria de muita coisa muito à vontade. Isso é uma marca muito importante dessa montagem de Erê. Acho que não tem muitos medos em utilizar vocabulários que talvez outrora a gente ficasse meio: “será? Isso não é preto”. É um exercício difícil. Esse discurso já nos cerceou a criatividade e a movimentação criativa por esse medo de sair dos limites previamente estabelecidos como limites válidos para esse grupo de teatro em que a identidade negra baiana o diferencia tanto. Em Erê, a gente tem um comportamento mais livre em relação a isso. De forma mais madura a gente deglute as coisas, digere as coisas e foi devolvendo da forma que era mais adequada ao discurso que a gente queria, que é um discurso duro.

Assim, utilizaram-se técnicas de composição e arranjos desenvolvidos ao longo de todo o século XX pela música de vanguarda. Na instrumentação da montagem, não foi usado nenhum atabaque – nem os tambores do Olodum, foram escolhidos contrabaixo, guitarra e teclado. Além disso, os atores-músicos ou músicos-atores sem rum, rumpi, lê¹⁴, esbanjaram sonoridade com bateria eletrônica, *samplers*, gan (agogô), chaveiros e pedaços de barra de metal percutidos. Do primeiro ao último acorde houve denúncias tonais, transmitindo mensagens de protesto antirracista (BITTENCOURT, 2018).

Como na rica e plural cultura africana, celebra-se com música, para comemorar os seus vinte e cinco anos de atuação ininterrupta em palcos nacionais e internacionais através de Espetáculos, Exposições, Fóruns, Mesas Redondas, Oficinas, Publicações, Seminários entre outras atividades extraescolares formativas antirracistas, o Bando mais uma vez a utiliza como recurso de comunicação com o público como o escopo de catalisar emoções. Assim, em todas as cenas, os atores-músicos ou músicos-atores dialogam em harmonia, já que todas as músicas cênicas, sons de ambientação e efeitos sonoros promovem experiências emocionais singulares.

Na Cena 01, todos os atores dançaram efusivamente e cantaram uma versão – variação da música Sossego, de Tim Maia – de uma antiga cantiga do candomblé de *ketu* vocalizada quando o orixá vai *tomar rum* (dançar) “*Ago ago ago nilé awo mada agô*”¹⁵ sendo acompanhada por um *riff* de guitarra. Em meio a essa alegria, ouve-se o estopim de uma bala precisamente endereçada para a cabeça de um jovem negro. O grito de

¹⁴ Os atabaques Rum (maior), Rumpi (médio) e Lê (menor) são utilizados nos rituais dos terreiros de candomblé para puxar o toque do ponto (música) que será cantado.

¹⁵ Segundo a diretora Onisajé, uma possível tradução é “licença a todos que estão presentes, porque os orixás vão passar”.



desespero da mãe foi substituído pelo toque do celular de uma jovem que registrou o ocorrido, fotografando-o com o seu aparelho.

Após a convocatória dessa mãe que pedia para manter seu filho vivo, as forças dos espectadores, blogueiras negras, blocos-afro, Balé Folclórico, Coletivo Abdias do Nascimento, NATA, Companhia dos Comuns entre outros, na Cena 02, os jovens oficinairos entoaram este lamento que foi composto exclusivamente para a peça:

*Se sobem nos becos, vielas, nos morros, favelas para me encontrar
 Se sabem qual é o meu estilo, o que como, o que visto e meu jeito de andar
 Se descem de vidros fechados, faróis apagados pra me iluminar
 Bem sabem o que foi ofertado, meu corpo suado para trabalhar
 Meus olhos cansados e vivos enxergam sua farda e um medo me dá
 Que medo do medo me dá
 Que medo do medo me dá
 Que medo do medo me dá
 Mainha já grita de lá: “Vem logo, menino, entra já.”
 E eu fico debaixo da cama esperando com sonhos o tiro acabar
 E fico pensando em qual dia, brincando assim, também vou atirar
 Se sobem nos becos, vielas, nos morros, favelas só para me matar
 Deve ser um jogo bacana, e digo a mainha “também quero brincar”
 Também quero brincar
 Também quero brincar
 (ERÊ, 2015, p. 07)*

A Cena 05 pautou-se em chamadas telefônicas angustiantes de mães preocupadas, que não foram atendidas pelos seus respectivos filhos já assassinados. O som de chaves e pedaços de metal que foram batidos do lado de fora do espetáculo transportaram ainda mais os espectadores para aquela atmosfera angustiante. Na cena 08, estudantes e professores debatem a (in)efetividade da implementação da Lei 10.639/03, iniciando de maneira bem afrontosa com o seguinte rap:

*A lei existe, quem tira a banca?
 Tá no papel, mas ninguém arranca
 Nosso problema você desbanca
 O quadro é negro, a história é branca
 (ERÊ, 2015, p. 14)*

A Cena 09, que aborda (des)afeto nas relações interpessoais entre filhas, filhos, mães e pais em três espaços diferentes (casa, cela e rua), tem diálogos contundentes com efeitos sonoros em sinergia com a densidade exigida pelo texto dramático. Em



contrapartida, há também um monólogo acerca da opressão das vozes de mulheres negras que teve como ambientação um solo de saxofone que reiterou a elegância e o fôlego de artistas negros que trasladam com propriedade por instrumentos de quaisquer continentes.

Na Cena 11, após o massacre criminoso, uma atriz entoou uma música, que é “apenas” um grito agudo infindável, expressando as dores pungentes das pessoas que perderam um ente querido assassinado com uma bala endereçada com tamanha precisão. Essa canção melancólica, que somatizou desconforto, mal-estar, medo, raiva e tristeza por cada vida ceifada em tão tenra idade, inundou todo o teatro de maneira muito intensa. Foi repleta de lágrimas essa cena na qual se vislumbrou o quão acintosamente são desrespeitados os direitos à vida e à segurança de jovens negros.

O final – Cena 12 – apresenta os “*Cadernos a serem escritos*” entrando no palco com isqueiros em mãos, intercalando inúmeras notícias e/ou impressões do genocídio contra negros no interregno de 1996 a 2015 com versos da única composição reutilizada o espetáculo *Erê pra toda vida – Xirê* (1996) composta por Carlinhos Brown exclusivamente para aquela montagem, numa melodia na qual a bateria “martela” os tímpanos dos ouvintes:

*São Cosme Damião Doum*¹⁶
São Cosme Damião Doum
Mel Aruá Mel Aruá Mel Aruá
Mel Aruá Mel Aruá Mel Aruá
Abaracô Irejé Erê Erê
 (ERÊ, 2015, p. 32)

Destarte, o espetáculo *Erê* é repleto de ideias antigenocidas rítmicas, melódicas intenções político-ideológicas antirracistas. O Bando apresentou ao público músicas cênicas provocativas, em sua maioria produzidas para essa peça em particular, além de potentes sons de ambientação e efeitos sonoros. Indubitavelmente, o potencial sensibilizador da sonoridade estética contribuiu bastante para a comunicação com os

¹⁶ Nessa composição, são apresentados os gêmeos São Cosme e São Damião do panteão católico, associados pelo sincretismo religioso aos *Ibejis* – orixás que representam crianças no candomblé. Na canção, os irmãos aparecem ao lado de Doum – variação brasileira de *Idonu* – que significa aquele que nasce depois dos gêmeos. A música ainda traz outras palavras de origem africana como *aruá* (ou aluá), que é um bebida fermentada de origem africana servida nas festividades dos terreiros.



espectadores, apresentando e intensificando o texto dramático numa orquestrada polifonia cênica insigne.

Acordes Finais

“Quanto mais juntos, quanto mais próximo dos meus, acho que eu sou mais forte.”
(Cell Dantas)

Para a companhia baiana mais antiga de Teatro Negro em Salvador, o *Bando de Teatro Olodum*, que lastreia sua epistemologia de trabalho na tríade ‘Ler (*kawe*) – Dizer (*wéfun*) – Transformar (*yépada*)’, a sonoridade (músicas cênicas, sons de ambientação e efeitos sonoros) não é secundária, mas um elemento cênico basilar que contribui expressivamente para a comunicação com o público, catalisando emoções. A sua utilização como princípio estético contribui para o desenvolvimento dos contínuos atos interlocutivos, apresentando e intensificando o texto dramático.

Desde 1990, ano de criação desse coletivo, a formação musical foi primada, especializando atores-músicos ou músicos-atores a serem criadores e executadores que tocam ao vivo em todos os espetáculos e demais atividades formativas antirracistas extraescolares (Exposições, Fóruns, Mesas Redondas, Oficinas, Publicações, Seminários entre outras) que promovem. Como não só de percussão se faz a nossa contínua militância negrocênica, essa plêiade artística negra traslada dos tambores de ascendência africana a diversos outros instrumentos musicais, como bateria eletrônica, cavaquinho, contrabaixo, guitarra, piano, *pick-up* de DJ, saxofone, teclado, violão entre outros.

Nas palavras de Santos (1989), a “incorporação de novas matérias e novas técnicas não modifica a essência mítica e simbólica”; por conseguinte, esse coletivo, enucleando as dimensões conceitual (base teórica), procedimental (fazer cênico) e atitudinal (promoção de mudanças comportamentais), busca combater o racismo através das Artes Cênicas também ressemantizando o toque ancestral. Com músicas cênicas em iorubá em ritmo de rock, sons de ambientação com gan (agogô) ou bateria



eletrônica e efeitos sonoros com ou sem filtros analógicos, na peça Erê, o grupo minudencia, mais uma vez, o que é ser deslumbrante por ter magnitude.

Referências (ou “Coro Conceitual”)

- BANDO DE TEATRO OLODUM. Disponível em: <http://bandodeteatro.blogspot.com/>. Acesso em 02 agosto 2020.
- BITTENCOURT, Jarbas. Entrevista concedida à autora. Salvador, 2018.
- COLL, Cesar. *et. al.* **Os Conteúdos na Reforma:** ensino e aprendizagem de conceitos, procedimentos e atitudes. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.
- ERÊ. **Espectáculo em comemoração aos 25 anos do Bando de Teatro Olodum.** Salvador: Teatro Vila Velha, 2015. Texto não publicado.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação** – Episódios de racismo cotidiano. Cobogó: Rio de Janeiro, 2008.
- KI-ZERBO, Joseph. Introdução Geral. **História Geral da África.** São Paulo/ Paris, Ática/UNESCO, 1980, p. 21-41.
- SANTOS, Deoscoredes Maximiliano. **Tradição e contemporaneidade.** Palestra proferida no Musee National d’Art, Paris, France, 02/06/1989.
- TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil.** Cantos, danças, folguedos – origens. São Paulo: 34, 2008.
- UZEL, Marcos. **O Teatro do Bando Negro, Baiano e Popular.** Salvador: Ministério da Cultura, Fundação Palmares, 2003.

*Recebido em 25 de Agosto de 2020
Aceito em 03 de novembro de 2020*

