



MÁRCIO MEIRELLES E O CALEIDOSCÓPICO SOTEROPOLITANO TEATRO VILA VELHA

VINICIO OLIVEIRA OLIVEIRA

Diretor, Ator, Produtor, Gestor Cultural. Doutor em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (Escola de Teatro - PPGAC/UFBA). Professor Efetivo da Universidade Regional do Cariri (URCA). <https://orcid.org/0009-0003-1129-0779>

MARCILIO DE SOUZA VIEIRA

Bolsista de Produtividade em Pesquisa – nível 2. Artista da Cena. Doutor em Educação, com pós-doutorado em Artes e em Educação. Professor do Curso de Dança e dos Programas de Pós-Graduação PPGArC, PPGEe e PROFARTES da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Líder do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR) e Membro-pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN). <https://orcid.org/0000-0002-2034-0796>

RESUMO

Márcio Meirelles foi o catalisador que permitiu ao Teatro Vila Velha se tornar o caleidoscópio soteropolitano que conhecemos: um lugar onde a arte reflete e ao mesmo tempo molda a rica tapeçaria cultural da cidade. Ele fomentou a formação de novas gerações de artistas e técnicos, criando um ambiente de aprendizado contínuo e prático. Abriu as portas do teatro para a comunidade, estabelecendo um diálogo constante que garantiu a relevância e a vitalidade do espaço. O Vila Velha, em suas mãos, tornou-se um espelho das múltiplas facetas de Salvador – um lugar de encontros, de reinvenções e de celebração da cultura. Este texto tem por objetivo analisar a essencial contribuição de Márcio Meirelles para o Teatro Vila Velha, destacando seu papel na consolidação do espaço como centro de experimentação artística e de resistência cultural, e como a sua visão de gestão e formação de talentos impulsionou a relevância do teatro no cenário cultural brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE:

Márcio Meirelles. Teatro Vila Velha. Pedagogia de Projeto.

ABSTRACT

Márcio Meirelles was the catalyst that allowed Teatro Vila Velha to become the Salvadoran kaleidoscope we know: a place where art reflects and at the same time shapes the city's rich cultural tapestry. He fostered the training of new generations of artists and technicians, creating an environment of continuous and practical learning. He opened the theater's doors to the community, establishing a constant dialogue that ensured the relevance and vitality of the space. Vila Velha, in his hands, became a mirror of the multiple facets of Salvador – a place of encounters, reinventions and celebration of culture. This text aims to analyze Márcio Meirelles' essential contribution to Teatro Vila Velha, highlighting his role in consolidating the space as a center of artistic experimentation and cultural resistance, and how his vision of management and talent development boosted the relevance of theater in the Brazilian cultural scene.

KEYWORDS:

Márcio Meirelles. Teatro Vila Velha. Project Pedagogy.



INTRODUÇÃO

O texto em tela tem por objetivo analisar a trajetória e a contribuição de Márcio Meirelles para a cena teatral soteropolitana, com foco na sua atuação como diretor e gestor do Teatro Vila Velha, a fim de compreender como essa parceria moldou a identidade artística e política do teatro e sua influência como um espaço caleidoscópico de resistência cultural e experimentação estética em Salvador, Bahia.

Márcio Meirelles, nascido em Salvador em 26 de maio de 1954, é uma figura central e multifacetada do teatro brasileiro, atuando como encenador, dramaturgo, gestor cultural e político. Sua trajetória é inseparável da história recente e da identidade cultural do teatro soteropolitano, especialmente através de sua conexão profunda com o Teatro Vila Velha e a criação do Bando de Teatro Olodum.

Inicialmente ligado às áreas de arquitetura e artes visuais, Meirelles começou a atuar em teatro em 1972. Ele foi cofundador do influente grupo Avelãz y Avestruz (1976-1989) e criador do espaço cultural A Fábrica (1982). Seu trabalho é notável pela constante experimentação artística e pelo engajamento político e social. Santos (2012) e Pimenta (2007) dizem que a contribuição de Márcio Meirelles para o Teatro Vila Velha é um marco na cultura baiana. Em 1994, ele coordenou o projeto de reforma e revitalização do Teatro Vila Velha, atuando como seu diretor artístico por muitos anos (até 1998, e novamente até 2006).

Sob sua direção, o Vila Velha se consolidou como um espaço cultural vital na Bahia, enfatizando a resistência a regimes opressores e o acolhimento a grandes debates sociais. O teatro se tornou um polo de produção artística e de construção cidadã. De 2007 a 2011, ele ocupou o cargo de Secretário de Cultura do Estado da Bahia, período em que se dedicou à distribuição de recursos para diversas linguagens e regiões, visando capilarizar os incentivos culturais por todo o Estado. Em 2013, ele criou a Universidade Livre de Teatro Vila Velha, uma escola experimental focada na formação de atores e na continuidade do seu legado artístico (Santos, 2012; Pimenta, 2007).

A maior contribuição de Meirelles para a cena de Salvador reside na sua capacidade de unir estética de vanguarda com a identidade soteropolitana e a causa negra. Em 1990, ele criou, ao lado



de Chica Carelli, o Bando de Teatro Olodum, um dos mais longevos e conhecidos grupo teatral da cena baiana, possuindo um foco explícito em teatro negro engajado, temáticas soteropolitanas e visibilidade negra.

O Bando esculpe as memórias e vivências da população afrodescendente do Brasil, utilizando a arte como ferramenta de militância. Seus trabalhos abordam a realidade cotidiana do povo baiano, incluindo a teatralidade dos rituais sagrados, as festas de rua (carnaval, candomblé), o conflito social, a pobreza e o racismo. A criação do Bando, composto majoritariamente por atores e atrizes negros em uma cidade de população majoritariamente negra, foi um diferencial na cena teatral baiana, proporcionando a artistas que nunca tinham feito teatro, bem como militantes da causa, um espaço de atuação e visibilidade (Uzel, 2003).

Sua direção resultou em obras que são referências no teatro baiano e nacional tais como *Trilogia do Pelô* (1991-1995) incluindo espetáculos como *Essa é Nossa Praia*, *Ó Paí Ó!* e *Bai Bai, Pelô*, encenados com o Bando de Teatro Olodum; *Cabaré da Rrrrraça* (1997), uma obra fundamental do Bando, que aborda o racismo e o antirracismo utilizando o recurso da risibilidade; *Candaces – a reconstrução do Fogo* (2003) e *Bença* (2010), também com o Bando de Teatro Olodum (Meirelles, 1995).

Márcio Meirelles ajudou a definir o teatro soteropolitano como um espelho de seu povo, rompendo com modelos tradicionais e buscando uma vanguarda que se aproximasse da cultura popular e da experiência baiana.



MÁRCIO MEIRELLES – UM CALEIDOSCÓPIO DE IDEIAS

Não há nada errado em cultivar ilusões. Ilusões são vitais quando nascem e, ao crescer, transformam-se numa outra coisa. Elas são o único alimento espiritual que nos é dado, os sonhos dos quais somos feitos. Ilusões tornam-se destrutivas quando as deixamos cristalizar e transformar-se em ídolos e dogmas (Barba, 2007, p. 33).

A epígrafe acima marca bem a passagem de Márcio Meirelles da direção do Teatro Castro Alves (TCA) para galgar novos/velhos sonhos e esses foram viabilizados por uma velha casa de teatro por ele conhecida, o Teatro Vila Velha¹. No seu último ano como diretor do TCA, juntamente com Ângela Andrade, atriz e administradora, que também estava trabalhando na administração do TCA, começaram a procurar uma sede para seus projetos e compromissos com o teatro soteropolitano.

Segundo Márcio Meirelles (1998), desde que começou a fazer teatro, ele planejava, um dia, ter uma sede, ter um teatro onde pudesse desenvolver atividades teatrais; tinha o interesse de desenvolver um trabalho em grupo que não fosse pontual, que pudesse desenvolver linguagens, formar gente, manter um grupo. Então pensaram no Teatro Vila Velha. Corria na cidade uns boatos que o TVV seria vendido, que seria transformado em estúdio de televisão, e fizeram a primeira reunião com a Sociedade Teatro dos Novos.

A partir de conversas e reuniões que tiveram início em 1990, somente em 1994 se conseguiu chegar a uma forma que possibilitou a entrada de Márcio Meirelles e Ângela Andrade no Vila Velha. Ambos entraram como sócios da Sociedade Teatro dos Novos² e trabalharam na captação de recursos para a reforma do edifício como condição para se cotizarem na empresa.

Paralelo à sociedade, criou-se a Sol Movimento em Cena, uma ONG para administrar o TVV porque os antigos sócios da Sociedade de Teatro dos Novos não queriam estar envolvidos com produção e com a administração direta do teatro (Meirelles, 1998, p. 3).

¹ O Teatro Vila Velha foi construído e fundado por uma Companhia de Teatro com características de Teatro de Grupo e que desde a sua inauguração se tornou palco de projetos, ações e realizações artístico-culturais em que seus produtores eram os componentes das companhias e dos grupos residentes. Acreditamos que o TVV se caracterizou como um centro de formação de atrizes e atores pautado, empiricamente, nos diversos formatos da Pedagogia de Projetos, a partir da experiência prática e teórica da realização de projetos artísticos-culturais. Era e ainda é um centro cultural agregador de artistas, nos três primeiros anos de sua fundação. Podia-se considerar que o TVV era a única casa de espetáculos da cidade, já que na época, Salvador contava com alguns auditórios de escolas ou clubes, com o teatro da Escola de Teatro da UFBA que era prioritariamente dedicado às montagens didáticas e com o Teatro São João, o mais antigo, porém estava desativado.

² A Sociedade Teatro dos Novos (STN) é um marco fundamental na história teatral da Bahia e do Brasil, estando intrinsecamente ligada à fundação



Meirelles (1998) propôs a retomada do Teatro Vila Velha a partir do ponto onde o Teatro Livre da Bahia³ (TLB) tinha parado. O TLB se dividiu em núcleos de trabalho em que os seus coordenadores tinham autonomia para desenvolver projetos e atividades. Márcio Meirelles trouxe a proposta de que diversos grupos e projetos tinham que ocupar o TVV para dar conta de sua programação. No início do ano de 1994 a formalização com a Sociedade Teatro dos Novos se realizou e o planejamento das atividades iniciaram.

De imediato resolveu-se deixar o teatro fechado por um período de seis meses, mais ou menos, sem atividade e sem se relacionar com a cidade. A reputação do Vila Velha para a cidade não era das melhores: a estrutura física do teatro estava defasada, tendo se tornado um lugar desconfortável por conta da estrutura antiga da plateia e da falta de equipamento de climatização. O TVV tinha sido palco de dois espetáculos pornô e, de alguma forma, se construiu um imaginário negativo na cidade. Este fato é sem dúvida um dos capítulos mais controversos e debatidos de sua biografia, mas apesar de ter colaborado temporariamente para um imaginário negativo, o contexto e as consequências foram mais complexos do que uma simples “mancha” na reputação. Na década de 1980, o Vila Velha enfrentava uma crise financeira profunda e um sucateamento físico. Sem subsídios governamentais e com a classe artística desmobilizada pela transição política, a administração da época recorreu ao aluguel do espaço para espetáculos de cunho erótico/pornográfico como estratégia de sobrevivência econômica.

Para o público tradicional e para a elite cultural, ver o palco que lançou o *Tropicalismo* (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia) ser usado para pornografia foi visto como uma “profanação”. Isso gerou um afastamento de parte do público habitual. O entorno do teatro passou a ser frequentado por um público diferente do artístico-intelectual, o que, na visão conservadora da época, “marginalizou” o local. O “imaginário negativo” foi tão forte que serviu de combustível para um movimento de retomada. Artistas e intelectuais baianos ficaram chocados com a situação, o que gerou uma mobilização para retirar o teatro daquela situação, culminando na reforma e na nova gestão nos anos 1990 sob a liderança de Márcio Meirelles e o Bando de Teatro Olodum. O fato de o teatro ter chegado ao fundo do poço foi usado como argumento político para exigir maior apoio à cultura e preservação do patrimônio histórico. Embora o episódio tenha gerado um estigma momentâneo de “lugar decadente”, a história de resistência do Vila Velha acabou sendo mais forte. Hoje, o episódio é lembrado mais como um sintoma do abandono cultural do Estado naquela década do que como uma falha moral do teatro em si.

do Teatro Vila Velha em Salvador. Foi criada em 1959 por um grupo de jovens artistas-estudantes, sob a liderança do diretor João Augusto (João Augusto Azevedo). A formação inicial incluiu nomes importantes como Othon Bastos, Carlos Petrovich, Sônia Robatto, Echio Reis, Tereza Sá (Maria Francisca) e Carmem Bittencourt (Oliveira, 2024).

3 O Teatro Livre da Bahia (TLB) foi um importante grupo teatral baiano, conhecido por seu forte engajamento político e social, especialmente durante o período da Ditadura Militar no Brasil. O grupo nasceu no ano emblemático de 1968, um período de intensa repressão política e efervescência cultural no Brasil. O TLB surgiu em um momento de busca por um teatro que refletisse e discutisse os problemas da sociedade brasileira (Oliveira, 2024).



Durante 15 anos, após a morte de João Augusto, as administrações⁴ subsequentes do Teatro Vila Velha não mantiveram o modo de produção e criação nos parâmetros do teatro de grupo. Echio Reis, um dos fundadores, quando assumiu a direção continuou produzindo e dirigindo espetáculos para compor a programação do Teatro, muitos deles infantis inclusive e, alguns atores e artistas colaboraram com suas iniciativas, a exemplo de Narcival Rubens, mas os administradores não retomaram o modo de produção de grupo, apesar de realizarem boas produções como *O Arquiteto* e *O Imperador da Assíria* (1980), quando Echio Reis recebeu o prêmio de Melhor Direção e Narcival Rubens, de Ator Revelação.

A noção de teatro de grupo se desfaz, e a gerência passou a ter o pensamento de conseguir manter o teatro aberto e funcionando através de receita de bilheteria e aluguel das pautas. Não à toa que, durante esse período, os sócios da Sociedade Teatro dos Novos, na tentativa de “se livrar” de um problema financeiro, cogitaram arrendar o edifício para outras funcionalidades, como estúdio de TV, chegando a receber proposta para que o espaço se transformasse em igreja evangélica. Mas, segundo Meirelles (1998), o Vila Velha não poderia deixar de ser teatro por causa do contrato com o Governo do Estado na época da concessão do terreno em 1961. O governo cedeu o terreno para o desenvolvimento das atividades da Sociedade Teatro dos Novos e não poderia ser utilizada para qualquer outra atividade comercial que não fosse teatral e artística, ou seja, desenvolver atividades afins às artísticas, sim, estúdio de TV, talvez, mas supermercado ou igreja, definitivamente não.

Mesmo na gestão de João Augusto, o Teatro Vila Velha passava por dificuldades administrativas e, já no final da década de 1970, havia problemas de infraestrutura com o telhado, com o equipamento de iluminação, que estava defasado e com as relações trabalhistas (os técnicos não estavam regularizados). Os sócios, no entanto, mesmo que distantes, confiavam em João Augusto devido a todo o histórico anterior desde a construção e sabiam que o gestor tinha compromisso com o espaço, em que pesem todas as dificuldades, pois havia uma diferença fundamental na relação da administração com os componentes da Sociedade de Teatro dos Novos, responsável legal do teatro: os sócios da STN não tinham que se preocupar com o dia a dia, com o cotidiano de um edifício teatral, não tinham que administrar nem as finanças, nem as dores de cabeça do espaço. Essa preocupação passaria para a gestão de João Augusto.

Márcio Meirelles (2003) defendia que a retomada do “novo” Vila Velha tinha como princípio dar continuidade ao trabalho desenvolvido pelos Novos e pelo Teatro Livre da Bahia com a direção

⁴ O Teatro Vila Velha, em Salvador, é notável por sua história de administração independente, que tem sido marcada por coletivos de artistas e diretores comprometidos com a cena teatral. A gestão do Vila Velha está intrinsecamente ligada à sua entidade fundadora: a Sociedade Teatro dos Novos (STN). A STN não apenas fundou o teatro em 1964, como se manteve como a sociedade proprietária e gestora do espaço até 1979. Após a morte de João Augusto, a administração do teatro seguiu sob a égide da Sociedade Teatro dos Novos, mas enfrentou desafios. Cerca de 30 anos após a fundação, teve início um importante projeto de reconstrução e revitalização do teatro, liderado por um novo grupo de artistas. O projeto foi batizado de Novo Vila e foi realizado em parceria com a STN. Na década de 1990, a direção ficou a cargo de Márcio Meirelles que emergiu como uma figura central na administração e direção artística do Vila Velha. Sob sua liderança e do grupo Novos Novos (e a atuação do Bando de Teatro Olodum, que se consolidou no espaço), o Vila Velha se reafirmou como um polo de experimentação e formação.



de João Augusto. E para isso era necessário agregar pessoas, criar coletivos, grupos de artistas que acreditassem na forma de trabalho colaborativa e que construíssem de volta a imagem de um teatro como centro cultural criador, produtor, reflexivo e acolhedor. Meirelles conviveu com o TVV na década de 1970, assistiu aos espetáculos, fez parte dos movimentos estudantis que tinham o Vila como porto seguro; fez teatro universitário que mais tarde o levaria a criar seu próprio grupo, o Avelãz y Avestruz.

Nessa perspectiva de reabertura do TVV, Márcio Meirelles implementou um sistema de curso de formação com aulas multidisciplinares que resultaram em montagem no final do curso e formação de pessoas que tivessem conhecimento do processo de criação e de produção como um todo; artistas que tivessem consciência de todo o ciclo de trabalho desde a bilheteria, a confecção de projetos e a parte técnica, ao ato de entrar em cena. Entrar em cena é apenas uma parte de todo o processo de trabalho no teatro.

Nos quatro primeiros anos de retomada do Teatro Vila Velha, foram realizados três cursos de formação que resultaram nas montagens (Fig. 1) dos espetáculos *Barba Azul*, *Um tal de Dom Quixote*, que inaugurou o Vila em 1998, e *Sonho de Uma Noite de Verão*. Ofertava-se aos participantes aulas de teatro musical a partir do repertório de preparação que depois era articulado com a montagem. Esses cursos de longa duração, de acordo com Oliveira (2024), eram divididos em dois módulos destinados, em um primeiro momento, à preparação dos atores, com aulas de dança, canto, capoeira, perna de pau, percussão e aulas de improvisação teatral que tinham como meta desenvolver as potencialidades de cada participante.

Nas imagens abaixo, na parte superior e inferior, respectivamente, vemos momentos de *Um tal de Dom Quixote*, *Barba Azul* e *Sonho de Uma Noite de Verão*. As três peças, que marcam a retomada do Teatro Vila Velha, foram dirigidas por Márcio Meirelles. *Barba Azul* é um espetáculo da Companhia Teatro Dos Novos, que estreou em 1997. O espetáculo foi escrito e encenado por Marcio Meirelles na Sala João Augusto do Teatro Vila Velha, enquanto o Teatro estava em reforma. Fruto de uma oficina, os atores que criaram *Barba Azul* seguiram, durante alguns anos, como integrantes fixos do elenco da Companhia Teatro dos Novos. Nessa fase de retomada, vários projetos renunciaram a renovação da Companhia, o que se efetivou em 1998 com a estreia de *Um Tal de Dom Quixote*, espetáculo que marcou a reinauguração do Vila após reforma.



FIGURA 1

*Um tal de Dom Quixote,
Barba Azul e Sonho de
Uma Noite de Verão.*

Fonte: Acervo do Teatro
Vila Velha. Fotografia:
Marcio Lima.

Márcio Meirelles conjuntamente com Chica Carelli e Ângela Andrade foram percebendo que o repertório dos grupos não daria conta para preencher a programação do teatro. Não poderia haver espaço nem horário ocioso, pois o Teatro Vila Velha tinha que funcionar, tinha que, de alguma forma, gerar renda para se manter. Então começou-se a criar projetos que depois se estabeleceram como institucionais do teatro como os projetos 3&Pronto, Meia Noite se Improvisa, Vila Lê, Oficinas Vila Verão, Oficinas Livres, Vila Acústico, Shows Pruvila, Baila Vila, Improvilação (Oliveira, 2024).

Para tanto, o Vila Velha tinha a necessidade de se organizar novamente em núcleos e coordenações. A organização aconteceu da seguinte forma: a direção artística e coordenação geral era de Márcio Meirelles; Ângela Andrade assumiu a administração do Teatro; a coordenação de formação inicialmente ficou com Hebe Alves, depois passou para Cristina Castro e Débora Landim; a coordenação técnica, com Chica Carelli; e o núcleo de dança foi coordenado por Cristina Castro.



FIGURA 2

Balé dos diferentes
– Meia noite se
improvisa, 1994.

Fonte: Acervo
Memória TVV. [https://
teatrovilavelha.com.
br/memoria/1994-
meia-noite-se-
improvisa/864/](https://teatrovilavelha.com.br/memoria/1994-meia-noite-se-improvisa/864/)

Muitos dos projetos criados foram inspirados ou mesmo revitalizados como tradição de projetos anteriores realizados ao longo da história do teatro. O Projeto Meia Noite se Improvisa, por exemplo, foi uma revisita ao projeto que aconteceu durante as décadas de 1960 e 1970, antes destinado à música e nesse momento como programação aberta às artes cênicas (música, teatro, dança, performances).

O Vilalê foi um projeto de leituras dramáticas de textos teatrais diversos. O Baila Vila e o Improvilação eram projetos voltados para o desenvolvimento de atividades e apresentações de dança. As Oficinas Vila Verão aconteciam sempre durante os meses de janeiro e fevereiro, e as Oficinas livres eram cursos realizados ao longo do ano.

Em 1996, Márcio Meirelles e Ângela Andrade conseguiram, através de uma articulação entre Secretaria de Cultura da Bahia e Ministério da Cultura, viabilizar o projeto de reforma do teatro. Os gestores captaram verbas paradas do governo federal, através do Ministro Francisco Weffort, e o Secretário de Cultura do Estado viabilizou essa captação por meio de lei de incentivo fiscal e graças ao seu interesse motivado pela consciência da importância histórica e da relevância cultural de nível nacional do TVV.

Apesar de toda a movimentação do Teatro Vila Velha, coincidindo com os primeiros anos do Bando de Teatro Olodum, a viagem a Londres para realizar o intercâmbio, Márcio Meirelles sofreu um infarto. Durante a sua recuperação, ainda internado, preocupado com o projeto arquitetônico, teve a ideia de reformular o projeto inicial da reforma para transformar o teatro em multiconfiguração, com palco e plateia articuláveis. Um projeto próprio para as artes cênicas contemporâneas (Oliveira, 2024).

Enquanto isso, os projetos não pararam no Vila. Com a reforma estruturada, decidiu-se dividir a obra em etapas para possibilitar o andamento das atividades. As salas de ensaio foram as primeiras que ficaram prontas: duas salas de ensaio, a maior foi batizada de João Augusto e nela estreou o espetáculo *Barba Azul*, dirigido por Meirelles, fruto de um curso multidisciplinar ainda em 1996. Em 1997 o Cabaré dos Novos ficou pronto e foi inaugurado com o espetáculo que viria a ser o de maior sucesso do Bando Teatro Olodum, o *Cabaré da Raça* (Fig. 3), em 1997.



FIGURA 3

Cabaré da Raça.

Fonte: Acervo Memória TVV.

www.teatrovilavelha.com.br

Depois de quatro anos de retomada, sendo dois deles para a reforma, no dia 5 de maio de 1998, o espetáculo *Um Tal de Dom Quixote* estreou com clima de festa, sendo o elenco formado por 60 atores e atrizes: Bando de Teatro Olodum e Companhia de Teatro dos Novos, com Sônia Robatto e Carlos Petrovich, o Petrô, em cena, este vivendo o papel de Dom Quixote.

Um Tal de Dom Quixote (1998), escrito por Márcio Meirelles e Cleise Mendes com a colaboração do Bando de Teatro Olodum e da Cia. Teatro dos Novos, contou com direção, figurinos e cenários de Márcio Meirelles e codireção de Chica Carelli.

Meirelles (1998) conta que o espetáculo foi montado no mesmo ritmo das batidas dos martelos da reconstrução. Do Teatro Vila Velha anterior, ficou apenas uma parede, sendo todo o edifício construído praticamente do zero. “O meu sonho não dorme” é um trecho da música criada por Jarbas Bittencourt, e nesse sonho estava imbuído o espírito de reinauguração do TVV. O sonho de dar um teatro à cidade estava mais uma vez sendo vivido e construído por um esforço coletivo e compartilhado entre artistas e setores governamentais. “O meu sonho não dorme” era o sonho do Dom Quixote que queria resolver as mazelas do mundo contra tudo e contra todos, louco e deslumbrado com a mais profunda lucidez, consciente de que para viver é preciso sonhar (Oliveira, 2024). Dom Quixote é a metáfora do teatro, dos artistas e de todos aqueles que se deixam seguir pelos sonhos de viver. Dom Quixote era o espírito do Teatro Vila Velha. *Um Tal de Dom Quixote* foi um marco de transição e reinauguração da caixa cênica central do Vila e do Teatro Vila Velha como um todo.



FIGURA 4

Um Tal de Dom Quixote.

Fonte: Acervo Memória TVV. <https://www.flickr.com/photos/teatrovilavelha/8048350036/in/album-72157718843166766>

Muitos artistas e produtores estiveram juntos, não mais carregando tijolos, mas em esforço igual trabalhando em projetos, dinamizando espaços, colaborando para a criação de uma nova cara do Vila Velha, reformado, ativo e dinâmico. Ângela Andrade, Marisia Mota, Debora Landim, Chica Carelli, Tereza Araújo, Hebe Alves, Cristina Castro, Jarbas Bittencourt estiveram nessa fase de reconstrução com muito empenho, assumindo funções diferentes e estando à frente de diferentes projetos.

Ainda durante o processo de montagem e estreia de *Dom Quixote*, outro projeto iniciava: a montagem do espetáculo *Sonho de Uma Noite de Verão* (Fig. 5). Em 1998 começou mais uma oficina de formação, dessa vez profissionalizante, que resultaria na montagem do espetáculo. A peça de William Shakespeare teve direção, figurinos de Márcio Meirelles e cenografia de Meirelles e Euro Pires e fotografia de Márcio Lima.

Sonho de Uma Noite de Verão é uma comédia com todos os elementos característicos: confusões, enganações de personagens e piadas. Tendo a maior parte do elenco iniciante ou com pouca experiência, iniciou-se a montagem de um texto shakespeariano escrito em versos, considerado um clássico da dramaturgia universal.

Através do Projeto Cena Aberta, resultado de uma parceria entre os Ministérios da Cultura e do Trabalho que tinha como objetivo capacitar profissionais para a área teatral, implantou-se a Oficina de Preparação de Atores do Teatro Vila Velha.



FIGURA 5
Sonho de Uma Noite de Verão.



Sobre esse curso, Meirelles (*apud* Oliveira, 2024) conta que tiveram uma experiência de intercâmbio muito enriquecedora com Bob Paton, diretor novaiorquino que desenvolveu uma técnica bastante interessante, o *Theatre of dream*, que consistia em uma livre improvisação realizada a partir de temas sugeridos pelo público, a partir de relatos de sonhos. Quando a plateia se estabelecia no teatro, os atores explicavam como a encenação aconteceria e solicitava que alguém da plateia contasse um sonho, que teve na noite passada ou que fosse recorrente. Imediatamente o elenco se posicionava em cena e, sem combinar previamente, cada uma das atrizes e atores reconstruíram o sonho narrado.

Depois dessa experiência, Márcio Meirelles resolveu abrir ao público o processo de ensaio do espetáculo chamado de *Sonho em Construção*. A plateia assistia ao ensaio, ao processo de direção e condução dos atores, aos ensaios coreográficos, às passagens de luz e do coro. Para o público geral, a experiência não foi satisfatória. Era notória a reação devido ao fato de muitas vezes acontecerem ensaios monótonos, com muitas repetições. Algumas pessoas foram enganadas achando que iriam assistir a um espetáculo “acabado” e, quando chegavam lá, era um ensaio.

Contudo, essa experiência reverberou em algo inusitado e que viria a ser uma atividade pilar do teatro durante 5 anos. Após o ensaio aberto, abria-se para a plateia comentar sobre a obra que estava sendo construída. Percebeu-se que tinha uma parte da plateia que participava mais ativamente dos comentários, que era a parte formada por integrantes de grupos de teatro comunitário e amadores interessados em processos de criação. Essa participação foi tomando vulto até chegar ao ponto de eles dizerem que não queriam apenas comentar e queriam também apresentar e ter seus trabalhos comentados (Oliveira, 2024).

Dessa forma nasceu o Tomaladacá, em que os grupos da cidade intercambiavam experiências, assistiam espetáculos, participavam de oficinas, partilhavam processos de criação e apresentavam seus trabalhos (Rodrigues, 2008). Em 1999 criou-se uma agenda semanal em que toda segunda-feira os grupos teatrais da cidade se encontravam para participar ou desenvolver suas atividades. O Vila Velha proporcionou um ambiente de formação diversificado com aulas de dicção, aulas de canto, de interpretação e de dança, sempre voltadas para as necessidades dos grupos. A partir das demandas dos grupos participantes, do que era pedido, se desenvolvia as atividades (Oliveira, 2024).



No Tomaladacá, Márcio Meireles ministrou um curso de direção para os diretores e coordenadores dos grupos participantes do projeto e, no final do ano, resultou em uma mostra cênica com participação de todos os grupos que tiveram cenas desenvolvidas ao longo do ano (Rodrigues, 2008).

O PLANO DE FORMAÇÃO DE MEIRELLES EM SUA BAIANIDADE NAGÔ

O plano de formação traçado por Márcio Meirelles de formar artistas para o Teatro Vila Velha a partir dos cursos que culminaram em montagens reverberou em artistas para a cidade, para o próprio TVV e para fora da Bahia. O Vila incorporou em seus projetos alguns desses artistas, como Iara Colina, Gordo Neto, Karina de Farias, que participaram dos cursos que resultaram nas montagens de Barba Azul, Dom Quixote e Sonho de uma Noite de Verão; Gustavo Mello e Vinício de Oliveira Oliveira, que participaram da Oficina que resultou na montagem do Sonho.

Todos eles acabaram assumindo funções significativas dentro do TVV, coordenando projetos, atividades administrativas e ainda sendo incorporados por grupos residentes como artistas e produtores. O Tomaladacá apresentou o mesmo espírito do teatro comunitário desenvolvido pelo Teatro Livre na Bahia na década de 1970 e com o apoio que o TVV deu aos grupos amadores através da Federação Baiana de Teatro realizando parcerias em eventos e promovendo os festivais de teatro amador.

O Novo Vila deu um passo mais amplo que o TLB no que diz respeito ao acesso ao interior do Estado através do Projeto Teatro de Cabo a Rabo⁵, gerido por Marizia Mota e Débora Landim.

⁵ O projeto visitou 12 cidades, a saber: Santo Antônio de Jesus, Santo Amaro da Purificação, São Francisco do Conde, Senhor do Bonfim, Itabuna, Vitória da Conquista, Feira de Santana, Madre Deus, Valença, Alagoinhas, São Félix, Jacobina, Camaçari, Lauro de Freitas e Rio de Contas. Mais de 200 grupos artísticos de teatro, dança e música participaram das atividades do projeto ao longo dos quatro anos através de seus integrantes



Durante 4 anos, o Vila Velha promoveu intercâmbio com grupos e artistas de teatro e dança do interior realizando cursos de teatro, dança, produção cultural e música para teatro, como também trazendo estes grupos para apresentar seus trabalhos na Mostra do Teatro de Cabo a Rabo realizada no Teatro Vila Velha (Meirelles, 1998).

Oficinas Vila Verão, Amostrão Vila Verão, Oficinas Livres e o Tomaladacá eram projetos que visavam a formação, reciclagem e inserção de profissionais na cena artística. O FalaVila promovia discussões, palestras e seminários sobre um determinado tema. O Vilalê estimulava a produção de leituras dramáticas de textos teatrais de autores de diversas nacionalidades; O Que Cabe Neste Palco priorizava o fomento de novos trabalhos cênicos de grupos e artistas da cidade que necessariamente não estavam ligados ao TVV. Vilerê e o mês da criança no Vila Velha eram direcionados ao público infanto-juvenil (Oliveira, 2024).

O Mês da Dança privilegiava apresentações de espetáculos e uma programação de oficinas da área da dança. O Curta Vila exibia e divulgava a produção de curtas ou longas-metragens do cinema mundial e os grupos residentes do TVV realizavam projetos com atividades próprias que compunham a programação do teatro como oficinas, palestras, intercâmbios artísticos, pautas e temporadas cedidas aos grupos residentes e também a outros grupos da Bahia, do Brasil e também do exterior (Rodrigues, 2008).

Até o ano de 2010, o Vila Velha abrigava seis grupos residentes que desenvolviam treinamento e produção artística em teatro, dança e canto. Esses grupos residentes eram: 1) Companhia Teatro dos Novos, criada em 1959 e em atividade até a atualidade. Funciona com um selo, não possui uma direção fixa. A Companhia Teatro dos Novos costuma convidar encenadores a cada projeto desenvolvido. Márcio Meirelles tem sido seu principal diretor. 2) Bando de Teatro Olodum, criado em 1990 com direção de Márcio Meirelles e Chica Carelli. 3) Companhia Viladança, criada em 1998 e dirigida por Cristina Castro. 4) Companhia Novos Novos, criada em 2001, sob direção de Débora Landim. 5) Vilavox, criado em 2001, sob direção de Gordo Neto. 6) A Outra Companhia de Teatro, criada em 2004 e dirigida por Vinicio de Oliveira Oliveira.

Ao longo de toda a sua história, o Teatro Vila Velha teve grupos que residiam em suas dependências, fazendo dele sua casa, seu estúdio, sua oficina de criação, experimentação, produção e formação. Para os integrantes do Vila, como era e ainda é carinhosamente chamado por seus



colaboradores e artistas, ser residente significava estabelecer uma relação de responsabilidade com o teatro. Ao mesmo tempo que era um privilégio poder desfrutar de um edifício teatral, era preciso mantê-lo administrativa e financeiramente e principalmente manter o teatro como referência de criação e produção artística contemporânea.

Os grupos residentes tinham a possibilidade de desenvolver projetos artísticos, dentro do mínimo necessário, mas, contrapartidas de manutenção deveriam estar asseguradas em todos os projetos realizados.

Tais grupos fundamentavam suas práticas teatrais em propostas e pesquisas de autores e diretores do teatro que ao longo do século XX desenvolveram diversas propostas de técnicas com o enfoque de preparar o ator para seu ofício. Assim, basearam suas pesquisas teatrais referenciadas no teatro de Meyerhold, Stanislavski e Decroux, seguidos de outros que influenciaram o desenvolvimento de outras técnicas como Grotowski, J. L. Moreno, Augusto Boal, Viola Spolin, Keith Johnstone, Robert Lavel, Yvon Leduco, Peter Brook e Eugenio Barba.

Outra referência para esses grupos residentes a partir dos anos de 1998 foi o LUME, que, na década de 1990, se tornou uma das referências quanto às práticas de treinamento, baseadas na pesquisa de linguagem que tentavam tirar do corpo do ator o material autêntico e originário da cena. No momento do treinamento, o ator não trabalha a personagem ou um espetáculo teatral, mas o espaço onde o ator trabalha a si mesmo (Carreira, 2019). Ferracini (2003), em sua obra “A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator”, defende que o ator deve encontrar parâmetros objetivos e caminhos concretos para que possa realizar essas ações de maneira orgânica, viva, precisa e consciente. Para o autor, a maneira de se trabalhar todo esse processo “[...] é a criação de um espaço onde o ator, assim como o pianista que necessita de horas de treinamento em um piano durante toda a vida, possa trabalhar todos os componentes de sua arte” (Ferracini, 2003, p. 126).

Os grupos residentes no Teatro Vila Velha foram adotando grande variedade de enfoques e perspectivas de treinamento que revelam a complexidade em se adotar sistemas e práticas exclusivas para o teatro. Exercícios que se assemelham a “jogos sociais” que estimulam a imaginação, exercícios que treinam reações corpóreas e percepção, exercícios acrobáticos que aguçam o reflexo e desenvolvem a precisão muscular, exercícios de percepção e consciência



espacial; exercícios baseados nas “doutrinas” do corpo, de respiração e movimento; outros que desenvolvem a inventividade e a espontaneidade através das milhares de variações da improvisação e seu paradoxo fundamental, que é o controle das regras da improvisação, foram utilizados como formas de treinamento dos grupos residentes do TVV como uma maneira de capacitação para o fazer teatral.

Destarte, o Teatro Vila Velha foi um espaço de experimentação não acadêmica, que experimentava de outra forma. Quando Meirelles (1998) diz que o TVV é um espaço de experimentação não acadêmica, reflete o modo de trabalho da academia baseado em disciplinas e não em projetos de trabalhos que valorizam mais a apreensão de conteúdos formatados que devem ser apreendidos como pacotes bancários tão rebatidos por Paulo Freire. O Vila Velha, sem colocá-lo em sistema de valores, estava através de seus procedimentos formativos desenvolvendo um sistema de pesquisa centrado nos participantes.

A maneira como Meirelles pensava o ofício teatral, como o desenvolveu ao longo de suas montagens e projetos, como percebe o papel do ator e seus personagens, nos revela os princípios que conduzem seu trabalho e como ele conduz o processo de criação. Seu processo criativo era processo de pesquisa e cada espetáculo, cada obra se tornava um projeto de pesquisa prático em que, a partir do cotidiano e conhecimentos prévios dos atores envolvidos, desenvolvia-se o senso crítico e se construía reflexões acerca da obra teatral.

Meirelles acreditava que a célula básica do teatro que desenvolveu é o personagem; este é uma criação viva que tem sons, cheiros, volume, é um ser social, fruto de seu meio. Partindo desse princípio, criou quatro espetáculos diferentes com os mesmos personagens: *Essa é nossa praia*, *Bai bai Pelô* (Fig. 6), *Ó Paí, ó!*, os três primeiros espetáculos do Bando de Teatro Olodum, e *Um Tal de Dom Quixote*.

O espetáculo *Bai bai Pelô* evidencia situações cômicas, inspiradas no dia-a-dia do centro histórico de Salvador. Juntamente com *Ó pai, ó!* e *Essa é nossa Praia*, compõe a Trilogia do Pelô. *Bai bai Pelô* é a terceira peça da trilogia e foi dirigida por Márcio Meirelles, Chica Carelli e Bando de Teatro Olodum. Os figurinos e a cenografia foram assinados respectivamente pelo Bando de Teatro Olodum e por Márcio Meirelles.



FIGURA 6

Bai bai Pelô.

Fonte: Acervo Memória TVV.

Fotografias: Isabel Gouveia

[HTTPS://API.FLICKR.COM/PHOTOS/TEATROVILAVELHA/51127072500/IN/ALBUM-72157718835833748/](https://api.flickr.com/photos/teatrovilavelha/51127072500/in/album-72157718835833748/)

Os quatro espetáculos usavam o personagem como célula social para refletir a sociedade. Segundo Meirelles (2020), a baiana de acarajé interpretada pela atriz Rejane Maia não representava um indivíduo com questões pessoais, mas sim todas as baianas de acarajé que alimentam milhares de pessoas diariamente nas ruas de Salvador. A partir de sua voz e seu corpo social, reflete-se sobre as relações sociais.



Dentro do esquema de trabalho de Márcio Meirelles, o personagem é um projeto coletivo, porque ele também é arquitetado por outros artistas colaboradores do processo, pelo figurinista, pelo iluminador e pelo coreógrafo. A partir desse princípio, constrói-se o molde da estrutura que resultará em cenas e consequentemente no espetáculo. Em muitos processos de estruturação e montagem de um espetáculo dirigido por Meirelles, inicia-se com improvisação em que os atores constroem seus personagens e, a partir destes, constroem-se cenas. Nessas improvisações se estabelecem e se aprofundam as relações dos personagens e também se investigam formas de construção de cenas.

Durante o processo de criação, Meirelles é professor orientador, não de uma forma imposta pela função do diretor, mas pela relação que se constrói com o elenco. Mesmo com atores experientes, o processo de condução é dialogado e investigado, sendo as ações entendidas em conjunto. Baseado em seus princípios, o diretor delimita suas condições e constrói suas justificativas como artista para se realizar determinado espetáculo ou projeto, porém se coloca como um descobridor do caminho a ser perseguido em conjunto com o ator ou a atriz. O caminho nunca está estabelecido, está para ser descoberto por ele também, o diretor.

Oliveira (2024) ao analisar historicamente a época em que Vila Velha era dirigido por João Augusto e relacionando com as práticas e visão de mundo de Márcio Meirelles, percebeu muitas similaridades. Os dois foram realizadores e fizeram do ofício teatral um meio para refletir sobre o mundo, mas se relacionando com este mundo, com o mundo real.

João Augusto⁶ se dedicou muito a questionar o comportamento moralista e repressivo da época das décadas de 1970 e 1960; Márcio Meirelles, filho também dos anos 1970, inicia também com essas questões, mas aprofunda quando assume como projeto de estruturação do Bando de Teatro Olodum⁷. Os anos de repressão política tinham ficado para trás, mas a repressão racista brasileira era tida como invisível. Assim como João Augusto fez com o Cordel, Meirelles passa a investigar um teatro popular, que fosse construído a partir dos elementos da cultura negra soteropolitana, com o objetivo de constituir um lugar de fala que não precisasse ser legitimado por nenhuma instituição ou pensamento acadêmico.

Ao assumir o Teatro Vila Velha, Márcio Meirelles acabou levando para o palco as questões sociais pertinentes a um tempo que estava se transformando. O TVV voltou a ser espaço de discussões

⁶ João Augusto Sérgio de Azevedo Filho (1928–1979) foi uma figura seminal para o desenvolvimento do teatro soteropolitano, sendo o principal responsável pela fundação do Teatro Vila Velha. Nascido no Rio de Janeiro, ele viveu e produziu intensamente na Bahia de 1956 até sua morte em 1979. João Augusto é considerado um verdadeiro “homem de teatro” por sua vasta atuação: dramaturgo, professor de teatro, ator, tradutor, contrarregra, iluminador, cenógrafo, sonoplasta, figurinista, animador e letrista (Oliveira, 2024).

⁷ O Bando de Teatro Olodum foi criado em 1990 numa parceria com o Grupo Cultural Olodum. O Bando, como é conhecido, foi estruturado pelo diretor Márcio Meirelles, pelas atrizes Chica Carelli e Maria Eugênia Milet e pela dançarina Leda Ornellas. Tornou o Teatro Vila Velha como sua casa no movimento de retomada em 1994. Esse coletivo tem como proposta uma linguagem cênica contemporânea e ao mesmo tempo comprometida com um teatro engajado nas questões negras. O Bando desenvolveu um intenso



políticas das diversas naturezas, mantendo seu papel crítico, mesmo recebendo apoio e financiamento do Estado. Caracterizou-se como um centro cultural e artístico, promovendo espetáculos de teatro, dança, música, projetos culturais de diferentes naturezas, intercâmbio, concentração de pessoas de diferentes localidades e classes sociais e ações de formação num ritmo constante e continuado.

Aqui podemos comparar a forma de trabalho de Márcio Meirelles aos princípios das práticas da Pedagogia de Projetos. No discurso de Meirelles, percebemos que ele defende que o processo de formação se dê através da experiência. Aqui encontramos convergências diretas com o pensamento de John Dewey, que desenvolveu seu pensamento pedagógico defendendo uma educação respaldada pela experiência. Da mesma forma que Paulo Freire defendeu uma educação não bancária, que não vê o estudante como um recipiente vazio ou uma poupança que precisa ser preenchida de informações que não fazem relação com a realidade dele, a educação baseada na experiência prevê antes de tudo que as relações humanas com o mundo são principal propulsor para a formação.

Dewey (1976) percorre um caminho filosófico sobre o conceito de experiência, criando distinção sobre as qualidades e características de experiências consideradas positivas e negativas para a construção e sedimentação do conhecimento. Para construir suas perspectivas sobre boas experiências educacionais, o autor assume dois fatos: primeiro, que as pessoas nas escolas tradicionais têm experiências; e segundo, que o problema não é a ausência de experiências, mas seu caráter defeituoso. Para o filósofo e pedagogo norte-americano, uma experiência defeituosa é aquela que não propicia no indivíduo o interesse por novas experiências, que não cria conexões para novas vivências.

Dessa forma, o ponto central para o autor é a qualidade da experiência, que tem dois aspectos: 1) se é imediatamente agradável ou não, e 2) a sua influência em experiências posteriores, ou seu efeito. O papel da educação e do educador é facilitar experiências que engajam o estudante e promovam futuras experiências desejáveis. “Assim, o problema central de uma educação baseada na experiência é selecionar os tipos de experiências que vivam frutífera e criativamente em experiências subsequentes” (Dewey, 1976, p. 17). Faz-se necessária uma coerente teoria da experiência para a tentativa de dar nova direção ao trabalho das escolas, que possa positivamente guiar a seleção e a organização de materiais e métodos apropriados.

trabalho de pesquisa
teatral sob a coordena-
ção dos diretores Márcio
Meirelles e Chica Carelli,
até o ano de 2012. A
companhia compôs um
farto repertório de espe-
táculos que se apresen-
taram em diversos esta-
dos brasileiros (Oliveira,
2024, p. 179).



Para corroborar com suas ideias a respeito de uma teoria da experiência, Dewey (1976) estabelece critérios capazes de validar uma experiência potencialmente educativa. A fim de estabelecer os critérios, ele parte de dois princípios: o princípio da continuidade ou o *continuum* experiencial⁸ e o princípio da interação. Os dois princípios, continuidade e interação, provêm a medida da significância e o valor educativo de uma experiência.

O princípio da continuidade ou o *continuum* experiencial é central para discriminar entre as experiências que têm valor educativo e quais não têm. Sobre esse princípio, Dewey diz que toda experiência modifica quem age e quem experimenta, e essa modificação afeta, queiramos ou não, a qualidade de experiências subsequentes. As experiências subsequentes reforçarão as anteriores, fortalecendo os alicerces para continuar vivenciando novas situações e descobrindo novas possibilidades. Segundo Dewey, esse princípio está diretamente relacionado ao hábito, à repetição constante, podendo ser diária ou mais espaçada, porém repetida. A característica básica do hábito é que toda experiência modifica quem a faz e essa modificação afeta, queiramos ou não, a qualidade das experiências subsequentes, fortalecendo-as ou não.

O princípio central para interpretar a qualidade de uma experiência, se é ou não educativa, é a interação. Interação entre os dois aspectos da experiência, os fatores internos e externos ao indivíduo. Juntos, em sua interação, tais fatores formam o que Dewey chama de situação. A educação tradicional, segundo o autor, negligencia os fatores internos que moldam a experiência violando o princípio da interação por um lado. Os conceitos de situação e interação são centrais no entendimento da experiência.

Márcio Meirelles, ao descrever o Teatro Vila Velha como um espaço de “experimentação não acadêmica”, revela uma crítica ao modelo tradicional de formação artística baseada no repasse e na absorção passiva de conteúdos formatados, muitas vezes dissociados da realidade e das experiências vividas pelos indivíduos. Para Meirelles, o teatro, especialmente no contexto do Vila Velha, devia ser um espaço de pesquisa contínua, em que o processo criativo é também um processo educativo. Ele enfatiza que cada espetáculo é um projeto de pesquisa prática em que os atores, através de suas experiências e vivências cotidianas, desenvolvem um senso crítico e constroem reflexões que reverberam na criação dos personagens e das cenas.

⁸ O *Continuum* experiencial, segundo Dewey, deve ter direção; a qualidade da experiência não garantiria a formação moral e ética. O direcionamento, que também é de responsabilidade do educador e da família, é de extrema importância, porém, para além desse princípio universal, é preciso pensar em termos de qualidade da experiência para identificar em qual direção o princípio se aplica.



Meirelles, ao conceituar o Teatro Vila Velha como um espaço de “experimentação não acadêmica”, desafia o modelo tradicional de ensino baseado na transmissão de conhecimentos previamente formatados, como criticado por Paulo Freire. Em vez disso, Meirelles promoveu um ambiente no qual o aprendizado era mediado pela prática teatral, pela improvisação e pela construção coletiva dos personagens e das cenas. Esse método foi profundamente enraizado na experiência cotidiana dos atores, que traziam suas vivências para o processo criativo, o que, por sua vez, gerava um senso crítico e uma reflexão sobre a sociedade.

A abordagem de Meirelles também valorizava o aprendizado através de experiências reais e significativas, ao invés de se basear em conteúdos pré-estabelecidos. Quando Márcio Meirelles considerava que a construção do personagem, um elemento basilar e fundamental da arte teatral, era vista como um processo coletivo, que envolvia a contribuição de diversos colaboradores, como o figurinista, o iluminador, o coreógrafo, entre outros, isso refletia a visão de que o aprendizado e a criação são processos dinâmicos e colaborativos, em que o conhecimento é construído através da interação e da experimentação constante.

Márcio Meirelles defendia o fazer teatral em grupo e que esse grupo tivesse uma sede para que pudesse desenvolver continuamente a linguagem teatral, de modo que, dessa forma, um projeto levasse a outro, uma reflexão levantasse outras questões e que o fazer e o refazer artístico fossem sempre movidos por um interesse de descoberta, de conhecer novos caminhos, de testar novas possibilidades. O princípio de continuidade de Dewey, que sugere que cada experiência modifica o indivíduo e influencia experiências subsequentes, pode ser observado no processo de Meirelles. Através da repetição e do refinamento de cenas e personagens, os atores de Meirelles não só desenvolviam suas habilidades, mas também aprofundaram suas compreensões e reflexões, o que fortalecia a base para futuras criações.

Dewey valoriza a experiência como o núcleo do aprendizado, destacando que a educação deve estar conectada à vida e ao contexto social dos indivíduos. Para ele, a experiência educativa deve ser cuidadosamente planejada para que seja frutífera, promovendo o desenvolvimento contínuo e preparando o indivíduo para novas experiências futuras. Assim como Meirelles vê cada espetáculo como um projeto de pesquisa prático, Dewey defende que a educação deve ser baseada em situações problemáticas que demandam raciocínio e superação de obstáculos.



Ambos, Dewey e Meirelles, compartilham a visão de que a verdadeira aprendizagem e criação ocorre quando o indivíduo está ativamente engajado em um processo de descoberta, no qual o caminho a ser seguido não está previamente determinado, mas é revelado através da prática e da experimentação. Para Meirelles, o diretor de teatro é um orientador que, ao lado dos atores, explora novas possibilidades e constrói coletivamente o espetáculo, em um processo que se assemelha ao conceito de Dewey de que o educador deve facilitar experiências que promovam o engajamento e o desenvolvimento contínuo do estudante.

Como apresentado acima, Dewey (1976, p. 43) também destaca dois princípios centrais para uma experiência educativa eficaz: a continuidade e a interação. O princípio da continuidade sugere que toda experiência modifica quem a vive, influenciando a qualidade das experiências futuras. Essa ideia se alinha à visão de Meirelles sobre o teatro como um espaço de pesquisa contínua, onde cada nova experiência criativa contribui para o desenvolvimento do ator e do processo de criação como um todo. Já o princípio da interação, que se refere à relação entre os fatores internos (como os desejos e interesses do indivíduo) e externos (o ambiente e as situações), é refletido na prática teatral de Meirelles na construção de cenas e personagens que é moldada pela interação constante entre os atores e o mundo ao seu redor.

O segundo princípio de Dewey, a interação, também encontra eco no trabalho de Meirelles. A interação entre os fatores internos (como as vivências dos atores) e os fatores externos (como o contexto social e cultural trazido para o teatro) é fundamental para a construção do personagem e do espetáculo. Para ambos, o aprendizado é um processo dinâmico, em constante evolução, alimentado pela troca e pela colaboração.

Tanto as encenações de Márcio Meirelles quanto os escritos de John Dewey promovem uma visão de educação e desenvolvimento artístico que é profundamente integrada à experiência prática, à colaboração e à reflexão crítica. Meirelles defende uma abordagem progressista para a formação e a criação artística, centrada na experiência, na experimentação e na interação contínua com o ambiente, com outros artistas e com o público. A criação teatral surge do engajamento ativo e da construção coletiva de significado.

Em resumo, a prática de Márcio Meirelles no Teatro Vila Velha é uma manifestação concreta das teorias educacionais progressistas, não porque ele se adapta a elas, mas porque vive em um tempo



em que a educação está em transformação e ele é um artista contemporâneo ao seu momento social, com visão crítica da realidade a qual o cerca. Ao transformar o teatro em um espaço de pesquisa e experimentação, Meirelles cria um ambiente de aprendizado dinâmico e colaborativo, no qual os atores são incentivados a explorar suas próprias experiências e a contribuir de forma significativa para o processo criativo. Esse enfoque não só desafia as normas tradicionais da educação teatral, como também oferece um modelo para uma pedagogia mais inclusiva e relevante, que valoriza a experiência individual e coletiva como o núcleo do aprendizado.

Tais princípios de criação e produção se multiplicaram dentro do TVV e núcleos autônomos foram criados e desenvolveram projetos artísticos e culturais com as mais diversas poéticas e linguagens. Esses núcleos foram os grupos residentes e os de produção de projetos institucionais, que tinham total independência e autonomia de criação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Márcio Meirelles se destacou como uma figura central na história do Teatro Vila Velha, transformando-o em um polo de experimentação artística e resistência cultural no Brasil. Sua gestão foi marcada pela abertura a novas linguagens, pelo fomento à formação de artistas e técnicos, e por um diálogo constante com a comunidade, assegurando a relevância e a vitalidade do teatro. Meirelles não apenas dirigiu o Vila Velha, como também o moldou e o impulsionou, garantindo sua importância duradoura no cenário cultural.

Essa abordagem de Meirelles encontra um paralelo notável com a pedagogia de projetos de John Dewey. Para o filósofo e pedagogo norte-americano, a aprendizagem ocorre de forma mais significativa quando os indivíduos estão engajados ativamente em experiências práticas e contextualizadas, que respondam a problemas reais. Da mesma forma, o Teatro Vila Velha, sob a liderança de Meirelles, era mais que um local de apresentações, era um laboratório vivo.



Os artistas e técnicos eram incentivados a experimentar, criar e resolver desafios práticos no processo de produção teatral, promovendo uma aprendizagem baseada na ação e na reflexão.

A ênfase de Meirelles na formação contínua e na participação ativa de todos os envolvidos no processo teatral – desde a concepção até a execução – reflete diretamente o princípio de Dewey de que a educação deve ser um processo de crescimento contínuo e colaborativo. O Vila Velha se tornou, assim, um ambiente no qual teoria e prática se interligavam e o aprendizado não era imposto, mas construído coletivamente através da realização de projetos artísticos concretos. Essa sinergia entre a visão de Márcio Meirelles para o teatro e os princípios da pedagogia de Dewey resultou em um espaço cultural dinâmico e inovador, que perpetua o legado de ambos na valorização da experiência como motor do conhecimento e da transformação.

Por fim, Márcio Meirelles não é apenas uma figura central na história do Teatro Vila Velha; ele é, em muitos aspectos, um de seus pilares fundamentais. Sua visão artística, sua dedicação incansável e sua capacidade de inovação foram cruciais para transformar o Vila Velha em um dos mais importantes centros de experimentação teatral e resistência cultural do Brasil. Sob sua direção e influência, o teatro se consolidou como um espaço de excelência artística, um viveiro de talentos, um palco para a diversidade e um farol para o pensamento crítico na Bahia e no país. A sua gestão foi marcada pela abertura a novas linguagens, pelo fomento à formação de artistas e técnicos e pela manutenção de um diálogo constante com a comunidade, garantindo que o Vila Velha permanecesse sempre vibrante e relevante. Em suma, Márcio Meirelles não apenas dirigiu o Teatro Vila Velha; ele o moldou, o impulsionou e garantiu sua perene importância no cenário cultural brasileiro.

REFERÊNCIAS

- » BARBA, Eugenio. O Quarto Fantasma. **Revista Urdimento**, N° 9, dezembro de 2007.
- » CARREIRA, A. Teatro de Grupo: reconstruindo o teatro? **Da Pesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 1168-1174, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15828>>. Acesso em: 25 jun. 2023.



- » DEWEY, John. **Experiência e educação**. Tradução de Anísio Teixeira. 2. ed. Nacional. São Paulo, 1976.
- » FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- » MEIRELLES, Márcio. **Trilogia do Pelô: *Essa é nossa praia; Ó Paí ó; Bai bai, Pelô***. Textos de: Caetano Veloso, Marcelo Dantas, Armindo Bião, Ana Fernandes, Marco Aurélio, A. F. Gomes. Fotos: Isabel Gouveia. Salvador: FCJA; Copene; Grupo Cultural Olodum, 1995.
- » MEIRELLES, Márcio. Marcio Meirelles entrevistado por Marcos Uzel. Projeto Livro do Vila, Caixa 1998, **Acervo Nós Por Exemplo**. Teatro Vila Velha, Salvador – BA, 1998.
- » MEIRELLES, Márcio. João Augusto Arquiteto. **Revista da Bahia**, V.32, Nº 37. Salvador, Empresa Gráfica da Bahia, 2003.
- » MEIRELLES, Márcio. Programa do espetáculo Oxente Cordel de Novo. Caixa 2003, **Acervo Nós Por Exemplo**. Teatro Vila Velha, Salvador – BA, 2003.
- » MEIRELLES, Márcio. Teatro Vila Velha, Olodum, Teatro Negro e a história da cena Baiana, com Marcio Meirelles. **Podcast Episode sala TUSP #16**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/180QRPLMj5aFBtXYtoCTc4?si=CCUGXP4SQY2ql03f4L3Svg&utm_source=whatsapp&nd=1. Acesso em: 16 ago. 2022.
- » MEIRELLES, Márcio. **Aula Magna realizada na Universidade Federal do Recôncavo em 28 de março de 2019, dia que recebeu o título de Doutor Honoris Causa** – Cruz das Almas – BA, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UbtMhIZixoE>. Acesso em: 12 jun. 2023.
- » OLIVEIRA, Vinicio Oliveira. **Dentro de uma boa peça mora uma questão: fios que tecem memórias de uma educação sensível na formação de atores e de grupos de teatro residentes no Teatro Vila Velha**. Tese (Doutorado em Educação). Natal: UFRN, 2024.
- » PIMENTA, Sílvio. **O Bando de Teatro Olodum: a poética do teatro negro soteropolitano**. Salvador: EDUFBA, 2007.
- » RODRIGUES, Débora Paes Landim de Almeida. **A Cena da Novos Novos: percursos de um teatro com crianças e adolescentes**. 2008. 164 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.
- » SANTOS, Iná. **Márcio Meirelles, o inventário da invenção**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- » UZEL, Marcos. **O Teatro do bando: negro baiano, e popular**. Vila Velha. Salvador: Edições, 2003.