A MALA DOS SABERES: PROCESSOS DE CRIAÇÃO, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO IMATERIAL NO BANDO DE TEATRO OLODUM

THE SUITCASE OF KNOWLEDGES: CREATIVE PROCESSES, MEMORY, AND INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE AT BANDO DE TEATRO OLODUM

LA MALETA DE LOS SABERES: PROCESOS DE CREACIÓN, MEMORIA Y PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL EN EL BANDO DE TEATRO OLODUM

10.56238/IIMultiCientifica-197

Rita de Cássia Oliveira Valle
Doutora Honoris Causa pela Faculdade Febraica (Faculdade de Educação, Brasil e Américas)
Instituição: Caminhos Produções Artísticas LTDA — Travessias Poéticas em Expansão Artísticas
E-mail: ritadecassia.valle@gmail.com

RESUMO
Este artigo propõe uma reflexão sobre os processos de criação do Bando de Teatro Olodum a partir da experiência da autora como atriz, diretora e museóloga. Partindo do reconhecimento do grupo como patrimônio cultural imaterial, o texto desloca o foco dos espetáculos para os modos de criação que lhes deram origem. Em diálogo com estudos sobre memória, performance, oralidade, teatro negro e epistemologias africanas, defende-se que um dos legados do Bando reside em seu saber-fazer coletivo. A partir da noção de mala dos saberes, formulação desenvolvida neste ensaio, propõe-se compreender que cada artista chega ao processo criativo trazendo memórias, experiências, territórios, ancestralidades e formas de conhecer o mundo, posteriormente compartilhadas e transformadas em linguagem cênica. Dona Raimunda é tomada como estudo de caso para refletir sobre observação, escuta, improvisação, registro e construção coletiva, sem pretender reduzir a diversidade dos processos do grupo a uma única experiência.

Palavras-chave: Bando de Teatro Olodum. Patrimônio Cultural Imaterial. Processos de Criação. Memória. Teatro Negro. Saber-fazer.

ABSTRACT
This article reflects on the creative processes of Bando de Teatro Olodum from the author's experience as an actress, director, and museologist. Taking the group's recognition as intangible cultural heritage as a starting point, the discussion shifts its focus from the performances themselves to the modes of creation that made them possible. In dialogue with studies on memory, performance, orality, Black theatre, and African epistemologies, the article argues that one of Bando's major legacies lies in its collective know-how. Through the notion of the "suitcase of knowledges" (mala dos saberes), an authorial formulation developed in this essay, it proposes that each artist enters the creative process carrying memories, experiences, territories, ancestralities, and ways of knowing the world, which are subsequently shared and transformed into theatrical language. The character Dona Raimunda is taken as a case study to reflect on observation, listening, improvisation, recording, and collective construction, without reducing the diversity of the group's creative processes to a single experience.

Keywords: Bando de Teatro Olodum. Intangible Cultural Heritage. Creative Processes. Memory. Black Theatre. Know-how.

RESUMEN

Este artículo propone una reflexión sobre los procesos de creación del Bando de Teatro Olodum a partir de la experiencia de la autora como actriz, directora y museóloga. Partiendo del reconocimiento del grupo como patrimonio cultural inmaterial, el texto desplaza el enfoque de los espectáculos a los modos de creación que les dieron origen. En diálogo con estudios sobre memoria, desempeño, oralidad, teatro negro y epistemologías africanas, se defiende que uno de los legados del Bando radica en su saber-hacer colectivo. A partir de la noción de maleta de los saberes, formulación desarrollada en este ensayo, se propone comprender que cada artista llega al proceso creativo trayendo memorias, experiencias, territorios, ancestralidades y formas de conocer el mundo, posteriormente compartidas y transformadas en lenguaje escénico. Dona Raimunda se toma como estudio de caso para reflexionar sobre la observación, la escucha, la improvisación, el registro y la construcción colectiva, sin pretender reducir la diversidad de los procesos del grupo a una única experiencia.

Palabras clave: Bando de Teatro Olodum. Patrimonio Cultural Inmaterial. Procesos de Creación. Memoria. Teatro Negro. Saber-hacer.

1 INTRODUÇÃO

Durante muitos anos afirmei, em entrevistas, palestras e conversas, que o Bando de Teatro Olodum já era patrimônio muito antes de receber oficialmente esse reconhecimento. Dizia isso porque entendia que o povo já havia legitimado sua importância. Antes da lei, existia a memória coletiva. Antes do reconhecimento institucional, existia o reconhecimento social construído por décadas de encontros entre artistas e público.

Ao iniciar a escrita deste artigo, entretanto, compreendi que meu interesse não era apenas discutir o reconhecimento do Bando como patrimônio cultural imaterial. Outra pergunta passou a conduzir a pesquisa: o que, de fato, constitui esse patrimônio?

Os espetáculos são parte dessa resposta. A trajetória artística também. Mas, ao revisitar mais de três décadas de atuação no grupo, percebi um patrimônio menos visível e igualmente precioso: os processos de criação, os modos de ensinar e aprender, a escuta, a observação, a improvisação, a transmissão entre artistas e a capacidade de transformar experiências de vida em linguagem teatral.

A reflexão que deu origem a este artigo foi apresentada no encontro “Grupos, Memória e Acervos do Teatro Brasileiro”, realizado em 28 de fevereiro de 2026, no Centro Cultural Palácio da Justiça, em Manaus, como parte das comemorações dos 50 anos da Funarte. Fui convidada a representar o Bando de Teatro Olodum nesse encontro, que reuniu representantes de grupos teatrais de todas as regiões do país, com mediação da professora Annie Martins. Compartilhar esta reflexão naquele espaço foi também uma oportunidade de pensar, junto a outros grupos, como registrar e transmitir os saberes que permanecem vivos para além dos espetáculos.

Este texto nasce do encontro entre minha trajetória como atriz do Bando de Teatro Olodum e minha formação como museóloga e historiadora. Escrevo a partir de um lugar específico: o de quem participou da construção cotidiana desses processos. Não pretendo produzir uma história definitiva do grupo, mas acrescentar uma perspectiva construída no interior da experiência vivida.

É dessa experiência que emerge o conceito que orienta este ensaio: a mala dos saberes.

2 PATRIMÔNIO, MEMÓRIA, CORPO E CRIAÇÃO

Minha formação em Museologia permitiu-me revisitar práticas que, durante muito tempo, compreendi principalmente como experiência artística. A mudança de olhar fez nascer uma questão: como preservar aquilo que nunca foi apenas espetáculo, mas também um modo de produzir conhecimento?

Figurinos, fotografias, cartazes, textos dramatúrgicos e registros audiovisuais constituem documentos fundamentais da trajetória do Bando. Entretanto, não conseguem guardar sozinhos aquilo que acontece no processo: o exercício que modifica uma personagem, a frase que nasce numa improvisação, o gesto recolhido na rua, a conversa depois do ensaio, a aprendizagem transmitida entre corpos.

A pesquisa de Mabel Freitas sobre o Bando constitui uma referência importante para compreender sua dimensão social, política e artística. Essa pesquisa integra o diálogo deste ensaio (FREITAS, 2014). Meu percurso concentra-se em outra pergunta: que conhecimentos eram produzidos no interior dos processos criativos?

Em Leda Maria Martins encontro uma interlocução decisiva para pensar corpo, memória, oralidade e performance. Suas reflexões sobre a oralitura e sobre as inscrições da memória no corpo ajudam a compreender por que determinados conhecimentos não dependem exclusivamente da escrita para permanecer e circular (MARTINS, 1997).

Também me aproximo da escrevivência de Conceição Evaristo não para equiparar procedimentos distintos, mas para reconhecer a legitimidade de uma escrita que assume a experiência como lugar de produção de pensamento (DUARTE; NUNES, 2020). Neste artigo, a primeira pessoa não é um afastamento do rigor: é a declaração do lugar de onde observo.

O fazer veio antes da formulação. As perguntas amadureceram com o tempo e, mais tarde, encontrei autoras e autores capazes de dialogar com conhecimentos que a experiência já havia inscrito em meu corpo.

3 A MALA DOS SABERES: DA EXPERIÊNCIA AO CONCEITO

A imagem da mala não nasceu durante a escrita deste artigo. Seu primeiro registro artístico explícito aparece no conto “A Mala”, de minha autoria, publicado em 18 de maio de 2024 na coletânea Contos para Erê, da Liga do Dendê, coletivo do qual sou autora fundadora e cuja organização da publicação também integrei. Naquele momento, a mala apresentava-se como imagem literária, sem que eu compreendesse plenamente a potência conceitual que carregava.

Em 2026, durante a oficina Memória e Identidade, realizada no Centro Cultural da Caixa, a mala aproximou-se materialmente de minha investigação sobre o Bando. Criei uma estação de malas para provocar memórias, identidades, pertencimentos e narrativas. A mala que havia sido literatura tornava-se também dispositivo de formação.

No mesmo ano, a imagem reapareceu na criação de A Mala Criativa Cheia de Histórias e na mostra da oficina Brinquerê, A Mala Brincante, assumindo dimensão cênica. Somente durante a elaboração deste ensaio consegui olhar para trás e perceber o percurso: a mala não nasceu em 2024 nem em 2026. Nesses momentos ela ganhou formas literária, pedagógica e cênica. O princípio que hoje reconheço como mala dos saberes já estava presente muito antes, nos processos de criação que vivi no Bando.

Cada atriz e cada ator chegava ao ensaio trazendo uma mala invisível. Nela estavam histórias familiares, infâncias, territórios, religiosidades, brincadeiras, modos de falar, cantar, caminhar, silenciar, celebrar e resistir. O processo não começava na sala de ensaio. Começava na vida.

Durante muito tempo utilizei a palavra estímulo para descrever os exercícios propostos pela direção. Hoje percebo que ela é insuficiente. Os estímulos existiam, mas não produziam aquilo que não existia. O olhar da direção reconhecia experiências já presentes e criava condições para que elas emergissem.

Por isso proponho compreender a mala dos saberes como uma epistemologia do fazer: uma formulação que nomeia o encontro entre experiência, memória, ancestralidade e criação. Não atribuo retrospectivamente esse nome ao Bando; a formulação é minha, construída agora para compreender parte de um saber-fazer coletivo.

4 CARTOGRAFIA DO SABER-FAZER: MEMÓRIA, ESCUTA E PESQUISA DA PRÓPRIA PRÁTICA

A metodologia deste ensaio foi sendo compreendida durante sua própria construção. Não parti de um modelo fechado para posteriormente aplicá-lo às experiências vividas. Foram as memórias, os registros, as personagens e as perguntas produzidas durante a escrita que revelaram o caminho da investigação.

Chamo esse percurso de cartografia do saber-fazer. Cartografar, aqui, não significa construir um mapa definitivo, mas seguir vestígios: voltar aos cadernos, aos ensaios, às personagens, às conversas, às oficinas e às obras para reconhecer relações que, quando vividas, ainda não haviam sido sistematizadas.

Escrever não significou apenas registrar aquilo que eu já sabia. Significou descobrir aquilo que ainda não sabia que sabia. A pesquisa tornou-se, assim, também um exercício de escuta da própria trajetória.

Essa escolha guarda relação direta com minha formação em Museologia. Preservar não significa apenas guardar objetos. Há uma dimensão da salvaguarda que se realiza pela identificação, documentação e transmissão dos saberes associados às práticas culturais. A escrita não legitima o saber: ajuda a preservá-lo e fazê-lo circular por outros caminhos.

Ao longo do processo, novas lembranças surgiram e modificaram a própria análise. Foi assim que reconheci a genealogia da mala: experiência, literatura, dispositivo pedagógico, cena e, finalmente, elaboração conceitual. O artigo não cria a mala. O artigo reconhece e nomeia um percurso que já existia.

4.1 QUANDO A MUSEOLOGIA ENTRA NA MALA

O Bando de Teatro Olodum estruturou historicamente seus processos formativos a partir de três pilares: teatro, dança e música. Quando concluí minha graduação em Museologia, outro conjunto de perguntas passou a integrar de maneira mais consciente a minha prática: o que guardamos, quem narra, como a memória se constitui, de que maneira um território produz pertencimento e o que significa preservar um saber que vive no corpo.

Passei a compreender a Museologia como mais um dos pertences da minha própria mala. Esse saber não permaneceu separado da atriz que eu já era: foi socializado nas oficinas de Performance Negra do Bando, somando-se aos pilares históricos do grupo sem substituí-los. Minha contribuição vinha justamente desse cruzamento entre campos que, na minha trajetória, deixaram de caber em compartimentos isolados.

4.2 MEMÓRIA E IDENTIDADE: UMA METODOLOGIA EM MOVIMENTO

A oficina Memória e Identidade possui uma trajetória própria. Sua metodologia foi criada por mim e por Luciana Palmeira ainda no período de minha graduação em Museologia e foi sendo reelaborada em diferentes contextos. Naquele momento, nossas referências incluíam Rubem Alves, Ana Mae Barbosa e Umberto Eco, além dos estudos de memória, oralidade e Museologia Social que atravessavam nossa formação. Maria Célia Teixeira Moura Santos e Mário Chagas também permaneceram como referências importantes para minha compreensão posterior do patrimônio e do saber-fazer.

A oficina articula cartografias dos sentidos, cartografias territoriais, leitura de imagens, memória e oralidade. Minha experiência no teatro acrescentou a improvisação, especialmente em

pequenos grupos, como procedimento capaz de fazer uma lembrança, uma imagem ou uma percepção do território ganhar corpo, relação e presença. Não se trata de uma sequência rígida de exercícios. Cada grupo altera o percurso porque cada participante chega carregando experiências próprias.

Há uma diferença temporal que considero importante registrar. As referências que participaram da criação da oficina não são exatamente as mesmas com as quais hoje releio minha experiência no Bando. Leda Maria Martins, Amadou Hampâté Bâ, Bunseki Fu-Kiau, Conceição Evaristo, Mabel Freitas e Jerzy Grotowski, entre outros interlocutores deste artigo, ajudam-me hoje a formular perguntas que eu não possuía quando vivi muitos daqueles processos. Não afirmo que o Bando criava conscientemente a partir dessas teorias. Parto da experiência vivida e busco, no presente, interlocuções que me ajudem a interrogá-la e nomeá-la.

No projeto dos 20 anos do Bando, durante o processo que contribuiria para a elaboração do espetáculo Bença, o próprio grupo passou pela oficina Memória e Identidade. Embora eu estivesse implicada em sua construção, preferi que Luciana Palmeira a conduzisse e escolhi participar junto com meus companheiros e companheiras. A decisão me permitiu voltar ao lugar de quem escuta, lembra e é atravessada pelo processo que ajudou a criar. No âmbito das formações do Bando, Merry Batista também vem me acompanhando na realização dessa oficina, presença que considero importante registrar.

A experiência com a estação de malas explicita uma dimensão central da mala dos saberes. Ela não guarda apenas aquilo que trazemos; guarda também aquilo que o encontro acrescenta. Um conhecimento pode sair de uma mala individual, circular no coletivo e retornar transformado para quem o ofereceu.

É nesse sentido que compreendo o saber-fazer como coletivo sem apagar as autorias que o constituem. É coletivo porque circula, porque se transforma no encontro e porque passa a habitar outros corpos. Isso não significa que tenha surgido sem autoria, história ou responsabilidade.

5 DONA RAIMUNDA: QUANDO OBSERVAR TAMBÉM É CRIAR

Dona Raimunda ocupa lugar especial em minha trajetória porque foi uma das personagens que me permitiram compreender, ainda muito jovem, que a criação teatral poderia nascer da observação profunda da vida. Sua construção não aconteceu de uma vez. Ela foi chegando pelas mulheres que eu observava, pelas histórias que escutava, pelos modos de falar, pelos gestos e pelas relações familiares.

Durante esse processo, carregava pequenos blocos de anotação. Neles escrevia frases, expressões, características, acontecimentos e detalhes que me chamavam atenção. Nem tudo se transformava em cena. O registro servia para construir uma existência maior do que aquilo que o público veria no palco.

Dona Raimunda nunca foi cópia de uma única mulher. Foi uma composição construída a partir de muitas experiências. Uma visita, por exemplo, deixou comigo a imagem de uma mulher acompanhada de um sobrinho que dormia. Mais tarde, essa memória encontraria a improvisação.

Armando Alexandre havia criado um menino guardador de carros. Durante uma improvisação, perguntaram quem era aquela criança ao lado de Dona Raimunda. A resposta surgiu no instante: "É Raimundinho, meu sobrinho. Filho da minha irmã lá do interior, que faleceu. Eu trouxe ele para morar comigo." Naquele momento, o menino recebeu mais que um nome: recebeu família, origem e relação afetiva.

Raimundinho continuaria existindo para além daquele instante, defendido por diferentes atores do Bando e chegando posteriormente ao audiovisual. Cada interpretação acrescentou camadas sem apagar a origem coletiva da personagem. O episódio revela um princípio importante: a improvisação não era apenas exercício; produzia conhecimento sobre as personagens.

Alguns escritos de Dona Raimunda não chegaram à cena teatral e foram posteriormente aproveitados no audiovisual. Isso demonstra que o arquivo da personagem era maior do que o espetáculo. Os bloquinhos guardavam vestígios de uma vida imaginada que ultrapassava aquilo que o público via.

6 MUITAS PERSONAGENS, UM SABER-FAZER

Dona Raimunda é o estudo de caso deste artigo, mas não é uma exceção. O saber-fazer reconhecido em sua construção atravessou outras personagens que defendi e, sobretudo, atravessou o trabalho de muitas atrizes e atores do Bando.

Tereza, de Erê, nasceu da escuta de muitas mães. Na dramaturgia, aquelas mães não eram apresentadas ao público pelos nomes que atribuímos a elas, mas nós as nomeávamos. Minha personagem tornou-se Tereza. Nomear significava reconhecer uma existência para além da função dramatúrgica de "mãe". Ela não reproduzia uma única mulher: era atravessada por muitas.

Helena, a Senhora Ancestral de Bença, recebeu esse nome em homenagem à minha avó Helena. A peça falava de tempo, memória e respeito aos mais velhos. Minha avó não foi reproduzida no palco,

mas algo dela permanecia ali: o nome, a lembrança, talvez gestos cuja origem já não consigo separar de mim.

Vieram também Marilda, de Cabaré da Rrrrraça; Simone Fernandes, de Relato de uma Guerra que (não) Acabou; e Nininha, a Transeunte de Já Fui. Cada uma exigiu outra combinação de memórias, observações, ritmos e escolhas.

A mala dos saberes não produz personagens iguais. Produz possibilidades. O processo permite que aquilo que a atriz viveu, observou, escutou e guardou seja reorganizado para construir alguém que ainda não existe.

7 DEPOIS DA PERSONAGEM, O BICHO

O trabalho com animais tornou-se uma referência conhecida nos processos de construção de personagens do Bando. É importante situá-lo com cuidado. A investigação do corpo do ator e os procedimentos de pesquisa psicofísica possuem uma longa trajetória no teatro do século XX. Entre essas referências está Jerzy Grotowski, cujas experiências desenvolvidas sobretudo nos anos 1960 foram reunidas em Em busca de um teatro pobre, obra publicada originalmente em 1968 e consultada, neste artigo, na edição brasileira de 2023 (GROTOWSKI, 2023). Não reivindico a observação animal como invenção do Bando. O que me interessa registrar é a maneira como esse procedimento aparecia no processo que vivi.

Minha questão é registrar como fazíamos. No processo que vivi, primeiro construíamos a personagem. Antes do animal havia história, memória, observação, escuta, improvisação, relações e uma biografia em construção.

Somente depois procurávamos um animal capaz de estabelecer alguma aproximação com aquela personagem. Observávamos o olhar, o ritmo, a respiração, o caminhar, os tempos de aproximação e afastamento. Escolhíamos pequenos elementos: um olhar, uma maneira de mover o pescoço, um tempo de espera, uma mudança de direção.

O bicho não criava a personagem. A personagem convocava o bicho.

É por isso que formulo uma ideia que atravessa esta pesquisa: o corpo da personagem não antecede sua história; ele é atravessado por ela.

8 EPISTEMOLOGIAS AFRICANAS E UMA TECNOLOGIA ANCESTRAL DO ENCONTRO

Ao revisitar esses processos, comecei a perguntar se determinadas características do saber-fazer do Bando não estabelecem diálogos com epistemologias africanas e afro-diaspóricas mais profundos do que conseguíamos reconhecer naquele momento. Refiro-me à centralidade do corpo, da oralidade, da memória, da comunidade, da ancestralidade, da música e do aprendizado pela experiência.

Em Amadou Hampâté Bâ, a tradição oral aparece como campo complexo de transmissão de conhecimentos e de relação entre palavra, memória e vida (BÂ, 2010). Em Bunseki Fu-Kiau, a cosmologia Bantu-Kongo oferece uma perspectiva em que coletividade, comunidade e ancestralidade ocupam lugar fundamental (FU-KIAU, 2024). Essas leituras não oferecem uma explicação pronta para o Bando; ajudam-me a formular novas perguntas.

Não afirmo uma filiação direta entre nossos procedimentos e essas tradições. Tampouco pretendo falar de uma única forma africana de fazer teatro. África é plural. O que proponho é investigar permanências civilizatórias e recriações afro-diaspóricas que podem atravessar nossos modos de produzir e transmitir conhecimento.

Durante muito tempo, aprendemos a reconhecer nossas práticas quando encontrávamos uma teoria europeia capaz de explicá-las. Talvez possamos também realizar o movimento contrário: perguntar quais epistemologias africanas e afrodiaspóricas ajudam a compreender aquilo que nossos corpos já produziam.

Há conhecimentos que a prática produz antes que encontremos palavras para formulá-los. Reconhecer isso não substitui a investigação; ao contrário, torna a investigação necessária.

9 O SABER-FAZER COMO PEDAGOGIA: TRANSMITIR SEM TRANSFORMAR EM FÓRMULA

Reconhecer o saber-fazer do Bando como patrimônio produz outra questão: como transmitir esse conhecimento sem aprisioná-lo? Essa pergunta me acompanha porque os procedimentos aqui descritos nunca funcionaram como receita.

Observar não bastava. Escutar não bastava. Improvisar não bastava. Pesquisar o animal não bastava. Era a relação entre essas experiências, atravessadas pelas histórias de cada artista e pelo encontro com o coletivo, que produzia a criação.

Por isso, sistematizar não pode endurecer a prática, assim como registrar não deve congelá-la nem transmitir significar mera repetição.

Começo a compreender a existência de uma pedagogia no interior desse saberfazer: não uma pedagogia organizada prioritariamente pela transmissão de respostas, mas uma pedagogia que produz perguntas. Quem é essa personagem? De onde ela vem? O que deseja? Quem é sua família? O que silencia? Que memória carrega? Que território habita? Que corpo sua história produziu?

10 QUEM NARRA O PATRIMÔNIO?

Outra inquietação atravessa esta escrita: quem narra a história de um patrimônio? Durante muito tempo, grupos negros e experiências produzidas por comunidades negras foram observados e interpretados majoritariamente por olhares externos. Esses estudos têm importância. Minha questão não é impedir que outras pessoas pesquisem o Bando.

Minha questão é que aqueles e aquelas que produziram esse conhecimento também escrevam. Que as pessoas que estavam nos ensaios, construíram personagens, experimentaram exercícios, erraram, descobriram e transformaram procedimentos possam produzir suas próprias narrativas, não apenas como fontes de pesquisa de outras pessoas, mas como autoras de pensamento.

O público vê o resultado. A atriz conhece os vestígios. Sabe o que foi tentado e abandonado, conhece o exercício que não funcionou, lembra a frase que modificou uma improvisação, sabe de onde veio determinado gesto — ou sabe que já não consegue identificar sua origem.

Não procuro apagar minha presença para produzir uma falsa neutralidade. Assumo de onde falo. Assumo que amo essa história e que participei dela. Justamente por isso assumo a responsabilidade de interrogá-la.

A Museologia me ensinou a perguntar o que preservar e quem escolhe aquilo que será preservado. A História me ensinou a perguntar quem narra. O teatro me ensinou que a memória precisa de um corpo para voltar a acontecer.

11 DO CORPO AO PATRIMÔNIO: O QUE ESTAMOS PRESERVANDO?

Reconhecer o Bando de Teatro Olodum como patrimônio cultural imaterial significa reconhecer sua história, seus espetáculos e sua contribuição decisiva para a presença negra no teatro brasileiro. Depois deste percurso, porém, considero que isso não basta.

Se o patrimônio é imaterial, precisamos perguntar também pelos conhecimentos que permitiram que as obras existissem. Como se criava? Como se aprendia? Como uma experiência

individual passava a pertencer ao coletivo? Como os saberes eram transmitidos entre gerações? O que acontecia na sala de ensaio que nunca chegou aos programas dos espetáculos?

Preservar o Bando não pode significar congelá-lo. Patrimônio vivo é movimento. A salvaguarda não deveria buscar reproduzir eternamente uma forma estética, mas criar condições para que princípios, histórias e saberes continuem sendo conhecidos, discutidos, transmitidos e reinventados.

É nesse ponto que minha formação como museóloga encontra definitivamente minha trajetória de atriz. A atriz guardava memórias. A museóloga perguntava o que preservar. A diretora observava como transmitir. A escritora procurava palavras. Todas chegaram juntas a esta pesquisa.

Este artigo é um gesto de salvaguarda não porque consiga guardar todo o saberfazer do Bando, mas porque começa a registrar vestígios de um conhecimento que permaneceu durante décadas sobretudo nos corpos de quem o construiu.

Antes de existir o espetáculo, existiu um saber-fazer. E esse saber também é patrimônio.

12 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A MEMÓRIA CONTINUA CRIANDO

Este artigo começou com uma pergunta sobre patrimônio e termina com uma pergunta sobre permanência. O que permanece de uma experiência teatral depois que o espetáculo termina?

O cenário pode ser desmontado. O figurino pode ser guardado. A fotografia registra um instante. O vídeo preserva parte de uma apresentação. O texto dramatúrgico permanece no papel. Mas nenhuma dessas coisas guarda integralmente aquilo que aconteceu entre os corpos durante um processo de criação.

Alguma coisa permanece em quem viveu: um gesto, uma frase, um exercício, um modo de olhar, uma pergunta, uma maneira de entrar em cena. Um procedimento reaparece anos depois quando aquele artista passa a dirigir ou ensinar outra geração. Talvez seja assim que determinados saberes sobrevivam: migram de corpo para corpo, de ensaio para ensaio, de geração para geração e, algumas vezes, chegam à escrita.

Escrever este artigo foi perceber que meu próprio corpo guardava um arquivo. Dona Raimunda, Tereza, Helena, Marilda, Simone Fernandes, Nininha, Raimundinho, os bloquinhos, as improvisações, os animais, as perguntas, as pessoas observadas, as vozes escutadas e a mala permaneciam ali, não perfeitamente catalogados, mas vivos.

Este ensaio não fecha uma pesquisa. Ele abre uma. Há outras atrizes, atores, diretores, músicos, técnicos, dramaturgos e colaboradores cujas memórias podem ampliar, tensionar e até contradizer

aspectos desta narrativa. Que contradigam. Um patrimônio vivo não precisa de uma única versão. Precisa de muitas vozes.

Falo de mim porque foi através da minha experiência que pude olhar para o coletivo. Falo de Dona Raimunda porque conheço sua construção por dentro. Falo da mala porque ela atravessou minha literatura, minha prática pedagógica, minha criação cênica e, finalmente, minha reflexão como pesquisadora.

Talvez a palavra que melhor defina o saber-fazer que procurei compreender seja encontro: entre memória e invenção, indivíduo e coletivo, África e diáspora, passado e presente, atriz e personagem, corpo e palavra, arte e patrimônio.

As questões abertas por esta pesquisa não se encerram nestas páginas. Elas apontam para um novo percurso de investigação e escrita, no qual pretendo ampliar as vozes, personagens, procedimentos e memórias que os limites deste artigo não permitem alcançar. É desse movimento que nasce, como desdobramento futuro, o projeto do livro Enquanto o corpo não se cala, pensado como um novo produto desta pesquisa e como espaço para continuar interrogando e registrando o saber-fazer do Bando.

13 REGISTROS FOTOGRÁFICOS

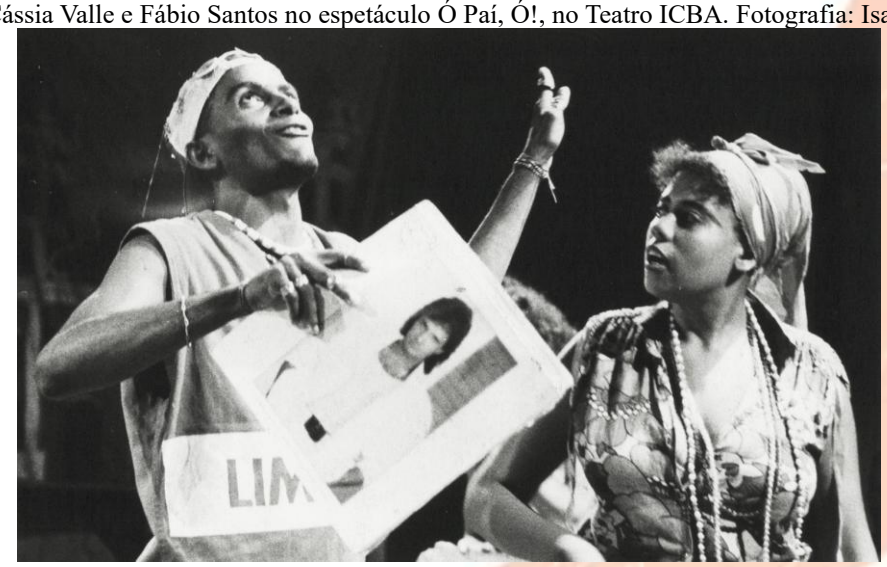
Ao escolher as fotografias para este artigo, voltei a Dona Raimunda. É com ela que abro os caminhos da criação que procuro compreender nestas páginas. Cada imagem me devolve um pouco dessa caminhada: os encontros em cena, os gestos, os objetos e as mudanças que a personagem foi vivendo, do teatro à televisão e ao cinema. As outras personagens também habitam minha mala, mas aqui me demoro em Dona Raimunda, porque sua história me ajuda a contar como fui aprendendo a transformar o que observava, escutava e guardava em criação, junto com o Bando.

Figura 1. Cássia Valle e Edvana Carvalho no espetáculo Bye Bye Pelô, no Teatro Vila Velha. Fotografia: Isabel Goveia.



Fonte: Fotografia: Isabel Goveia

Figura 2. Cássia Valle e Fábio Santos no espetáculo Ó Paí, Ó!, no Teatro ICBA. Fotografia: Isabel Goveia.



Fonte: Fotografia: Isabel Goveia

Figura 3. Cássia Valle no seriado Ó Paí, Ó!, da TV Globo. Fotografia: Marize Xavier.



Fonte: Fotografia: Marize Xavier

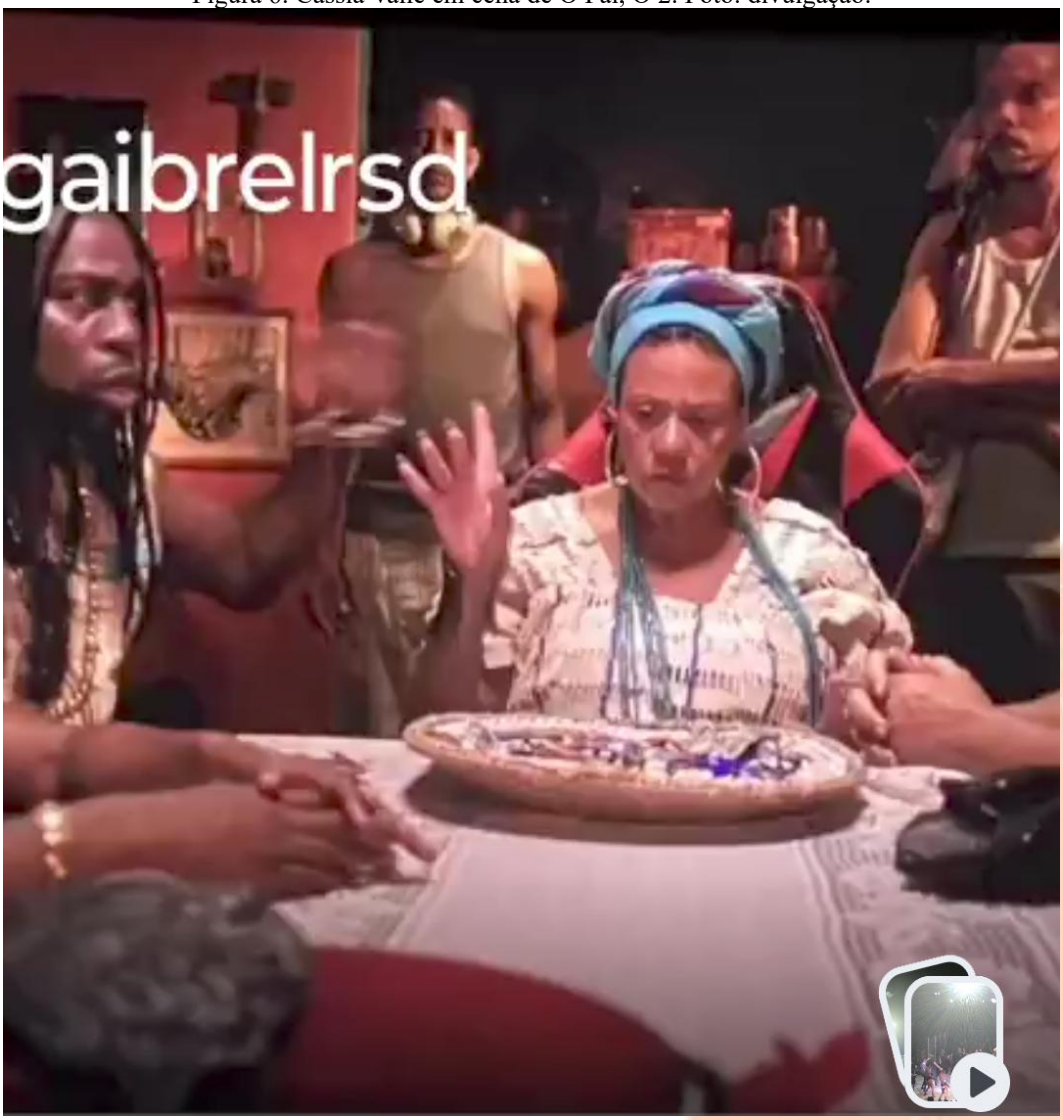
Figura 4. Cássia Valle em cena com caderno. Espetáculo Ó Paí, Ó!, Teatro Vila Velha. Fotografia: João Meireles.



Figura 5. Cássia Valle em cena com colares nas mãos. Espetáculo Ó Paí, Ó!, Teatro Vila Velha. Fotografia: João Meireles.



Figura 6. Cássia Valle em cena de Ó Paí, Ó 2. Foto: divulgação.



Fonte: Elaborada pelos autores

Figura 7. Elenco de Ó Paí, Ó 2. Foto: divulgação.



Fonte: Foto: divulgação

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Bando de Teatro Olodum por fazer parte da construção da mulher negra em movimento que sou. Pelas trocas, pelos ensinamentos e por tantas experiências que continuam reverberando no meu corpo e no meu modo de criar. Ao escrever estas páginas, reconheço o quanto carrego dos meus companheiros e companheiras, das perguntas que fizemos juntos e dos caminhos que abrimos. Esta mala também guarda o que aprendi com vocês.

Por enquanto, deixo estas páginas como vestígio. Um registro. Uma mala aberta.

A memória continua criando enquanto encontra corpos dispostos a carregá-la, interrogá-la e transmiti-la. É nesse movimento que reconheço a permanência desse saber-fazer: não como fórmula, mas como conhecimento vivo.



REFERÊNCIAS

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). História geral da África, I: metodologia e pré-história da África. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FREITAS, Régia Mabel da Silva. Bando de Teatro Olodum: uma política social in cena. Recife: EDUFPE, 2014.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. O livro africano sem título: cosmologia dos Bantu-Kongo. Tradução de Tiganá Santana. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

MARTINS, Leda Maria. Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Perspectiva, 1997.

VALLE, Cássia. A Mala. In: LIGA DO DENDÊ (org.). Contos para Erê. Salvador: Liga do Dendê, 2024.