



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

**TÁSSIO FERREIRA SANTANA**

**DRAMATURGIAS DA DISSIDÊNCIA:  
O REPERTÓRIO D'A BARCA PELA ÓTICA DA REVOLTA**

Salvador  
2014

**TÁSSIO FERREIRA SANTANA**

**DRAMATURGIAS DA DISSIDÊNCIA:  
O REPERTÓRIO D'A BARCA PELA ÓTICA DA REVOLTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão.

Salvador  
2014

Escola de Teatro - UFBA

Santana, Tássio Ferreira.

Dramaturgias da dissidência: o repertório d'A Barca pela ótica da revolta / Tássio Ferreira Santana. - 2014.

124 f.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2014.

1. Teatro. 2. Dramaturgia. 3. Historiografia. 4. Modernismo (Arte). I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 792

## TÁSSIO FERREIRA SANTANA

### DRAMATURGIAS DA DISSIDÊNCIA: O REPERTÓRIO D'A BARCA PELA ÓTICA DA REVOLTA

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

Aprovada em 20 de fevereiro de 2015.

### Banca Examinadora

  
Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão (Orientador)

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

  
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Jussilene Santana do Nascimento Gadelha (UVA)

## AGRADECIMENTOS

São tantos a agradecer...

A meus pais, Silvinha e Rafa, que suportaram minhas crises, estresses, entenderam minhas elucubrações e sempre me apoiaram em tudo. Sem estes dois firmes alicerces seria difícil minha árvore nascer, crescer e dar bons frutos.

À Jussilene Santana... O que dizer... Ela foi a maior incentivadora desta pesquisa. Foi minha fonte viva de respostas para muitas perguntas. Obrigado pelas entrevistas, pelos bate papos, pelos cafezinhos, por me fazer me apaixonar por uma Escola de Teatro desconhecida, por um Martim Gonçalves desconhecido e todo o nosso riquíssimo teatro baiano.

À Diana Paiva, companheira de palcos na Companhia de Teatro Hedônicos, também companheira de aulas no curso de Licenciatura em Teatro da UFBA, porque um dia me despertou para ler o livro de Jussilene, no desejo de que conhecêssemos melhor quem foi Martim Gonçalves.

A Gil Vicente Tavares, que me apresentou à obra de Brustein, ainda na graduação, dizendo-me que seria uma leitura obrigatória se eu quisesse seguir como dramaturgo. E de fato foi...

A Tatiane Coelho, minha filha no axé, minha amiga na vida. Me ajudou nas leituras de minha dissertação, trazendo o ponto de vista da historiografia pura, sem atrelamentos ao teatro; Mabelle Magalhães, companheira de palco nos Hedônicos, amiga de toda uma vida, que me aguentou lendo trechos da dissertação, trouxe pontos de vistas outros.

A Cymar Gaivota, pela parceria, Carol Cataguases pela cumplicidade, Cristiane Barreto, pela amizade, Nelson Damasceno, pelas brigas/afetos e conversas, Suzy Spencer pela dedicação e enorme colaboração; Maiane Ferreira pela existência; Jacyan Castilho, por me fazer ver as coisas por outros olhos; Fernando Campos,

Barbara Freire, Monalisa Bispo, Carol Pimentel, Thiago Rigaud, Iasmin Motta, amigos de uma vida.

A Cleise Mendes, por aceitar o convite em participar da banca, contribuindo de forma sensível e pontual; alargando ainda mais minha experiência referente à Dramaturgia e o Teatro, de modo geral. Muito obrigado!

A Raimundo Matos de Leão, meu orientador, meu mestre, minha inspiração. Me fez apaixonar ainda mais pela história do teatro brasileiro e baiano. Contribuiu para o meu amadurecimento como pesquisador, sempre exigindo mais e mais de mim. Por toda a bibliografia vasta que me fez conhecer, por não me fazer deixar acomodar, pela paciência, sabedoria, competência, brio, e pelos poucos sorrisos que consegui arrancar dele nos momentos mais sérios da orientação. Que esta parceria não se encerre por aqui. Tenho muito que aprender...

a Marcos Barbosa... Meu mestre na dramaturgia, minha inspiração enquanto dramaturgo e professor de dramaturgia. Alicerçou-me no pouco que entendo acerca do drama. Mesmo longe, sempre se faz presente em minha vida acadêmica e artística.

Por fim, agradeço aos meus filhos no axé, pela paciência comigo na difícil missão em conciliar o mundo do axé e o mundo acadêmico em pleno soerguimento de nossa Unzó. A Nzambi (deus supremo), a Mutalambô (minha prosperidade, meus frutos), a Kaiala (minha paz), Lembaranfuranga (meus caminhos), a Kisimbi (minha vida, meu ouro, minha riqueza, minha inteligência, minha razão de viver), Sem meus nkisis não sou ninguém. Nzambi Beka Muvó!

*Neste livro falava a voz de um estrangeiro, do apóstolo de um deus que ainda não era conhecido, provisoriamente disfarçado com o capelo de sábio, escondido debaixo da gravidade e da morosidade dialéticas do Alemão estudioso, expressas no mau tom wagneriano; havia no livro um espírito perturbado por novas inominadas exigências, uma memória carregada de interrogações, observações, obscuridades, a que se juntavam, como se fosse mais um problema, o nome de Díónisos; no livro falava, - houve quem o notasse com desconfiança, - uma voz que parecia de alma mística, quase de alma de ménade, que, atormentada e caprichosa, na irresolução sobre se há-de-ser esquiva ou dadivosa, não sabe mais do que balbuciar algumas palavras de língua estrangeira (Friedrich Nietzsche, 1982).*

*O Teatro de Protesto não é um teatro trágico, mas ensina-nos a ser homens trágicos; e se nele não encontramos com frequência o conforto e a felicidade, encontramos o vigor e a coragem (Robert Brustein, 1967).*

*Tenho muito o que fazer. Preparo meu próximo erro (Bertolt Brecht).*

## RESUMO

Esta dissertação investiga, do ponto de vista da dramaturgia e historiografia, o repertório da Companhia de Teatro “A Barca”, criada por Martim Gonçalves, quando da criação da Escola de Teatro da então Universidade da Bahia – primeira escola de teatro do Brasil vinculada a uma Universidade. Como instrumento de análise para este repertório foi utilizado o conceito de *Teatro da Revolta* (1967), criado pelo pesquisador americano Robert Brustein. O presente trabalho prevê a sistematização do repertório em subcategorias de análise: peças de drama messiânico, drama social e drama existencial. Entre 1956 a 1961, Martim Gonçalves encena 27 espetáculos, construindo um repertório eclético e moderno. Um peça em especial, *A Ópera dos Três Tostões*, de Bertolt Brecht, será melhor analisada, porque acredita-se, por uma série de fatores artístico – político – sociais que este espetáculo é a sumidade do repertório. Esta pesquisa investiga ainda o conceito de moderno, modernismo e modernidade, trazendo o pensamento de vários autores como Coelho (1986), Ianni (1996), Machado (2009), Canclini (2013), na tentativa de compreender como se deu a modernização do teatro soteropolitano, pela ótica do protesto.

**Palavras-chave:** Repertório. Protesto. Dramaturgia. Modernidade. Historiografia.



## ABSTRACT

This thesis investigates, from the standpoint of drama and historiography, the repertoire of the Theatre Company "A Barca" created by Martim Gonçalves, when the creation of the School of Theatre of the then University of Bahia - the first theater school linked to Brazil a University. As an analytical tool for this repertoire the concept of Theatre of Revolt (1967), created by American researcher Robert Brustein was used. This paper provides a systematic repertoire in subcategories analysis: parts of messianic drama, social drama and existential drama. Between 1956 to 1961, Martim Gonçalves staged 27 performances, building a modern and eclectic repertoire. One piece in particular, "A Ópera dos Três Tostões", Bertolt Brecht, will be further analyzed because it is believed, by a series of artistic factors - political - social spectacle that this is the genius of the repertoire. This research also investigates the concept of modern, modernism and modernity, bringing the thought of several authors such as Coelho (1986), Ianni (1996), Machado (2009), Canclini (2013), in attempt to understand how was the modernization of soteropolitano theater, from the perspective of the protest.

**Keywords:** Repertoire. Protest. Dramaturgy. Modernity. Historiography.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>09</b>
<b>2 OS QUE SE INSURGEM CONTRA A NORMA: O TEATRO DA REVOLTA</b>	<b>17</b>
2.1 EPISTEMOLOGIAS DO MODERNO	18
2.2 MODERNIDADE NA CENA TEATRAL BRASILEIRA	20
2.3 A REVOLTA ROMÂNTICA	25
2.4 TEATRO DE COMUNHÃO	29
<b>2.4.1 Função do dramaturgo</b>	<b>31</b>
<b>2.4.2 Sedução das plateias</b>	<b>31</b>
<b>2.4.3 Natureza do mundo que evocam</b>	<b>33</b>
2.5 TEATRO DA REVOLTA	34
<b>2.5.1 Função do dramaturgo</b>	<b>38</b>
<b>2.5.2 Sedução das plateias</b>	<b>39</b>
<b>2.5.3 Natureza do mundo que evocam</b>	<b>41</b>
<b>3 O ESPELHO PARA O VAZIO: A CONSTRUÇÃO DE UM REPERTÓRIO</b>	<b>42</b>
3.1 MARTIM GONÇALVES: UM SACERDOTE DE ROUPAS ANDRAJOSAS	43
3.2 UMA ESCOLA DE TEATRO INSURGENTE	52
3.3 ECLETISMO EM A BARCA: REPERTÓRIO PRAGMÁTICO, EFICAZ E MODERNO	62
3.4 NAS MÃOS O ESPELHO: ESTRATÉGIAS DE ANÁLISE	68
<b>3.4.1 Drama Messiânico: o sacerdote contempla sua imagem no espelho</b>	<b>68</b>
<b>3.4.2 Drama Social: o sacerdote volta o espelho para a sua plateia</b>	<b>70</b>
<b>3.4.3 Drama Existencial: o sacerdote volta o espelho para o vazio</b>	<b>71</b>
3.5 VINTE E SETE PEÇAS NO ENGENDRAMENTO DA REVOLTA	75
<b>3.5.1 Auto da Cananeia, Anúncio Feito a Maria, e O Boi e o Burro a Caminho de Belém</b>	<b>76</b>

<b>3.5.2 A Via Sacra</b>	<b>76</b>
<b>3.5.3 Senhorita Júlia</b>	<b>77</b>
<b>3.5.4 A Almanjarra</b>	<b>78</b>
<b>3.5.5 Três Irmãs</b>	<b>80</b>
<b>3.5.6 Cachorro Dorme na Cinza, O Moço Bom e Obediente, e Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra</b>	<b>83</b>
<b>3.5.7 O Tesouro de Chica da Silva</b>	<b>84</b>
<b>3.5.8 Repertório desconhecido</b>	<b>85</b>
<b>3.5.9 Auto da Compadecida</b>	<b>85</b>
<b>3.5.10 Um Bonde Chamado Desejo</b>	<b>87</b>
<b>3.5.11 Diálogos do Auto de Morfina Mendes, Diálogo de Todo Mundo e Ninguém, e A Farsa do Velho da Horta</b>	<b>90</b>
<b>3.5.12 A Sapateira Prodigiosa</b>	<b>91</b>
<b>3.5.13 Uma Véspera de Reis</b>	<b>92</b>
<b>3.5.14 A História de Tobias e Sara</b>	<b>93</b>
<b>3.5.15 Evangelho de Couro</b>	<b>93</b>
<b>4 O ESPELHO VOLTA-SE PARA A PLATEIA: A SUMIDADE DO REPERTÓRIO</b>	<b>94</b>
<b>4.1 CONTEÚDO E FORMA: A DIALÉTICA BRECHTIANA</b>	<b>95</b>
<b>4.2 DA PASSIVIDADE À ATIVIDADE: EXISTENCIALISMO E MARXISMO</b>	<b>98</b>
<b>4.3 A ÓPERA DOS TRÊS TOSTÕES</b>	<b>101</b>
<b>4.4 OS DESDOBRAMENTOS DO MAC NAVALHA EM SALVADOR</b>	<b>107</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ESTILHAÇOS DO ESPELHO</b>	<b>112</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>119</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A revolta nasce do espetáculo da desrrazão diante de uma condição injusta e incompreensível (CAMUS, 1999).

De início, há um problema que merece ser registrado. O livro de Robert Brustein publicado em 1964, em Boston, Estados Unidos, com o título original de *The Theatre of Revolt: an approach to modern drama* – foi traduzido para o português como *O Teatro de/da Revolta: uma abordagem para o drama moderno*. A edição que utilizei nesta pesquisa é de 1967 e tem como título *O Teatro de Protesto*. Não se sabe o porquê na tradução o termo *revolt* (revolta) foi traduzido por protesto. São palavras distintas. O indivíduo só protesta, porque está impregnado de revolta dentro de si. Quando Brustein diz *revolt*, me parece bastante influenciado pelo existencialismo do filósofo-dramaturgo Albert Camus, presente na célebre obra *L'Homme Révolté* – publicada em 1951. Faço uma analogia à pesquisa de Martin Esslin em seu Teatro do *Absurdo*. O conceito de absurdo é, de igual modo, inspirado na referida obra de Camus. Não há muito que fazer quanto à tradução, mas seguramente o protesto aqui precisa ganhar outro status: ele só aparece posteriormente ao entendimento e incorporação da ortodoxia da revolta nas práticas daquele que se deixou revoltar.

Por tudo isto, nesta dissertação a opção metodológica foi utilizar o termo “revolta” na organização da pesquisa. Até porque no Brasil a noção de “protesto” aparecerá com força pós 64, período em que o Brasil sofre um duro golpe militar, o qual deixou marcar profundas em todos os setores sociais, sobretudo nas artes. Nesse sentido, a população protestava frente à repressão militar. Com isto, o termo “protesto” assenta-se no Brasil com uma conotação bem particular, caracterizando os que vão às ruas de caras pintadas, panfletos, faixas, ou daqueles que usam sua arte em prol da liberdade de expressão.

A música é o primeiro seguimento artístico a incorporar de fato o sentido da palavra “Protesto”. Em 1967, ano de lançamento do livro no Brasil, passa a ecoar as “canções de protesto”, contaminando também o teatro com os musicais, envolvendo nomes como Edu Lobo, Carlos Lyra, Chico Buarque, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, dentre outros, inspirados pelos Centros de Cultura pPopular, pelo Teatro de Arena e pelos debates promovidos pela União Nacional de Estudantes (UNE) nas

universidades. Promovendo assembleias e eventos políticos-culturais a “UNE-volante” circula por todos os estados brasileiros, despertando nos estudantes a consciência política, formando um bloco sólido e organizado. (MOSTAÇO, 1982, p.56)

O Protesto no teatro é conectado ao Centro Popular de Cultura (CPC), ao Teatro de Arena, ao Oficina e Opinião. Espetáculos como *Eles Não Usam Black-Tie* (Gianfrancesco Guarnieri), *A Mais valia vai acabar, seu Edgar* (Oduvaldo Vianna Filho), *Opinião* (Ferreira Goulart, Oduvaldo Viana Filho) popularizam-se e criam seu público específico. Por conta do processo político atravancado no Brasil, com sumiço de pessoas, mortes, torturas, controle absoluto político-artístico-social, os artistas revolvem sua revolta e vão à cena protestar.

Acredito que por conta desse contexto artístico/político/social no Brasil, ou por uma questão apenas comercial, o livro de Brustein aqui é traduzido de revolta para protesto. No original, escrito em inglês, a palavra “protest” (protesto) não aparece. O que só reforça a teoria de que Teatro de Protesto foi uma tradução não condizente, já que revolta e protesto não são sinônimos.

Há ainda outra informação de grande relevância. Como será citado no capítulo terceiro, Martim Gonçalves (diretor e fundador da Escola de Teatro da Universidade da Bahia) teve passagem em várias universidades estrangeiras, na busca por um modelo de gestão e pedagógico para a Escola. Isto porque, a nossa Escola de Teatro, atualmente da Universidade Federal da Bahia, é a primeira do Brasil vinculada a uma Universidade. Portanto, a responsabilidade era grande.

Na busca por informações, intercâmbio de experiências, Gonçalves firma uma parceria com a *Universidade de Yale*. A parceria com *Yale* se estabelece em toda a sua gestão (1956-1961). O chefe de departamento da *Yale School of Drama* no período era Robert Brustein, o que nos assegura que Gonçalves teve contato direto com o mesmo. Estamos falando justamente do período de escrita do livro *The Theater of Revolt*, lançado em 1962. Como contemporâneos, não é demais supor que Gonçalves dialogou com Brustein acerca destes temas, já que estava justamente experimentando textos que coincidem com os analisados por Brustein.

Caminhando no terreno de descrença social, de estilhaços humanos, de julgamentos sumários do valor da vida humana surgirá uma revolta sem embates físicos, sem armas de fogo, sem morte física – uma revolta intelectual com desdobramentos práticos, atacando duramente a sociedade, para que esta seja

confrontada com aquilo que cada dramaturgo julga inapropriado. Visto pelo ângulo obtuso do volume de sangue derramado, a revolta aqui discutida não terá impactos tão espetaculares, porque o próprio homem não é mais o mesmo, tomado agora por um espírito de descrença nas relações sociais. Pensando nessa perspectiva, Camus (1999, p.21) afirma que não se vive mais num mundo de justos ou injustos, mas de senhores e escravos. O homem é manipulado a todo instante, vivendo num mundo vigiado em todos os setores: religioso, social e econômico - muito além das suas relações interpessoais.

Max Horkheimer, filósofo alemão e um dos criadores da Escola de Frankfurt, escreve sobre o desenvolvimento concreto do pensamento pela via marxista. Seu pensamento foi trazido para esta dissertação, sobretudo o exposto na obra *Eclipse da Razão* (2002), justamente por tratar da crueldade da Segunda Guerra Mundial, na perspectiva das limitações do pensar do homem ocidental frente ao violento acontecimento. Esta é a obra que o faz conhecido de fato, divulgando a crítica da razão instrumental. Horkheimer adensa o debate ao propor a noção de uma revolta da (ou contra a) natureza, entendendo essa natureza como a natureza viva, o mundo em que habitamos, mas também como a própria natureza humana. No processo de modernização, o homem quer emancipar-se do mundo e do próprio homem. Observa-se aqui, em outra chave, o combate individual de que trata Camus: nunca se está satisfeito com o que se tem, sobretudo no ambiente do pós-guerra, em que se estilhaçaram as relações, acentuando-se a escravidão social<sup>1</sup>.

Em suma: quem pode manda e que não tem escolha é escravo. Para dominar a natureza, é preciso dominar a si mesmo, quebrar interiormente os dogmas sociais e metafísicos. O niilismo surge, nessa via, como um caminho necessário; é preciso derrubar Deus e construir outra ortodoxia; o homem revoltado quer construir sua própria igreja e professar a verdade que não está impregnada dos valores comuns à sociedade.

Em *O Mito de Sísifo*, de Camus, os que não conseguem alcançar esses objetivos encontram no suicídio uma escolha. Não como ação de renúncia, muito pelo contrário, como uma escolha plausível e compreensível diante da falência da sociedade moderna.

---

<sup>1</sup> O escravo, no instante em que rejeita a ordem humilhante de seu superior, rejeita ao mesmo tempo a própria condição de escravo. O movimento de revolta leva-o além do ponto em que estava com a simples recusa. Ultrapassa até mesmo o limite que fixava para o adversário, exigindo agora ser tratado como igual. (CAMUS, 1999, p.26-27).

O mundo não estará mais dividido em justos ou injustos, mas em senhores e escravos. Desta forma, não importa para que lado voltemos, no âmago da negação e do niilismo, o assassinato tem um lugar privilegiado. Se, portanto, pretendemos nos instalar na atitude absurda, devemos estar preparados para matar, dando mais peso à lógica do que a escrúpulos que consideremos ilusórios. (CAMUS, 1999, p.16).

Em sua obra *O Homem Revoltado*, Camus reflete sobre o contexto psicossocial da humanidade na metade do século XX. Camus fala de uma naturalidade com a qual a morte pelo assassinato ou suicídio deve ser encarada. O homem revoltado, o homem que protesta, age por pura lógica, sem espasmos de lucidez mágica ou divina. A passionalidade, aqui, é racional. Não necessariamente estamos tratando de morte física, mas de morte intelectual, de morte moral ou social. Há pessoas que escolhem o suicídio social como única alternativa luminosa a uma vida de vazio e de acaso.

De certa maneira, o homem que se mata na solidão preserva ainda um valor, já que aparentemente ele não reivindica para si nenhum direito sobre a vida dos outros. Prova é que ele nunca utiliza, para dominar o outro, a terrível força e a liberdade que a sua decisão de morrer lhe dá; todo suicídio solitário, quando não há ressentimento, é generoso ou desdenhoso. (CAMUS, 1999, p.17).

Morrer não implica o fim, mas a resignificação de valores, no surgimento de possibilidades de protestar. Valores esses que justificam a vida.

As agruras de Camus contaminarão Brustein, sobretudo na leitura que este faz da sociedade moderna como aquela refém do capitalismo, em alguns casos, escrava de sua própria condição de vida. Brustein percebe essa ânsia em denunciar a deformada sociedade moderna na obra de oito dramaturgos com motivações filosóficas e sociais completamente diversas. A partir disto, ele divide sua análise em três categorias: *a revolta dramática, messiânica, social e existencial*.

Exatamente nesta ordem, porque, segundo ele, há uma progressão no ato de rebelar-se desses dramaturgos. Inicialmente sua revolta é atirada contra Deus, contra a Igreja, contra o domínio da fé que guia o povo; posteriormente contra as relações sociais e o homem imerso nesse meio; por fim, o homem revolta-se contra sua existência, contra seu aprisionamento no seu corpo físico. Estas categorias de análise serão aprofundadas ao longo da dissertação.

Nomeamos a dissertação de *Dramaturgias da Dissidência*, porque o movimento teatral que acontecerá com a instalação da Escola de Teatro da

Universidade da Bahia irá romper com o teatro que se fazia na Bahia, mais especificamente, em Salvador. Até a chegada de Martim Gonçalves, o que prevalecia era a ação tímida dos amadores. Dentre os grupo atuantes, o destaque fica para o Teatro de Amadores do Fantoques – TAF (1945), Hora da Criança (1947), Teatro de Cultura da Bahia (1952), Teatro de Amadores da Bahia (1954) e o Teatro Experimental da Bahia (1956).

Segundo Leão (2006, p.86 e 87), apesar dos esforços em trazer um repertório moderno, como é o caso do TAF, encenando *O Pai*, de Strindberg, *Sonho de uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, encenando ainda Oscar Wilde, Pirandello, Shaw, dentre outros, a cena não consegue se desprender os moldes antigos de encenação. Adacto Filho, encenador que atuou junto a *Os Comediantes*, na célebre temporada de *Vestido de Noiva* (1943), é enviado para auxiliar no processo das montagens do grupo, com rigorosos ensaios, e desligando pela primeira vez a luz da plateia, causando grande estranhamento no público soteropolitano. Mais o trabalho é interrompido por questões contratuais do estado (que tinha o contratado).

Raimundo Matos de Leão (p.100) justifica o abismo existente entre os amadores baianos e a cena que mais tarde se profissionalizaria, passando o entendimento teatral compreendido e posto em prática enquanto obra de arte complexa, com unidade, estrutura própria, expondo a visão e leitura do artista acerca da obra:

[...] Portanto, o que diferencia os grupos são os efeitos estéticos dos seus produtos. Essa situação vai se tornando mais evidente a partir dos espetáculos apresentados pelo grupo A Barca, da Escola de Teatro, e em seguida pelo Teatro dos Novos, Teatro de Equipe, Companhia Baiana de Comédias, Teatro Popular da Bahia e o próprio Centro Popular de Cultura, que assumem a cena e põem em segundo plano os grupos amadores mais expressivos.

Deste modo, com a noção clara de profissionalização trazida com a criação da Escola e a experiência profissional de Gonçalves, a cena se renova e se moderniza. Por essa razão, há uma dissidência do que havia antes de 1956, período em que Martim Gonçalves inicia um curso livre para sondar os terrenos teatrais em Salvador, e a produção marcante que se afirma em 1958 com a inauguração do Teatro Santo Antônio e a estreia de *Senhoria Júlia*, de Strindberg. Esse trajeto justifica a escolha pelo título da dissertação: *Dramaturgias da Dissidência*.

O primeiro capítulo apresentará várias acepções do que vem a ser o conceito do moderno, modernismo no intento em auxiliar a compreensão daquilo que vem a



ser a modernidade pela ótica da revolta. Neste caso, três epistemologias apresentadas por Teixeira Coelho (1986) elucidarão os conceitos citados. O interessante nessas epistemologias não é o debate por ele só, mas como esse debate pode contribuir para o entendimento do advento do moderno na cena brasileira, mais especificamente, na cena soteropolitana.

Ainda no primeiro capítulo faço uma distinção entre o teatro da revolta e o teatro de comunhão. Robert Brustein diz que os tragediógrafos gregos, romanos, Shakespeare e Racine pertencem ao Teatro de Comunhão – aqueles os quais propuseram um teatro moralista, congregador, de comunhão. O Teatro de Comunhão, como sugere o próprio nome, é aquele que congrega, que professa uma moral altamente contagiosa, pretendendo tocar no mais íntimo do espectador, para que este não cometa tais e tais ações consideradas impróprias para determinada esfera social. Em oposição a este movimento, as alterações sociais do final do século XIX e início do século XX afetaram sensivelmente a sociedade, implicando em alterações de procedimentos dramaturgicos de Ibsen, Tchecov, Strindberg, Shaw, Pirandello, Brecht, Genet e Artaud. Dramaturgos os quais não se preocupam com a norma social, com os valores morais; seja rebelando-se contra eles, ou mostrando através das ações das personagens que a moralidade nem sempre é a melhor forma de doutrinar a sociedade – ou o aspecto nocivo desta.

A revolta vai estar relacionada à quebra espaço-temporal pensada por Octavio Ianni em sua obra *Teorias da Globalização* (1996); a desterritorialização da modernidade proposta Néstor Garcia Canclini em sua obra *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair a modernidade* (2013), na reflexão epistemológica complexa de Teixeira Coelho em *Moderno Pós-Moderno* (1986), nas rupturas dos valores estéticos clássicos, como sugere Lúcia Machado em *A Modernidade no Teatro [aqui e ali] reflexos estilhaçados* (2009) e no sacerdote revoltado, ávido pela carnalidade, pela entrega à obra de arte, como afirma Baudelaire em Walter Benjamin em *A Modernidade e os Modernos* (1975).

O segundo capítulo irá explorar como se deu o engendramento do repertório da *Companhia A Barca* sob a direção de Martim Gonçalves. Para isto, apresento um pequeno trajeto desde o início da carreira de Martim Gonçalves, até à criação da Escola de Teatro da então Universidade da Bahia.

O capítulo inicia na descrição da obra de Gonçalves, na tentativa de apresentar caracteres que o figurem como um homem revoltado. Desde já adianto

que Gonçalves teve uma formação plural, atuando como cenógrafo, figurinista, aderecista, pintor, tradutor, crítico de teatro, diretor de cinema e teatro – além de ter sua graduação em medicina, especializando-se em psiquiatria; era interessado tanto pelos clássicos europeus e americanos, como pela cultura popular, as manifestações folclóricas, a exemplo do Terno de Reis *Rancho da Lua*, o qual foi incorporado a encenação de *Uma Véspera de Reis*, de Arthur Azevedo. Jussilene Santana (2011) aborda esta questão polêmica, justamente porque o mérito do ressurgimento do Terno de Reis, apresentado no bairro da Lapinha, fica com a Prefeitura Municipal, e não com Martim Gonçalves (2011, p.682).

Uma série de conquistas artístico/culturais para Salvador foi transferida para as mãos de outros, que não o próprio mentor: Martim Gonçalves. Esta dissertação não mergulha nestas questões, mas essa pluralidade, a visão amplificada é própria da modernidade, e casa-se perfeitamente com o homem de revolta sugerido por Brustein. A título de conhecimento, registrem-se aqui as revelações postas na tese de Jussilene Santana (2011): o encabeçamento do *Teatro Moderno* da cidade fica com os Novos, no Teatro Vila Velha, através de uma campanha no *Diário dos Associados*, na coluna Rosa dos Ventos, escrita por Odorico Tavares (p.681); a exposição *Bahia* na segunda Bienal em São Paulo fica com Lina Bo Bardi, esta informação é disseminada através do artigo *O Rei Nu*, na página *Unidade* do jornal *A tarde* (p.686); a formação de Glauber Rocha/Cinema fica com Walter da Silveira, o que se sabe que é um equívoco, porque o próprio Glauber Rocha declarou inúmeras vezes a importância de sua relação com Gonçalves e a Escola de Teatro e os reflexos no seu cinema (p.693) e tantas outras iniciativas como o fomento pela criação do CEAO, juntamente do Agostinho da Silva, o Museu de Arte Moderna, dentre outros.

Ainda no terceiro capítulo são postos os instrumentos de análise do repertório d'A Barca e a busca pela resolução da pergunta que guia toda a dissertação: *é possível dizer que o repertório d'A Barca é um repertório composto por peças de revolta, segundo os conceitos de Robert Brustein, em seu Teatro de Protesto (1967)?* Nesta busca por resposta serão comentadas as seguintes peças: *Auto da Cananeia* (Gil Vicente), *Anúncio Feito a Maria* (Paul Claudel), *O Boi e o Burro a Caminho de Belém* (Maria Clara Machado), *A Via Sacra* (Henri Ghéon), *Senhorita Júlia* (August Strindberg), *A Almanjarra* (Arthur Azevedo), *Três Irmãos* (Anton Tchecov), *Cachorro Dorme na Cinza* (Echio Reis), *O Moço Bom e Obediente* (Betty

Bar e Gould Stevens) *Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra* (Francisco Pereira da Silva), *O Tesouro de Chica da Silva* (Antônio Callado), *Auto da Compadecida* (Ariano Suassuna), *Um Bonde Chamado Desejo* (Tennessee Williams), *Diálogos do Auto de Morfina Mendes*, *Diálogo de Todo Mundo e Ninguém* e *A Farsa do Velho da Horta* (Gil Vicente), *A Sapateira Prodigiosa* (Federico Garcia Lorca), *Uma Véspera de Reis* (Arthur Azevedo), *A História de Tobias e Sara* (Paul Claudel), *Evangelho de Couro* (Paulo Gil Soares).

No quarto capítulo será investigada *A Ópera dos Três Vinténs* (na montagem de Gonçalves *A Ópera dos Três Tostões*), de Bertolt Brecht. Neste capítulo, os conceitos de conteúdo e forma na literatura marxista são trazidos à dissertação através das reflexões de Terry Eagleton (1976) em seu livro *Crítica Literária e Marxismo*. O debate suscitado gira em torno da problemática da hierarquia entre forma e conteúdo – qual destas categorias alteradas ao longo da história legitima a modernidade? A forma existe em função do conteúdo e vice versa? Para adensar ao debate, trago as reflexões de Georg Lukács (1909) em *A Evolução do Drama Moderno*. Na segunda fase da obra de Brecht, período em que o marxismo está impregnado nas peças, a forma dramática é alterada, bem como o conteúdo abordado. A revolta social se afirma nas obras, retirando da cena a burguesia, protagonizando nos palcos os tipos marginalizados: putas, ladrões, homossexuais, mendigos, frustrados etc.

Como citado anteriormente, Bertolt Brecht tem em sua obra duas fases distintas: o drama de revolta existencial e o social. Esse percurso auxiliará a compreensão da sistematização do Teatro Épico por parte de Brecht, e como o comunismo toma conta de sua obra.

O capítulo é finalizado com comentários sobre a montagem da *Ópera* em Salvador através da imprensa escrita, bem como das manobras políticas que vêm à tona com a encenação de um texto marxista, de um dramaturgo dito comunista, apesar de nunca ter se convertido oficialmente.

## 2 OS QUE SE INSURGEM CONTRA A NORMA: O TEATRO DA REVOLTA

O Teatro de Protesto é, portanto, o templo de um sacerdote sem Deus, sem uma ortodoxia, sem o que se possa até chamar uma congregação, que conduz seu serviço litúrgico dentro da hedionda arquitetura do absurdo. [...] Em lugar de mitos de comunhão, oferece mitos de dispersão: em vez de sermões consoladores, dolorosas exigências; em lugar de uma liturgia de aceitação, uma liturgia de protesto (BRUSTEIN, 1967).

Mas de fato, o que seria o Teatro da Revolta? Não trataremos aqui de revolta panfletária, de agitação partidária, tampouco de revolta depredativa, através dos quais facções criminosas depredam ruas descaracterizando acontecimentos contestatórios. Nem trataremos de revoluções históricas, muitas das quais ocorreram no Brasil, a exemplo da Revolta da Chibata, Revolta dos Emboabas, Revolta da Vacina etc. A revolta tratada nesta dissertação volta-se para o questionamento estético-ideológico.

A proposta de Brustein é uma análise acerca da dramaturgia moderna, considerando marca da revolução dramática na modernidade o estado latente de revolta presente nas obras dos dramaturgos Henrik Ibsen, August Strindberg, Anton Tchecov, Bernard Shaw, Bertolt Brecht, Luigi Pirandello, Eugene O'Neill, Antonin Artaud e Jean Genet<sup>2</sup>. É sobre esses homens de teatro que Brustein se debruça minuciosamente, na tentativa de mostrar que apesar de projetos estéticos diversos difundidos em suas obras, compartilham uma coisa em comum: o espírito da revolta.

Essa nova leitura referente aos dramaturgos citados está contextualizada na modernidade, na alteração de valores sociais, materiais e por que não dizer, espirituais. Desse modo, faz-se importante conhecer os múltiplos caminhos que levam a categorizar um fato dramático como moderno, e justificar a escolha por caminhar na modernidade concebida via revolta.

---

<sup>2</sup> É importante salientar que os dramaturgos citados pertencem a um século marcado por duas guerras que abalam as estruturas mundiais: a Primeira Guerra iniciada em 1914, com duração de 4 anos, envolvendo as grandes potências mundiais Reino Unido, França, Império Russo, Alemanha, Áustria-Hungria e Itália. E a Segunda Guerra, iniciada em 1939 até 1945, envolvendo o mundo inteiro, tendo como protagonista a Alemanha nazista e seus aliados, legando-nos o horror do *shoah* gerador de mais de 70 mil mortos entre judeus, comunistas, ciganos e homossexuais. O conflito desencadeia também uma onda de traumas psicossociais que hoje reverberam.

Brustein fala ainda de uma liturgia do absurdo. Esse teatro circunscreve um ritual absurdo, porque real, à primeira vista, mas que revela a transposição da realidade material, arraigada em outros valores sociais e estéticos.

Via de regra, revoltar-se aqui é rebelar-se contra Deus, contra as relações sociais, ou contra a própria existência humana e é nessa tríade que se apresentam, em *O Teatro da Revolta*, os conceitos de *Drama Messiânico*, *Drama Social* e *Drama Existencial*. Brustein expõe o ambiente de criação desse tipo de dramaturgia como referência simbólica à construção de um templo religioso moderno, desprovido, porém, de um Deus ou de uma ortodoxia. Ao invés de “mitos de comunhão”, seriam cultivados nesse templo os “mitos de dispersão”, o teatro, assim, não será mais um meio de congregar para agradar, para divertir ou para ritualizar a cura. O teatro agora é o meio de praticar a denúncia, de regurgitar mazelas, de proferir o não dito, de promover a dúvida. Os mitos serão de dispersão porque a revolta promove a audição de palavras às vezes ácidas, desconfortáveis, ou falsamente doces, aos que se criam puros de coração.

Como Brustein propõe a revolta como uma abordagem para o drama, no sentido de estar circunscrito na modernidade, é preciso compreender “que” ou “quais” modernidades houve, e porque são distintas da modernidade via protesto.

## 2.1 EPISTEMOLOGIAS DO MODERNO

A maioria das pessoas sabe reconhecer alguma coisa como moderna, embora seja incapaz de descrever ou definir em que consiste essa modernidade. Isto, a rigor, não porque a palavra moderno seja vazia, mas porque oca na verdade é nossa ideia de moderno, oco é o pensamento do moderno. Vemos um objeto à nossa frente e temos uma palavra para designá-lo: moderno (COELHO, 1986).

Nesta epígrafe, percebemos a complexidade no tratamento dos termos ‘moderno, modernismo e modernidade’, sobretudo no teatro. Fomento essa discussão epistemológica para essa dissertação na busca de compreender como se deu a modernização no teatro baiano, para que seja possível me debruçar sobre o repertório d’A Barca, companhia teatral que integra o audacioso projeto de modernização do teatro na Bahia, particularmente em Salvador.

Em sua abordagem, Teixeira Coelho (1986) faz uma separação entre moderno, modernismo e modernidade. Ele faz uma separação conceitual: moderno,

modernismo e modernidade. Ainda assim, Coelho descarta um conceito “redondo” acerca do moderno. Ele nos diz que a análise será vazia; justamente porque “quem não tem nome próprio pode ter muitos nomes, uma multiplicidade de nomes” (COELHO, 1986, p.09)<sup>3</sup>.

Ser *moderno* está relacionado a uma atitude, uma ação de um determinado grupo de pessoas, que não se preocupa apenas em produzir, mas em sustentar, em seu discurso (seja ele qual for: literário, visual, cênico etc.), os ideais que não são mais representados pelo que se criou anteriormente. Mas aí cairíamos na armadilha: o expressionismo, por exemplo, seria moderno em relação ao simbolismo, e assim se daria sucessivamente em relação a todos os movimentos, conforme um padrão cronológico? Na verdade, o espírito moderno, segundo Octávio Ianni (1996), pode ser representado como um recorte espaço-temporal, sustentado por uma atitude estético-ideológica, através dos quais se nega uma forma particular de se representar, como nos diz Lúcia Machado:

O ontem e o hoje. Ruptura que, uma vez afastada a tradição vigente, resulta em outra tradição que não é senão outra manifestação momentânea deste momento presente. Negação do passado, que traz consigo uma afirmação do novo, do diferente, do alheio à tradição dominante, com vistas ao inesperado, ao não sabido, ao não decifrado. Processos contínuos num constante fazer e desfazer. (MACHADO, 2009, p. 32)

Ao se romper com o passado num recorte espaço-temporal, como diz Ianni, criaremos outra tradição, desta vez, na modernidade, como diz Lúcia Machado. E assim seguirá o curso da história – toda ruptura gerará uma nova tradição, negando o que a anterior pensou ou criou.

Porém, o *moderno* não está apenas obstinado pela ruptura, ele reconfigura os conceitos que já não contemplam seu estado presente e constrói um novo repertório de ideais, porque só assim alcança sua plenitude. É do cruzamento entre o passado e o futuro que surge o presente ventilado, e só o presente importa.

Segundo Coelho, diferente do moderno, o modernismo está ligado a um estilo. Com efeito, a diferença exata é que o moderno está ligado a uma ação, e o modernismo à fabricação de “um plano claro para a viagem e um ponto determinado

---

<sup>3</sup> O interessante nessas epistemologias não é o debate por ele só, mas como esse debate pode contribuir para o entendimento do advento do moderno na cena brasileira, mais especificamente, na cena soteropolitana.

de chegada” (1986, p.11). O moderno não se preocupa com esse “ponto de chegada”.

Já a modernidade está relacionada à reflexão sobre o todo:

É a tentativa de conhecimento. Se o modernismo é a certeza e, não raro, a arrogância do produtor, a modernidade é a interrogação, a dúvida e a reflexão – não que não existia muita reflexão arrogante, muita reflexão certa, demasiado certa, de suas dúvidas. (COELHO, 1986, p.12)

E ainda:

A modernidade, sim, poderia ser a consciência que uma época tem de si mesma (e fica evidente que toda consciência é uma modernidade) – não fosse a alienação um processo social interveniente cuja finalidade é, exatamente, evitar essa consciência de si ou gerar uma consciência neurotizada. O moderno é, não raro, a consciência neurotizada da modernidade. (COELHO, 1986, p.12-13)

A sistematização do movimento gera conhecimento. Através desse conhecimento é possível se distanciar do movimento e perceber seu engendramento na modernidade, seus pontos falhos e seus acertos. Teixeira Coelho trata desse contexto sublinhando o conceito de *neurotização*, no impedimento do entendimento da modernidade:

Essa situação, no entanto, seria onde aparece a figura do intelectual orgânico, esse intelectual ligado a uma camada ou classe, pensa com ela. Essa, no entanto, ainda é a exceção, não a regra, e o que interessa é exatamente sublinhar o papel que a alienação representa, enquanto fenômeno social, no processo de modernidade. (COELHO, 1986, p. 13).

Ou seja, a *neurotização* que ele menciona diz respeito à visão limitada do processo social. É a filiação a um determinado grupo ou classe que não dialoga com o todo, por não enxergar ou por opção particular; uma limitação. Está relacionada à castração que sempre perseguiu o homem desde a Idade Média; uma perseguição intelectual de controle, para que o sujeito não perceba o que acontece à sua volta, sem a capacidade de “olhar de cima”.

## 2.2 MODERNIDADE NA CENA TEATRAL BRASILEIRA

Existe uma teoria corrente em boa parte autores da História do Teatro que comungam com o fato de que a modernidade do teatro se dá no advento da figura

marcante do encenador. Esses encenadores (Antoine, Craig, Stanislávski, Copeau, Meyerhold, Artaud, Baty, Brecht, Vilar, Grotowski) manifestaram suas insatisfações com relação à cena teatral, tendo como parâmetro de análise o movimento teatral existente no período. Desse modo, tem razão Coelho quando diz que a criação desse novo signo virá a partir da experiência prévia desse alguém (em nosso caso, o encenador) que pretende lançar sua atitude inovadora, – sempre tentando romper com o comum, com o estabelecido<sup>4</sup>.

Em 1880, no Teatro de Bayreuth, pela primeira vez na Europa, a luz elétrica revoluciona a cena. Segundo Raimundo Matos de Leão (2006), a partir deste momento, só existe espaço para um único espetáculo, aquele se que passa no palco, já que a plateia não é mais o lugar para conversas paralelas, comentários acerca da vestimenta do senhor Y ou a senhora X, não há mais desfile de moda, nem resenhas importunas – a plateia está escura, só há olhos para o que se passa no palco, na encarnação viva e mágica dos atores, sob o efeito maravilhoso da luz.

Dois fatores inter-relacionados à revolução tecno-industrial e ao mercantilismo são associados a essa transformação: o uso de iluminação elétrica nos palcos e a relativização das fronteiras geográficas, políticas e estéticas, esta última favorecendo a ressonância de poéticas para além dos limites nacionalistas, com crescente diálogo entre encenadores de diferentes países e regiões, com grande intercâmbio de influências. (SANTANA, 2009, p.28).

É necessário reiterar a questão da revolução tecno-industrial e mercantilista no processo de modernização do teatro. Até mesmo para os países pioneiros em inovações tecnológicas e políticas, o diálogo direto com outras experiências agregam valores importantes para alavancar as economias e fomentar novas experiências culturais. Assim, seria ingênuo não considerar o intercâmbio entre os artistas no mundo como *práxis* da modernidade; nesse bojo de permutas culturais é que se dá a criação do realismo, o nascimento do simbolismo, do expressionismo e das estéticas subsequentes a estes movimentos no campo da arte. A Europa e os Estados Unidos serão os grandes polos culturais, exportadores de modelos tecno-industriais, mas também de ordem artística.

O atraso na modernização do país – seja social, industrial ou artística – nos levou à transculturação das técnicas e estilos. Nesse caso, preciso concordar com

---

<sup>4</sup> Percebo essas características no conjunto das obras dramáticas escolhidas e encenadas por Martim Gonçalves à frente d'A Barca. Com a alteração dos parâmetros estéticos, era inevitável que a gramática da cena acompanhasse o desenvolvimento tecnológico.



Renato Ortiz, ao dizer que o Brasil se arrastou ao longo dos séculos sem identidade, importando produto estético europeu. “[...] Tem-se a impressão, através dos próprios críticos, de que o Brasil seria um entreposto de produtos culturais provindos do exterior” (ORTIZ, 1994, p.27). Essa afirmativa não é em vão. Investiu-se pouco em escolas de arte para que os artistas nativos pudesse ter formação própria. Os artistas nacionais que se destacaram moraram na Europa. Ao regressar, o que se vê é um entreposto entre a técnica estrangeira e uma temática brasileira. Não posso ser radical e desconsiderar nomes como Renato Viana que, apesar do domínio da técnica stanislavskiana, tenta ressignificar os conceitos numa encenação brasileira, além, é claro, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) – repertório estrangeiro com mão de obra brasileira.

Não posso suprimir a importância do TBC para a alteração da cena brasileira, no sentido de propiciar uma complexidade à cena teatral, carregando o *status* de contribuir para a modernidade no teatro brasileiro – afirmação consagrada entre alguns historiadores. O TBC firma, então, as relações de profissionalismo na cena, sobrevivendo por 15 anos com vigor e qualidade, chegando a ter 47 profissionais em folha, como nos diz Prado (2007): 18 atores, 04 encenadores, 01 cenógrafo, 11 auxiliares técnicos e 13 funcionários. Existia acabamento na encenação, compreensão profunda do texto encenado e qualidade técnica dos elementos visuais da cena.

A questão que trago gira em torno da autenticidade e originalidade do trabalho tebeciano. Franco Zampari (1898-1966), fundador do TBC, administra o empreendimento com maestria, compondo a equipe com encenadores vindos da Itália, seis; um da Bélgica, além do polonês Ziembinski, contratado como ator e posteriormente integrante do quadro de encenadores do TBC. Estes homens de teatro encenam textos em grande maioria de autores estrangeiros como: Oscar Wilde, Schiller, Gorki, Noel Coward, Bem Jonson, Strindberg, Goldoni, dentre outros. Do ponto de vista da encenação - diretores -, a cena tebeciana era toda ela estrangeira com a participação de atores brasileiros, vindos do amadorismo. Esse olhar estrangeiro determina também os acontecimentos, anteriores ao TBC, com o grupo carioca *Os Comediantes*, dirigido pelo polonês Zbigniew Ziembinski (1908–1978), encenador da famosa montagem de 1943, *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

O grupo tinha por ideário a encenação apenas de textos estrangeiros. É quando o encenador francês Louis Jouvet intervém: “[...] se o grupo pretendia fazer um teatro de qualidade, estabelecendo uma comunicação com o público brasileiro deveria voltar-se para o autor nacional” (LEÃO, 2006, p. 72). Talvez tenha sido também por esse detalhe primaz o sucesso d’Os Comediantes – o lançamento de uma peça da dramaturgia nacional de qualidade, revolucionária na estrutura dramática em planos, uma identidade carioca retratada nos diálogos e uma temática brasileira, mas universal. O teatro já conhecia a cena realista, era nova a estrutura apresentada pelo *Vestido de Noiva*: o palco dividido em planos, uma estrutura dramática não linear, entrecortada pelas alucinações da personagem Alaíde, morta em um trágico atropelamento. Numa aparente confusão, a personagem rememora sua vida, que se justifica ao passar dos atos.

A realidade é que a arte teatral no Brasil não passara pela fase da formação, para que houvesse ruptura, avanço, como houve na Europa com todos os encenadores citados (Antoine, Craig, Stanislávski, Meyerhold etc.). O parâmetro vai ser de fato o estrangeiro. Se pensarmos na diversidade de dramaturgos encenados e na disparidade de estéticas presentes, é também o que acontece com o repertório d’A Barca, muito próximo do repertório tebeciano, guardada as devidas proporções, como veremos no capítulo a seguir. Martim Gonçalves encena desde Ariano Suassuna (*O Auto da Compadecida*) e a exaltação do nordestino, do popular, até Brecht (*A Ópera dos Três Tostões*) e a sua dialética do épico, passando pelo realismo-naturalismo de Strindberg. Ao mesmo tempo em que questiono a encenação de textos estrangeiros no repertório da Escola de Teatro, da então Universidade da Bahia, percebo a importância do contato com essas obras. Tanto atores soteropolitanos, quanto as plateias de Salvador precisavam assistir a August Strindberg, Henri Ghéon, Anton Tchekhov, Tennessee Williams, dentre outros. Estes autores encabeçaram novos estilos estéticos no mundo. A produção posterior já vem, de algum modo, contaminada por estas referências. Deste modo, é importante assistir a estes espetáculos ditos “clássicos” no teatro, em nível de aprofundamento e arejamento do olhar estético teatral. Com isso, preciso concordar com Canclini quando este versa acerca da importância do conhecimento vanguardista na construção do homem moderno:

Ser culto, e inclusive ser culto moderno, implica não tanto vincular-se a um repertório de objetos e mensagens exclusivamente modernos,

quanto saber incorporar arte e a literatura de vanguarda assim como os avanços tecnológicos, matrizes tradicionais de privilégio social e distinção simbólica (CANCLINI, 2013, p.74).

A citação de Néstor García Canclini é reveladora para o entendimento da modernidade brasileira no que se refere ao teatro. O que houve foi a disponibilidade de artistas amadores ávidos pela formação, com a possibilidade de praticar a sua arte sem aspiração profissional ou mesmo aprofundamento estético. Em contrapartida, chegam artistas estrangeiros com um repertório moderno a ser experimentado, percebendo no Brasil o talento latente dos artistas da terra. Essa assimilação osmótica da modernidade por conta dos amadores vai se dar gradativamente, muito mais como vinculação de atitudes modernas, como disse Canclini (p.75 e 76), do que com a real reflexão do quadro estético moderno em que o Brasil estava ingressando.

Há muitas óticas para se pensar a modernidade como foi descrito anteriormente. O convite agora é pensar o Moderno Teatro pelos olhos rubros da Revolta. Todo o trajeto anterior foi traçado, porque ambas as significações de modernidade, de avanços, rupturas, culminarão no conceito central desta dissertação. A pulverização de conceitos do que viria a ser o moderno, a modernização e a modernidade, não foram em vão. A atitude de revoltar-se, segundo Brustein (1967), está ligada a uma tomada de consciência acerca de uma situação vivida. Para se ter consciência é preciso afastar-se da situação, para que sua análise fria, não seja contaminada<sup>5</sup>. A nova tomada de consciência (esse olhar moderno, via revolta) se constrói a partir da análise social que neutraliza valores morais cristãos, ou qualquer que seja a religião, para dar vazão à lógica absurda do homem que se encontra em estado de revolta, perante Deus, as estruturas sociais ou ele próprio. Revoltar-se é criar estratégias, é recuar sem necessariamente atacar.

O referido conceito repreende qualquer atitude dominadora da sociedade: igreja, domínio governamental, ou mesmo as manobras do próprio homem. Para compreender a revolta é necessário se afastar desses valores já impregnados, derrubar os valores sociais metafísicos e instituir uma nova ortodoxia.

---

<sup>5</sup> Entendendo contaminação como a impregnação de valores sociais governamentais, religiosos e, por que não dizer, estéticos. A revolta pretende criar uma nova instituição. Para que isso aconteça, é necessário conhecer a maquinaria social, desvendar seus engendramentos, para que tenha força e fôlego ao propor uma nova ortodoxia.

Como se verá ao longo da dissertação, a escolha de espetáculos como *Senhorita Júlia* de August Strindberg, *Um Bonde Chamado Desejo* de Tennessee Williams, *A Ópera de Três Tostões* de Brecht, já denotam a presença clara de revolta, além de proporcionar a ventilação estético-ideológica soteropolitana, trazendo o cientificismo de Strindberg, a melancolia e existencialismo de Williams, e o comunismo brechtiano. Martim Gonçalves, o diretor artístico da Companhia A Barca, não deixa seu projeto político-pedagógico registrado, mas suas ações artísticas permitem remontar o quebra-cabeça e inferir o que o mesmo pensou para Salvador – a ser esmiuçado nos capítulos a seguir. Antes de mergulhar nessa análise da revolta, faz-se necessário compreender alguns conceitos: a Revolta Romântica, o Teatro de Comunhão e o Teatro da Revolta.

### 2.3 A REVOLTA ROMÂNTICA

Este subitem, “Revolta Romântica”, é uma categoria criada por mim, a partir de meus estudos acerca do Teatro da Revolta – não é um termo usado por Brustein. A respeito dele, Brustein nos convida a pensar a modernidade do teatro através da revolta. Para isto, ele se debruça numa minuciosa análise dramaturgica, mas também social, acerca desse homem moderno que ainda tem raízes no teatro romântico do século XIX. Ele consegue ver na dramaturgia de Henrik Ibsen, August Strindberg, Anton Tchekhov, Bernard Shaw, Bertolt Brecht, Luigi Pirandello, Eugene O’Neill, Antonin Artaud e Jean Genet, pontos em comum. Seriam as múltiplas formas através das quais esses dramaturgos encontraram para revoltar-se artisticamente contra a humanidade, acerca dos problemas que cada um deles percebe que acometem o homem moderno.

Brustein nos diz que “é sobre as hierarquias desfeitas, os valores desacreditados e as instituições derrubadas da cultura tradicional que o dramaturgo moderno medita a sua revolta” (1967, p. 19). Nessa afirmação é possível compreender que o movimento de revolta inicia sua preparação desde a Grécia, sobretudo com Eurípedes e seu agnosticismo. Essa progressão até a revolta corporificada, como propõe Brustein, segue uma linha que vai da crença, em *Ésquilo*, à incerteza, em *Sófocles*, e desta à descrença, em Eurípedes. É como se, em doses homeopáticas, a revolta sempre tivesse existido na arte dramática. Porém, essa revolta só atinge sua completude no romantismo.

O ímpeto de revoltar-se se relaciona à noção de mundo e de como o homem dialoga com esse mundo, seja aceitando suas leis, ou repulsando-as, alterando o *status quo*. Se o homem foi reagindo de modo diverso ao longo dos tempos, o teatro o acompanha. Com isso, o teatro altera o direcionamento do discurso social a ser validado no palco.

Todo o trabalho desenvolvido em *Teatro de Revolta* é uma tentativa de isolar os caracteres do drama moderno, e pensar que esse conceito ganha unidade a partir do movimento romântico. Melhor seria: a modernidade revoltada reside no romantismo.

Seria contraditório tratar de autores modernos como os escolhidos por Brustein, pensando no movimento romântico. Mas o que prevalece aqui é uma ilustração geral do movimento, no sentido de prevalecer nesses autores algumas características do movimento. Obviamente, a estrutura dramática romântica, com raízes profundas em Shakespeare, foi superada. Entendo que seja possível reunir esses díspares autores, no sentido ideológico-estético, num mesmo bojo a partir de algumas atitudes românticas comuns – o excesso de sentimentalidade, idealismo do ser amado (ainda que o amor que exala seja o repúdio à própria existência) ou mesmo o culto ao individualismo e egoísmo. Por fim, duas recorrências são repetidamente observadas por Brustein nas obras dos referidos dramaturgos, ancorando a revolta no romantismo: a subjetividade presente nas obras, como característica primaz do romântico, que se opõe drasticamente ao classicismo<sup>6</sup>. Além da presença do herói romântico, detonador do conflito no drama, sendo ele responsável pela transgressão da norma, pela alteração do curso social.

Nesta pesquisa tomamos o romantismo no seu sentido temático e na complexidade que envolve sua escrita. Quando Brustein diz que a revolta é romântica, não está relacionado à estrutura do gênero romance, e sim, o romântico enquanto inspiração poética:

O drama moderno, em resumo, surge na segunda onda do romantismo – não o otimismo eufórico de Rousseau, com sua ênfase na reforma institucional, mas, antes, a negra fúria de Nietzsche, com suas exigências radicais de uma transformação total da vida espiritual do homem. (BRUSTEIN, 1967, p.22).

---

<sup>6</sup> É importante registrar que em Tchekhov essa noção de subjetividade deve ser vista com cautela. O próprio Tchekhov quer combater a subjetividade em suas obras, tratando-as com um cientificismo literário, justificando a existência das mesmas apenas pela característica de ser objetiva, de transparecer uma realidade social. A subjetividade, precedida do julgamento de valores, fica a cargo do seu leitor/público.

A citação acima clarifica essa noção, porque Robert Brustein nunca tratou do conceito de revolta desconstruindo a estrutura dramática. Ele lê um grupo dramaturgicamente com as características poéticas do romantismo. Essa noção será clarificada mais adiante no texto.

Acrescentemos ainda o conceito de Walter Benjamin a respeito do romantismo, o qual nos diz “que a matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém” (BENJAMIN, 1987, p.54).

O conceito de romantismo trazido por Benjamin se justapõe à leitura de Brustein, em que se trata justamente desse alheamento do dramaturgo em relação ao seu meio. Através de sua crença particular, o dramaturgo rejeita as convenções do mundo oficial, em favor do seu protesto, da sua doutrina que se insurge contra a norma social dita oficial. A perturbação mental de Strindberg chega até suas peças, questionando justamente a moralidade sufocante, presente, sobretudo, nas classes médias que são o grande público do teatro na Europa do início do século XX.

Se pensarmos na célebre frase de Goethe acerca do teatro clássico e romântico, veremos que a revolta está de fato arraigado no movimento romântico: “o clássico é o que é saudável, o romântico é o que é doente” (GOETHE, 1998, p. 487). A doença tratada por Goethe está relacionada ao estado de espírito do homem de revolta. Um homem enfermo delira e, no seu estado de delírio, suas atitudes nem sempre condizem com a realidade pactuada pela sociedade como um todo. O pensar de um homem enfermo atinge outros níveis psíquicos, revelando verdades interiores, muitas vezes sufocadas pelos valores tradicionais imprimidos pela sociedade.

O homem revoltado, quando decide morrer, não está fugindo das complicações sociais, pelo contrário, segundo Camus, dessa atitude renasce um valor que valida a vida. O homem que se rende ao assassinato ou ao suicídio testa sua inteligência, ainda que em uma má felicidade, preferindo a terrível dor de uma condição limitada a presenciar o confronto entre os céus e o inferno no solo humano.

Escolher a morte em favor da vida aguilhada é uma atitude heroica, romântica. Essa nuvem romântica está arraigada nos nove autores estudados a fundo por Brustein, e justamente tais caracteres românticos os reúnem num único

conceito: a revolta. O conceito niilista de morte, que perpassa o suicídio trazido por Camus, não se encerra apenas no ato de deixar a vida material. Segundo Nasser (2008), em seu estudo sobre a reinterpretação da morte em Nietzsche, existem dois tipos de morte: a “morte covarde” e a “morte voluntária”. A covarde é aquela em que o indivíduo resolve morrer porque morre, é a morte que acontece ao acaso. Nietzsche chama esses indivíduos de “pregadores da morte” – esses indivíduos aspiram a deixar essa vida, porque a morte se aproxima em sua mansidão. Esse espírito tedioso, segundo Nietzsche, foi difundido pelo catolicismo, que é a única religião que enaltece em maior escala a morte, do que qualquer momento da vida do indivíduo. Isso porque seria na morte que o indivíduo redimiria os seus pecados, em favor da conversão à fé, reservado o seu espaço sagrado na eternidade.

Já a “Morte Voluntária”, segundo Nasser, é aquela que “vem no tempo certo, porque eu quero” (2008, p.106). É o indivíduo que encara a morte como afirmação de si, repudiando a longevidade. Ninguém pode roubar a vida do outro, porque a vida é um bem pessoal e intransferível. Nietzsche diz que se não é possível viver orgulhosamente, sem a dependência de médicos, medicamentos, da misericórdia dos outros, é preciso “morrer orgulhosamente” – seria a morte no tempo certo. Assim escolhem os heróis da Revolta suas mortes, mortes no tempo certo. Nada mais romântico que escolher morrer em favor de uma ideologia; ainda que essa ideologia só faça sentido para o próprio eu. O que acontece é que muitos heróis da revolta vão escolher suas mortes como única alternativa para a existência, porque não suportam o convívio com os acordos sociais da dita “normalidade oficial”. Assim acontecerá com personagens do repertório d’A Barca, como Blanche Dubois, de *Um Bonde Chamado Desejo* (Tennessee Williams), *Calígula* de Albert Camus, Júlia, de *Senhorita Júlia* (Strindberg).

“A revolta do dramaturgo, é importante acrescentar, é mais imaginativa do que prática – imaginativa, absoluta e pura” (BRUSTEIN, 1967, p.23). Percebam que a revolta aqui tratada não o é, no sentido comum, uma mera insurgência física contra alguma norma. Tudo isso seria uma ilustração do caráter imaginativo da revolta. Nesse caso, temos os exemplos da peça *Casa de Bonecas*, de Ibsen. A personagem central, Nora Helmer decide ir embora de sua casa, abandonando família e filhos, insurgindo-se contra a moralidade e a norma social. A peça denuncia a subserviência da mulher na sociedade burguesa. Em *Senhorita Júlia*, de

Strindberg, a personagem principal, Júlia, filha de um conde, envolve-se com um laçao, desgraçando a reputação de sua família, restando-lhe o suicídio.

O mais discreto dos dramaturgos citados nessa ótica da revolta é Tchekhov. A construção dramática vem sutilmente diagnosticar e problematizar, em cena, angústias das mais diversas. Tchekhov trata de uma falência do extrato social: a sociedade está presa em si mesma, não consegue avançar, romper com os seus próprios males – “A vida russa é má e sombria” (frase dita pela personagem Treplev em *A Gaivota*). Ele percebe que é necessário mudar a sociedade, reconhece que a mudança é a única alternativa para o enfrentamento dos males, mas as suas personagens não conseguem agir, continuam a levar suas vidas como sempre fizeram. Essa revolta é a mais sutil dentre os dos dramaturgos citados, e até o próprio Brustein o trata com certa cautela. Justamente porque, diferentemente de Ibsen e Strindberg, Tchekhov é o que nega toda e qualquer subjetividade em suas peças. Ele prega justamente o não julgamento de valor de suas personagens, justificando sua função de dramaturgo apenas como exposição dessa realidade objetiva, não cabendo ao autor influenciar a leitura do seu leitor/público. As peças de Tchekhov não têm protagonistas, ou sua construção dramática tenta anular a figura de um personagem central – nesse caso o herói romântico. Diferente, mais uma vez, do que acontece recorrentemente em Ibsen e Strindberg<sup>7</sup>.

Em *A Gaivota*, temos a visão da sociedade cada vez mais vulnerável aos males sociais. O escritor Treplev está frustrado de seus anseios, em meio a um cenário no qual a sociedade acomoda-se com os seus problemas, e aceitando viver em uma normalidade segundo aquilo que é eleito como aceitável para os padrões impostos pelos mais abastados. Brustein diz que, na verdade, Tchekhov “é um realista desprendido, permitindo que a vida prossiga de acordo com suas próprias leis, ele é também um moralista comprometido, dispondo a realidade sobre a mesma” (BRUSTEIN, 1967, p.158).

O melhor caminho para o entendimento do conceito de revolta se dá separando os Teatros de Comunhão e de Revolta.

---

<sup>7</sup> Ibsen, segundo Brustein, até tenta diluir o protagonista, criando peças de grupo com tipos médios contemporâneos, mas não consegue fazê-las sem um protagonista.



## 2.4 TEATRO DE COMUNHÃO

Primeiro imaginemos um templo aberto de proporções clássicas, cercado de escalinatas dispostas em anfiteatro. Reunidos em planos separados encontram-se os artesãos, os cidadãos, a nobreza – divididos em classes, mas formando uma congregação unida de espectadores. Em frente do templo uma congregação unida de espectadores. Em frente do templo há um altar, diante do qual está um sacerdote em trajes hieráticos. Por trás do templo, é a cidade em suas órbitas fixas. O sacerdote dirige uma cerimônia ritual, realizando a mímica de um mito de heroísmo e violência. A congregação está empolgada pelo crescente e arrebatado frenesi da ação; a atmosfera fica tensa e eletrizante. O sacerdote conclui o serviço com um sacrifício ritual, e o sangue derrama-se no altar. A congregação grita como se fosse a vítima. Alguns espectadores caem de seus assentos; o templo abre-se em fendas; a cidade começa a desmoronar; as esferas começam a girar loucamente em seus cursos. No momento em que a dissolução total parece iminente, a cena esfria. Os espectadores saem, em fila, sua ansiedade misturada com uma cama etérea (BRUSTEIN, 1967).

O Teatro de Comunhão tem uma função primaz: congregar o povo, professar uma verdade, para que desperte uma reflexão de cunho moral e/ou religioso. Para isso, ele constrói toda uma atmosfera que vai desde a disposição dos assentos, até a progressão factual da cerimônia (representação cênica), a qual culmina em uma descarga energética emocional, que Aristóteles chamou de *catarse*.

No *Teatro de Comunhão* os “mitos tradicionais eram representados segundo uma plateia de crentes, tendo por um fundo um universo em mutação, mas ainda coerente” (BRUSTEIN, 1967, p.18). Platão não concordava com este tipo de representação justamente por considerar nociva a representação cênica. Talvez tenha razão Platão a discordar da cena teatral justamente pela potencialidade que existe nela: consegue congregar toda uma cidade em prol de uma representação de um mito, com fim trágico; é como se a população soubesse o que a esperava, ainda assim se interessava.

Brustein nos mostra que existe uma progressão, para não dizer evolução, desse Teatro de Comunhão. Parafraseando Brustein, pensemos nessa alteração começando pela piedade religiosa de Ésquilo, depois seguimos para a ambivalência trágica de Sófocles até o descrédito total na existência de Deus, por parte de Eurípedes, e, por fim, a indiferença espiritual de Menandro e da Comédia Nova. Os romanos baniram Deus do palco ocupando de maneira diferenciada aquilo que seria o altar. Na sequência teríamos, no drama ocidental, a certeza religiosa dos autores

medievais, os heróis de Shakespeare caem todos em um vasto abismo, por não encontrar uma coerência interna para justificar o mundo externo, apresentando em seus textos, ainda de forma lenta, vagarosa, uma perspectiva negativa da vida. O que fica claro é que o Teatro de Comunhão caminhou para um processo de deterioração dos valores religiosos ou espirituais. Já o Teatro da Revolta vai seguir a partir desse sentimento de decadência e descrença dos valores. Segundo Brustein, seria o teatro dominado por Sófocles, Shakespeare e Racine. Observe-se a subdivisão dos conceitos para uma melhor compreensão.

#### **2.4.1 Função do dramaturgo**

Como descrito acima, a função maior do dramaturgo é o aliciamento das plateias – que de algum modo aguarda ansiosamente pela sedução. Freud diz que “o sofrimento de toda espécie é assim o tema do teatro, e desse sofrimento promete ele proporcionar prazer à audiência” (FREUD, 1972, p. 323 *apud* MENDES, 2008, p.02). Ou seja, aliciar essa qualidade de plateia não é difícil, porque as investidas do dramaturgo são as mais envolventes possíveis.

A estrutura básica dessa dramaturgia consiste em: verossimilhança, causalidade e identificação por empatia. Contemplando esses três itens a atração pelo interesse de fato ocorre.

#### **2.4.2 Sedução das plateias**

Esta atração acontece num jogo de sedução entre o terror e a piedade, com um fim tal, afetando a plateia com sensações diversas, entre as quais alteram seu estado psicofísico. Esse conceito polêmico e amplamente discutido diz respeito ao processo de recepção da obra de arte. A maneira como a comunicação artística toca o público poderá desencadear um misto de emoções que a todo o tempo aproximam e afastam o público do que é visto – nesse caso, refiro-me à tragédia grega. O mito é construído de tal modo que o público precisa identificar-se com o que acontece no palco, para que possa se aproximar da cena, e despertar interesse, vontade de continuar a ver. Depois, esse público é confrontado com o terror que o afasta daquela realidade. Não existe uma ordem para que as coisas aconteçam. O jogo de terror e piedade, trazido por Aristóteles pode acontecer simultaneamente. Pertence

ainda ao sistema aristotélico a verossimilhança – ação ela não precisa ser real, imitar fielmente a realidade. Porém, dentro da obra, deve existir uma lógica tal que justifique a sequência de acontecimentos e a maneira pela qual cada coisa se engendra no mito, em relação à ação das personagens e a causalidade da história.

O processo catártico tinha funções medicinais, morais, político-pedagógicas. Se um indivíduo tinha determinada doença, o médico poderia lhe receitar que assistisse “x” tragédias para que se curasse. Nessa mesma linha de pensamento seguia a função moral dos espetáculos, doutrinando a cidade, separando o que é permissível ou não. O aliciamento era muito bem calculado, sempre no intento de congregar e doutrinar, nunca dispersar, propor uma subjetividade profunda nas interpretações e, por conseguinte, na implicação de novos valores sociais.

Nietzsche, em *A Origem da Tragédia* (1982), traz outra acepção acerca da catarse aristotélica. Ele nos convida a pensar a catarse liberta dos valores mencionados acima, ganhando acepção estética, sensível e sensorial, tendo a capacidade de nutrir a alma humana, espiritualmente. Segundo ele, o homem consegue participar de uma experiência terrível e extrair prazer dela (só é possível suportar a desgraça da vida encarando-a de forma artística).

Mendes (2008) em seus estudos sobre a catarse na comédia, calcada na psicanálise freudiana, escreve sobre uma terceira vertente para pensarmos a catarse – o sonho. Freud diz que o sonho é livre de qualquer repressão ou julgamento de valor. Nele, a mente cria, converte pensamentos abstratos em visualidade. Para o homem, a maneira mais fácil de desenvolver essas imagens é através da dramatização. Desse modo, Mendes afirma:

[...] somos o único assunto de nossos próprios sonhos, adverte-nos Freud, e o drama – sonho socializado – há séculos permite a cada espectador colocar-se no centro da cena, simulacro do mundo só para ele construído (MENDES, 2008, p.04).

Só através do sonho e da cena teatral é possível extrair prazer a partir de imagens terríveis. Isso porque o homem sabe que li está construída uma realidade virtual, ou seja, não real, imaginativa.<sup>8</sup>

Enfim, no Teatro de Comunhão, a sedução das plateias se dá pelo processo catártico, seja ele limitado ao terror e piedade, seja ele pensado esteticamente, ou

---

<sup>8</sup> Não por acaso os programas de jornalismo policial, os quais expõem as desgraças da sociedade de baixa renda, atraem tantas pessoas, levando as emissoras a alcançarem picos de audiência ao expor pessoas agonizando, cadáveres e cenas de violência física e mental.

mesmo equiparado à liberdade proporcionada pelo onírico. O fato é que essa descarga emocional disparada pela apreciação das obras de comunhão, seja pela temática ou forma exposta, terá a função primaz de unificar, de apresentar um posicionamento único em relação a alguma coisa – congregar.

### 2.4.3 Natureza do mundo que evocam

No Teatro de Comunhão, considerando a base desse teatro – a tragédia grega –, é fácil identificar a natureza do mundo que evocam, porque a relação desse teatro é toda ela calcada na moralidade política da *polis* grega. O bem e o mal estão distintamente separados, para que o público, ao se deparar com o mito, consiga rapidamente perceber as relações de poder ali impostas, e as consequências duras que poderão vir para aqueles que ousarem infringir leis divinas, mas também sociais.

Ésquilo concebe seu teatro amplamente religioso, seus mitos são teomórficos, em uma luta desenfreada entre trevas e luz, agonia e terror:

Pois bem, se o homem ultrapassa o *métron*, a medida “humana” de cada um, comete de imediato uma *hybris*, a violência feita a si próprio e à divindade. A *hybris* fatalmente gera a *némesis*, a justiça distributiva e, por consequência, a punição pela injustiça praticada. (BRANDÃO, 1978, p.17)

Tais ações são decorrentes, segundo Brandão, do ciúme divino, que acarretará em um castigo imediato, levando o mortal a um abismo moral. Paul Claudel vai beber na fonte esquiliana, sobretudo em relação à redenção com a única saída para a resolução dos problemas gerados. Será objeto de análise nesta dissertação a peça *A História de Tobias e Sara*, de Claudel, encenada por Martim Gonçalves no repertório d’A Barca. Como um breve adiantamento, percebe-se que tal espetáculo não se enquadra na análise proposta aqui, acerca do Teatro de Revolta. Ela se caracteriza como uma peça de comunhão, justamente por esse caráter profético de uma única verdade, em favor da coletividade. Ésquilo diz que o sofrimento leva à compreensão e a dor concilia e eleva o ser.

*Édipo*, tragédia de Sófocles, teve a sua vida destruída porque cometeu o incesto ao envolver-se sexualmente com sua mãe. Foi amaldiçoado, infortunou a sua família, estendendo a maldição para os seus filhos. A tragédia de Sófocles é antropocêntrica, permitindo que o homem tenha liberdade para tomar suas atitudes,

pouco importando as consequências. As divindades estarão presentes, mas não interferindo diretamente. Aparecerão por meio de oráculos, como o Tirésias que prevê a desgraça que sucederá Édipo. Porém o herói é dotado de vontade.

Já Eurípedes rompe com qualquer sacralização possível de existir no mito, e em suas obras as ações são criadas e justificadas pelo homem – “práxis do homem” (BRANDÃO, 1978, p.77). Em *Medeia*, de Eurípedes, seu amor consegue suplantar qualquer coisa, sendo ela a responsável por desgraçar a vida do amado, Jasão, que já não correspondia seu amor. No seu ápice de loucura e vingança, ela mata os próprios filhos, para que esse ato atinja o coração de Jasão. Eurípedes revoluciona justamente pela capacidade de hibridizar as estruturas de Ésquilo e Sófocles, na criação de uma terceira estrutura temática, que segundo Aristóteles, Eurípedes pintava suas personagens como elas eram, diferente de Sófocles que as pintava como deveriam ser.

Shakespeare segue a linhagem trágica, herdando o espírito e estilo dos tragediógrafos. Suas personagens descambam sempre para uma loucura psicológica se autopunindo diante das tragédias anunciadas em suas famílias. O abismo tecido pelas Moiras gregas puxam as personagens que não conseguem encontrar uma nova solução senão a fatalidade da morte.

## 2.5 TEATRO DA REVOLTA

Agora imaginemos uma planície numa terra desolada. No primeiro plano, uma multidão inquieta de cidadãos aglomera-se nas ruínas de um velho templo. Atrás deles, um altar arruinado, repleto de artefatos. E, para além dele, o imenso espaço vazio. Um sacerdote esquelético, em roupas andrajosas permanece diante do altar arruinado, ao nível da multidão, olhando para um espelho que reflete uma imagem deformada. Saltita grotescamente diante dele, espiando sua própria imagem em várias posições bizarras. A multidão murmura ameaçadoramente e dispersa-se em parte. O sacerdote volta o espelho para os que ficam, a fim de que reflita suas figuras, estupidamente sentadas no chão áspero. Arregalam os olhos para as suas próprias figuras, por um momento, penosamente refletidas: então, cheios de horror, fogem, lançando pedras para o altar e gritando furiosas imprecações contra o sacerdote. Este, tremendo de raiva, futilidade e ironia, volta o espelho para o vazio. Ele está sozinho no vazio (BRUSTEIN, 1967).

A Revolta vai ser justamente o movimento contrário à Comunhão – como sugere a imagem descrita na epígrafe acima. Mas antes de destrinchar a revolta,

segundo as categorias de análises descritas (função do dramaturgo, sedução das plateias e natureza do mundo que evocam) vamos compreender o que vem a ser esses conceitos nesta pesquisa. De partida, observemos a citação que clarifica ainda mais o sentido de revolta assumido nesta dissertação:

A revolta nasce de uma tomada de consciência – antes de se concretizar, na prática, em obras ou movimentos políticos. E é a tomada de consciência de que uma dada “ordem” é inadmissível à luz de um dado valor. Um valor que é do homem enquanto tal, e, portanto também meu. A revolta, pois, franqueia a possibilidade para o homem de uma identificação até então despercebida. (SOARES, 2010, p. 142)

O indivíduo que se encontra em estado de revolta, percebe seu mundo com um olhar diferenciado, insurgindo-se contra algo ou alguém, com algum tipo de sentimento de indignação referente a alguma ordem estabelecida. A partir da tomada dessa (nova) consciência, esse homem precisa agir. Aquele que está revoltado normalmente não se contenta apenas em ter uma percepção apurada do seu mundo – ele precisa agir. Albert Camus diz que “a revolta nasce do espetáculo da desrazão diante de uma condição injusta e incompreensível (1999, p.21)”.

É possível ainda relacionar a revolta ao conceito de transgressão. O indivíduo que se rebela, de algum modo transgride. Isso acontece quando existe uma norma que estabelece e demarca limites, e é excedida. Esse conceito articula uma rede viciosa, estabelecendo relações entre a ordem e o limite, abrindo-se para uma relação espiral, que não se extingue nunca. “O limite e a transgressão devem um ao outro a densidade de seu ser: inexistência de um limite que não poderia ser absolutamente transposto; vaidade em troca de uma transgressão que só transporia um limite de ilusão ou de sombra” (FOUCAULT, 1963, p.32).

Um movimento extremamente violento, talvez por isso assumindo o título de agressão, já que o indivíduo que transgride precisa se anular para dar vazão a sua obra. Camus vai tratar dessa anulação muito bem, porque o artista ou ser que se revolta, ele se sente alheio ao seu mundo, um exilado em sua própria terra. Brustein (1967, p.23) diz que o dramaturgo revoltado “rejeita as devoções convencionais, à cultura oficial”, com isso ele não se sente pertencente a esta sociedade. Após 1968, no Brasil, ganhou-se uma consciência maior acerca do conceito de transgressão, decorrente do Ato Institucional n.5 (AI-5), através do qual toda liberdade de expressão foi cerceada de forma dura, contundente, pelos agentes da Ditadura

Militar que se instaura nos anos 1964. Todavia, o movimento de repressão talvez tenha estimulado os artistas do nosso país a serem responsáveis por honrosa produção artística como um todo (neste mesmo período) – já que o sentimento era mesmo de revolta, de *romper com o limite demarcado - transgredir*.

De maneira mais consciente se instaura no Brasil uma literatura da transgressão, na qual esse agente transgressor opera de maneira solitária, nessa busca de superação de si, mesmo que seja necessário romper com o mundo que o cerca. Não podemos confundir transgressão com subversão da ordem, mas como criação, como implementação.

Apesar de a Ditadura Militar ter estimulado a escrita revoltada, as dramaturgias dissidentes já existiam no Brasil. Se nos voltarmos ao Repertório d'a Barca, veremos claramente Ariano Suassuna e sua peça *O Auto da Compadecida*, uma peça de drama social, escancarando as mazelas provocadas por uma ordem social sob as normas da Igreja Católica, subvertendo-as; caracterizando, assim, a obra dramática como subversiva.

De partida, faz-se necessário contextualizar o conceito de transgressão abordado nesta pesquisa. Segundo Krysinski (2007, p.27):

A linguagem transgressiva é uma linguagem que estabelece múltiplas tensões entre a obra como linguagem-discurso, seus referentes e seus auto-referentes. Entre esses referentes, deve-se levar em consideração o referente social e político, o referente interestético, ou seja, a interdiscursividade da forma, e o referente intra-estético, ou seja, a intradiscursividade da forma.

Com efeito, é possível perceber que as dialéticas da transgressão estão ligadas diretamente a um desacordo, a uma tensão entre a obra do artista e seu referencial social e político – a norma. Ou como nos diz Krysinski (2007, p. 28), “toda linguagem transgressiva negativiza, problematiza e até mesmo desarticula o referente social e político”.

Desse modo há uma ligação direta entre os termos revolta, transgressão e dissidência – ambos os conceitos culminam para a criação de um ato, um movimento contrário a alguém ou alguma coisa. No caso desta pesquisa, essa criação é artística, esse alguém que cria é o dramaturgo, e sua transgressão, dissidência ou revolta é mais imaginativa do que prática, como já foi citado anteriormente.

Ao tratar da revolta na dramaturgia, Brustein contextualiza esse campo de escrita, versando acerca de onde viria a inspiração para a criação das obras. Saliento que estamos tratando da modernidade no teatro, que vem do final do século XIX para início do século XXI. Nesse interstício o homem viveu duas grandes guerras que deixaram marcas profundas. Os efeitos de suas bombas ecoam ainda hoje na sociedade. A crença na divindade foi questionada, os valores foram desfeitos e o homem repensa o sentido de sua existência. Friedrich Nietzsche vai ser a grande inspiração de Brustein ao tratar da revolta.

Quando Nietzsche declarou a morte de Deus, estava igualmente anunciando a morte de todos os valores tradicionais. O homem só poderia criar novos valores tornando-se ele próprio Deus: a única alternativa para o niilismo estava na revolta e no protesto. (BRUSTEIN, 1967, p.22)

Com a morte de milhares de pessoas de forma cruel para atender a interesses pessoais de uma minoria, é de se questionar de fato a presença de qualquer divindade. Quando Zaratustra, personagem criada por Nietzsche na obra “Assim falou Zaratustra”, diz “Deus está morto”, ele quer dizer que não há mais como pensar a sociedade teocentricamente. A Europa no tempo de Nietzsche assim era organizada, sob os auspícios da teologia, da metafísica. Ao mesmo tempo a arte, ciência e política ganhavam corpo e autonomia nas relações sociais, deixando pouco espaço para Deus no regimento das relações. O niilismo é a base para o Teatro da Revolta justamente por tratar do desmascaramento da igreja (NIETZSCHE, 2013) e a ampliação da visão do homem acerca da vida sem as amarras sociais cristãs. Nietzsche rejeita Deus, em favor da liberdade do homem. Ele rejeita a comunidade e a família, em favor da livre escolha individual, dos direitos do indivíduo, da quebra de moralidades, convenções e normas; reivindicando os direitos do indivíduo contra as imposições do governo. Brustein diz que é nesse espírito que se ancoram os dramaturgos modernos – ou deveriam “aferir sua própria envergadura” (1967, p. 22). Camus diz que “ama-se a humanidade em geral, para que não se tenha que amar em particular” (1999, p.31). Segundo Camus, essa é teoria disseminada por Scheler para dizer que o humanitarismo é acompanhado do ódio ao mundo.

O homem revoltado é um “homem que diz não”. Não, no caso dirigido contra alguma “ordem” – palavra cuja ambivalência semântica cabe ser frisada aqui. Pois “ordem” pode significar tanto um *status quo* vigente, certa forma de hierarquia, certa organização



do mundo (cosmos, por oposição ao caos), arranjo estável das coisas, dos homens e de suas regras. E ordem pode também se traduzir como um comando qualquer, uma exigência do superior a seu subordinado. A revolta “nega” nesses dois sentidos. Mas, ao fazê-lo, “afirma” também alguma coisa; em sua recusa a uma intromissão julgada intolerável, ela germina e é germinada pela certeza confusa de um direito efetivo, ou melhor, pela impressão do revoltado de que ele está no direito de. (SOARES, 2010, p.141-142).

A citação de Caio Caramico Soares resume bem o espírito do homem revoltado. O homem revoltado é aquele que “adota uma postura de rebelde, zombando das restrições, determinado a provocar a queda de todas as barreiras” (BRUSTEIN, 1967, p.23). É o homem que diz não à norma, para dizer sim à forma – essa forma é a própria expressão livre do seu ser, sem amarras controladoras do estado, ou de qualquer entidade religiosa.

Assim como o homem busca uma liberdade pessoal, seu olhar estético também vai ser alterado. Falando especificamente da revolta no teatro, o que se percebe, pelas palavras de Brustein, é uma espécie de falência das plateias. Brustein trata justamente de um público moderno que está a cada dia decrescente. A comparação é visível quando Brustein nos mostra no Teatro de Comunhão “o templo” lotado, toda a polis grega reunida em torno do evento teatral, enquanto que na Revolta o mesmo “templo” está em ruínas, e a multidão inicial que se aproximava para ver o que acontecera no templo, vai dispersando ao se deparar com a obra estética e os valores revelados por ela. Estamos diante de um Teatro que não mais congrega, pelo contrário, dispersa, justamente pelo caráter de dissidência, de revolta. O conteúdo das peças não se propõe a tratar de assuntos universais ou com interesses coletivos. Mas em escancarar justamente os problemas coletivos que foram jogados para baixo do tapete. Essas ilustrações ficarão mais claras nos subitens a seguir.

### **2.5.1 Função do dramaturgo**

Diferente do Teatro de Comunhão, na revolta a função do dramaturgo é dispersar, é criar a dúvida na plateia, é abrir os seus olhos para a realidade crua e doente. Com isso, a dramaturgia é criada num misto de realidade e ilusão. Ao passo que o dramaturgo rebelde encena sua realidade, ele tempera suas obras com os seus sonhos, como ele gostaria que a realidade fosse, em tese.

A estrutura dramática é indiferente às regras dramáticas e à própria poética aristotélica. A expressão maior desse movimento, sem dúvida é Genet. Suas peças perdem a noção de personagem, de espaço e unidade. O espetáculo pode terminar do jeito que começou, numa circularidade sufocante – teatro do absurdo, segundo Martin Esslin. Brecht rompe com a “quarta parede” firmando o seu Teatro Épico, colocando em cena declamações de poemas, números musicais etc., quebrando a ilusão dramática, fazendo o público ter a consciência de que está no teatro, diante de atores, e, assim, pensar politicamente o discurso de sua obra. Aliás, segundo Brustein, essa é uma tendência das peças modernas – assumirem dimensões épicas (extensas, difíceis e mais episódicas). “Prefácios, prólogos, panfletos críticos, manifestos e apêndices começam a acompanhar as obras dramáticas: os autores produzem não só mitos, mas também comentários sobre mitos” (BRUSTEIN, 1967, p.27).

Segundo Brustein essa tendência é dada justamente pela complexidade do homem moderno e da revolta. A obra não basta por si só, seu discurso doutrinário é o que de fato interessa. Os dramaturgos rebeldes estão imbuídos em professar sua doutrina. Para isso, faz-se necessário ampliar o discurso, acrescentar caracteres que defendam essa tese – O’Neill é o maior nome nesse aspecto. Suas peças não bastam por si só. Ele precisa escrever verdadeiros tratados sobre elas, prefácios, posfácios, comentando sobre o discurso a ser abordado na obra. Antes da revolta existiam dramaturgos que faziam isso, a exemplo de Gonçalves de Magalhães, com prefácios enormes. Nas obras “Suspiros Poéticos e Saudades” (1836), e “Antônio José ou o Poeta e a Inquisição” (1838), os prefácios foram considerados como um manifesto do teatro romântico no Brasil. Magalhães é considerado o precursor do movimento, e inicia o processo de revolta na dramaturgia brasileira – já que é nesse espírito romântico que surge a revolta.

### **2.5.2 Sedução das plateias**

Diferente do Teatro de Comunhão, na Revolta os dramaturgos rebeldes têm a plateia como adversário. Então, não podemos falar em sedução, pelo contrário, é quase como depredar a plateia; um pedido que vão embora, ao mesmo tempo o desejo que fiquem e assistam no palco às suas mazelas.

O Teatro da Revolta não tem nada de popular, nem pretende instruir a classe burguesa. Pelo contrário, “seu inimigo comum passa a ser o próprio homem da classe média” (BRUSTEIN, 1967, p.24). É justamente o grande público do Teatro da Revolta – as camadas mais abastadas – a classe média. É para eles que a “mensagem” vai ser direcionada; o discurso ácido, corrosivo vai ser destilado para que os afete. A classe média é desafiada: “E como essa maioria, precisamente, se constitui a plateia central, o próprio espectador vê-se alvo do ataque, que contra ele é desencadeado diretamente no palco ou então representado em cena como uma figura satírica” (BRUSTEIN, 1967, p.24).

Quando Brustein representa o sacerdote virando o espelho para a plateia, é justamente o escancarar dessa verdade recalcada pelo espírito humanístico da democracia liberal europeia, sufocado pelas virtudes cristãs. Cada dramaturgo canaliza seu ataque para uma particularidade da classe média, justamente pela falta de algum comportamento que ele julgue primordial:

Checov acusa o burguês por sua falta de cultura e intrepidez; Ibsen por sua mediocridade e transigência; Strindberg por sua covardia; Shaw por sua complacência; Brecht por sua hipocrisia e ganância; O’Neill, por seu espírito vulgar e estreito; Genet por sua simulação e falso pudor (BRUSTEIN, 1967, p.24).

Não é somente a indiferença pelo público uma característica marcante dessa dramaturgia. A estrutura dramática tradicional é ignorada. Há um total rompimento com a estrutura dramática aristotélica, com sua curva dramática, sua unidade de ação e espaço. É um rompimento que já se inicia desde o movimento romântico e ganha força no moderno teatro. As peças tornam-se verdadeiros tratados, nas quais o discurso ali alocado não se basta apenas pelas réplicas das personagens. O dramaturgo sente a necessidade de ampliar o discurso político; afinar a sua revolta.

Essa nova tendência ao alongamento do discurso do dramaturgo rebelde deixa evidente o interesse pela doutrina. É como se o discurso implícito nas réplicas das peças não bastasse; este dramaturgo necessita clarificar seu pensamento acerca de determinado assunto social, divino ou existencial. Ele está obstinado em professar sua nova doutrina à sociedade, derrubando, evidentemente, aquela doutrina dominante, que não satisfaz sua existência. A maneira prática para essa tomada de poder é a destituição de Deus do poder, o niilismo, a morte dos valores tradicionais. “O homem só poderia criar novos valores tornando-se ele próprio Deus:

a única alternativa para o niilismo estava na revolta e no protesto” (BRUSTEIN, 1967, p.22).

Uma consequência direta dessas ações é o esvaziamento da plateia. Como descrito na epígrafe no início do subcapítulo, a multidão que se reunia para assistir as peças, aos poucos vai dispersando. Os que ficam jogam pedras. É justamente o efeito do confronto. O público havia se acostumado com a comunhão, ao se deparar com suas mazelas no palco, sente-se afrontado, reagindo com indiferença, deixando os espetáculos, ou rebelando-se igualmente, atirando pedras.

Essa é uma tendência não só reservada ao moderno teatro. Na contemporaneidade percebemos que o movimento de declínio do público é uma realidade gritante, sendo alvo de pesquisas em recepção e estratégias para formar uma nova plateia, que consuma o teatro contemporâneo – um teatro de imagens, de sensações, no qual o discurso é cada vez mais inacessível a uma plateia comum.

### **2.5.3 Natureza do mundo que evocam**

Os dramaturgos rebeldes rejeitam o mundo em que vivem, porque não se pode mais viver nele; não existe mais o sentimento de representatividade de sua nação, quiçá a noção de patriotismo. Todavia, eles sentem-se representado neste mesmo mundo apenas nas auguras de seus sonhos e ilusões.

As peças coabitam no conflito entre a ideia e a ação, a concepção e a execução – essa é a dialética central da revolta. Existe uma ideia de mundo, que na prática, não existe. O dramaturgo tem dificuldade em articular sua concepção com a execução de sua obra. Desse modo, tem razão Brustein ao dizer que o dramaturgo rebelde é aquele que sonha e coloca os seus sonhos à prova.

Todos os verdadeiros rebeldes odeiam a realidade e esforçam-se, incansavelmente, para mudá-la; mas nenhum verdadeiro artista pode renunciar inteiramente ao mundo substancial, ao mundo da matéria. Quanto mais rebelde for o artista, tanto mais ele se refugiará numa esfera de fantasias e ilusões; mas ainda o mais subjetivo dos artistas, no teatro de protesto, é irresistivelmente empurrado de novo para o mundo tangível e material de que desejaria evadir-se. (BRUSTEIN, 1967, p.29).

O mundo que se evoca é um mundo destroçado, fracassado. Fugir desse mundo é o grande objetivo. Esse não é apenas um procedimento literário. Muitos dramaturgos viveram no exílio, longe de sua terra natal, ou em situações de

aprisionamento, ainda que os seus dramas fossem escritos pensados para sua terra. Genet passou grande parte da vida nas cadeias da Europa; Brecht refugiou-se nos Estados Unidos; Ibsen vai para Roma, depois para a Alemanha; Shaw passa a viver na Inglaterra até o fim de sua vida.

Há ainda os que insistiram em ficar em sua terra, mas o sentimento é mesmo de estrangeiro:

Mesmo quando o dramaturgo rebelde não está em exílio geográfico, sente-se como um estrangeiro, uma vez que perdeu seu sentimento de pertencer a uma coletividade, Estranho em sua família, leproso para a sociedade, herético para a Igreja, é também um marginal metafísico, pois fica espiritualmente destituído assim que deixa de crer em Deus. (BRUSTEIN, 1967, p.25).

Em suma, existe a necessidade de falar da realidade de sua terra natal, ainda que não concorde com ela. O dramaturgo vive eternamente na dualidade de revoltar-se entre a negação do lugar e a afirmação. Há identificação de algumas personagens, por exemplo, para que depois ela seja destruída, repreendida pela sua atitude. Ibsen é o principal nome desta categoria, habitando no realismo ambíguo.

Em Ibsen, especialmente, a revolta é tratada ambigualmente, sendo exaltada e punida, alternadamente. [...]. Em Shaw, o rebelde é tanto a esperança do mundo como um orador verborrágico; em Tchekhov, é tórpido e apático, apesar de todo o seu falatório; em Brecht, ele consubstancia o impulso para transformação e o impulso para a adaptação; em Strindberg, O'Neill e Pirandello, reduz-se a um estoicismo heroico, após o fracasso de seus sonhos; em Genet, converte-se na própria imagem de autoridade que queria aniquilar. (BRUSTEIN, 1967, p.28-29).

O que muitas vezes acontece é um prolongamento do dramaturgo através das personagens. A rebeldia pessoal ganha corpo na voz da personagem. Porém, essa personagem não é de um todo liberta a praguejar e agir impune nos dramas; elas são responsáveis por vigiar as ações do próprio dramaturgo. O mundo evocado é o mundo da dissidência, da dualidade, do próprio conflito dramático. Nega-se uma realidade, para exaltá-la num plano onírico.

### 3 O ESPELHO PARA O VAZIO: A CONSTRUÇÃO DE UM REPERTÓRIO

Por uma série de caracteres arrolados a seguir, esta dissertação entende que o repertório da Escola de Teatro é caracterizado como dissidente. Neste capítulo, intento arrolar a vida e obra de Martim Gonçalves, para que seja possível compreender como se deu a construção estético-política da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, bem como a elaboração de um repertório eclético, que pulsa de revolta e moderniza a arte teatral em Salvador. Ao erguer o espelho ao vazio, me debruçando sobre a leitura das 14 peças do repertório, imaginei que todas seriam dissidentes, com a função clara de dispersar, de plantar em seu público a discórdia político-social-religiosa. O que se verá é que nem todos os dramaturgos escolhidos têm a coragem e o desejo de vestir as armas e ir à luta, assumindo ou negando suas correntes político-filosóficas. Mas o que prevalece na modernidade soteropolitana é o despertar para uma nova consciência política/artística/teatral tomada por um sentimento de descrença em Deus, na sociedade ou no próprio homem em sua existência.

#### 3.1 MARTIM GONÇALVES: UM SACERDOTE DE ROUPAS ANDRAJOSAS

Queria entrar em comunidade, e não tem outra esperança senão reunir, um por um, ao longo dos anos, os solitários que marcham para a unidade.

[...].

O revoltado só tem uma maneira de reconciliar-se com o seu ato assassino. Se a isso se deixou levar: aceitar a própria morte e o sacrifício. Ele mata e morre, para que fique claro que o assassinato é impossível. Ele mostra então que prefere, na realidade, o *Nós existimos ao Nós existiremos* (CAMUS, 1999).

A tese *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província*, da pesquisadora Jussilene Santana (2011), até o presente é o trabalho mais significativo sobre Martim Gonçalves. Seu intento não é somente apresentar a vida e obra do referido homem de teatro, mas provar, pelo cruzamento de importantes informações documentadas, que houve um projeto contra a “persona” Gonçalves, com o objetivo de expurgá-lo da provinciana Salvador. Como não bastasse a expulsão, quiseram silenciar e tornar invisível todo o árduo trabalho frente à Escola de Teatro, desconsiderando sua contribuição para a modernização do teatro baiano.

São mais de setecentas páginas entre fotos e trechos de jornais, revelando uma “verdade” mal construída e consolidada entre a classe artística e os demais baianos acerca de Martim Gonçalves.

Permeando o real e o imaginário, o que se sabe a respeito do diretor é que Martim era: “austero”, “grosseiro”, mas não é mencionada a obra grandiosa e o legado que hora presencio, enquanto ex-aluno da graduação da Escola de Teatro da UFBA, hoje mestrando em Artes Cênicas também da UFBA.

Pelo descortinar das informações, pela minúcia de detalhes, pelo tratamento científico cauteloso no cruzar das informações e pelo caráter bombástico das revelações que são legadas, a tese de Jussilene Santana ganhou o *Prêmio Capes de Tese do Ano* em 2012. Desse modo, não me cabe aqui recontar essa história já esmiuçada, também versada por outro ponto de vista, pelo pesquisador Raimundo Matos de Leão, em seu livro *Abertura para outra Cena: o moderno teatro na Bahia* (2006). Mas, seria irresponsabilidade minha tratar do repertório da *Companhia A Barca* e não mencionar aquele que a criou, bem como ressaltar a sua importância enquanto homem revoltado. Não vou me ater a detalhes, mas preciso apontar o trajeto da vida e obra de Gonçalves, para que seja compreensível o seu caminho na construção de um repertório, a princípio, julgado por mim, de revolta.

Por todo o trajeto artístico percorrido, com uma formação vasta nas artes cênicas, Martim Gonçalves é de fato um homem de seu tempo, atuante e vivo na modernidade. O que segue neste item é a tentativa em apresentar todos os níveis de formação e atuação artística de Martim Gonçalves, elucidando seu entendimento como homem revoltado, justificando suas escolhas frente ao repertório d’A Barca.

Em 14 de setembro de 1919, nasce em Recife, Pernambuco, Eros Martins Gonçalves Pereira. De família portuguesa e espanhola, começa a pintar ainda menino sob a orientação de sua mãe e, mais tarde, de seu irmão paterno, Hélio Feijó, também pintor e arquiteto.

Em 1941, forma-se em Medicina, especializando-se em psiquiatria. Quando estudante trabalhou durante três anos no Hospital de Alienados de Recife. Apesar da formação médica, Gonçalves não abandona seu lado artístico. Em 1942/43, no Rio de Janeiro, dedica-se à pintura, afastando-se da medicina. Expõe um de seus trabalhos no Salão Nacional de Belas-Artes, obtendo Medalha de Prata. No mesmo período ele desenha ilustrações para contos e jornais. Assina como nome artístico: Martim Gonçalves. Em 1944, inicia sua carreira como cenógrafo; desenha e realiza

os cenários e trajes de *Bodas de Sangue*, de Federico Garcia Lorca, para a Companhia Dulcina de Moraes (1908), sendo vencedor do Prêmio Garcia Lorca.

No período de 1944 a 1946, o artista ganha uma bolsa do Conselho Britânico na Inglaterra para estudar cenografia e teatro. Em novembro de 1944, Martim Gonçalves desembarca em Londres para estudar na *Slade School of Fine Arts*, em meio ao bombardeio da Segunda Guerra Mundial, mudando-se para o prédio da *Ruskin College of Drawing*, na cidade de Oxford, para em seguida retornar ao centro da capital inglesa.

Martim transfere-se novamente para Londres, em 15 de junho de 1945, um mês após o término da guerra. [...] Ao ser aceito como estagiário da prestigiada Companhia Old Vic, Martim goza a tremenda oportunidade de estar no centro do teatro tradicional inglês. Em 1944, o Old Vic iniciara, segundo o historiador George Rowell, um período de “busca por supremacia”, com ampliação do repertório e modernização dos processos de administração (ROWELL, 1995 *apud* SANTANA, J., 2011, p.82).

Apesar do modelo administrativo da futura Escola de Teatro da UFBA ter por base as instituições americanas, sem sombra de dúvidas o contato com a *Companhia Old Vic* vai ser importante na organização do modelo administrativo da Escola de Teatro. Na ocasião, Gonçalves estuda com Vladimir Polunin, cenógrafo do Ballet Russo do empresário Serguei Diaghileff. Participa de exposições coletivas de desenho e pintura em Londres, Oxford, New Castle, Edimburgo, Birmingham e cria os cenários para *Robin Hood*, de Jack Lindsay.<sup>9</sup>

Martim Gonçalves viveu o furacão da Guerra e o resplandecer da arte teatral frente ao conflito. Ele acompanhou de perto o que havia de mais moderno no teatro europeu, refletindo em sua escrita todo aquele processo considerado como o período de profissionalização, conforme Jussilene Santana (p. 50-125). Expondo individualmente desenhos na *St. George's Gallery*, em Londres, Gonçalves não parou por aí. Ele conheceu Portugal, Espanha e França. Nesta última, tomou conhecimento das ações dos nazistas sobre a vida cultural do país, mas não deixou de perceber os atos de revolta:

Em sua passagem por Paris (maio e junho de 1946), ficaria impressionado com o modo pelo qual a atividade teatral se comportou sob a ocupação nazista: “Naquele país, a atmosfera foi menos propícia às realizações de um teatro livre. Respirava-se difícil

---

<sup>9</sup> Na verdade, o escritor Jack Lindsay é nascido no Brasil, de pai inglês, tradutor de obras do latim e grego para o inglês, trabalhou com o Oxford Unity Theatre.



no palco sob a pressão quase inibidora. Atores que representavam para os conquistadores ficavam automaticamente como ‘colaboracionistas’” (GONÇALVES, 1997, p.37-38). Quanto à resistência dos artistas franceses, assim lhe pareceu: [...] foram atividades subterrâneas dos escritores, quer sob a forma de panfletos ou de poemas heroicos, que demonstraram no momento que o espírito livre da França não morrerá. Ressurgiu a linguagem lendária de Gringoire, incentivando patriotas à rebeldia. Canções populares propagaram-se rapidamente e os nomes dos cantores da resistência tornaram-se populares (SANTANA, J., 2011, p. 85-86).

Gonçalves respirou o ar da revolta do pós-guerra e esteve em contato com a dramaturgia do período e com as saídas encontradas pelos artistas para driblar a censura – talvez mais importante que isso: ele foi plateia da revolta, uma plateia de descrentes, sempre caminhando para o declínio e decadência. Obviamente, e já dito anteriormente, essas manifestações populares não se enquadram no que Robert Brustein trata em seu ensaio acerca do que vem a ser a revolta. Todavia, como dito no capítulo anterior, existe um pano de fundo, uma atmosfera que toca os artistas e aciona-os para a criação. Se pensarmos desse modo, o *Teatro da Revolta* está ancorado no cenário de bombas, de caos humano, na morte de Deus. A revolta está diante de um templo em ruínas.

Gonçalves viveu a guerra e a revolta perante esta guerra – o não calar dos artistas e como agir frente a isso. Como dito no capítulo anterior, a revolta na dramaturgia estudada em questão é de natureza mais imaginativa do que prática. Isso se clarifica nesta citação:

A arte dramática não é idêntica à realidade e, antes, desenvolve-se num plano paralelo à mesma; e a revolta dramática, portanto, é sempre muito mais total do que os programas dos agitadores políticos ou reformadores sociais. O moderno dramaturgo é, essencialmente, **um rebelde metafísico, não um revolucionário prático**; sejam quais forem suas convicções políticas, sua arte é a expressão de uma condição, de um estado espiritual. Na verdade, é um militante do ideal, um individualista anárquico, mais preocupado com o impossível do que com o possível; e seu descontentamento amplia-se às próprias raízes da existência. A própria obra de arte converte-se num gesto subversivo – uma reconstrução mais imaginativa de um mundo caótico e desordenado. (BRUSTEIN, 1967, p.23)(grifo nosso).

Essa vivência na Europa não é em vão no meu intento em justificar que Martim Gonçalves é um *homem de revolta*. O que o marca não é a tragédia da guerra, mas a atitude revoltada dos artistas e a sede pela comunicação através da arte. Acredito que esse espírito de revolta experienciado na Europa vai ser

importante para sua formação, além do contato com a dramaturgia moderna europeia de revolta.

No segundo semestre de 1946, Martim Gonçalves retorna ao Brasil. A partir daí serão dez anos de intensa e variada produção teatral e de cinema no Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco e Bahia. Escreve uma série de artigos sobre teatro e dança para *O Jornal*, no Rio de Janeiro.

Encenada pelos Comediantes em 1943, *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, marca a modernização da encenação teatral no Brasil. Após o sucesso da peça, os amadores optam pela profissionalização e encenam *Desejo* de Eugene O'Neil. Martim Gonçalves é convidado para criar a cenografia sob a direção Zbigniew Ziembinski. Faz parte do grupo, Brutus Pedreira, futuro professor da Escola de Teatro. Com esta cenografia Martim ganha a Medalha de Ouro Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Em seguida, Gonçalves cenografa o musical *A Volta ao Mundo*, de Chianca de Garcia (1898). Com um grupo de intelectuais e artistas funda a Sociedade Brasileira de Marionetistas; ministrando curso de teatro de bonecos na Sociedade Pestalozzi do Brasil. Os professores são todos poetas e artistas como: Cecília Meirelles<sup>10</sup>, Pascoal Carlos Magno, Olga Obry, Yvette Vasconcelos, Luiz Cosme, sob a direção da educadora Helena Antipoff e os auspícios do Departamento Nacional da Criança, Sociedade Pestalozzi e do Teatro do Estudante.

Dando continuidade ao seu trabalho, Martim Gonçalves realiza exposições individuais de desenho e pintura na Escola Nacional de Belas-Artes e no Instituto dos Arquitetos do Rio de Janeiro. Ministra aulas de Cenografia e História do Traje, na União Nacional dos Estudantes (UNE), no Rio de Janeiro. Em 1947, desenha cenários e figurinos para o Conjunto Coreográfico Brasileiro, dirigido por *Vaclav Veltchek*, e para o Ballet da Juventude, dirigido por Sansão Castello Branco.

No mesmo ano Gonçalves conduz uma excursão do grupo *Teatro de Bonecos*, da Sociedade Pestalozzi, a Salvador/Bahia, ministrando curso de fabricação e criação de títeres – é seu primeiro contato com Salvador-Ba. Na ocasião, pesquisa o folclore e começa a introduzir temas de criação popular nos espetáculos apresentados, num esforço de preservar e fazer ressurgir as festas

---

<sup>10</sup> Muitos desses poetas que se tornaram amigos de Gonçalves serão parceiros em traduções de textos dramáticos. É o caso de Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, dentre outros.

populares. Ainda em 1947, ilustra e escreve uma série de artigos para o jornal *Letras e Artes*, Rio de Janeiro.

Em 1948, em continuação ao programa elaborado pelo Departamento de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE), volta a orientar o curso de Decoração teatral, na sede desta entidade, na Praia do Flamengo, Rio.

Desenha cenários, trajes e dirige, na Sociedade Pestalozzi, a peça de Alexander Puchkin *O Convidado de Pedra*, tradução de Cecília Meireles, com o grupo de marionetistas que se reúne para discutir as bases para a organização do Centro Sociedade Brasileira de Marionetistas. Ano de muita produção, Gonçalves expõe individualmente na Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Ministra curso de Marionetes e Cenografia, em Recife (PE), com a escritora Olga Obry, Helena Amaral (Domitila Amaral) e Silvia Watson, da Sociedade Brasileira de Marionetistas, apresentando exposições e vários programas de peças. Posteriormente, faz uma exposição individual de desenhos no Salão Nobre do Teatro Santa Isabel, Recife. Desenha cenários e trajes para *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca, para o Teatro de Amadores de Pernambuco, no Teatro Santa Isabel. Na ocasião, escreve artigos e ilustrações para *Jornal do Comércio* e *Diário de Pernambuco*.

Já em 1949, Gonçalves desenha os cenários, trajes e máscaras para *Édipo Rei*, de Sófocles, direção de Hermilo Borba Filho, para o Teatro do Estudante de Pernambuco. Realiza a exposição individual de desenhos, intitulada *Imagens de Pernambuco*, no Salão do Sindicato dos Empregados do Comércio, Recife e participa de uma exposição individual de desenhos no Salão do Instituto de Arquitetos do Brasil, Rio de Janeiro.

Jussilene Santana (2011) escreve sobre esse período acima como de experimentação, no qual Gonçalves “experencia” técnicas visuais de desenhos e suas aplicações no teatro. Nesse período Martim Gonçalves se afasta da cena carioca devido ao ambiente de intrigas, mesquinhas e rivalidades desnecessárias. Coincidentemente uma proposta casa-se perfeitamente com o desejo de afastar-se do Brasil e focar em sua formação para a cena. Um concurso público garante a vaga de Gonçalves no curso regular de especialização em direção de cinema, do prestigiado *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC), atual *La Femis*, em Paris, bem como seu afastamento do Rio de Janeiro (SANTANA, J., 2011, p. 105).

Todas as viagens internacionais de Gonçalves proporcionam a ele contatos importantes, que serão decisivos em sua atuação frente à direção da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Esta última não foi diferente. De volta ao Brasil, e com uma diferenciada experiência estrangeira, em 1950, Martim Gonçalves muda-se para São Paulo e trabalha com Alberto Cavalcanti (1897) na recém-criada e promissora Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Paulo – Fundada em 1949, existente até 1953/1954. Seu investimento agora será em uma arte pela qual Gonçalves tem declarado apreço: o cinema.

Gonçalves vê na referida empresa uma oportunidade de realização de um sonho: dirigir para o cinema. Começa como cenógrafo e produtor associado, mas é convidado por Alberto Cavalcanti para dirigir o filme *Ângela*, uma adaptação do conto *Sorte no Jogo*, de Ernest Hoffman. “As expectativas em torno de *Ângela* eram muito grandes porque seria o primeiro longa-metragem da empresa com direção de um brasileiro” (RAMOS & MIRANDA, 2004, *apud* SANTANA, J., 2011, p.106). Já com mais da metade do filme gravado, por problemas internos entre produtores e financiadores, Cavalcanti é obrigado a pedir demissão juntamente com Martim Gonçalves e alguns técnicos já que fora Cavalcanti quem os contratara. (SANTANA, J., 2011, p.107) Obviamente que isto frustra absolutamente Gonçalves frente ao seu desejo em levar a diante a carreira no cinema. Segundo sua irmã, Hebe Gonçalves, foi por esses anos que ele

[..] finalmente convenceu-se de que o cinema brasileiro distanciava-se de suas aspirações, do emprego de técnicas mais modernas e das exigências da sua sensibilidade que não lhe permitiam produzir para o consumo do grande público, cujas preferências nivelavam-se muito abaixo do pretendido. (SANTANA, J., 2011, p.115).

Não houve tempo para muitas dores, um grande projeto já se esboçava. A viagem para a França foi importante para reiterar os laços de amizade entre Martim Gonçalves e Maria Clara Machado. Na ocasião, sua amiga também viaja à Europa para estudar com Etienne Decroux e suas técnicas de mímica corporal dramática. Jussilene Santana (2011) afirma que os dois andavam juntos pela Europa e nos feriados aproveitavam para viajar e desbravar a cena europeia e estreitar os laços de amizade e trabalho.

Em agosto de 1951, funda, juntamente com Maria Clara Machado, o grupo de teatro experimental *O Tablado*, no Patronato da Gávea, Rio de Janeiro. Grupo de amadores reúne intelectuais e artistas. Gonçalves dirige a peça *O Moço Bom e*

*Obediente*, de Betty Barr e Gould Stevens, primeira produção de *O Tablado*. Esta parceria não se encerra rapidamente. Em 1952, ele dirige e cria a cenografia para *Escola de Viúvas*, de Jean Cocteau. No mesmo ano ainda dirige a farsa *Todo Mundo e Ninguém*, do *Auto da Lusitânia*, de Gil Vicente; desenha cenário e trajes para *Sganarello*, de Molière, direção de Brutus Pedreira; escreve série de artigos e críticas sobre teatro e dança para *O Jornal*, Rio de Janeiro.

Ainda para o Tablado, em 1953, Gonçalves dirige *A Via Sacra*, de Henri Ghéon, representada no adro da Igreja Abacial de São Bento e no pátio da Igreja da Santíssima Trindade, no Rio de Janeiro. Desenha os cenários para *A Milionária*, de Bernard Shaw, tradução de Raimundo Magalhães Jr., direção de Willy Keller, para Cia. Eva e Seus Artistas. Desenha os cenários para *A Sapateira Prodígiosa*, de Federico García Lorca, direção de Maria Clara Machado. Cria o Teatro do Largo, grupo semiprofissional para representações ao ar livre, em adros de igrejas e praças públicas. Dirige e desenha o cenário de *A Vida Privada de São Francisco de Assis*, de Henri Ghéon, representado no adro do Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro – um espetáculo que contou com um elenco de 22 pessoas, entre atores e bailarinos estreantes no balé.

Em 1954, ministra curso de teatro sob o patrocínio da Secretaria de Educação e Cultura, em Recife, para a Escola de Serviço Social e integrantes do Teatro Universitário. Produz e dirige o documentário *Campo Verde* – sobre as colônias holandesas no Brasil – para o Serviço Social de Imigração e desenha cenários para várias produções da Atlântida.

Em 1955 Gonçalves volta ao Tablado e dirige e desenha cenários e trajes para *A História de Tobias e Sara*, de Paul Claudel. A peça contava com uma grandiosa estrutura, rendendo bons comentários da crítica

Dirige *O Crime na Catedral*, de T.S. Elliot, com o Teatro do Largo, representada no adro do Mosteiro de São Bento, Rio. Um projeto que havia planejado há uma década.

No final de 1955, Martim Gonçalves, aos 36 anos, era um homem profundamente bem formado. Culto, poliglota (neste momento falava três das seis línguas que aprenderia até o fim da vida), viajado, premiado. Passados nove anos do regresso da Inglaterra, tinha conseguido construir um sólido currículo de feitos em três áreas: artes plásticas, cinema e teatro. Tudo isso com muito estudo e rigor, sem nunca separar-se de aguda capacidade crítica e sensibilidade. Não obstante, sua força poética e talento criativo como que aguardavam o verdadeiro momento de expansão. E este viria ao

aceitar o convite para a maior oportunidade de sua carreira: organizar e dirigir uma escola de teatro, a primeira no Brasil a existir dentro de uma estrutura universitária, a Universidade da Bahia. (SANTANA, J., 2011, p.121).

Encerro esse subitem com a citação para resumir a importância desse homem de teatro. Sua carreira foi construída de forma ampla, plural e dinâmica, passando pela cultura “erudita”, assim como a cultura “popular”, encenando a dramaturgia brasileira e a moderna internacional e nacional. Esse percurso biográfico se ergue no intento de reunir elementos para justificar que Martim Gonçalves como um homem revoltado. Com toda esta bagagem cultural, ele se despe de suas vestes pomposas:

[...] um sacerdote esquelético, em roupas andrajosas, permanece diante do altar arruinado, ao nível da multidão, olhando para um espelho que reflete uma imagem deformada. Saltita grotescamente diante dele, espiando sua própria imagem em várias posições bizarras. (BRUSTEIN, 1967, p.17-18).

A metáfora de Brustein nos apresenta é o próprio encenador da revolta. Sua permanência diante do altar arruinado reflete as mudanças da estrutura cênica: não mais um palco a fim de congregar, mas a utilização de novas perspectivas visuais para a comunicação cênica. Ele pega o espelho e vê sua imagem deformada, porque é produto da confluência de várias culturas, domina um vasto campo de conhecimento, passeia por diversas formas estéticas – como é o caso do homem estudado na dissertação. Apesar das inúmeras acusações acerca da persona Gonçalves tipificado como europeu em solo baiano, tentando programar um teatro eurocêntrico na Bahia, o que se vê é um mergulho profundo e plural em várias estéticas. E neste caso a Europa não é o centro das atenções, mas o homem preocupado com a expansão cultural do povo soteropolitano. Sua ação vai além do teatro, compreendendo a importância da exibição de filmes, a tradução de textos, a promoção de exposições as mais diversas.

As imagens bizarras que este homem revoltado vê no espelho são as inquietações artísticas as quais o levam para experimentações das mais diversas. Ao conhecer mais a fundo o repertório encenado em Salvador, o leitor poderá perceber os altos investimentos estéticos aplicados no repertório d’A Barca, sem esquecer-se das técnicas stanislavskianas legadas pelos artistas baianos a partir da visão do *Actor’s Studio*.

Por tudo isso, por todo esse percurso de formação, está claro que seu projeto para a empreitada da primeira Escola de Teatro vinculada a uma universidade não poderia ser dos menos importantes. Há preparo e conhecimento de causa. A criação d'*A Barca* e seu plural repertório é apenas mais uma importante ação coerente daquele que pensou o projeto. Todavia, esta dissertação entende que é preciso conhecer como se deu a criação da Escola de Teatro da então Universidade da Bahia, para então, abordarmos o repertório da referida companhia.

### 3.2 UMA ESCOLA DE TEATRO INSURGENTE

O mundo [ou o palco] transforma-se em território de todo o mundo. Tudo se desterritorializa e reterritorializa. Não somente muda de lugar, desenraiza-se, circulando pelo espaço, atravessando montanhas e desertos, mares e oceanos, línguas e religiões, culturas e civilizações. As fronteiras são abolidas ou tornam-se irrelevantes e inócuas, fragmentam-se e mudam de figura, parece mas não são (IANNI, 1996).

As palavras de Octavio Ianni contidas nesta epígrafe inspiram um olhar particular acerca do processo de construção da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. A inferência que essa dissertação faz, pela ausência de documentos suficientes, é que o projeto de construção desta escola era mesmo arrojado.

O arrojo é dado pela diversidade dos estilos e gêneros teatrais, pela alteração dos paradigmas artísticos da cidade, revelados não só no teatro, mas na música dodecafônica de *Hans Joachim Koellreutter*, na dança moderna da polonesa *Yanka Rudzka*, e no audacioso projeto para as artes em Salvador capitaneado pelo Reitor Edgar Santos:

Tudo indica que Edgar estava mesmo disposto a eletrizar culturalmente a província. A provocar incêndios na placidez rural da Cidade da Bahia e seu recôncavo. A virar a mesa de uma casa-grande modorrenta e lassa, estourando com estardalhaço aquela moldura feita sob medida para sabiás, espreguiçadeiras, espartilhos e pianolas. Querem violinos etéreos, sonatas inefáveis, melodias românticas? Tomem o desconcerto dodecafônico. Querem garças graciosas deslizando sobre sapatilhas? Tomem estanhos giros, torceduras, estranhas contorções corporais. Querem danúbios azuis? Tomem arestas vermelhas. (RISÉRIO, 1995, p.49).

Ironicamente, Antônio Risério descreve aquilo que figurava anteriormente nas artes da música e dança; prevalecendo o cansaço estético, o sufocamento pelas

técnicas antigas. Em contrapartida, o reitor Edgar Santos revira pelo avesso o que se tinha artisticamente, possibilitando que a modernidade alterasse as mentes obsoletas dos soteropolitanos. Essa reviravolta é dada pelo convite da criação da Escola de Música dirigida por *Hans Joachim Koellreutter* e a Escola de Dança dirigida por *Yanka Rudzka*, além, é claro, da Escola de Teatro – já mencionada. Essas referências foram trazidas nesta dissertação na tentativa de imaginar a Escola de Teatro como uma atitude moderna espaço-temporal, como propõe Marshall (1986 *apud* IANNI, 1996, p. 166):

Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhado por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiência como ‘modernidade’. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. [...]. Ser moderno é fazer parte de um universo, no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”.

Sem querer retomar a discussão sobre modernidade já posta no capítulo anterior, é preciso trazer uma nova imagem para que seja possível compreender o que foi e é a Escola de Teatro. Octavio Ianni se utiliza das palavras de Marshall no esforço em associar a modernidade a essa alteração espaço-temporal. A Escola de Teatro se tornou um polo de passagem, seja de alunos, professores, pesquisadores, artistas, detentores de possibilidades estéticas diversas. Ianni afirma que esse processo está intimamente ligado ao processo de globalização do capitalismo. Nesse caso, “tudo que é evidentemente local, nacional e regional revela-se também global” (IANNI, 1996, p.163). Justamente esse processo de globalização do capitalismo, no circular das informações, das novas conexões e da apropriação de novos modelos de consumo, desencadeará uma relação moderna, aquela que ele chama de modernidade-mundo.

Esse novo conceito, referindo-se especificamente à Escola de Teatro, formou-se graças à experiência de Martim Gonçalves e sua imersão nessa “modernidade-mundo” pelo “mundo a fora”, conhecendo práticas estéticas de outros países, bem como modelos de organização administrativa, além de uma visão ampliada, percebendo que as coisas se conectam, não são estanques, convergem e divergem, seja no entrelaçar de técnicas, seja no intercâmbio do repertório particular dos professores etc. Obviamente que a coisa não se restringe ao trabalho árduo de



Gonçalves. Começa a acontecer em Salvador um movimento bem pontual. Nesse caso, é preciso entender o que aconteceu em Salvador na década de 1950.

É sabido que existia um terreno favorável ao desenvolvimento das artes em nosso país, sobretudo em Salvador. Na década de 50 o nordeste brasileiro ingressa no fluxo do capitalismo moderno com a descoberta de petróleo no bairro de Lobato, em 1939, favorecendo a instauração de uma refinaria, alterando sensivelmente os impactos socioeconômicos da região. Getúlio Vargas é eleito presidente do Brasil, prometendo defender nosso petróleo e lutar contra o imperialismo norte-americano. Em 1953, Vargas inaugura a Petrobrás; sendo a Bahia, detentora de 5% dos *royalties*.

Em janeiro de 1956, Juscelino Kubitschek assume a presidência do país, com o Plano Nacional de Desenvolvimento, também chamado de *Plano de Metas*, que tinha por lema: *Cinquenta anos em cinco*, um projeto para o desenvolvimento do Brasil criando situações positivas e também um saldo negativo com o aumento da dívida externa e da inflação que se alastra pelos governos de Jânio Quadros e João Goulart.

[...] Com a injeção de volume inédito de investimento, há uma exponencial expansão dos salários pagos aos profissionais de Salvador, a *formação de uma classe média urbano-industrial*, (grifo meu) o crescimento da construção civil e a criação de portos e rodoviárias seminais, como a BR-324, ligando por terra Rio de Janeiro e Bahia. Tais iniciativas mostram como a modernização regional brasileira é inicialmente patrocinada pelo Estado (SPÍNOLA, 1993, *apud* SANTANA, 2009, p.86).

É justamente essa classe média urbano-industrial formará as plateias de nossos espetáculos. Antes da implementação da Escola de Teatro, a diversão em Salvador era restrita a passeios na Rua Chile, aos banhos de mar, idas ao cinema, o rádio, além da vida social nos importantes clubes da capital. Não havendo movimento teatral tímido, não audacioso criado pelos amadores, (já citado na introdução) estas plateias não frequentavam pouco o teatro. Movimento que irá mudar após a implementação da Escola de Teatro e das montagens de Gonçalves.

Compondo esse cenário em Salvador encontra-se o reitor *Edgar Santos*<sup>11</sup>, um visionário. Sem ele dificilmente teríamos celebrado o que ora podemos gozar: o

---

<sup>11</sup> Após a extinção do Estado Novo, esteve à frente da unificação das faculdades baianas na Universidade da Bahia, fundada em 8 de abril de 1946, da qual foi o primeiro reitor. Reeleito sucessivamente para o cargo, até 1952, ganhou o epíteto de o *Reitor Magnífico*, dado pelo Senador Ruy Santos. Como reitor, deu um grande impulso às artes na Universidade, com a

*status de primeira escola de teatro do Brasil vinculada a uma Universidade*. Ele tinha verdadeiro e declarado apreço pelas artes. E estando no poder, deu grande ênfase nesse processo de *modernização artística da Bahia*. Como me referi anteriormente, ele não fez isso sozinho, as terras estavam férteis para os acontecimentos, além de contar com parceiros interessados na modernização da Bahia. A preferência declarada do Reitor pelas artes será mais tarde questionada pelos alunos de Medicina, Arquitetura e Direito, acusando-o de investir mais na Escola de Teatro, do que nas outras unidades.

A convite do reitor Edgar Santos é firmada a parceria que brevemente se configurará na Escola. Porém, antes disso, segundo Jussilene Santana (2011, p.128) Martim Gonçalves esteve em Salvador, precisamente em 1947 – como já citado anteriormente. Na ocasião, ele ministrou um curso de três semanas sobre fantoches, marionetes e sombras japonesas com o apoio da Legião Brasileira de Assistência, da Prefeitura e da Inspetoria de Higiene Pré-Natal e Infantil. O curso contou com a presença de pediatras, grupos de vários alunos de colégios e grupos de bandeirantes, de professores e da educadora baiana Anfrísia Santiago. Santana afirma que o curso contou com mais de 50 participantes.

Pela segunda vez Gonçalves chega a Salvador, em 24 de setembro de 1955, já a convite de Edgar Santos:

Não aceitei de pronto o convite em toda extensão porque não conhecia o meio, e pedi então para vir na qualidade de professor de um curso intensivo sobre história do teatro, e poder assim entrar em contato com o ambiente e os interessados no problema. Durante meses visitei a Universidade realizando palestras, e, através de testes pude verificar o grande interesse que havia e a possibilidade de realmente criar uma escola deste gênero. Esta seria a primeira escola de teatro dentro de uma universidade brasileira<sup>12</sup> (SANTANA, J., 2011, p.136).

A priori, Gonçalves promove dois cursos livres em meados de 1955 e em meados de 1956, nessa perspectiva de sondagem dos terrenos soteropolitanos no que diz respeito ao teatro.

---

criação das primeiras escolas superiores de *Música, Teatro e Dança do Brasil*, além da instalação do Museu de Arte Sacra da UFBA, no Convento de Santa Teresa – este último foi projeto de Martim Gonçalves.

Em 1961, Edgard Santos é destituído do cargo que desempenhara como nenhum outro, durante 15 anos de trabalho profícuo, desde a criação da Universidade. Como *compensação*, é nomeado Presidente do Conselho Federal de Educação, falecendo no ano seguinte.

<sup>12</sup> Entrevista a Matilde Mattos, na Coluna As Cidades e As Gentes, Jornal da Bahia, 04 de abril de 1959.

Na mesma entrevista citada anteriormente percebemos a disposição didática dos cursos propostos por Gonçalves, divididos em duas etapas<sup>13</sup>: a primeira composta por “palestras sobre teatro, curso intensivo de iniciação às diferentes técnicas teatrais”; e na segunda ele “fará testes” com aqueles que se dispuserem a participar da montagem, a ser encenada quando de sua volta.

Martim Gonçalves retoma o convite aos amadores, para que venham contribuir nos cursos promovidos por ele. Ele percebe no movimento amador do eixo Rio-São Paulo verdadeiras escolas de teatro. Isso fica claro no subtítulo da entrevista “Teatro para Todos”:

O movimento teatral neste momento é dos mais promissores, quer no Rio de Janeiro e São Paulo, quer nos diversos Estados. Para este movimento contribuem eficazmente os grupos amadoristas, que constituem verdadeiras escolas de teatro, descobrindo e desenvolvendo talentos novos, interessando pessoas de todas as classes sociais, médicos, engenheiros, arquitetos, advogados, estudantes de todas as faculdades, empregados do comércio, etc. Estou certo que, na Bahia, todos corresponderão ao apelo da Universidade, no sentido de criar um movimento teatral – um teatro de arte para todos. (SANTANA, 2011, p.139-140)<sup>14</sup>.

Jussilene Santana versa sobre o sucesso e o contentamento de Gonçalves pela aceitação de sua proposta de cursos de teatro. Dessa forma, favoreceu atores já em exercício, donas de casa, estudantes que não os de teatro, dentre outros, os quais, mais tarde, irão compor os espetáculos da Companhia A Barca, e alguns serão, até mesmo, professores da Escola de Teatro:

A essa convocação, responderam aqueles, entre muitos outros, que seriam os primeiros alunos da Escola de Teatro: Nilda Spencer, dona-de-casa e mãe de dois filhos, casada com engenheiro americano e figura bastante conhecida das colunas sociais; Lia Mara, pseudônimo de Eliete Leal de Araújo, colunista do jornal *Diário de Notícias* e da Rádio Sociedade (a PRA-4), ‘dona’ Antonieta Athayde Bispo, membro do amador Teatro Espírita da Bahia; João Gama Filho, professor do secundário; Roberto Assis, jovem estudante secundarista; Otoniel Serra, outro jovem estudante, recém-chegado do interior; Sônia dos Humildes, do Teatro de Amadores do Fantoques (TAF), mas com passagens por outros grupos amadores; Maria Ivandete, também de grupos amadores; e Jurema Penna, estudante de Direito. (SANTANA, J., 2011, p.140-141).

<sup>13</sup> E detalha o conteúdo das palestras: Dia 26, Arquitetura Dramática; Dia 27, A Peça; Dia 28, O Ator e o Diretor; Dia 29, O Cenário; Dia 30, A Música, a Dança e a Mímica no Teatro. Como se vê, os prolegômenos do teatro moderno, ressaltando a importância dos diferentes elementos na composição de uma montagem teatral, além do destaque para o tema da relação complexa e pouco evidente entre o ator e o diretor. (SANTANA, J., 2011, p.139).

<sup>14</sup> Cf. ESTADO DA BAHIA, 26 de setembro de 1955.

Passa a ecoar em alguns jornais a informação de que a Universidade da Bahia criará um Conservatório de Teatro. Tal informação corresponde ao desejo da Universidade em criar um movimento teatral na Bahia..

No ano de 1956 o curso é interrompido por uma viagem dois meses aos Estados Unidos da América - EUA, através da qual buscava moldes para se erguer uma escola de teatro.

Naquele momento, os cursos de teatro na Europa eram todos calcados nos moldes de conservatório, já expostos aqui. A ideia de Gonçalves é explorar outras formas administrativas, para trazer como modelo para a criação da Escola. É quando em maio de 1956 ele viaja para os EUA, na busca dessas experiências. Passa pela Escola de (*Yale Teatro de Yale School of Drama*), estagiando na instituição. Teve acesso aos procedimentos administrativos, aulas, contato com professores etc. Obteve autorização para visitar as universidades de Harvard e Tufts, os *colleges* Wellesley e Emerson e os programas de teatro das universidades de Columbia (*Theatre Arts*) e de Boston (*School of Theatre*) (SANTANA, 2011, p.177). Santana afirma ainda que Gonçalves esteve em Nova Iorque, “assistiu a quase todos os espetáculos da Broadway”, temporada que os críticos disseram ser “a melhor dos últimos anos”. Na mesma cidade, teve a oportunidade de frequentar o *Actor’s Studio* em Washington, onde conheceu o Departamento de Teatro (*Department of Drama*) da Universidade Católica da América. Ainda em Washington, Gonçalves visita a conhecida “universidade negra”, a Universidade de Howard.

Essa pluralidade de escolas de teatro, nas quais Gonçalves acompanhou o trabalho de perto, talvez justifique também a amplidão das iniciativas surgidas na instituição de ensino de teatro criada. Em maio, ao retornar ao Brasil, ele continua o curso livre. Nesta ocasião ele prevê as bases para o futuro teatro universitário baiano<sup>15</sup>. O que antes era chamado pelos jornais de conservatório, agora vai ganhar a conotação de escola.

Apesar de estarmos tratando da criação de curso dentro da universidade, a Escola de Teatro foi criada nos moldes de conservatório. Nesse caso, há uma relação

---

<sup>15</sup> Neste mesmo ano, em meados de 1956, é de fato, fundada a Escola de Teatro, apesar de Nelson de Araújo e Affonso Ruy afirmarem que foi em 1955. Essa informação é divulgada por Jussilene Santana (2011, p.157) em sua tese. Ela deduz que esse fato ocorreu porque Nelson de Araújo, em sua obra “História do Teatro” (1978) bebe na obra de Affonso Ruy “História do Teatro na Bahia” (1956), desse modo, subentende-se a reprodução de uma informação truncada.

direta de aprendizado na qual o mestre, detentor de grande experiência, passa o seu legado para seu aprendiz, evidenciando a prática como atividade primaz, com ela vem o ensino de técnicas para aperfeiçoar essa prática. Estamos tratando de um conservatório na universidade. Até porque, ao final do curso, os alunos recebiam um diploma como curso profissionalizante, não como bacharéis. Raimundo Matos de Leão (2006, p.118) esclarece:

O curso de interpretação teatral ministrado pela Escola de Teatro da Universidade da Bahia, que pese a sua instituição no espaço universitário, é de nível médio, denominado Curso de Interpretação e mais tarde Curso de Formação de Ator, assim permanecendo até 1985, quando se cria o Bacharelado em Interpretação Teatral, em substituição ao extinto curso técnico. Já o curso de Direção Teatral, desde o início constitui-se como de nível universitário.

Mesmo com o título de curso universitário, era de fato, sem seus moldes didáticos, um conservatório.

Retomemos os cursos livres ministrados como sondagem dos terrenos. Eles aconteceram em espaços alternativos da cidade. Ainda não havia sede da futura Escola. Logo, ensaiava-se no porão da Reitoria, na Residência Universitária do Canela e em salas da Escola de Enfermagem. Finalmente, em 15 de agosto do mesmo ano, iniciam-se as aulas já com a aquisição do Solar Santo Antônio, desde então sede da instituição. Todavia, convencionou-se o dia 13 de junho como aniversário da Escola, em homenagem ao padroeiro do lugar.

Até a inauguração do Teatro Santo Antônio, Gonçalves lida de forma brilhante com a falta de espaços para encenação de teatro na cidade. Simplesmente encena as peças: *O Auto da Cananéia* (de Gil Vicente) na igreja de Santa Tereza, *O Boi e o Burro a Caminho de Belém* (de Maria Clara Machado) no Parque da Reitoria e, *A Via Sacra* (de Henri Ghéon) no Cruzeiro de São Francisco. Partindo dessas premissas, o jornal *A Tarde* de 10 de agosto de 1956, enaltece-o como o responsável pelo *renascimento do Teatro ao ar livre na Bahia*. Era bastante comum a apresentação de espetáculos ao ar livre na Bahia, talvez pela carência de espaços adequados a representação.

Inaugura-se o Teatro Santo Antônio com a montagem de *Senhorita Júlia*, de August Strindberg, em um ano de muita produção na Escola, no qual são encenadas mais 5 espetáculos: *A Almanjarra*, *As Três Irmãs*, *Cachorro Dorme na Cinza*, *O*

*Moço Bom e Obediente, Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra.* Acerca dessa movimentação de Gonçalves, Jorge Amado reflete:

[...] é um golpe de vista sobre a Bahia, uma visão da arte e do trabalho do povo baiano, e de sua vida. [...] soube compreender a impossibilidade de criar e pôr de pé uma verdadeira escola de Teatro sem ligá-la às vísceras mesmo da cidade e do Estado, sem fazer parte integrante da vida baiana, do candomblé ao trabalho dos artesãos, da capoeira aos ceramistas, da culinária esplêndida à arquitetura. Ou a Escola era parte de tudo isso, ou ela não poderia existir, seria uma excrescência na cidade tão cheia de caráter e tão ciosa do seu caráter. Creio ter sido essa compreensão, o fator fundamental da vitória de Martim Gonçalves e da ET, mais ainda que o reconhecido talento, o bom gosto, o conhecimento de teatro do jovem diretor<sup>16</sup> (SANTANA, 2009, p.66).

A administração durou cinco anos, com aquisições importantes de serem lembradas. São elas: aquisição do casarão sede, inauguração do teatro Santo Antônio, criação da Companhia Teatral *A Barca*, contratação de professores nacionais e estrangeiros (Antônio Patino, Gianni Ratto, Charles Mc Gaw, Herbet Machiz e Luis Carlos Maciel, dentre outros), organizações de seminários extracurriculares e a efetivação de um polêmico convênio com a fundação *Rockfeller*.

São anos em que o Brasil assume intensa parceria tecno-industrial com os EUA, como parte do programa de estreitamento de relações promovido pelo governo de JK. A própria noção da Escola de Teatro como unidade autônoma se deve à influência das escolas americanas. Quanto à ajuda da Fundação Rockfeller, assim se expressa Gonçalves, em entrevistas ao Jornal da Bahia, em 17 de abril de 1959: “[...] além dos inumeráveis benefícios que nos oferece, destina-se, principalmente, à aquisição de material elétrico que será instalado em nossa escola. Será efetuado ainda um vasto intercâmbio cultural: vinda de professores, um programa de tradução de peças pro escritores de renome no Brasil e desenvolvimento de uma seção de documentação da vida do país, e principalmente, da nossa região, que servirá de referência para escritores, diretores e atores do nosso teatro. O seminário de Arte Dramática que será realizado em julho, também é parte dessa colaboração.” (SANTANA, 2009, p.56).

A propósito, o convênio com a Fundação Rockfeller incomodou muita gente. Pelo simples fato de investir alta quantidade de dinheiro na Escola de Teatro, sob a capitania de Martim Gonçalves, o diretor é acusado de utilizar mal o dinheiro da Fundação Rockfeller. No dia 03 de junho de 1961, o jornal *A Tarde* publica: *Martim é a única lei: Escola de Teatro*, texto escrito pelos estudantes da União dos

---

<sup>16</sup> Catálogo da Expo-Bahia.

Estudantes Baianos - UEB, afirmando que a Escola poderia ter sua verba melhor administrada, com um projeto mais arrojado, visto a subvenção da Reitoria e da Fundação Rockefeller.

Os anos de 1959 e 1960 são particularmente marcantes para a Escola de Teatro porque são os anos de vigência do convênio com a Fundação Rockefeller. A organização americana concede U\$ 28 mil dólares – mais de um milhão e meio de cruzeiros 639 – para serem empregados entre 1º de dezembro de 1958 e 30 de novembro de 1960. (SANTANA, 2011, p.352).

Na verdade, o alto investimento foi muito bem aproveitado. Desaguaram em seminários, colóquios, viagens à busca de novos professores e parcerias, a gravação de um xirê completo com a parceria do fotógrafo francês Pierre Verger e o *Terreiro Ilê Axé Oxumaré*, publicação da Revista Repertório, além da instalação do equipamento de iluminação no Teatro Santo Antônio. Referente a este último, nosso teatro dispunha de um ciclorama, instrumento de iluminação que permite a criação de efeitos de iluminação interessantes, possibilitando novas perspectivas para a cena soteropolitana. É bom que se diga: no período, era o único teatro na América Latina a possuir esse equipamento.

A propósito, no dia 14 de Agosto de 1959, montado especialmente para a abertura do *IV Colóquio Internacional de Estudantes Luso-Brasileiro*, estreia *Um Bonde Chamado Desejo*, texto de Tennessee Williams, direção de Charles McGaw – inaugurando o equipamento de iluminação subsidiado pela Fundação Rockefeller, como nos diz Jussilene Santana (2011, p.412).

Durante os anos de 1956 a 1961 o repertório d'A Barca é constituído de 24 peças. Dentro do trabalho desenvolvido, Gonçalves mostra intensa feição pela pesquisa da cultura popular, experienciado também a literatura de cordel na dramaturgia. Ainda no caminho da valorização do produto cultural soteropolitano, Martim estimulou a pesquisa de grupos folclóricos locais, trazendo-os para exposições nos jardins da Escola, servindo como estudo sobre a tradição popular. Além disto, Gonçalves apresentou uma exposição na França, com fotos e gravações musicais da capoeira e da procissão de Bom Jesus dos Navegantes<sup>17</sup> - levando o nome da Escola de Teatro e da cultura baiana para o mundo.

---

<sup>17</sup> Sobre isto, cunhou Nelson de Araújo no Jornal A Tarde: [...] Não só a arte erudita foi objeto das atenções de Martim Gonçalves enquanto esteve na direção da ET. A sua preocupação estendeu-se às formas de arte popular e isto tem sido pouco ressaltado no muito que já se falou e se escreveu a seu respeito. É correto dizer que pretendia acumular, na escola que criou, um acervo

Dentro destas searas e investimentos, modernização, implementações, experimentos, o diretor incentivou arduamente à configuração de uma dramaturgia baiana, a qual era sufocada pelo quadro teatral daquele período. Para o desenvolvimento de novos dramaturgos, criaram-se cursos de formação de novos autores, dentre eles se destaca o Echio Reis, com a peça *Cachorro Dorme na Cinza*, mais tarde encenada por Gonçalves.

Apesar do intenso trabalho voltado para a cultura local, a acusação era de um diretor limitado esteticamente, valorando apenas a cultura estrangeira. Como pode um homem impregnado do teatro americano e europeu, se importar com manifestações culturais populares? Mas nessa armadilha caíram muitos que escreveram ou falaram contra o projeto Gonçalves. Aliás, sua fama girava em torno de sua opção por um teatro “essencialmente europeu”. Um homem revoltado não está preso a determinado conceito, ou determinada estética. Ele é *multi e pluri*, no intento de realizar sua cena. Nesse sentido, Martim Gonçalves reforça esse status de Homem Revoltado, lançado por essa dissertação, justamente porque tinha uma visão ampliada, buscou diferentes formas e modelos para criar suas poéticas da cena.

Fazia parte desse programa de atividades da referida instituição: seminários públicos nos domingos à tarde, com mostra de cenas; cursos intensivos sobre o uso de máscaras; abordagens sobre o teatro de Gil Vicente; linguagem e expressão; atualidade dos clássicos, a música de Villa-Lobos; a importância das artes plásticas no teatro; curso avançado de cenografia, exposição de fotos de cenários, exibição de filmes europeus, programação com relativa regularidade.

Comparada com outras regiões do país, a modernidade baiana foi tardia; com isso, as influências dos moldes americanos e da cultura popular produzida aqui não são as únicas. Existia forte influência também dos moldes do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC, do repertório do Tablado, sem contar as técnicas do *Actor's Studio*, que contaminam uma grande parcela do mundo.

Por tudo que foi dito, o convite agora é embarcar na imagem proposta por Brustein

---

de objetos e documentos que servissem de estímulo ao estudo e ao aproveitamento dessas formas, na dramaturgia e na encenação. Interessou-se pela literatura de cordel, tendo iniciado uma coleção de folhetos para consulta na escola. Quando montou *Uma Véspera de Reis*, de Arthur Azevedo, pôs em cena um rancho autêntico, o do mestre Hilário. (A TARDE, 03 de agosto de 1991 in LEÃO, 2006, p.132).



Agora, imaginemos uma planície numa terra desolada. No primeiro plano, uma multidão inquieta de cidadãos aglomera-se nas ruínas de um velho templo. Atrás dele, um altar arruinado, repleto de artefactos. E, para além, o imenso espaço vazio. (BRUSTEIN, 1967, p.17).

Segundo Brustein, a imagem é referente ao palco do Teatro da Revolta. O autor dessa dissertação entende que esse mesmo ambiente foi construído por Gonçalves ao erguer a Escola. As primeiras montagens d'*A Barca* foram instaladas em planícies desoladas – não o vazio de presença humana, mas em ambientes improváveis para o teatro baiano do período, como o Convento de Santa Tereza com as peças *O Auto da Cananeia* e *Anúncio Feito a Maria*, o Largo de São Francisco com a encenação de *A Via Sacra*, Parque da Reitoria com *O Boi e o Burro a Caminho de Belém* e, por fim, *O Tesouro de Chica da Silva*, no jardim da Escola de Teatro.

A multidão inquieta é a nossa plateia desacostumada ao teatro concebido e realizado com eficiência estética e profissionalismo, presos aos vícios dos mais variados, desde comer no teatro, chegar nos intervalos entre os atos, não pagar pelos espetáculos, além de desconhecer as propostas artísticas, demonstração de um olhar estético limitado, pouco experiente. O altar arruinado, com múltiplos artefactos, completa-se com o imenso espaço vazio. As experimentações estéticas colocadas em prática por Gonçalves ampliam a configuração do palco, que se rearruma de acordo com as montagens. Ele é vazio, porque precisa se reinventar, ser arrojado. Recebe desde O Rancho da Lua em *Uma Véspera de Reis*, até uma orquestra em *A Ópera dos Três Tostões*.

Os olhos agora têm repertório eclético, conhecem um pouco de tudo, e a criticidade é uma consequência. O universo, em dado momento é vazio, escuro, sem sons. Porém, quando se navega nele, percebem-se outros moradores, sons dos mais diversos, cores e formas. No intento de nomear essa pluralidade que se instaura, nos apropriamos do conceito de ecletismo inserindo-o no universo do teatro. A propósito, vamos tratar a seguir desse conceito e sua relação com o repertório d'*A Barca*.

### 3.3 ECLETISMO EM A BARCA: REPERTÓRIO PRAGMÁTICO, EFICAZ E MODERNO

Um variado número de teóricos aborda o conceito de Ecletismo no teatro, ainda que o conceito seja importado da Arquitetura. O termo faz parte de uma corrente filosófica que surge no Iluminismo, na segunda metade do século XVIII, caracterizado “pela confiança no progresso e na razão, aprofundando o questionamento de beleza e gosto até então estabelecidos pelos cânones clássicos” (PEDONE, 2005, p.127). Essas novas perspectivas filosóficas inspiraram arquitetos do século XIX a pensar numa nova arquitetura que fosse própria de seu tempo. Desse ímpeto, houve a permissividade por vários conceitos e doutrinas no intento de situar a arquitetura em seu tempo, e, conseqüentemente, afetar os sujeitos.

Se pensarmos no modernismo proposto por Coelho (1986) – a ação de transformação, a atitude frente a alguma coisa – facilita o entendimento de ecletismo relacionado a alterações dos padrões monárquicos, sobressaltando a noção de modernidade e progresso, levados à tona pelas novas classes dominantes, como nos diz Diderot:

Um eclético é um filósofo que passa por cima de seus preconceitos, tradições, antiguidade, consenso universal, autoridade e tudo que domina a opinião de massa; que se atreve a pensar por si mesmo voltando aos princípios gerais mais evidentes, examinando-os, discutindo-os e não aceitando nada que não seja evidente pela experiência e pela razão. É o que, de todas as filosofias que tem analisado, sem respeito as pessoas e sem a parcialidade, se tem feito em sua própria filosofia, que lhe é peculiar.(DIDEROT *apud* COLLINS, 1998, p.11, *in* PEDONE, 2002, p.18).

Diante desta abordagem, é compreensível a transposição deste conceito para o teatro, já que se aplica perfeitamente em muitos casos, sobretudo ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), ao Tablado e A Barca. Mas antes deles muitos grupos amadores enfrentaram essa empreitada eclética, como é o caso do Grupo Universitário de Teatro, em São Paulo que priorizava escritores nacionais, mas se viu obrigado a recorrer a um original francês, entre outros, pela dificuldade em descobrir trabalhos que dessem conta de suas metas (GUZIK, 1986, p.223).

O Ecletismo é uma atitude do espírito. A existência dessa atitude está relacionada a uma busca da verdade e da beleza sem se submeter a nenhuma doutrina imposta pela tradição, moda ou autoridade. **Eclético é aquilo que é formado por elementos escolhidos em diferentes sistemas.** Do grego *eklektikós*, refere-se

àquele que escolhe, à atitude de escolha, e caracteriza a seleção entre as diversas opções das quais se têm conhecimento, sem observância de uma linha rígida de pensamento. Ecletismo é também o método que consiste em reunir esses elementos escolhidos dentre todos os sistemas que foram propostos na história em uma unidade nova e criativa. (PEDONE, 2005, p.127)(*grifo nosso*).

A conceituação de Pedone legitima tais companhias de teatro citadas como ecléticas. Não havia uma doutrina específica cuja teoria definisse o trabalho desenvolvido pelo TBC; uma linha específica de trabalho. O compromisso era com a qualidade estética do guarda-roupa, cenário, maquiagem, afinação dos atores e entendimento profundo do texto. Porém, ao longo do seu trabalho, percebe-se nessa diversidade estética, o entrecruzar de estilos dramaturgicos no palco da Rua Major Diogo. Alberto Guzik (1986) trata justamente da história do TBC, versando sobre a não preocupação inicial do TBC em se prender a uma corrente estética, *quijá* em assumir seu repertório como eclético. É como se isso acontecesse de forma natural.

Em fins de 1949 e início de 1950, momento de profissionalização do TBC, o ecletismo como que se colocava com maior obviedade para qualquer companhia que se instalasse de modo organizado. Que acabou sendo usado de forma indevida na Major Diogo não resta dúvida. Mas isso não invalida o princípio geral. (GUZIK, 1986, p.223).

O repertório do TBC acabou perpassando por um pouco de tudo, e a fórmula era um espetáculo rentável que agradasse o público e arrecadasse dinheiro, e um espetáculo de maior envergadura artística. É o que poderíamos chamar hoje de cinema de arte e comercial. Normalmente as peças de teor comercial eram comédias francesas, *boulevard*. O fato é que a noção de ecletismo tebeciano foi levada ao extremo, possibilitando ao palco a “encenação de bobagens ou peças de segunda classe” (LEÃO, 2011, p.74). Outrora, o ecletismo do TBC oportunizou a montagem de espetáculos importantes de autores como

Goldoni, Sartre, John Gay, Oscar Wilde, Pirandello, Tennessee Williams, Gorki, Dumas Filho, Sófocles, Hockwalder, Gonçalves Dias, G. B. Shaw, Ben Jonson/Stefan Zweig, Schiller, Arthur Miller e Strindberg formam uma ilustre confraria, à qual se acrescentam os nomes de Dias Gomes, Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri e Garcia Lorca. Ao lado dessa constelação se aliam outros escritores nada desprezíveis: William Saroyan, Jules Renard, Jacinto Benavente, Jean Anouilh, Noel Coward, Ugo Betti, Giuseppe Patroni-Griffi, Millôr Fernandes, Abílio Pereira de Almeida e Marcel Achard. (GUZIK, 1986, p.224).

Outra lista de autores encenados pelo TBC é considerada de “fornecedores menos substanciosos” por Guzik. Seriam os autores que dramaturgicamente não tem tanta profundidade, prezando pela comédia ligeira, pela abordagem de temas pobres e uma estrutura bastante simples.

De algum modo, a queixa geral é de que havia poucos dramaturgos brasileiros, por isso a opção por um repertório estrangeiro. Aliás, a arrogância de Zampari dizia que os escritores brasileiros tinham que assistir as peças do TBC para aprender a escrever. Porém, “sem dúvidas a nascente corte de escritores nacionais que brotou em meados da década de 1950 aproveitou muito a existência de um núcleo produtor incessante, como o TBC” (GUZIK, 1986, p.223-224).

Outros dois grupos que seguem essa linha eclética são o Arena e o Oficina. Ainda que tenham princípios e procedimentos estilísticos objetivos os quais norteiam sua trajetória, apresentam um repertório diversificado. O Grupo Arena, após a sua primeira fase, anterior a *Eles Não Usam Black-Tie*, de Guarnieri, privilegia a encenação de autores nacionais, representando no palco a realidade brasileira. Posteriormente eles revisitam os clássicos, nacionalizando-os:

[A mandrágora, O melhor juiz o Rei, Tartufo, O inspetor geral, Os fuzis da senhora Carrar]. Com isto, marca “não só uma fase estética, mas uma preocupação com uma prática e uma teoria teatral voltada para a constituição de uma dramática nova [e] um exercício ideológico consequente enquanto práxis artística”, conforme Edelcio Mostaço (MOSTAÇO, 1982, p.65 *apud* LEÃO, 211, p.73-74).

Outro Grupo de Teatro que segue a linha eclética é o Tablado – atualmente voltado ao público infantil, é o grupo que mais se aproxima do repertório d’A Barca. Por sinal, alguns dos espetáculos encenados n’O Tablado serão também experimentados no repertório da Companhia A Barca, na Escola de Teatro da Universidade da Bahia. São eles: *O Moço Bom e Obediente*, de Betty Bar e Gould Stevens (primeira montagem d’O Tablado), *A Farsa de Todo Mundo e Ninguém*, o Auto da Lusitânia de Gil Vicente, *A Via Sacra* de Henri Ghéon, *A Sapateira Prodigiosa* de Garcia Lorca e *A História de Tobias e Sara* de Paul Claudel. Encena-se também n’A Barca a peça *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*, de autoria de Maria Clara Machado. O Tablado se destacava pela diversidade estética, dramaturgica:

[...] ele abrange todos os períodos do teatro ocidental, da Idade Média até os dias de hoje; seus autores distribuem-se entre 11 nacionalidades; e quanto aos gêneros podemos citar, entre outros, e

sem tentar rotular à força títulos menos obviamente rotuláveis: farsa medieval, pantomima, drama sacro, *commedia dell'arte*, drama simbólico, drama realista, comédia de costumes, comédia elisabetana, teatro do absurdo etc. (MICHALSKI, 1986, p. 69 *apud* LEÃO, 2011, p.74)

Toda essa variedade não fez o Tablado cair na problemática do TBC em encenar “besteiras”, “peças de segunda classe”. Pelo contrário, existia toda uma preocupação cultural ali embutida. Além disso, já se delineia no repertório d'O Tablado as primeiras sementes daquilo que mais tarde seria o projeto político-pedagógico da Escola de Teatro.

Até o presente instante, esta dissertação não encontrou nenhum registro que identificasse a escolha pelo nome A Barca.

Poeticamente o nome A Barca pode ser visto, do ponto de vista de seu ecletismo, através da diversidade que existe entre os sete mares referidos durante a Idade Média na literatura ficcional árabe e europeia (mar Adriático, Árabe, Cáspio, Mediterrâneo, Negro, Pérsico e Vermelho). Com implementação e a recepção do projeto artístico-político-pedagógico de Gonçalves, Salvador torna-se turbulenta – tendo que atravessar “mares revoltos” do ponto de vista da arte. A metáfora da barca atravessando os mares se aplica perfeitamente à situação vivida pela Escola, quando desencadeia-se uma campanha no governo, nos jornais, professores e estudantes, que se colocam contra a gestão de Gonçalves.

Outra suposição seria o gosto pessoal de Gonçalves pela obra de Gil Vicente, visto que encenou *A Farsa do Velho da Horta*, o *Diálogo de Todo Mundo e Ninguém*, do Auto da Barca do Inferno, o diálogo do Auto de Mofina Mendes; além de um recital de poesias Luso Brasileiras, com diversos autores brasileiros e estrangeiros. Outra metáfora interessante, no intento de justificar o nome da companhia, seria o trecho da obra *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, especificamente no Canto I:

As armas e os barões assinalados,  
que da ocidental praia Lusitana,  
por mares nunca de antes navegados,  
passaram ainda além da Taprobana,  
em perigos e guerras esforçados,  
mais do que prometia a força humana,  
e entre gente remota edificaram  
Novo Reino, que tanto sublimaram.

Faço essa analogia poética, pois, além de ser “A Barca” o nome da companhia, acredito que as interferências de Martim Gonçalves no Teatro Baiano,

melhor dizendo, as escolhas das peças para o repertório e a leitura que o diretor faz dos textos, sofrem modificações de acordo com os mares revoltos, *dos perigos e guerras esforçadas*, que Gonçalves enfrenta. Martim Gonçalves “devolve” os ataques com obras de arte, como *A Ópera dos Três Tostões* de Brecht, e *Calígula* de Albert Camus. O período capitaneado por Gonçalves vai ser marcado por essa diversidade de mares: diferentes estilos dramáticos, os clássicos e populares juntos e a polenização por uma cultura ampliada e moderna.

O ambiente artístico-criativo estabelecido nos primeiros anos da escola pode ser colocado em igualdade de excelência, se comparado ao TBC, no que tange ao sólido fundamento de um local de produção e montagem de espetáculos no Brasil. Tal situação ainda foi incrementada pela abertura de espaço para expressões populares genuinamente nodestinas nesse meio acadêmico. (SANTOS, 2008, p.39).

Essa reflexão de Glaucio Machado Santos é interessante para ratificar que a Escola de Teatro superou o TBC no quesito valorização da dramaturgia e cultura brasileira. Somos próximos do TBC no que tange ao ecletismo, mas imediatamente somos afastados ao se verificar a gramática teatral escolhida. Não há espaço no repertório d’A Barca para espetáculos comerciais, até porque trata-se de uma Escola de Teatro dentro de uma Universidade, com subsídios federais vultosos, os quais comumente não eram destinados aos grupos de teatro do país. Além dos subsídios a instituição contava com o apoio financeiro expressivo da Fundação Rockefeller. O espaço aqui era de experimentação estética – sem interesses comerciais. O repertório d’A Barca é responsável pela encenação do primeiro cordel da Bahia, traz para a cena O Rancho da Lua na encenação de *Uma Véspera de Reis*, de Arthur Azevedo, dentre outros feitos que influenciam o repertório d’A Barca.

No repertório vasto, contamos encenações dos autores: Gil Vicente, Paul Claudel, Maria Clara Machado, Henri Ghéon, August Strindberg, Arthur Azevedo, Anton Tchekhov, Echio Reis, Betty Bar e Gould Stevens, Francisco Pereira da Silva, Antonio Callado, Ariano Suassuna, Tennessee Williams, Federico Garcia Lorca, Bertolt Brecht, Albert Camus, Yukio Mishima, Edward Albee e Thornton Wilder. É perceptível o arrojo nas escolhas que vão desde peças épicas não brechtianas e brechtianas, dramas poéticos, auto, farsa, drama realista, simbolista, comédia etc.

A variedade no repertório surpreende o soteropolitano, desacostumado a esta complexidade:

Plateias vão se vendo diante de um repertório realista, psicológico, que espelha a sua realidade, para, num segundo momento, perceberem-se diante da montagem de *A Ópera dos Três Tostões* e, em seguida, da de *Calígula*, delineadoras de temáticas pertinentes ao momento histórico em que são encenadas e colocando a Bahia em contato com autores e com uma gramática teatral nova. (LEÃO, 2006, p. 160).

Aliás, esta é uma grande polêmica no final da gestão de Gonçalves frente à escola. As acusações giram em torno da escolha por um repertório clássico, realista, europeu. Pela listagem dos autores feita acima, o que se evidencia é um equilíbrio entre autores brasileiros com temáticas da cultura popular local e peças clássicas. Como Salvador não conhecia os clássicos era necessário encená-los. Sobretudo pela premissa que norteava o ensino da escola, de que “o ator aprende no palco”, a companhia era um espaço de experimentação desses atores. Eles precisavam conhecer as máscaras, entonações, dinâmicas de diferentes dramáticas. Nesse caso, “cumpriam-se dois objetivos: a preparação de profissionais e a formação de plateia” (LEÃO, 2011, p.76).

Mas antes de imergir nas escolhas dramáticas para o repertório, é interessante conhecer os objetos de análise desse repertório.

### 3.4 NAS MÃOS O ESPELHO: ESTRATÉGIAS DE ANÁLISE

Com um espelho em mãos as possibilidades são muitas. Podemos nos contemplar, admirando nossas qualidades, num gesto narcisista; nos perder no tempo e espaço; direcionar o espelho para alguém afim de que este se autocontemple; refletir uma luz qualquer, ou ignorar as convenções e apontar o espelho para o vazio. Desse modo, três conceitos são propostos por Robert Brustein: os *dramas messiânicos*, os *sociais* e os *existenciais*. Ao descrevê-los, detalha sobre cada categoria particular, seus antecedentes, sua natureza e enquadra-os como aspectos diferentes da revolta dramática.

O mais interessante na leitura desses conceitos é perceber como cada dramaturgo vai alterando sua percepção de mundo, e como essa nova percepção interfere diretamente na escrita de suas peças. Praticamente nenhum dramaturgo é absolutamente messiânico ou existencial. O que temos é que em sua obra prevalece tal e qual aspecto de determinada categoria, os quais nos faz evidenciá-la em apenas uma categoria. Ou mesmo, um dramaturgo tem uma peça em determinada

categoria, e, posteriormente, ele altera seu discurso, migrando para outra categoria de análise. A tentativa aqui será justamente perceber quais os caracteres nos saltam aos olhos, para que possamos categorizar superficialmente todo o repertório da Companhia A Barca. Nesta dissertação não haverá espaço para análises profundas de cada espetáculo d'A Barca, fazendo-se necessário escolher alguns deles no intento de categorizá-los. No capítulo seguinte haverá maior intento no sentido da análise, sendo necessário, no primeiro instante, conhecer os objetos de análise.

### **3.4.1 Drama Messiânico: o sacerdote contempla sua imagem no espelho**

[...] ocorre quando o dramaturgo se insurge contra Deus e tenta ocupar o seu lugar (BRUSTEIN, 1967).

Esta é a primeira categoria de análise proposta por Robert Brustein. Ele a considera como a primeira fase do drama moderno, aquela em que o romantismo é mais expressivo, caracterizando-se como a fase mais ostensivamente romântica.

A esta categoria pertencem Henrik Ibsen, August Strindberg, Bernard Shaw, Eugene O'Neill. Esse sentimento floresce na obra de Jean Genet, mas não prossegue. Conforme Brustein, há ainda dramaturgos inscritos na segunda categoria os quais pertencem a esse grupo. São eles: Richard Wagner, Gabriele D'Annunzio, Jean-Paul Sartre e Albert Camus.

Como esta categoria está imersa no romantismo, mais que as outras, a presença de um herói é indispensável. Este '*super-homem*', num ato de revelação, se descobre o novo Messias, com habilidade e poder para derrubar o velho Deus e transformar a vida mundana. Com tais poderes nas mãos, o universo é criado com sua própria personalidade, sendo alterado a todo instante, a depender da vontade de seu criador – obviamente, superior a Deus.

Este '*super-homem*' é um misto de malfeitor e benfeitor, "um fora da lei que combate a sociedade e busca uma completa gratificação à margem e para além das leis convencionais" (BRUSTEIN, 1967, p.34). Seu lado malfeitor quer destruir Deus, derrubando a estrutura político-social antiga. Brustein busca alguns nomes na história os quais se enquadrariam como heróis messiânicos malfeitores. São eles: *Lúcifer*, *Caim*, *Judas* e *Dom Juan*. Como benfeitor, quer soerguer uma nova igreja,



na qual ele é no poder, professando sua verdade, Brustein lista os nomes de *Moisés, Jesus Cristo, Buda, Brama e Confúcio*.

Esse herói sente-se amaldiçoado, ainda que não o seja, recarregando suas forças nos mais profundos mananciais do mal (BRUSTEIN, 1967, p.34). O herói messiânico está entorpecido de uma força superior e um desejo de enaltecimento a suas ideias. Esse desvio de caráter, por assim dizer, surge frente a grandes decepções, bloqueios passados, traumas, ou por vingança. Este último aspecto é o mais grave, porque a vingança é estendida a toda a humanidade, que deve curva-se diante do novo Deus.

Dramaturgicamente, no drama messiânico, vemos uma liberdade absoluta. Nesta categoria o dramaturgo está desimpedido de regras dramáticas ou das limitações humanas. Poderíamos dizer que as peças destes dramaturgos são verdadeiros escritos sagrados ou literatura de sábios, porque aí está construída uma teoria religiosa-social, comparados a uma versão moderna dos evangelhos, do alcorão, as máximas de Confúcio ou os Upanichades indianos. Não são dramas autobiográficos, em tese, mas o que temos é que os heróis descritos são um prolongamento dos autores, que almejam essas faculdades sobre-humanas, o intento em derrubar tudo e erguer uma nova estrutura.

Ibsen passa por esta fase com suas epopeias românticas; Strindberg flerta com o messiânico, não pelo desejo em ser Deus, mas um ávido QUERO, como grito de insatisfação incessante. Calígula, de Camus, “almeja muito acima dos deuses... recebendo um reino onde o impossível é rei”. Bernard Shaw, em *Man and Superman*, constrói um futuro homem que será “onisciente, onipotente, infalível e, ao mesmo tempo, completamente, inapelavelmente, consciente de si próprio: um Deus, enfim”. O’Neill faz sair da boca de Lázaro, em *Lazarus Laughed* o anúncio que “a grandeza do Homem está em que nenhum Deus pode salvá-lo... até que se transforme em Deus!”

### **3.4.2 Drama Social: o sacerdote volta o espelho para a sua plateia**

[...] ocorre quando o dramaturgo se insurge contra as convenções, a moral e os valores do organismo social (BRUSTEIN, 1967).

Seria esta a segunda fase da revolta, menos ambiciosa e mais familiar às plateias modernas. Segundo Brustein, a este grupo pertencem as peças modernas

de Ibsen, os dramas naturalistas de Strindberg, as ações íntimas de Tchecov, maior parte da obra de Shaw, grande parte da obra de Brecht, parcela da obra de Pirandello, os dramas rurais de Synge e Lorca e as parábolas de Dürrenmatt.

Como o próprio nome sugere, os dramas sociais estão relacionados entre o homem em seu convívio com a sociedade, em conflito com o governo, academia, igreja, família e demais instituições sociais.

É um período em que as ideias científicas começam a influenciar os dramaturgos, sobretudo a teoria da hereditariedade e o meio, de Darwin. Ibsen, Strindberg, Shaw e Brecht são duramente afetados pelas teorias científicas, pensando em si próprios como cientistas literários – já Tchecov, que se diz isento de qualquer teoria, prefere o alheamento jurídico.

O dramaturgo se afasta do drama, não mais se vê sua voz diretamente como um grito de liberdade através das personagens; porém, de modo disfarçado a voz do dramaturgo chega à cena como Dr. Stockman, em *Um Inimigo do Povo*, João, de *Senhorita Júlia*, e Mackie, de *A Ópera dos Três Vinténs*.

As personagens evidenciam a classe média. Apresentam a vida moderna para acoitá-la, castigá-la, para ridicularizar o homem, mostra-lo satírico. O protagonista não é mais endeusado, sublimado; ele compartilha das mesmas ambições comuns a todos, desempenha as mesmas normas domésticas etc. O herói é um de nós, comum, descreditando o verdadeiro sentido da palavra. Tchecov retira o protagonista de suas peças, Brecht o mantém, muito menos por heroísmo que por covardia. As mulheres passam a ocupar o lugar de papéis centrais. O herói não quer mais propor uma nova ortodoxia; ele pode até querer derrubar Deus, mas não propõe nada para mudar o quadro. Ele “poderá até acreditar no progresso social, mas está cada vez mais cético sobre a capacidade de aperfeiçoamento humano” (BRUSTEIN, 1967, p. 42).

Estruturalmente, a peça que no drama messiânico era episódica, agora cede lugar a 3 ou 4 atos. O drama perde seu caráter displicente, para ter coesão, ser mais objetivo, bem feito. Brustein diz que embora o drama social seja, ocasionalmente, expressionista, é mais frequentemente escrito ao estilo realista/naturalista, ressaltando sua objetividade.

Nos cenários, os impérios são substituídos por grandes cidades, lotadas de gente, transpirando suor, carnes pulsantes – não mais o passado e o onírico, mas o contemporâneo. Brustein diz que as classes abastadas de Tchecov estão

paralisadas pela apatia e inércia; os escapistas de Pirandello petrificaram na ilusão, os oprimidos de Brecht não podem se quer permitir opiniões pessoais. “O quero deu lugar ao ACEITO” (BRUSTEIN, 1967, p.39). A linguagem é a prosa vulgar da vida cotidiana. Os sentimentos são modulados, controlados a medida que o autor se afasta, ausentando-se.

### **3.4.3 Drama Existencial: o sacerdote volta o espelho para o vazio**

[...] ocorre quando o dramaturgo se insurge contra as condições de sua existência (BRUSTEIN, 1967).

Esta é a última fase da revolta. Cronologicamente, o dramaturgo já se revoltou contra Deus, contra a sociedade, é o momento de perceber que tudo o que foi questionado foi em vão – é a velhice do drama moderno. A revolta tem que ser contra a própria existência. Nesse caso, o dramaturgo examina a vida metafísica do homem e protesta contra ela. Existir, agora, é um ato de rebelião; é um grito angustiado sobre o estado insuportável do ser humano.

Brustein se apropria do conceito de Revolta Metafísica de Camus. Em sua tese, Camus diz que a revolta metafísica é um movimento no qual o homem insurge contra a sua condição e criação (CAMUS, 1999, p.39). A questão metafísica está posta, porque a contestação é porque o homem foi criado? Por que a criação? A metáfora aqui é a do escravo, que contesta sua condição habitando no interior putrefez da escravidão. O escravo nega a maneira como seu senhor o trata; o homem revoltado metafísico se sente frustrado pela criação.

O drama existencial tem relação direta com o drama messiânico, porém o que os afasta é que a existencial é impotente e desesperada, com personagens sub humanos, verdadeiros escravos da humanidade. Viver é torturante. É um movimento inverso ao messiânico – a questão não é quem criou, mas o próprio sentido da criação. Segundo Brustein, esta é uma condição que pode se tornar recorrente na contemporaneidade, é um sentimento pernicioso que pode se espalhar, dando lugar a peças existenciais; já que as relações sociais estão cada vez mais fragilizadas. Entre o viver e o sobreviver existe uma linha tênue para a maioria da população mundial. Neste caso, “o mundo é um verdadeiro campo de concentração, onde o

intercurso social é rigorosamente proibido” (BRUSTEIN, 1967, p.43), em cujo quadro a sociedade está fadada a uma vida de solitário confinamento.

Brustein diz que Strindberg desiste de ser Deus, isso é claro em *Inferno*; O’Neill em suas últimas peças converte suas exigências messiânicas em apelos existenciais. As primeiras peças de Brecht têm uma subestrutura de revolta existencial, o mesmo acontece com Pirandello. É o impulso dominante que está implícito nas obras de Tennessee Williams, Edward Albee, Jack Gelber e Harold Pinter; além de Samuel Beckett, Eugène Ionesco e todo o teatro do absurdo (BRUSTEIN, 1967, p.44).

A revolta messiânica é o romantismo invertido, *neorromântico* em fúria, rejeitando seu próprio corpo, sua carne. Nesse caso, a relação é totalmente hostil aos valores e do individualismo messiânico. A referência clara que nos faz identificar o drama existencial é a relação da carne humana como putrefata, suja, lamacenta, como cinzas, em estado de decomposição.

Strindberg, obcecado em todas as suas peças existenciais com a “porca da vida”, identifica o mundo como lixeiras e montes de estrume, sentindo-se aprisionado no *Inferno Excrementício* de *Swedenborg*, Brecht, em *Baal*, chama ao homem ‘uma criatura comendo numa latrina’, ao mesmo tempo em que investia violentamente contra o bom Deus, que se distinguiu pela junção do canal urinário com o órgão do sexo. O fato de Shaw mostrar-se divertido com a natureza física do homem dificilmente esconde sua repulsa swiftiana por ele. O Edmund, de O’Neill, em *Longa viagem noite a Dentro*, graceja: - Somos o material com que se fabrica esterco. – E Samuel Beckett cria um mundo em que os órgãos sexuais perderam seu poder de procriação e as funções do homem são agora exclusivamente excretórias. Assim Lucky descreve a situação em *Esperando Godot*: “O homem, em suma, apesar dos progressos da alimentação e da defecação se desperdiça e definha, se desperdiça e definha...” (BRUSTEIN, 1967, p.44).

No drama existencial há a presença do anti-herói, aquele que é desprovido de força, tomado pela inércia, impotente em suas ações; não atua por uma crescente paralisia por causas externas a ele, ou porque não consegue retirar dele próprio os órgãos que detesta, que o impedem de agir. Os anti-heróis são todos os vagabundos das obras de Genet, os marginalizados, excluídos, esquecidos, encarcerados, aprisionados, o proletário, o criminoso, o velho, o confinado de corpo e alma (paralíticos, inválidos, cegos), aqueles que degeneram em seu confinamento. Normalmente as personagens centrais são muito velhas, gastas em seu corpo físico e mental, desprovidos de força para agir, sua carne já repleta de chagas.

Brustein diz que o drama existencial é a máxima da tragédia, das emoções, de onde poderia chegar, por isso declinam para o solo, enxergando apenas a terra e sua podridão. Inversamente ao drama messiânico, os anti-heróis só enxergam o chão, não aspiram às alturas, o júbilo do poder.

Estruturalmente, ferem a estrutura dramática no sentido de agirem – drama como ação – já que as personagens arrastam-se, falam por falar, mas a vontade é não dizer nada, talvez porque não exista motivo para proferir nenhuma palavra. Brustein diz que é o drama da inércia. Existe a estrutura dramática com os diálogos, mas uma não ação domina. Em *Esperando Godot*, os dois vagabundos dizem “Sim, vamos embora... (permanecem imóveis)”.

O tempo é voraz e monótono, mofado, silencioso. As personagens odeiam o presente, temem o futuro e praguejam o passado, condenando-o. O tempo sugere reflexão e nostalgia ao drama.

O cenário é claustrofóbico, aprisionando suas personagens, obrigando-as a habitarem na podridão de suas dores. Segundo Brustein, Strindberg prende seus personagens num pesadelo; Beckett num mundo indefinido, infértil, árido; O’Neill, Brecht e Pirandello, apesar do cenário relativamente realista, há uma atmosfera claustrofóbica e opressiva.

Por fim, Brustein sugere que o existencialismo não é a última fase, porque esta é o fim das relações. Pelo contrário, o grande representante desta categoria, Jean Genet, reaviva o espírito messiânico em suas obras, talvez como uma consequência ao pós-existencial – quando o caos se estabelecer, as forças precisam ser reerguidas, para que o homem reconstrua sua dignidade. Artaud deseja restaurar o drama em sua função mais primitiva; Genet, em toda a sua obra, adquire a forma de um ritual indecifrável, remetendo aos rituais gregos.

Percebamos as fases da revolta como um ciclo que inicia grandioso, reluzente, vai perdendo sua força, não por incapacidade, mas por alterações de objetivos. As relações esmorecem por não atingirem os objetivos anteriores, descreditando a real função das relações humanas. Por fim, só resta voltar à comunhão, reunir toda a massa, para que mais tarde, recarregue as forças e destrua Deus, recomeçando o ciclo.

### 3.5 VINTE E OITO PEÇAS NO ENGENDRAMENTO DA REVOLTA

Já expostos os pontos de partida para a análise, este subcapítulo pretende descrever de modo sucinto as peças que compuseram o repertório da Companhia A Barca, no período que compreende entre 1958 a 1961 – anos em que Gonçalves esteve à frente da gestão da Escola de Teatro e gestão também desta companhia. Foram 28 peças encenadas<sup>18</sup>, porém nem todas elas pertenceram ao repertório – em nosso recorte apenas 14 peças aparecem pertencentes ao período. Todas as 14 peças serão mencionadas, porém nem todas serão comentadas, visto que o critério primeiro é potencialmente a modernidade que Brustein sugere. Deste modo, peças históricas não se enquadram, peças anteriores ao final do século XIX também não. Isto porque estas peças pertencem a outro *extratus social*, com realidade bem diferente daquelas marcadas pela primeira e segunda guerra mundial. Peças que não foram encenadas por motivos diversos também não serão analisadas. Mais a frente essas questões serão elucidadas.

Ao mencionar a palavra *repertório*, quero dizer que estas peças pertencem a revista lançada pela *Companhia A Barca* em suas encenações. A cada espetáculo encenado, iniciando com a peça *A Via Sacra*, a revista era entregue gratuitamente. Nela, o público/leitor conta com um riquíssimo material acerca dos espetáculos: prefácio dos autores, críticas de outras encenações, recortes de matérias em jornal, fotografias, comentários do próprio Gonçalves, dentre outras relevantes informações. Utilizei a *Revista Repertório* para organizar metodologicamente minha análise do repertório da Companhia<sup>19</sup>.

A *Companhia A Barca*, ao estrear com *A Via Sacra*, lança em Salvador a *Revista Repertório*. A cada espetáculo encenado a revista é entregue gratuitamente. Nela, o público/leitor conta com um riquíssimo material acerca dos espetáculos: prefácio dos autores, críticas de outras encenações, recortes de matérias em jornal,

---

<sup>18</sup> Algumas peças foram apresentadas ainda nos cursos livres ministrados por Gonçalves, oficialmente ainda não havia sido oficializada a abertura da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. É o caso de *Auto da Cananeia* (Gil Vicente), *Anúncio Feito a Maria* (Paul Claudel), *O Boi e o Burro a Caminho de Belém* (Maria Clara Machado). Todas encenadas em 1956, exceto a última.

<sup>19</sup> Ratificando: **Repertório** é a revista, e **repertório**, é a organização metodológica das encenações da companhia.

fotografias, comentários do próprio Gonçalves, dentre outras relevantes informações.

O esforço aqui estabelecido é muito mais em organizar o repertório d'A Barca segundo as categorias da revolta já postas nesta dissertação (dramas messiânico, social e existencial), do que analisar cada uma destas obras – havendo pouco espaço para uma dedicação profunda nesta dissertação. O maior mergulho no contexto histórico e dramaturgico será com a peça *A Ópera dos Três Tostões*, de Bertolt Brecht, espetáculo penúltimo do repertório d'A Barca e último a ser analisado nesta pesquisa.

Neste item 3.4, as questões históricas, os detalhes da encenação, a recepção do público e apreciação da crítica, não serão objetos de atenção. O que se verifica é se o conjunto dramaturgico se adequa ao conceito de modernidade proposto por Brustein em seu Teatro de Proposto.

Em novembro de 1956, realiza-se o *Recital Lusobrasileiro*, com textos de diversos autores brasileiros e portugueses, dirigidos por Gonçalves, apresentado no Salão Nobre da Reitoria. Ainda não era de fato um espetáculo; eram os experimentos dos solos soteropolitanos à receptividade de seu trabalho.

### **3.5.1 *Auto da Cananeia, Anúncio Feito a Maria, e O Boi e o Burro a Caminho de Belém***

A primeira montagem foi *Auto da Cananeia*, de Gil Vicente, em novembro do mesmo ano, no Museu de Santa Tereza. Em seguida, *Anuncio Feito a Maria*, de Paul Claudel, também no mesmo mês e local. No mês seguinte, Gonçalves dirige *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*, de Maria Clara Machado, no Parque da Reitoria. Ambos espetáculos não pertencem ao repertório d'A Barca. Faziam parte do projeto de Gonçalves para a criação da Escola, sondando os amadores, testando espaços alternativos e a receptividade do público. Como já mencionado, estas peças foram produto de aulas ministradas nos cursos livres que antecedem a inauguração oficial da Escola de Teatro.

A natureza dessas peças são autos, dramas líricos religiosos, como o de Claudel, cheio de moralidades cristãs. Nesse caso, não estamos falando de revolta, mas de **Teatro de Comunhão**. A ideia deste teatro, como citado no capítulo segundo, é congregar o público, não dispersá-lo como na revolta. Congregar para

moralizar, para afetar diretamente suas relações cotidianas, dominando-as, propondo padrões de comportamento – tudo que o revoltado repudia.

### 3.5.2 A Via Sacra

A primeira peça que inaugura a *Companhia A Barca* será *A Via Sacra*, de Henri Ghéon. A peça estreia em abril de 1958, no Cruzeiro de São Francisco. Juntamente com o espetáculo é lançada a primeira Revista Repertório<sup>20</sup>.

A publicação era distribuída junto com o programa dos espetáculos, mas devido ao grau de riqueza de informações e profundidade do conteúdo, que trazia análises sobre a peça, autor, trechos de outros textos, entrevistas, fotos e mais, merece ser compreendida em sua integridade e também aguarda uma análise específica. (SANTANA, J., 2011, p.321).

Após a Primeira Guerra Mundial, Ghéon se converte ao catolicismo, dedicando sua militância a propagação da fé através do drama. *A Via Sacra* é um auto que trata da caminhada de Cristo de Pilatos ao Calvário. É um texto de cunho religioso da mais refinada construção dramática e de linguagem. Já podemos também eliminar do Teatro da Revolta o texto de Ghéon, justamente porque sua ideia é difundir uma religiosidade, despertar nos sujeitos a esperança perante Cristo. Tratamos aqui de um **Teatro de Comunhão**, não de revolta.

### 3.5.3 Senhorita Júlia

Em 26 de Abril de 1958 estreia *Senhorita Júlia*, marcando, assim, a modernização do teatro soteropolitano. A Revista Repertório nº 02 traz o polêmico texto do prefácio da peça, no qual Strindberg reivindica um novo teatro, através do qual os aspectos sociais não estejam tão em voga, nem o mundanismo. Ele fala de um palco pequeno, com uma plateia pequena, e com isso, quem sabe, pode surgir uma nova arte teatral para uma plateia educada que se divirta. Strindberg estava embebido pela questão científica, sobretudo pelas teorias de Darwin, transformando suas peças em claustrofóbicos laboratórios, nas quais as personagens são sufocadas confessando até mesmo aquilo que nunca fizeram. Ana Edler faz o papel da menina Júlia, juntamente com Antônio Patiño no papel de João e Nilda Spencer

<sup>20</sup> Cf. REVISTA REPERTÓRIO, Salvador: Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia n.01, abril de 1958. Em tese, foram publicados 15 números desta revista, porém um deles se perdeu, não existe ou não foi publicado, como veremos nas próximas páginas.



como Cristina. Segundo Jussilene Santana (2011, p.223-224), é a estreia de um autor sueco nas capitais brasileiras<sup>21</sup>, porém o Grupo de Teatro Amadores da Bahia encenou *O Pai (ou Paternidade)*, texto de Strindberg (LEÃO, p.94, 2006). Aqui se inicia o repertório de Revolta. Nessa primeira fase dos textos de Strindberg temos a **Revolta Social**. O grito sufocado de Strindberg está relacionado às questões concernentes as relações homem *versus* mulher. Toda a sua obra é marcada pela dualidade de ações e sentimentos, confundindo-se muitas vezes com sua vida particular. Aliás, essas são as especulações feitas a respeito de sua obra. Muitos problemas com seus casamentos, que decorrem da relação traumática que teve com sua mãe. Strindberg amava sua mãe como a intocável, endeusava sua relação, e ao mesmo tempo sofria com a perturbação mental de um possível sentimento doentio, beirando o incesto. Essa figuração suprema materna ele buscava nas mulheres que esposava. Porém, a maioria delas era emancipada, autônomas. Com isso os problemas matrimoniais surgiam: a busca por uma mãe, não uma esposa. Ele, influenciado pelos ideais niilistas, repudiava o sexo, a carne, ao passo que desejava ser o homem voraz, másculo, que possuía suas mulheres. Essa dualidade psicológica que toda a vida abalou suas relações era transferida para as suas obras.

Em *Senhorita Júlia*, temos a peça que talvez neutralizasse esse grito de insatisfação nas relações sociais femininas perante os homens. Isto, posto no sentido de que as personagens não falavam pela sua boca. Strindberg chegou, em *Senhorita Júlia*, mais próximo de um drama realista, segundo Brustein. Afastou-se das personagens, permitiu fluidez nos diálogos, apropriado para as personagens em suas classes sociais, ambiente real, ordenamento da estrutura dramática. Brustein diz que o que afasta a peça do drama realista são as “inserções do balé, da mímica e do interlúdio musical” (BRUSTEIN, 1967, p.133). Apesar do afastamento maior de suas personagens, ele ainda não consegue ser de um todo imparcial.

A grande característica que nivela a peça à categoria de drama de revolta social é a base temática do espetáculo, no qual a batalha travada é entre o macho, João, e a fêmea, Júlia; o lacaio e a aristocrata. A montagem d'A Barca dividiu os críticos, posicionando-se ora positivamente, ora negativamente; a negatividade

---

<sup>21</sup> Nos recortes pessoais de Martim, dois artigos para análise: um de 1957, que falava do interesse da embaixada sueca em fornecer bolsas para estudantes e uma entrevista de 1958, que narra a “satisfação” de Bergström ao conhecer a “capital que fora a primeira do país” a “encenar uma peça de um autor sueco”. (*Na Bahia, o Embaixador Stenstrom (sic)*, [s.d.]. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer, pasta de recortes de 1958).

girava em torno da temática um tanto que ultrapassada: drama da relação amorosa entre um empregado e uma aristocrata (SANTANA, 2011, p.323). Todavia, o modelo de ensino da Escola de Teatro era de conservatório (aprendizado no palco). Um texto marco da modernidade e do realismo/naturalismo no teatro precisava ser encenado, não só para a experiência dos alunos envolvidos, mas para que a plateia soteroopolitana estivesse em contato com esta gramática teatral.

#### 3.5.4 A *Almanjarra*

No repertório nº 03, com estreia no dia 13 do mês de junho de 1958, no palco do Teatro Santo Antônio, foi encenado o espetáculo *A Almanjarra*, de Arthur Azevedo, escrita em 1888. Dirigida timidamente por Antônio Patiño, sob supervisão de Gonçalves, foi um verdadeiro sucesso de público, tendo que estender a temporada por julho e agosto, com bilhetes vendidos com muitos dias de antecedência. A peça é uma comédia em dois atos, escancarando as relações de interesse matrimonial no Rio de Janeiro, bem como alfineta a Igreja Católica, promotora dos casamentos ditos de “conveniência” – e como essas relações mal construídas podem gerar adultérios.

É um espetáculo de ***Revolta Social***, visto que a revolta de Arthur Azevedo, em toda sua obra dramática, está sempre gritando de fúria e zombaria para com a sociedade do Rio de Janeiro, em suas mais variadas formas de relacionamento. Conhecido pelo gênero “comédias ligeiras”, Azevedo se utiliza da criação de personagens tipo, com falas curtas, drama simples e direto, para satirizar as relações sociais dos cariocas. Aliás, ele próprio dizia que sua objetividade é dada por uma necessidade de uma plateia pouco interessada em grandes reflexões. Isto é estampado em uma de suas célebres frases: “[...] o nosso público, que no teatro gosta, e razão tem ele, das situações claras que não o obriguem a uma grande ginástica de raciocínio”. É um gênero marcado pelas múltiplas entradas e saídas das personagens, objetividade nas falas e estrutura simples. Sua relevância é posta pelo papel de denúncia, de revolta social, expressos pelas mãos de Azevedo e de outros dramaturgos desse estilo.

No espetáculo, Ribeiro, pai de Rosália (18 anos), quer casá-la com o Comendador Domingos Bastos, um homem de cinquenta e poucos anos, por puro interesse social e econômico. Um rapaz de nome Ernesto, ajuda o pai de Rosália

num acidente com um bonde, que não fosse o jovem Ernesto, levaria-o a morte. Com isto, Ribeiro convida o rapaz para ir à sua casa e conhecer sua família. Na ocasião, a proposta de Ribeiro de casar a filha por conveniência é descoberta. O herói, Ernesto, adverte Ribeiro acerca da problemática que pode estar criando para sua família:

**Ernesto** - Amor veemente, entranhado, profundo... Amor que só com a morte acabará um dia. Pois essa imoralidade que a igreja santifica e a sociedade legaliza, o casamento de conveniência, é lá bastante forte para destruir o sentimento do amor em dois corações apaixonados e jovens? (AZEVEDO, s.d., p.06).

Com esta fala de Ernesto percebemos a crítica forte de Azevedo contra a sociedade carioca tradicional do final do século XIX, que ainda é conivente com tal situação. E mais, a igreja é a responsável por isto, fomentando todo um discurso moralista acerca do casamento, e interessada nesses casamentos arranjados os quais a beneficiam. O possível riso solto com a leitura desta peça não encobre a dura e perspicaz crítica social traçada por Azevedo. Como um revoltado nato, ele escancara os dogmas da igreja e seus costumes claustrofóbicos. Azevedo mostra, ainda, as consequências desta relação conturbada deixando que o pai, Ribeiro, veja com seus próprios olhos o escândalo que pode suceder a sua família, sendo muito pior para sua imagem e reputação. Azevedo cria uma trama muito bem estruturada, na qual a personagem Rosália, esposa de seu amigo Macedo, e agora novo vizinho, casada por conveniência, está às vias de cometer um adultério. Ela aconselha a pobre Isabel que case com o Comendador e continue amando o jovem que toca seu coração; dando-nos a entender que não há outro jeito a fazer, que tal atitude é comum – depois do casamento, ela continua se encontrando com seu verdadeiro amor.

**Rosália** - Admira-se desta linguagem? Que quer? O casamento perverteu-me: já não sou a mesma. É provável que venham a falar de mim... É possível até que já se fale... Mas que me importa uma sociedade que consente no nosso sacrifício, que não tem uma voz que se levante em nosso favor? (AZEVEDO, s.d., p.19).

Azevedo escancara o cotidiano das mulheres cariocas, nos dando a entender que o adultério era comum em casamentos assim. Rosália é a voz das mulheres gritando de rebeldia pela sua condição social de submissão. Não tinha voz ativa nem participação das relações sociais, isto no Brasil do século XIX. A denúncia/desabafo

da personagem é marcada pela omissão da sociedade frente a esta problemática. Todos sabem que estas práticas acontecem, mas ninguém toma partido.

### **3.5.5 *Três Irmãs***

*Três Irmãs*, de Anton Tchecov, é o nº 04 do repertório d'A Barca com tradução de Octávio Alvarenga. Estreia em 23 de setembro e fica em cartaz até 16 de outubro. A peça tem estreia adiada em 10 dias, ficando menos de um mês em cartaz. Na verdade Gonçalves já havia informado em entrevista que a atriz Ana Edler precisaria viajar por conta de uma bolsa de estudos nos E.U.A. – o que acontece é que o nome dela não aparece nos créditos da Revista Repertório. Pela primeira vez o nome de Gonçalves também não aparece na ficha técnica, visto a direção ser de Gianni Ratto. (SANTANA, 2011, p.328)

Esta, sem dúvida, é a obra mais delicada para ser explanada, porque Tchecov, como já mencionado no segundo capítulo, é o dramaturgo que mais tentou anular qualquer intencionalidade político-filosófica. No seu laboratório dramático ele luta justamente pela neutralidade de seus anseios, seus ideais nas personagens, em cuja criação o grande desafio é “deixar as personagens falarem por si, sem interferência”. Apesar disto, Brustein consegue encontrar elementos tais que provem sua revolta na obra.

São dois elementos principais: os aspectos melodramáticos e farsescos. Apesar de Tchecov repugnar o melodrama e suas variáveis dramatúrgicas, há resquícios desses procedimentos em sua obra. Nos elementos farsescos percebe-se a ironia de Tchecov perante a sociedade de classe média russa.

Referindo-me especificamente em relação a *Três Irmãs*, isso fica claro quando Natacha pode ser acusada de violência deliberada; mas Tchecov maquiou seus caracteres mais repulsivos, justapondo a estes outras características de seu caráter, a fim de obscurecer a direta crueldade e sufocamento lançados sobre a família Prozorov. (BRUSTEIN, 1967, p.174)

Brustein argumenta sobre outros aspectos que denunciam àquela que seria a revolta mais indireta de todos os dramaturgos modernos: abismo de teatralidade, fervor moral, tensão irônica, revolta por caminhos indiretos, objetividade muda, desapaixonada.

Essa negação ao romantismo o faz aproximar-se ao máximo do que seria o drama naturalista/realista. Diferente de Strindberg e Ibsen, Tchecov não é biográfico, em sua cena não chegam referências pessoais, porque todo o seu trabalho é observar a realidade do mundo e transpô-la ao palco. Ele evita a autodramatização, refinando uma visão imutável da realidade. Ele é extremamente impessoal. Diz-nos em vários textos que “o dramaturgo deve ser tão objetivo quanto um químico”, porque “a vida deve ser posta no palco tão como ela é”. Seria um naturalista nato.

Porém, percebemos que não é tão naturalista assim. Suas peças exalam uma simpatia pelos sofrimentos humanos, alternando num misto de emoções que vão desde uma patética emoção, até lampejos de humor irônico. (BRUSTEIN, 1967, p.158). Percebe-se ainda moralismo nas entrelinhas do texto, expresso através de ações ocultas, redundando em melodrama. Há ainda satirismo que culmina nos elementos farsescos; Magarshack divide suas peças em *dramas de ação direta e indireta*. Os de ação direta são *Platonov*, *Ivanov* e *O Demônio de Madeira*. Os indiretos seriam *A Gaivota*, *Tio Vânia*, *Três Irmãos* e *o Cerejal*.

Tchecov não expressa identificação com nenhuma personagem, eliminando de suas peças protagonistas, que culminam na ausência de heróis. Vilões também não aparecem. Ele é cético e não procura colocar nada no lugar de Deus, o que afasta qualquer possibilidade de enquadrá-lo como messiânico. Uma frase recorrente em seus escritos é que “a vida russa é má e sombria”, caracterizando, assim, a decadência, destruição, tristeza, descrença – características de todas as suas obras. Sua revolta “é dirigida contra a qualidade de sua vida russa contemporânea; é um rebelde contra a indolência, vacuidade irresponsabilidade e inércia de suas personagens” (BRUSTEIN, 1967, p.168).

Em suma, sua revolta se configura, segundo Brustein (1967, p.168-169):

- 1) Contra as personagens (farsa);
- 2) Contra o meio ambiente, ou as forças que estão arrastando as personagens para baixo (melodrama).

Referindo-nos especificamente sobre a peça *Três Irmãos*, acerca dos aspectos melodramáticos, um exemplo claro é o desejo e a construída ação de Natacha expulsando a família Prozorov de sua casa. Anteriormente a isso ela manipula a família, mudando-os de quarto a todo instante, até, de fato, conseguir retirá-los de sua mansão: “[...] é a casa Prozorov, finalmente esvaziada por Natacha como se um ninho de térmitas o tivesse minado por dentro” (BRUSTEIN, 1967, p.173)

A uma primeira leitura descompromissada esses elementos são quase imperceptíveis, porque Tchecov camufla-os tecnicamente, retirando do palco a intriga, de modo que os atos de clímax emocionais não acontecem no palco, e sim, entre os atos, ou mesmo fora deles. Isso ameniza qualquer sensação de melodrama em suas obras.

Natacha pode ser acusada de vilania deliberada, mas Tchecov sufoca cuidadosamente suas qualidades mais repulsivas sob outros traços de seu caráter, a fim de obscurecer sua opressiva influência sob os Prozorov. (BRUSTEIN, 1967, p.174).

A função de Natacha nesta obra é aniquilar a alegria da casa, espalhando a tristeza pelos quatro cantos, reforçando a desesperança que já acomete as três irmãs Irina, Macha e Olga.

Enfim, Brustein não esclarece em qual categoria de análise a peça se enquadra. A partir de minha leitura, diria que Tchecov transita entre a revolta social e existencial. Social, porque a vida russa tem sim suas moralidades, que parecem desagradar Tchecov; porém o que salta aos olhos é a crise existencial de suas peças. As personagens vivem numa depressão constante, já não acreditam no futuro, no progresso. Até argumentam sobre uma pseudo ação acerca da vida, mas nada fazem de fato. Não estamos tratando aqui de escatologia, repulsa do corpo físico de fato, mas se inicia o processo de crise existencialista, que será culminada na obra de Genet. Dirigia que as Três Irmãs é uma peça de **Revolta Pré-Existencial**.

### **3.5.6 Cachorro Dorme na Cinza, O Moço Bom e Obediente, e Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra**

O repertório nº 05 é marcado peça encenação de três peças curtas: *Cachorro Dorme na Cinza*, do estreante autor Echio Reis aluno do curso de interpretação e formação do autor, *O Moço Bom e Obediente*, de Bety Barr e Gould Stevens e *Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra* (SILVA, 2009), de Francisco Pereira da Silva. As peças estreiam em 17 de novembro de 1958, todas com a direção de Martim Gonçalves.

Na primeira, *Cachorro Dorme na Cinza*, a trama é mal estruturada. O autor informa que se trata de um drama de um ato em dois tempos. As personagens não

apresentam motivações claras para as ações, o enredo é pobre, a linguagem é simples, não há um ato, e sim dois – sua caracterização de dois tempos cai por terra, porque entre um ato e outro se passam três dias, ainda que não exista uma aparente mudança no interior do texto.

A trama é obscura. Uma família composta pelo pai Nonô, um homem grosseiro, Anita, a mulher de Nonô e mãe de Edinho, um menino de 8 anos, amargurado, que sofre feito cão nas duras mãos do pai. Na casa ainda mora a preta velha Maria, que auxilia nos afazeres domésticos; e um bebê que Anita tem no início do espetáculo. A família não se relaciona de fato: a mãe é omissa às atitudes violentas do pai com o filho Edinho, a preta velha Maria é alegórica na cena, servindo muito mais como desabafo de Anita do que uma ação precisamente. Aparece ainda na peça a personagem Hortênsia, mãe de Nonô, que tem uma rápida presença apenas para criar discórdia na família, mas não tem uma função clara em sua aparição.

Apesar desta peça ter sido considerada destaque do curso de formação do autor, promovido por Gonçalves, sua análise é complicada, porque a peça parece inacabada, o enredo não parece claro, sobretudo a finalização da peça.

A segunda peça, *O Moço Bom e Obediente*, até o presente instante desta dissertação, não foi encontrado o texto, impossibilitando a análise.

A terceira peça, *Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra*, escrita em 1957, é uma comédia de um ato. Segundo o autor, foi baseada no folheto “Briga dum velho com uma velha”, de Manuel Camelo dos Santos.

A peça é quase toda escrita em versos, tratando do amor proibido entre Miquilina e Chiquinho. A linguagem é chula, grosseira, os versos não se encontram em rimas claras, não há um padrão claro de rimas, o enredo é pobre, mal estruturado, oscilando em xingamentos e ofensas entre as personagens servindo apenas para o divertimento rápido da plateia. Não há revolta nesta peça, porque o conflito ali colocado é uma relação amorosa na qual não se sabe o porquê não pode suceder.

A edição das obras de Silva foi infeliz em sua organização. Consta que a peça é inédita para o teatro profissional. Mas a montagem d’A Barca não é profissional? O que é profissional? Há ainda um erro grave de digitação, no qual está posto que a peça foi encenada pela “Companhia A Basca”, com direção de João Augusto. Na verdade a companhia se chama *A Barca* e a direção foi de Martim Gonçalves.

Desse modo, para o repertório de Nº 05 não há classificação, pelos motivos descritos.

### **3.5.7 O Tesouro de Chica da Silva**

O último espetáculo de 1958, compondo o repertório de nº 06 é *O Tesouro de Chica da Silva* (CALLADO, s.d.), peça de Antônio Callado. É a segunda e última direção de Gianni Ratto na instituição. Esta peça estreia em 11 de dezembro no pátio da Escola, permanecendo apenas nove dias em cartaz. Escrita em dois atos, trata-se de um drama-histórico pondo à cena a mítica Francisca da Silva, ou Chica da Silva. A peça é situada no século XVIII, na qual Callado remonta as milhares histórias que habitam no imaginário popular. Ex-escrava, mulata, é casada com o Contratador de Diamantes João Fernandes, moradora conhecida e influente do Tijuco. Por se tratar de um drama histórico, com contexto sócio-político fora do raio de alcance da modernidade, esta peça não se enquadra na categoria de revolta, proposta por Brustein. Deste modo, não há análise da mesma.

### **3.5.8 Repertório desconhecido**

No cruzamento dos dados, esta dissertação não encontrou a peça que seria o repertório de nº 07. Não está presente na tese de Jussilene Santana, tampouco no livro de Raimundo Matos de Leão. O que se supõe é que este espetáculo não estreou, por algum motivo obscuro a esta pesquisa. Nem a escolha do texto é de conhecimento desta dissertação. É importante salientar que utilizo a ordem do repertório a partir da Revista Repertório. Quando digo que a peça de número 07 não estreou, não estou falando apenas da publicação da revista repertório. Estou dizendo que nenhum espetáculo foi encenado, na sequência que seria a sétima montagem d'A Barca.

### **3.5.9 Auto da Compadecida**

O repertório de nº 08 é *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. A peça estreia em 23 de maio com direção de Martim Gonçalves; um sucesso declarado. A peça foi escrita em 1955, encenada por Suassuna em 1956. A montagem de



Gonçalves seria a segunda. É escrita em três atos, um drama do nordeste brasileiro, misturando literatura cordel, ditos populares, uma comédia que apresenta traços do barroco católico do Brasil. Esta é a peça que projeta Suassuna para a cena brasileira, sendo considerado, em 1962, por Sábato Magaldi, o texto mais popular do teatro brasileiro.

A peça escancara as obscuridades da igreja católica, denunciando a igreja, o governo e a burguesia com um humor agressivo, ácido. Talvez na atualidade não tenha o peso que tinha no período, mas falar mal de igreja era um ato de subversão elevada. Isto é atenuado com a ditadura militar que se instaura em 1964. A dramaturgia de Suassuna aborda

[...] o julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo para exercício da moralidade e combate ao mundanismo. Enredo desabrido e corajoso de vivas emoções e grandes surpresas. INTRIGAS! PRESEPADAS! AVENTURAS!<sup>22</sup> (REVISTA REPERTÓRIO, 1959, p.01).

Suassuna pulsa de fúria, revolta, denúncias. Não suporta a sociedade castradora, moralista, que prega determinados atos e pratica outros. É o dito popular: “faça o que eu digo, mas não faça o que eu faço”. Suassuna desmonta os esquemas criminosos da Igreja Católica, de algum modo nos permitindo pensar que a fé deve ser racionalizada. A podridão é muito maior do que se pensa, e ele faz questão de escancarar entre um riso fácil e outro, com seus elementos de bufonaria e palhaçaria toda a podridão social. Todavia, todo seu esforço em denunciar, desmontar a máquina de lavagem de dinheiro da igreja cai por terra, porque ele não quer propor uma nova ortodoxia. Seu problema não é com o divino, e sim com aqueles que regem a maquinaria da fé. Ele não quer matar Deus – nunca poderia ser messiânico, nesse sentido. Tampouco poderia ser um rebelde de revolta social, porque ele volta atrás no final do espetáculo e a fé salva tudo e todos. Todos merecem o perdão, porque foram entorpecidos pela cólera do encourado, de Lúcifer. Suassuna não tem peito para sustentar sua revolta no Brasil do século XX. Diante de sua conversão à Igreja Católica declarada, é impossível enquadrá-lo em qualquer revolta proposta por Brustein, porque apesar de apontar caminhos que o levem a isto, sua fé suplanta sua revolta.

---

<sup>22</sup> REVISTA REPERTÓRIO, Salvador: Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, n.08, maio de 1959.

A *Compadecida* ou *Maria*, suas inspirações, representam o seu medo em seguir a frente com sua revolta:

**Maria** - Meu filho, perdoe esta alma, tenha dela compaixão! Não se perdoando esta alma, faz-se é dar mais gosto ao cão: por isto absolva ela, lançai vossa benção. (*O CASTIGO DA SOBERBA*, 1959, p.3).

E ainda:

**A Compadecida** – É verdade que não eram dos melhores, mas você precisa levar em conta a língua do mundo e o modo de acusar do diabo. O bispo trabalhava e por isso era chamado de político e de mero administrador. Já com esses dois a acusação é pelo outro lado. É verdade que eles praticaram atos vergonhosos, mas **é preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem. A Carne implica todas essas coisas turvas e mesquinhas.** Quase tudo o que eles faziam era por medo. Eu conheço isso, porque convivi com os homens: começam com medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo. (SUASSUNA, 1972, p. 175, *grifo nosso*).

Suassuna apieda-se do homem, após uma longa exposição de seus defeitos de caráter, versando, pelas palavras de *A Compadecida*, que o problema é ser homem, é viver na carne humana, suscetível a erros, por isso, até o mais vil do homem deve ser analisado com cautela suas ações, porque a crueldade não é racionalizada, é uma condição de sua existência.

Por ser católico, convertido a determinada ortodoxia, Suassuna não se enquadra na revolta proposta por Brustein. Ele pertence ao **Teatro de Comunhão**, porque toda sua reflexão cai no poço da moralidade, culminando no perdão e redenção.

### 3.5.10 *Um Bonde Chamado Desejo*

A primeira montagem de *Um Bonde Chamado Desejo*, repertório Nº 08 d'A Barca, aconteceu pela primeira vez em 1947, dirigida por Elia Kazan, fundador do *Actor's Studio*, em Nova York. Na ocasião, Jessica Tandy viveu Blanche Dubois e Marlon Brando – que estreava profissionalmente – viveu Stanley. Em 1951 a peça ganhou versão cinematográfica com Marlon Brando no elenco e Vivien Leigh fazendo Blanche.

Na Companhia A Barca o espetáculo estreia na noite de 14 de agosto de 1959. Uma estreia para 200 convidados, que aguardavam ansiosos no pátio da Escola, como parte da abertura do *IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. A direção fica a cargo do americano Charles Mc Gaw, com tradução do professor coordenador do departamento de tradução de textos, Brutus Pedreira. Era também a inauguração da aparelhagem elétrica no Teatro Santo Antônio através da subvenção da Fundação Rockefeller:

Na verdade, não só o público e os atores aguardavam com expectativa aquele terceiro sinal. Na cabine de luz, toda a equipe técnica, formada, como se disse, por alunos supervisionados, aguardava com ansiedade a abertura das cortinas, para o momento em que, com testemunhas, manipularia o famoso quadro eletrônico da empresa *Century*, inventado por George Izenour no laboratório de Yale, em New Haven, e doado para a Escola de Teatro pela Fundação Rockefeller. Só ele valia 17 mil dólares. Era o primeiro equipamento do gênero em toda a América do Sul e havia sido programado, neste espetáculo, para fazer 28 mudanças de quadro, sincronizando o jogo de luz com variações na sonoplastia e nas falas dos atores. (SANTANA, 2011, p. 414).

A encenação foi um marco estético em Salvador, que nunca tinha apreciado uma montagem tão complexa, com a iluminação acentuando a dramaticidade do espetáculo. A peça foi um sucesso de público e crítica.

Toda a vida dura de Williams, sem sombra de dúvida, afeta duramente sua escrita, pulsando de revolta contra a própria existência humana. Traumas dos mais diversos com seu pai culminam em um drama biográfico e uma carreira com grandes oscilações, ora peças muito bem faladas e sucesso de público, ora fracassado. Sem sombra de dúvidas, *Um Bonde Chamado Desejo* é a peça que o projeta para o mundo.

Na sua obra percebe-se o agouro da solidão e a descrença total no futuro da humanidade. Para ele as criaturas estão imersas na solidão, loucura e marginalidade. Morrer, como uma escolha para a libertação em Nietzsche, já não é um caminho possível, porque não há liberdade fora da morte.

Apesar da descrença das relações humanas, Williams é extremamente moralista. Suas personagens mergulham até as profundezas da tristeza, desaguando na complexidade daqueles marginalizados pela vida, ou dela escravizados: os vagabundos, marginais, prostitutas, homossexuais, atordoados

pela perseguição, mulheres reprimidas, atores sem papel, damas decadentes e virgens loucas.

A característica primaz de sua obra é uma longa e sufocante confissão do ardor de seus sentimentos perdidos no tempo e no espaço. Não há nada de realismo em sua escrita, marcada pelos quadros, lirismo e artificialidade nos diálogos, preocupado não com a verdade tal como é, mas nas profundezas dos sentimentos que as personagens exalam.

**Blanche** – Não quero realismo. Eu quero a magia. (*Mith ri*) Sim, sim, magia. É o que tento dar às pessoas. Não digo a verdade, digo o que deveria ser verdade. E se isso é pecado, que eu seja amaldiçoada para sempre. Não acenda a luz! (WILLIAMS, 1972, p. 169).

A música é uma característica marcante, que atenua a dramaticidade, por hora interferindo em demasia no seguimento do espetáculo. Esta característica mereceria uma análise profunda que nesta dissertação não encontra espaço.

*Um Bonde Chamado Desejo* exprime a vida cruel e hostil da personagem Blanche Dubois. Fadada à desgraça, ela habita numa neurose ambígua, uma fome incessante de amor e o desejo pela compreensão daquilo que gostaria de ser.

Blanche rejeita a pobreza tal como Tennessee Williams. Acostumado a viver em boas condições, Williams sofre duramente quando em sua juventude é obrigado a mudar drasticamente seus padrões por questão de trabalho de seu pai. Não aceita a miséria e suas implicações, isto ecoa na voz de Blanche. Ela rejeita o mundo e o caráter rude das pessoas. Sua fragilidade, roupas, práticas diárias soam agressivas ao mundo onde as pessoas lutam pela sobrevivência. Isto a isolou Blanche de todos e de tudo, inclusive sua irmã Stella, de quem tem grande estima.

Stanley, esposo de Stella, é tudo aquilo que Blanche abomina, repudia, espera num homem. Seja pela sua grosseira, falta de espiritualidade, despreocupação com o próximo, com sua imagem; a própria insensibilidade. Contenta-se sempre com o mínimo: cigarros, bebida, jogatinas, sexo, conquistas.

O grande tema desta peça é a necessidade urgente de compreensão para indivíduos atingidos pela marginalidade.

Williams não apresenta uma crença específica, portanto o bem o mal não são divididos. Ele revolta-se contra o puritanismo, o recalque cristão, dentro do qual ele próprio foi criado. Apesar de tudo isso, a moralidade está alocada nos seus diálogos,

no interior de suas personagens, exaltando uma falta de pureza, enquadrando suas personagens, quase que alegoricamente, num jogo instigante de carne e espírito. Nesse caso, onde a perversão aparece é compreensível que a mesma seja tratada como purgação dos valores opressores católicos. Finalizar a peça tragicamente com o internamento de Blanche, é também um ato de purgação dessas dores.

Por tudo que foi dito, *Um Bonde Chamado Desejo* se enquadra nos dramas de *Revolta Existencial*, já que para Williams viver dói. A vida de Blanche está tensionada a tal ponto que qualquer comentário de quem que seja a seu respeito, a desestabiliza.

**Blanche** – Não posso suportar a luz crua duma lâmpada, assim como não posso suportar uma observação rude a uma ação vulgar. (WILLIAMS, 1976, p.75)

**Mitch** – (levantando-se) Está escuro aqui.

**Blanche** – Eu gosto da escuridão. A escuridão me conforta (WILLIAMS, 1972, p.167).

O autor traz à peça a metáfora das lanterninhas de papel, que Blanche coloca em todas as lâmpadas, para que ninguém a veja de fato como é. Ela tem vergonha de quem se tornou, tem medo dos olhares críticos, esconde sua existência: “**Blanche** – (faz tinar seu copo de uísque com soda) [...] um banho quente e um bom copo de bebida gelada sempre me dão uma perspectiva otimista da vida” (WILLIAMS, 1972, p. 152).

Esta é outra característica marcante: suas personagens embriagam-se, para que a dureza do cotidiano seja amenizada e a fantasia e o fulgor de seus desejos amortecem a agonizante existência: “[...] Blanche fica bem quieta por alguns momentos – com o espelho de fundo preto na mão e um olhar de triste perplexidade, como se toda a experiência humana se revelasse em seu rosto” (WILLIAMS, 1972, p.196).

Nesta citação está posta a grande metáfora da revolta existencialista. O espelho é voltado ao vazio, revelando o desgaste das relações, aquilo que não se pode mais ver; Blanche é o anti-herói, degredada física e mentalmente. Esconde suas rugas, reclama de sua degradação física natural da vida. Não se vê no espelho que olha; só o vazio.

### **3.5.11 *Diálogos do Auto de Morfina Mendes, Diálogo de Todo Mundo e Ninguém, e A Farsa do Velho da Horta***

O repertório de nº 10 traz três encenações, como parte do *IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. São elas: *Diálogos do Auto de Morfina Mendes, Diálogo de Todo Mundo e Ninguém* e *A Farsa do Velho da Horta*, todas de Gil Vicente. Na ocasião os espetáculos foram dirigidos por Martim Gonçalves, apresentando-se também no Teatro Santo Antônio.

Como um critério já estabelecido e mencionando anteriormente, peças escritas no período anterior ao final do século XIX não se enquadram na modernidade que Brustein propõe. Portanto, a estas peças não se aplicam os conceitos de dramaturgias da revolta.

### **3.5.12 *A Sapateira Prodigiosa***

*A Sapateira Prodigiosa* é o Repertório de nº 11 da Companhia A Barca, com direção de Martim Gonçalves, estreia em novembro de 1959. Nesta peça não temos a maturidade técnica de *Yerma, Bodas de Sangue* e *A Casa de Bernarda Alba*, entretanto a revolta está presente, no que toca a crítica às moralidades e puritanismo da Espanha. A farsa segue com um diálogo violento, expondo a vida de um casal pitoresco: uma jovem de dezoito anos, cheia de vigor e beleza, e um homem de cinquenta e poucos anos, tradicional, que casou para não encerrar sua velhice sozinho.

A questão aqui é o escancarar dos desencontros típicos entre marido e mulher, a ninharia e sensualidade da mulher, e contraste da vida conjugal a qual deve ser encarada com seriedade e respeito mútuo. Lorca denuncia ainda a mexeriquice e intromissão típica da vida na província, cuja situação deve ter marcado duramente sua própria vida, ganhando aqui tintas farsescas, mas com um profundo incômodo da realidade. Temos um choque cultural da Sapateira que é vulgar, estridente, xucra, inconveniente, não se preocupando muito com a opinião alheia, e o avesso destas ações no Sapateiro, puritano, recalcado, atento aos buchichos da sociedade bisbilhoteira. A moral e os bons costumes do Sapateiro e a despretensão de caráter da Sapateira os levam a um cabo de guerra social, que pretendem nos dar uma lição moral ao fim de tudo.

Tão situação leva o Sapateiro a abandonar sua casa, pois já não suporta os comentários ácidos da vizinhança desocupada. Existe um nome e uma honra a se preservar. Com esta ação, a Sapateira precisa tocar a vida, criando uma taberna para sobreviver. O assédio só aumenta, já que a “presa” está mais fácil sem a presença do esposo velhaco. A tragédia da partida do marido leva a jovem a uma profunda dor, não cedendo aos caprichos masculinos: “**Sapateira** – Pois se dizes tu, mais digo eu, e podes ficar sabendo e todos as aldeia, que há quatro meses se foi meu marido e não cederei a ninguém nunca, porque uma mulher casada deve estar no seu lugar como Deus manda” (LORCA, 1975, p. 52).

Aqui está clara a moralidade de Lorca ao desenhar a esposa como carregada de valores morais, apesar da vulgaridade de suas ações. A revolta que pulsa é mesmo social, e a crítica é clara com relação à necessidade do homem espanhol em sustentar um puritanismo frágil, apenas em favor de uma ordem social: “**Sapateiro** – Respeitável público: ouçam vocês o romance verdadeiro e substancioso da mulher rubicunda e do homenzinho da paciência, para que sirva de escarmento e de exemplaridade a todos as pessoas deste mundo” (LORCA, 1975, p.59).

O Castigo é certo para aqueles que insistem em transgredir as normas sociais. O Sapateiro reata com sua esposa, e nos parece que a relação deve até evoluir para um matrimônio de sucesso, com as portas e janelas fechadas aos olhos dos terceiros. Lorca quase seria um dramaturgo messiânico, mas ele desiste de lutar contra a igreja e as moralidades, preferindo o caminho confortável da lição de moral. Sua revolta social não é das mais audaciosas, restando até a dúvida se de fato é possível enquadrá-lo nesta categoria, porque falta transgredir o trato social e deixar partir os grilhões que amarram a sociedade. Esta dissertação entende que Lorca é um **falso dramaturgo de revolta social**, aquele cheio de caracteres que poderiam enquadrá-lo nesta categoria com este espetáculo, mas falta uma atitude mais radical para tanto. Não se enquadra em nossas classificações com esta peça, especificamente. Não queremos dizer que em toda obra de Lorca não há revolta; a análise se faz apenas acerca de *A Sapateira Prodigiosa*.

### 3.5.13 *Uma Véspera de Reis*

Mais um texto de Arthur Azevedo compõe o repertório d'A Barca. *Uma Véspera de Reis* é o nº 12 do repertório, ficando em cartaz de junho a julho de 1960, no Teatro Santo Antônio, com direção de Gonçalves.

A novidade aqui é a presença de um rancho autêntico na encenação – O Rancho da Lua. O espetáculo se encerra com a presença de um terno de reis, que é executado pelo Rancho da Lua.

Esta comédia em um ato é situada na cidade do Salvador, justamente no período dos festejos de Reis, que cria o pano de fundo da trama. Mais uma vez a temática aqui gira em torno do matrimônio, das relações amorosas, a vida boêmia estudantil, fofoca de vizinhos, o papel da mulher no casamento, além do progresso da cidade do Salvador.

Não há nada de revolta nesta peça de enredo muito simples, com função básica de propor um riso fácil. A trama é bem entrelaçada, amarrada, mas o enredo é pobre. Seu sarcasmo em relação ao casamento e as moralidades estão à tona, mas nada com muito fulgor e vivacidade.

Um jovem casal Emília, filha de Reis e Francisca, e Alberto, estudante de medicina, sobrinho de Bermudes, um fazendeiro de Camamu, entre idas e vindas, culminam em um noivado.

A linha de revolta de Azevedo é mesmo o social, mas nesta peça falta fôlego para isto. Não é possível categorizar.

### 3.5.14 *A História de Tobias e Sara*

Paul Claudel é a escolha para o repertório nº 13, com o espetáculo *A História de Tobias e Sara*. Claudel milita a favor da causa cristã, nesta peça não seria diferente – é uma adaptação do livro de Tobias, importante para a igreja católica, revelando a poética do desposar, do casamento. Sara, a alma humana dolorida, aguarda sofredamente pelo seu casamento. Este acontecerá quando o hebreu pai de Tobias envia-o ao oriente para que pegue um dinheiro. O anjo Rafael o guiará nesta missão. Este dinheiro é recebido das mãos do pai de Sara, o qual por recompensa, casa com sua filha. A questão religiosa é o foco, a ideia é congregar, agregar, professar a fé; jamais dispersar a população, fazendo-a pensar na manipulação



religiosa. Claudel não quer derrubar Deus e erguer sua igreja, pelo contrário, ele o exalta e divulga seu nome. Tratamos em *A História de Tobias e Sara* de um **Teatro de Comunhão**.

### 3.5.15 Evangelho de Couro

*Evangelho de Couro*, peça de Paulo Gil Soares, seria o repertório de nº 14, com direção de Gonçalves e estreia prevista para outubro de 1960, no Teatro Santo Antônio. Todavia, por problemas no áudio do espetáculo, na semana da estreia, a peça é cancelada. Foi aguardada com boas expectativas pelo Diário de Notícias. A peça trata dos momentos finais de quatro sobreviventes de Canudos. Martim Gonçalves diz que a peça tem características cinematográficas, sendo indispensável para a fruição, um áudio de qualidade (SANTANA, 2009, p.58). Como critério desta dissertação, uma peça não encenada não será analisada.

O repertório de nº 15 é *A Ópera dos Três Tostões*, de Bertolt Brecht, com direção de Martim Gonçalves. Espetáculo este que acirrou as relações entre Martim Gonçalves e Salvador, seja pela polêmica encenação nas ruínas do Teatro Castro Alves, destruído por um incêndio misterioso, seja pela cobrança de ingressos, seja pelo atrito com a TV Itapoan, a qual gostaria de transmitir ao vivo a peça – Gonçalves exige pagamento para tal, que é negado pela emissora. É caracterizado pelo arrojo do texto, cenografia refinada de Lina Bo Bardi e a música de Kurt Weill. É o último espetáculo da revista repertório, os próximos terão apenas folhetos comuns, sem a configuração de revista, com ricas informações acerca da encenação. Todos estes e outros detalhes serão investigados no próximo capítulo.

#### 4 O ESPELHO VOLTA-SE PARA A PLATEIA: A SUMIDADE DO REPERTÓRIO

A *Ópera dos Três Tostões*, tradução de Die Dreigroschenoper para a peça *A Ópera dos Três Vinténs* de Bertolt Brecht, é a penúltima encenação de Martim Gonçalves frente à direção da Escola de Teatro da UBA – encerra sua atuação como diretor encenando *Calígula*, de Albert Camus. É um espetáculo polêmico vista sua envergadura política, estilhaçando farpas e ofensas para muitos que tomaram para si. É a sumidade do repertório d'A Barca, porque aqui se atinge alto nível técnico, inauguração deste texto para o Brasil, ainda que Iná Camargo Costa (1996) diga o contrário (que a primeira montagem da *Ópera* foi em São Paulo, período posterior a encenação d'A Barca. Gonçalves apreende a dialética brechtiana, transpondo para o palco um espetáculo no qual se vê unidade no discurso, além de representar aquilo que Brecht escreve na sua peça: cenário que permite musicalidade, cartazes, panfletos, o palco descortinado retirando qualquer possibilidade de ilusão, além de letreiros luminosos.

Brustein ao criar a imagem do espelho voltado para a plateia trata justamente da revolta social – aquela em que os questionamentos são dirigidos às relações sociais, à sociedade. A plateia necessita olhar-se neste espelho e perceber a podridão que existe nas relações interpessoais e sociais.

Este capítulo se propõe a descortinar esta obra específica de Brecht, compreendendo como se deu sua empreitada de revolta social, já que anterior a este período sua dedicação era existencialista. O capítulo pretende aplicar os conceitos de revolta à referida obra, detendo-se mais profundamente à dramaturgia. São inevitáveis os comentários sobre a encenação da *Ópera* no Teatro Castro Alves e os desdobramentos políticos alocados nesta relação.

Por uma simples questão de restrição de objeto, o estudo de um texto corre o risco de não incluir nenhuma consideração mais detida sobre a forma de sua possível representação, considerando o desejo do autor quanto à maneira como esta deveria ser conduzida. Similarmente, o estudo de uma encenação pode isolá-la, deixando de considerar a peça escrita. Esses métodos têm sua utilidade, mas, no final das contas, o exercício crítico deve ir além deles. É um avanço ter uma explicação literária de uma peça seguida por uma consideração de sua representação; ou uma explicação teatral de uma encenação precedida por uma explicação do texto que está sendo representado. (WILLIAMS, 2010, p.37).

Desse modo, minha análise comunga com o que propõe Raymond Williams na obra *Drama em Cena* (2010), no instante em que este não consegue dissociar uma análise dramatúrgica de sua encenação. Afinal de contas, uma peça de teatro é escrita para ser encenada, não figurando apenas como literatura. Ainda que a contemporaneidade, como expressa Williams, queira dissociar a relação entre literatura e cena, isolando-os. Por esta razão, minha análise considerará tanto a teoria brechtiana do Teatro Épico, quanto a encenação da *Ópera* no Teatro Castro Alves, com a direção de Martim Gonçalves.

#### 4.1 CONTEÚDO E FORMA: A DIALÉTICA BRECHTIANA

O Sr. K. observava uma pintura na qual alguns objetos tinham uma forma bem arbitrária. Ele disse: “A alguns artistas acontece, quando observam o mundo, o mesmo que aos filósofos. Na preocupação com a forma se perde o conteúdo. Certa vez trabalhei com um jardineiro. Ele me passou uma tesoura e me disse para cortar um loureiro. A árvore ficava num vaso e era alugada para festas. Por isso tinha que ter a forma de uma bola. Comecei imediatamente a cortar os brotos selvagens, mas não conseguia atingir a forma de uma bola, por mais que me esforçasse. Uma vez tirava demais de um lado, outra vez de outro. Quando finalmente ela havia se tornado uma bola, esta era pequena demais. O jardineiro falou, decepcionado: ‘Certo, isto é uma bola, mas onde está o loureiro?’” (BRECHT, 1991).

Existe todo um debate de alguns teóricos acerca da forma e conteúdo concernentes à literatura marxista. Este debate adensa o processo de modernidade na literatura, reservando à literatura iluminada pelos ideais de Karl Marx o lugar do rompimento total com qualquer espécie de formalismo literário já existente. Os críticos marxistas investem nesta mudança através do conteúdo político, cuja ação ataca os engendramentos da sociedade moderna capitalista. Terry Eagleton (1976) propõe a discussão entre a forma e o conteúdo na literatura marxista, confrontando o que diz os marxistas e o pesquisador Georg Lukács. Este último em seu livro *A Evolução do Drama Moderno* (1909) defende que a verdadeira revolução literária marxista está na forma construída, e não necessariamente no seu conteúdo, na busca obstinada por abordar assuntos políticos.

O próprio Marx escreveu sobre o equilíbrio que deve haver entre ambas as partes, chegando mesmo a destruir algumas de suas poesias por considerá-las pervertidas, com conteúdos repletos de vulgaridade. Marx ratifica ainda que a forma

não tem valor se não for a forma do conteúdo (EAGLETON, 1976, p.35-36). É sabido que Marx diverge da filosofia hegeliana, mas tanto um filósofo quanto o outro concordam que forma e conteúdo têm relação direta um com o outro. Neste caso “Hegel tinha argumentado na sua obra *Estética* (1835) que todo conteúdo definido determina uma forma que lhe seja adequada. As deficiências da forma, sustentava ele, provém de deficiência do conteúdo” (EAGLETON, 1976, p.36).

Hegel trata ainda da presença de um “espírito universal” que deve prevalecer. Porém, ele acredita que a história da arte é calcada na variação entre a forma e o conteúdo. Justamente o “espírito universal” que habita nas oscilações do desenvolvimento artístico é o conteúdo da arte. Vamos nos deparar com ele em vários estágios ao longo da história. Na Grécia, por exemplo, é justamente um período em que o equilíbrio acontece. Segundo Eagleton (1976, p.36), o equilíbrio entre conteúdo e forma se estabelece ao percebermos que o espiritual e o material estão condensados em iguais pesos e medidas nas obras de arte. Já no romantismo, período que influencia a primeira parte da obra de Brecht, esse equilíbrio se desfaz: “no mundo moderno, contudo, e, na sua forma mais característica, no Romantismo, o espiritual absorve o sensual, o conteúdo domina a forma” (EAGLETON, 1976, p.37).

Se pensarmos bem, a revolução dramática teve sim suas alterações em relação à forma. Considerando a modernidade em Ibsen, em sua segunda fase de drama social, veremos que a forma mudou. O drama tornou-se mais condensado, objetivo, coeso. O mesmo é estendido a Strindberg. Mas a revolução da forma dramática só acontece mesmo em Brecht.

Já o marxismo vê uma relação dialética entre forma e conteúdo, destinando o primeiro lugar desta relação para o conteúdo, como já explicitado anteriormente. Eagleton reitera que os progressos da forma literária de maior peso foram aqueles em que a ideologia foi alterada sensivelmente. É o que acontece na obra de Bertolt Brecht. Ele atualizou a forma dramática da peça de John Gay (*A Ópera dos Mendigos*), com o seu teatro épico, não porque queria mudar paradigmas na estética teatral; estava motivado por uma necessidade de transformação social, de afetar a plateia de modo diferenciado.

Um dos autores que trata dessa mudança da forma pela ideologia, trazida na obra de Eagleton, é Pleakhanov. Ele aborda a transição da tragédia clássica para a comédia sentimental francesa, numa subordinação dos valores aristocráticos pelos

burgueses. Assim segue em sua escrita trazendo a ruptura do naturalismo para o expressionismo, porque a transcendência não é mais do mundo burguês sólido, mas da incorporação de símbolos e fantasias que penetram na alma da sociedade.

A transformação de uma convenção teatral denota, portanto, uma transformação mais profunda na ideologia burguesa, à medida que as concepções confiantes da personalidade individual e das relações burguesas típicas dos meados da época vitoriana começaram a estilhaçar-se e a desfazer-se em face de crescentes crises capitalistas mundiais. (EAGLETON, 1976, p.43).

Do realismo seguiu-se para o expressionismo, e em reação aos dois movimentos uma nova crise surge, muito mais intensa e áspera. Esta crise é o capitalismo que será combatido duramente pelos socialistas, guiados pela luz do marxismo. Poderíamos dizer que esta crise culminará na ruptura de Brecht; levará o dramaturgo a assumir nova estética, reunindo caracteres e estratégias literárias, culminando no teatro épico. Eagleton reitera a discussão argumentando que tais rupturas não invalidam o movimento anterior. Pelo contrário, sempre haverá resquício, ou mesmo o lastro de criação, baseado no movimento anterior. Isto pensando na noção hegeliana de evolução da forma e conteúdo como ações historicizadas. É obvio que Brecht não abandona a dramática, nem assassina o realismo. Não obstante o realismo estará impregnado em suas obras e todas as suas estratégias literárias serão calcadas na dramaturgia naturalista – em reação a este movimento, é claro. A dramaturgia realista-simbolista será a base para a construção de sua tese e antítese. Antes tínhamos apenas a tese vendida como um prato feito. O convite agora é confrontar tese e antítese, gerando um discurso que comungue ou afete a realidade social vigente, iluminados agora pelos holofotes da igreja comunista.

O que fica aqui na obra brechtiana é o arejamento de uma forma dramaturgical já conhecida, desde as tragédias gregas, o teatro medieval, que ganhará novos procedimentos dramaturgical para que o ilusionismo das obras teatrais caia por terra, deixando o espectador lúcido e interativo no espetáculo teatral. Brecht não inventa um método, ele apenas sistematiza essa gramática teatral. Todavia, temos agora uma nova forma dramaturgical e um novo conteúdo condizentes com a realidade da modernidade.

## 4.2 DA PASSIVIDADE À ATIVIDADE: EXISTENCIALISMO E MARXISMO

A revolta social de Brecht é objetiva, ativa, terapêutica, realista; sua revolta existencial é subjetiva, passiva, irremediável e romântica (BRUSTEIN).

Mais especificamente nos referindo à obra de Bertolt Brecht, sua revolta é marcada por fases distintas. A primeira é a revolta existencial, se estendendo a todas as obras anteriores à *Ópera dos Três Vinténs*. A segunda fase, de revolta social, segue com a *Ópera*, tendo o marxismo e comunismo como doutrina.

Brustein descreve a primeira fase da obra de Brecht como sendo baseada no neorromantismo alemão. Nesta fase “[...] a carne humana assume a qualidade de porco e bife, e todos os instintos naturais parecem baixos, sinistros, horrendos” (BRUSTEIN, 1967, p.259). Brecht repulsa a carne humana, o físico, sobretudo nos primeiros poemas reunidos no volume *Hauspostille (BREVÍÁRIO DOMÉSTICO, 1927)*. Neste grupo de poemas os temas neorromânticos abordados são a

[...] insignificância do individualismo, o inevitável isolamento do homem natural e a vileza das funções naturais, além de exibir um interesse tipicamente alemão na decadência e morte. Cadáveres putrefatos, moças afogadas, soldados mortos e crianças assassinadas povoam as estruturas desses versos em forma de balada (p.259).

A crise que se arrastava na Alemanha, culminando no *Shoah*, talvez justifique esta fase existencialista de Brecht. Ele vê as coisas como se estivessem apodrecendo. É como se o homem não fosse nada além de uma mera carne podre, que incomoda por sua podridão. Exala o cheiro ruim que contamina tudo que é sadio.

Em *Baal* Brecht traz a degradação do homem na pele de um poeta bissexual, desenfreado pela busca em satisfazer seus instintos inescrupulosos. Finaliza sua vida na podridão, em meio a dejetos e urina, declarando que o mundo é o excremento de Deus. Em *Tambores da Noite* observamos a dramática vida de um soldado licenciado vivendo anarquicamente e isolado de tudo e todos. Ele rejeita a vida honrosa e heroica da revolução de Spartakus, a fim de viver confortavelmente sem as surpresas da guerra. Kragler diz: “Sou um porco, e um porco vai para a casa.” Na *Selva das Cidades* a abordagem gira em torno da humanidade em sua violência e degradação gratuita. O universo aqui se arrasta para o caos e a desordem, com requinte de crueldade cotidiana, cuja maldade é uma condição

aceita naturalmente. Na peça *Um Homem é um Homem*, Brecht traz a imagem do dócil Galy Gay. Este é corrompido e doutrinado forçosamente por três soldados, no intento de transforma-se numa máquina humana de combate. Nesta peça Brecht escancara a própria insignificância humana. Não bastassem tais ações, a violência humana fica a cargo de Bloody Five, um sargento severo, capaz de castra-se para que seus desejos sexuais sejam reprimidos.

Brustein compara essas personagens ao procedimento dramatúrgico biográfico de Strindberg. Nesse caso, o seu desespero, angústia, a *Bitterkeit* (em alemão original quer dizer: amargura, azedume) são transpostos ao palco pela boca dessas personagens. Ora vemos a passividade naquelas personagens que procuram evitar, ora vemos atividade naqueles que geram a violência.

O medo de Brecht em afogar-se no mar de sentimentos e sensações como a cólera, vingança, ultraje, pânico, violência, o levam a controlar e reprimir seus extintos, culminando na sua submissão e conversão ao comunismo.

*Na Selva das Cidades*, escrita em 1923 aos 25 anos do autor, é considerada por Brustein a peça que melhor ilustra o espírito de revolta existencial. O texto evidencia a impossibilidade em se estabelecer contato com os seres humanos, sejam eles sexuais, sociais ou espirituais. O homem se esconde a todo instante. Brecht representa o universo na natureza do caos e loucura.

A passividade de Brecht nesta fase é uma reação direta ao medo de agir. Brustein atribui o autocontrole da fúria de Brecht à sua conversão ao comunismo. Apesar de resistir à disciplina comunista, ele mergulha quase que como um fanático nesta ortodoxia. Suas peças ganham coesão, objetividade. Brecht abdica de sua personalidade, sendo um obediente total a uma ordem superior. As peças didáticas são a exasperação da disciplina, obediência: se você faz isto, essa é a cruel consequência.

Um exemplo claro é a peça *A Decisão*. Brustein argumenta que o Jovem Camarada é o próprio Brecht, personagem este que consente em morrer, em favor dos perigos da rebelião individual e reações instintivas. As punições ali alocadas são tudo aquilo que Brecht tenta reprimir: a subjetividade, o instinto e a individualidade.

Portanto, o comunismo de Brecht é menos um substituto para o seu anterior neorromantismo do que uma camada sobreposta neste; a sua ideologia racional emerge como réplica ao seu irracionalismo e desespero. [...] É certo que os pressupostos de Brecht são agora ais esperançosos e otimistas. Onde ele outrora identificava o mal como o

destino e supunha que era algo imutável, agora mais esperançosos e otimistas. (BRUSTEIN, 1967, p.275).

Isto posto, clarifica o pensamento no que tange a seguinte noção: a sociedade é transformável, o homem pode modifica-la. O pessimismo é substituído pelo otimismo.

Brecht não abandona de sua obra os aspectos sombrios da humanidade. Porém, a deterioração do homem cede lugar à decadência (deterioração social). A questão não é puramente existencial: as conjunturas políticas e os arranjos sociais designaram o futuro da humanidade. Se a questão não é existencial, há esperança nas relações do mundo; tudo depende da organização social. A partir disto, sua fúria começa a ganhar fôlego. Personagens são vítimas da cruel arrumação social. O marxismo assume as rédeas de suas obras, e as relações econômicas sociais saltam os olhos. Brustein diz que a rebeldia de Brecht não é mais contra a natureza caótica, mas contra o sistema social.

A deterioração humana agora está relacionada ao social, como já colocado, porém a podridão humana ainda atrai seus olhares, ainda que assuma agora o nome de *capitalismo*. Os problemas econômicos sociais aparecem no centro das obras; a sociedade é hostil para suas personagens viverem.

Em sua primeira fase existencialista, Brecht era influenciado pelo neorromantismo alemão. Agora ele é influenciado por um grupo de escritores internacionais que flertam com o marxismo: Benjonson, William Wycherly, John Gay, Henri Becque, Henrik Ibsen e (em menor grau) Bernard Shaw (BRUSTEIN, 1967, p.277).

Suas personagens habitam na dualidade razão x instinto: Shente e Shuita (*A Alma Boa de Setsuã*); as duas Anas (*Os Sete Pecados Mortais*); Puntila Ébrio e Puntila Sóbrio (*Senhor Puntila e Seu Criado Matti*).

Prevalece agora um tratamento ambivalente do conflito central. Brustein afirma que Brecht gosta da moralidade de suas peças no momento em que o homem é movido por seus instintos, estando estes no patamar positivo – o homem salutar, cortês. Porém, numa selva com bestas ferozes lutando pela sobrevivência, o instinto tem que ceder lugar ao egoísmo racional.

Esta atitude racional fria e egoísta é o grande desafio. Várias personagens de Brecht apontam esta dificuldade: o narrador de *O Círculo de Giz Caucasiano* diz que “terrível é a tentação da bondade”; um demônio japonês de um dos poemas de



Brecht reflete: “que enorme esforço em ser mau” (1991, p.279). Em suma, esta relação é clara: o homem é bom, o sistema é mau, logo ou você luta contra o sistema ou se deixa corromper.

O aspecto contraditório da obra de Brecht é justamente aquilo que o engrandece enquanto poeta dramático. A não resolução dos seus problemas em sua vida pessoal, de algum modo é refletida na ambivalência de suas obras, nas quais o choque entre a tese e a antítese gera uma síntese harmoniosa (1991, p.282).

#### 4.3 A ÓPERA DOS TRÊS TOSTÕES

Profundamente incômoda, é uma joia de comodidade. É uma peça astuta, traiçoeira, mesmo e precisamente naquilo que ultrapassa, confunde, neutraliza e escapa às intenções do próprio autor. Como convém ao grande teatro, desnuda-nos a todos, sem excluir ao “Pobre B.B.”, despudoradamente moralista, a despeito de tudo! (ROSENFELD, 2012).

Escrita em 1928, duzentos anos após a estrondosa estreia de *Beggar’s Opera* (*Ópera dos Mendigos*) de John Gay, com músicas de Pepusch, estreia a *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht.

A peça baseia-se na obra de Gay: uma ópera bufa, *vaudeville* ou *singspiel* (peça alegre com o diálogo falado e interlúdios musicais, forma intermediária que antecipa, de certo modo, a opereta e o “musical” moderno). *Singspiel* faz contraste da vida rural com a cidadina (naturalmente corrupta) apresentada por atores não cantores. (ROSENFELD, 2012, p.121) É uma peça que escancara a aristocracia inglesa da época. A peça de Gay é carregada de filosofia cínica, moralismo desiludido, alegria amarga; o homem da cidade é corrompido, não presta. Este universo vai inspirar Brecht a atualizar a trama.

A Ópera de Brecht é uma reação à ópera wagneriana, por considerar a mesma num formato alienado.

**Mac** *arranca a travessa da mão de um deles com um safanão* – Na verdade, eu não queria que começássemos a comer já. Vocês sempre atacam a mesa e caem logo de boca na comida. Mas eu teria preferido antes de alguma coisa solene. Afinal, com outras pessoas também sempre acontece algo especial, num dia como esses.

**Jakob** – O que, por exemplo?

**Mac** – Será que eu tenho que inventar tudo sozinho? Claro que não estou esperando nenhuma ópera aqui. (BRECHT, 1991, p.31).

Neste trecho, Mac falava de música, gostaria que seus capangas cantassem algo para o seu casamento com Polly. Na ocasião percebemos uma alfinetada à ópera wagneriana, com toda sua melancolia e dramaticidade, as quais Brecht não estava interessado.

O referido autor preserva o pano de fundo do herói e bandido. Ele insere novas cenas como o casamento de Macheath e Polly; investe ainda mais no seu sarcasmo, cinismo e dureza, mergulhando de cabeça no marxismo e suas relações inescrupulosas de poder guiados pelo capitalismo. As músicas são originais de Kurt Will, mas há influência da música de Kipling (BRECHT, 1991, p.122).

O foco agora não será a aristocracia, mas a burguesia. O próprio Macheath diz que o arrombamento de um banco é menos pior do que fundar um. Bertolt Brecht satiriza com cinismo as relações burguesas. Macheath se mostra interessado e com planos próximos à concretização do ingresso no ramo bancário.

É interessante a presença de atores cantando, ao invés de cantores. A música assume a função de contraponto na cena. Ela não está ali como elemento que acentua a dramaticidade, diferente da ópera Wagneriana. Pelo contrário, ela foi construída para criticar ou reforçar o discurso, ou fazer o público refletir sobre a cena, retirando deste qualquer resquício de empatia. A intenção com as declamações e *songs* é o despertar politicamente.

Rosenfeld diz que Brecht não consegue alcançar esse patamar sustentado por seu discurso da dialética do Teatro Épico:

[...] o teor fortemente ilusionista da música, que deveria chocar-se com o texto cínico e realista de personagens amorais, defrontou-se com um mundo de aura mítica e cunho romântico, de modo que o atrito distanciando não se verificou na medida desejada. Órgão e saxofone, em vez de entrarem em fricção, casaram-se às mil maravilhas. O malogro das intenções redundou em êxito comercial. Resultou em sete anos de Broadway (ROSENFELD, 2012, p.126).

Alienado e vinculado, ativo e passivo, esperançoso e cínico. É a obra em que Brecht consegue chegar ao equilíbrio da dualidade. A peça, resultado da parceria entre Brecht e Kurt Will, é impregnada de marxismo. Will se apropria desta dialética criando paródias e/ou melodias populares, por vezes, uma polifonia que causa estranhamento. Aparece nos hits o tango, o *moritat* e balada popular.

Quando a música é doce, o contraste fica por conta dos atores que as cantam de forma fanhosa, por vezes desafinados e com a orquestração metálica no estilo do jazz.

Esse drama musicado é a obra mais objetiva, social e concreta por ele criada até então e constitui, de fato, a primeira realização completa da teoria brechtiana de *Verfremdungseffekt*<sup>23</sup> (criar uma atmosfera de imparcialidade científica).

Anterior à escrita da *Ópera*, Brecht já escrevia sobre o teatro épico, postulando aquilo que mais tarde seria condensado em uma poética sólida, alterando os paradigmas do teatro moderno. Porém, somente com a estreia da referida peça é que essas elucubrações ganham materialidade. Ele se insere de fato na revolta social, abandonando o expressionismo. A estrutura do Teatro Épico há muito já é conhecida. Brecht investe em:

- Identificação desencorajada;
- Empatia proibida;
- Representação ao invés de realidade, a fim de aumentar a distância entre palco e plateia;
- Utilização de recursos visuais (títulos em telas cinematográficas, luzes visíveis, tubos expostos, refletores à mostra, bem como cordas, panos e cortinas).

O público é contrastado a todo o momento com um ator que interpreta uma personagem. Além disto, a personagem é criada através de um padrão, mas suas atitudes na realidade não condizem com o que ela é. “O bando volta. Os senhores vestem agora elegantes trajes de noite, mas infelizmente, durante o resto da cena, não se comportam de acordo” (BRECHT, 1991, p.28). Neste trecho da peça percebemos a função de contraponto na cena. O que se vê nem sempre é o que deveria, ou que acontece de fato.

Bertolt Brecht faz questão que o espectador lembre-se a todo instante que está num teatro.

No conhecido esquema em que Brecht opõe as características do teatro tradicional às do teatro épico, destaca que aquele procede agindo, envolvendo o público numa ação cênica, gastando sua atividade e impondo-lhe emoções, ao passo que este procede narrando, transformando o público em observador, despertando a sua atividade, impondo-lhe decisões; em vez de vivência e identificação de um público colocado dentro da ação, temos o

---

<sup>23</sup> Do alemão: tornar estranho.

raciocínio de um público colocado em face da ação e cujas emoções são estimuladas a se tornarem atos de conhecimento. (ROSENFELD, 2012, p.82).

O que acontece no teatro épico é a descrição da ação, não a representação como no teatro realista. Ele não é colocado dentro da ação, mas convidado a estar em face ao que acontece no palco. Obviamente que tais ações dramáticas afastam o público do espetáculo. E ainda que haja emoção, alguma cena apelativa, carregada de melancolia, logo é quebrada por uma música ou a declamação de um poema. Brustein (1967, p.284) esclarece que o desejo de Brecht é o espectador chegue num veredicto final, se comprometendo.

Apesar de rejeitar o darwinismo arraigado no realismo, Brecht se aproxima e se inspira em Tchecov no instante em que este busca a imparcialidade, impessoalidade em suas obras. Obviamente que ele não consegue. As peças de Brecht são tribunais, nos quais ele assume função de júri, juiz, promotor. E apesar do esforço pela impessoalidade, a autobiografia aparece de soslaio em suas personagens.

Brecht não descarta o realismo, como afirma Lukács, pelo contrário, todo o seu teatro épico tem por base a construção realista, deslocando, em via oposta, as perspectivas de leitura deste teatro, bem como o espectador frui a obra teatral. O principal alvo da peça é escancarar ao público no que cerne à “hipocrisia, exposta através de uma explosão de dissonância, de indignação brutal e cólera controlada” (BRUSTEIN, 1967, p.286).

Como já mencionado, B. Brecht se apropria da maioria dos personagens, cenário, algumas cenas e, até mesmo, de alguns jargões, sátiras que Gay. Todavia a sua atualização é muito exótica. A peça de Gay se passa na Inglaterra, mas a Inglaterra de Brecht é a mistura de Berlim, Índia e Paris.

O grande enredo é a criação de uma rede criminosa que agencia mendigos profissionais, com os mais altos recursos tecnológicos como roupas especializadas, braços postiços, tapa olhos etc., e o contraponto dos negócios inescrupulosos de Mac Navalha. O questionamento da peça é quem é mais cruel: aquele que assalta um banco ou quem funda um? Aquele que mata um homem ou aquele que proporciona as piores condições de trabalho? Obviamente que este deslocamento de valores é suscitado com o marxismo, influenciado pelo comunismo, realçando o capitalismo como destrutivo. O Sr. Peachum encaixa-se perfeitamente nesse

universo, mostrando-se como a própria dualidade, propagando cartazes religiosos e assumindo uma segunda vida regada a crime e escárnios. Mac Navalha não está distante deste universo, também é contraditório: um bandido do mais alto calibre, mas que não quer sujar suas mãos e preza pela sua imagem: “**Mac** – Minhas instruções eram: sem derramamento de sangue! Fico doente só de pensar nisso. Vocês nunca serão homens de negócios! Canibais, sim, mas homens de negócios, jamais!” (BRECHT, 1991, p.25).

Brecht critica a igreja, mas não pela sua relação metafísica, desajustando ou repelindo o poder de Deus. A questão é que a igreja é aparada pelos bancos, organizadamente como empresa, pertencendo a toda sujeira capitalista. Brecht alfineta ainda mais a igreja, nesse caso “a religião tem a sua parte de desrespeito, quando Peachum informa que se inspira na bíblia, na escolha dos ‘slogans’ dos mendigos” (MAGALDI, 1960, p.05). Outra situação que surge na peça contra a igreja é uma conversa entre Mac e Peachum. Na ocasião Mac expõe a relação entre um crime e um negócio, enquanto Peachum argumenta exemplificando as relações entre ética capitalista, egoísta, e a moralidade do cristianismo. Peachum diz que essa moralidade cristã é rasa, no que tange aos interesses pessoais. Peachum pede a Mac que observe a imagem do irmão dele e ele se afogando, com apenas uma boia curta para os dois. Talvez o irmão goste dele, mas no momento do desespero, ele é o primeiro a dar um chute em Mac, em favor de sua sobrevivência. Peachum diz que em primeiro lugar deve vir a comida, só depois é que a moralidade se fará presente (BRUSTEIN, 1967, p.289).

Há crítica também às mais altas patentes sociais, escancarando o que é oculto pela sociedade. Brecht denuncia a corrupção no exército, na polícia:

**Jakob**, que, acompanhado por *Matthias Walter*, conversava com *Polly* – Devo confessar que senti um certo medo quando disseram que Brown-o-tigre estava chegando.

**Matthias** – Pois saiba, distinta senhora, que nós temos lá as nossas relações com as mais altas autoridades.

**Walter** – É, quando a gente nem imagina, Mac tem sempre uma carta na manga. Mas nós temos as nossas cartinhas. Meus senhores, são nove e meia. (BRECHT, 1991, p.45).

Mas a sua crítica ao capitalismo não é limitada aos bancos, igrejas e negócios. Ele ataca o amor romântico e a amizade masculina (Brustein, 1967, p.289). Com relação à amizade, Brecht mostra a fragilidade e artificialismo na amizade de Mac e Brown (supremo chefe da polícia de Londres). Tratam-se como

amigos de infância, na maior cordialidade existente, com muitos elogios uns aos outros. Entretanto, a amizade se sustentou por longos anos apenas pelas relações comerciais ali alocadas: Mac dá informações sobre bandidos, enquanto Brown retribui dando cobertura policial. No final do espetáculo, Brown acaba encurralado por Peachum, o qual ameaça a reputação dele com um escândalo com os mendigos. Brown chora sua amizade, mas logo entrega Mac para a polícia. Brecht mostra a hipocrisia que existe na amizade burguesa.

Outra relação social de revolta em Brecht é exposta relacionada ao amor/casamento. Nesse caso me reportarei mais uma vez ao casamento de Mac e Polly. Esta cena é mais um enxerto de Brecht, não aparecendo na obra original de Gay. A canção nupcial diz que “ela logo o trairá /e depois como será?”. Nesse caso a relação matrimonial é posta à prova, desenhando uma condição própria do casamento – um ataque à burguesia.

É um típico banquete da classe média, repleto de brindes, prendas e anedotas sujas e convidados glutões – exceto pelo fato de que tem lugar num estábulo e todas as mobílias e apetrechos domésticos foram roubados. E as prostitutas no bordel de *Wapping* sentam-se pela sala em roupas menores, lavando-se, jogando cartaz, batendo papo etc. – um quadro que Brecht, numa indicação de cena, designa como ‘um idílio da classe média’. Quanto ao amor romântico, fica reduzido ao seu mais sórdido equivalente. (BRECHT, 1991, p.289)

O casamento é construído escancarando sua fragilidade e artificialidade. O típico casamento de interesses tão conhecido na sociedade burguesa, para atender a interesses financeiros e sociais.

O que prevalece ao final da peça é que o mundo é mal, a sociedade é suja, as relações sociais são inescrupulosas, não há em quem confiar. Nem mesmo naquele filho que proveu, porque o meio altera o homem. Brustein diz que a Ópera deixa-nos desequilibrados ao final, dado os contrastes presentes. Com tantas inversões, o público é deslocado pelas contradições, ficando difícil tomar partido deste ou daquele personagem, porque não existe herói nem vilão. A sociedade vive na imundície das relações sociais – mas após tanta negatividade e ironia, prevalece o fato de que o homem é bom.

#### 4.4 OS DESDOBRAMENTOS DO MAC NAVALHA EM SALVADOR

O discípulo Tief foi ao Sr. Keuner, o que pensa, e disse: “Quero conhecer a verdade”.

“Que verdade? A verdade é conhecida. Você quer saber a verdade sobre o comércio pesqueiro? Ou sobre os impostos? Se, ao lhe dizerem a verdade sobre o comércio pesqueiro, você deixar de pagar tanto pelos peixes, você nunca saberá a verdade”, disse o Sr. Keuner (BRECHT, 2006).

Desde 1957, Martim Gonçalves já aspirava a encenar Brecht, mais especificamente a peça *A Alma Boa de Se-Tsuã*. Fato este que não acontece com a referida peça, encenando, três anos depois, *A Ópera dos Três Vinténs*.

Em 1959 sai a programação da *Ópera*, mas só estreia no ano seguinte. Jussilene Santana (2011, p.355) diz que a programação do espetáculo previa a organização de palestras de Leo Gilson Ribeiro e de Hudepohl sobre Brecht: *Teoria e Prática do Teatro de Brecht, O Desenvolvimento do Teatro na Alemanha e Gerhart Hauptmann: Transformações de um Dramaturgo*. Os cenários e figurinos da *Ópera* seriam criados por ‘senhora Karl Hudepohl’, Constanze Gueber, colaboradora da Ópera de Berlim.

Em novembro de 1960 estreia *A Ópera dos Três Tostões*. Segundo Raimundo Matos de Leão (2006, p.152), em cuja ocasião cita Caetano Veloso, a peça recebeu este nome porque na gíria baiana do período, dizia-se que a mulher que perdeu a virgindade, perdeu os “três vinténs”. Com a conotação sexual do hímen com o vintém, alterou-se o nome para “tostões”. Jussilene Santana (2011) alerta para o desgaste que houve na montagem do espetáculo, muitas substituições, ensaios de abril a novembro, quando enfim estreia.

Apesar do descrédito dos jornais, as palestras acerca do Teatro Épico aconteceram no III Seminário Internacional de Teatro:

A peça fazia parte, sabe-se por meio de programas guardados nos acervos da irmã e do diretor Martim Gonçalves, do III Seminário Internacional de Teatro. O evento também não merece qualquer consideração dos jornais *A Tarde* e *Diário de Notícias*. Apenas o *Jornal da Bahia* abre matéria sobre o assunto em III Seminário Internacional de Teatro – Sérgio Cardoso falará sua experiência, de 21 de julho de 1961, texto que dá pistas para a pesquisa sobre o pouco que se sabe sobre o encontro. (SANTANA, J., 2011, p.698).

Esta era uma prática de Gonçalves durante sua gestão: aliar a encenação de espetáculos *d’A Barca* com seminários, palestras, focando na estética apresentada à

capital baiana naquele instante. A esta altura, acirravam-se as relações de Gonçalves com os jornais, os quais, salvo o *Jornal da Bahia*, ignoram o evento. Não sabemos se Leo Gilson Ribeiro e de Hudepohl vieram para falar sobre a teoria dramática de Brecht, ou mesmo o Gerhart Hauptmann, palestrando sobre as explosões dramáticas do século XX. A tese de Jussilene Santana não esclarece mais sobre o assunto.

Acentuando ainda mais o espírito da revolta suscitado nesta dissertação, a *Ópera* estreia nas ruínas do Teatro Castro Alves (TCA), cujo espaço era um sonho para a Salvador – um típico teatro burguês<sup>24</sup>. A peça é curiosamente financiada por dinheiro americano, com um autor centradamente comunista, pela primeira vez cobrando ingresso, num espaço físico desconfortável, com bancos de madeira.

É sabido que a base de ensino da escola é o método stanislavskiano. O mais intrigante é que na *Ópera* este método foi a base para a preparação do elenco em um espetáculo épico. Aliás, uma das duras críticas dos jornais baianos e cariocas foi justamente esta: a impossibilidade em unir Brecht e Stanislávski em um mesmo processo teatral. Considerando esta ação imprópria, os jornais dizem que esta é a primeira vez em que a “junção” é feita. Sobre isso, esclarece Jussilene Santana (2011, p.495):

Em 1961, Kusnet, através do Teatro Oficina, em São Paulo, a convite de José Celso Martinez Correia, inicia uma substantiva carreira como professor, quando, ao longo da década, divulga/burila a junção entre os ‘métodos’ através de aulas, livros e trabalhos como ator (RIZZO, *Idem*: 92-113). Se o inusitado encontro Stanislavski/Brecht, tão criticado pelos jornais baianos e cariocas em 1960, não fora pela primeira vez promovido pela Escola de Teatro da Bahia – como à época acredita-se –, ao menos a unidade educacional será um *importante laboratório* para o exercício e fortalecimento de tal prática.

Os atores Maria Fernanda (Jenny Espelunca) e Eugênio Kusnet (Sr. Peachum), russo, radicado no Brasil desde 1926, trabalhando desde a juventude com o método de Stanislávski, são convidados a integrar o elenco. O aluno Geraldo Del Rey representa Mac Navalha ao lado de Sônia dos Humildes, como Polly Peachum. O cenário arrojado fica a cargo de Lina Bo Bardi, estreante no teatro, mas

---

<sup>24</sup> O Teatro Castro Alves iniciou sua construção em 1948. Diante de muitas interrupções, a obra só é concluída em julho de 1958. Como parte da programação inaugural, entre os dias 02 e 07 de julho o teatro foi aberto para visitação do público. Porém, no dia 09 de julho, um incêndio inesperado acontece e o teatro permanece fechado. A grande maioria da popula o suspeitou de ato criminoso, mas o laudo técnico atesta que a justificativa foi um curto-circuito na caixa de luz do palco.



que cria espaços simultâneos, casando-se perfeitamente com o espírito épico proposto por Brecht no qual quebra completamente a noção de ilusão – fato este ressaltado pela encenação em cima do palco do TCA, não querendo esconder sua situação real.

A esta altura, em Salvador, pipocavam críticas à Escola de Teatro. Já não havia mais apoio dos jornais, apenas as críticas destrutivas do jornalista Paulo Francis. Tudo o que Glauber Rocha escrevia de positivo sobre a Escola no *Jornal do Brasil*, não tem réplicas impressas em nenhum jornal da cidade. Acirram-se também os comentários sobre a instituição nos jornais cariocas. Dentro da própria Escola já havia eclodido a cisão entre João Augusto e Gonçalves, formando, mais tarde, o Teatro Vila Velha – arrastando alguns alunos, como Echio Reis. Gonçalves já não tinha o costume de ir à imprensa defender-se, agora as chances são mínimas.

Em outro episódio durante a temporada da peça *A História de Tobias e Sara*, anteriormente à montagem da *Ópera*, o reitor Edgar Santos, o qual outrora era apoiador do projeto de Gonçalves, já havia “rompido” com o mesmo, no instante em que foi assistir a um espetáculo com sua comitiva, chegando atrasado e encontrando portas fechadas<sup>25</sup> – fato este que irritou profundamente o reitor, que tentou a duras penas entrar no Teatro Santo Antônio, sem obter êxito. Já não bastasse a rusga do reitor com Gonçalves, com a vitória de Jânio Quadros na presidência, a maquinaria política altera-se profundamente na Universidade da Bahia. Edgar Santos não é reeleito para reitor, possivelmente por não apoiar Jânio Quadros à presidência.

---

<sup>25</sup> Aquele que a presente tese chama de ‘segundo golpe’ ocorre durante a temporada de *A História de Tobias e Sara*, com texto de Paul Claudel já encenado por Martim em O Tablado e cujo aparato técnico de iluminação do Teatro Santo Antônio possibilita desta vez a criação de uma ambiente repleto de simbolismo e poesia. Essa montagem, que é a segunda do ano, é elogiada por grande parte dos textos jornalísticos e provoca, como a maioria dos espetáculos da ET, grande interesse público (SANTANA, 2009, p.199-212). A pequena narração que se segue é oriunda de três depoimentos de atores, ex-alunos, todos envolvidos diretamente com a produção: O reitor Edgard Santos avisa a Martim Gonçalves que irá em comitiva de convidados assistir ao espetáculo e pergunta se este, que começava normalmente às 21h, não poderia ser antecipado para as 20h30. Martim concorda e em seguida informa sobre a mudança de horário à produção da peça, que se prepara para a apresentação extraordinária. Acontece que, no dia marcado, às 20h30, atores e técnicos em posição, público já na plateia, nem o reitor e nem os seus convidados aparecem. Segundo o ator Otoniel Serra, Martim Gonçalves ainda espera talvez 10, 15, 20 minutos, não se sabe, e daí manda “trancar os portões da Escola”, com a ordem de que “ninguém mais” poderia entrar, posto que ele, que também era diretor e iluminador do espetáculo, estava acompanhando a apresentação da cabine. Às 21h, chega Edgard Santos e o séquito de convidados. Martim nem sai da cabine de iluminação e pede “a um funcionário” que dê o recado ao reitor “para que eles voltem outro dia” (SANTANA, 2011, p. 514-515).

Além de tudo isto, a plateia burguesa, grande público dos espetáculos d'A Barca, agora afasta-se da Escola:

Se, por um lado, Martim é alvo da esquerda, via Folha Unidade – UNE Bahia, que o acusa de autoritarismo, favoritismo, diletantismo e de fazer um teatro alienado, por outro, é isolado pela burguesia baiana, que por um bom tempo desfrutou da programação da Escola de Teatro. (LEÃO, 2006, p.152).

A polêmica sobre *A Ópera* toma conta dos jornais soteropolitanos. O crítico Napoleão Lopes Filho, do jornal *A Tarde*, condena a estreia do TCA com sua estrutura malograda, prejudicando o desfrute de sua belíssima estrutura arquitetônica. (LEÃO, 2006, p.153) A crítica de Lopes Filho é ácida, condenando o conteúdo da peça, como “venenoso e duplamente imoral”. Sábato Magaldi, crítico do jornal *O Estado S. Paulo*, diverge de Lopes Filho. Ele argumenta que é uma grande surpresa o resultado do espetáculo, tratando-se de uma Escola de Teatro. Faz algumas ressalvas do elenco, como Sônia dos Humildes, vivendo Polly – o crítico diz que em cenas de maior peso ela escorrega. Pontua, ainda, a pouca idade de Geraldo Del Rey para o papel de Mac Navalha, mas revela que o mesmo consegue segurar satisfatoriamente a personagem, sobretudo pela boa desenvoltura no aspecto cômico – é apontado como promessa do teatro brasileiro. De modo geral, Sábato Magaldi elogia a direção de Gonçalves, justamente pela compreensão da obra e a unidade estética que consegue com a montagem. Ele indica que tais resultados podem ter sido alçados diante dos seminários aqui desenvolvidos. A crítica de Magaldi é extensa, esmiuçando a dramaturgia de Brecht e sua relação com o marxismo.

Outra polêmica ação decorrente da montagem da Ópera foi a briga entre Gonçalves de Odorico Tavares, dono da recém-fundada TV Itapoan:

Segundo três versões, também de pessoas próximas a Martim, o diretor teatral não teria concordado com a exibição gratuita do espetáculo e queria que a empresa de comunicação, que tinha patrocinadores e comercial, pagasse cachê aos atores e técnicos (SANTANA, 2009, p.94-103). O que parece totalmente plausível diante da orientação profissionalizante de Martim Gonçalves para a ET e para seus alunos e da tentativa do mesmo em garantir alguma fonte de renda para a unidade exatamente a partir desse espetáculo. (SANTANA, 2011, p. 517-518).

Como Santana diz, era uma atitude já esperada de Gonçalves, sabido que ele primava pela profissionalização em Salvador. Outra justificativa lançada era o

assombro que já contaminava a época: o desinteresse pelo teatro, em favor da televisão.

Martim Gonçalves passou a mensagem e ela foi compreendida. Tanto que após a verdadeira explosão de signos e sentidos que foi a montagem de *A Ópera dos Três Tostões*, no TCA, com gente assistindo mais de quatro/cinco vezes o espetáculo, 1115 “considerada uma das melhores montagens de Bertolt Brecht na América Latina”, 1116 dez anos depois sendo lembrada pelo crítico Oscar Araripe, do *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, como “uma das montagens míticas do teatro brasileiro contemporâneo”, 1117 maior sucesso de público até então da Escola da Bahia, o ano letivo termina para a ET com um estranho silêncio. (SANTANA, 2011, p.527).

No final do ano de 1960 a Fundação Rockefeller suspende os auxílios concedidos à Escola, não renovando o contrato que seria estendido a 1961-1963. Isso por conta das críticas lançadas à Escola, gerando insegurança da continuidade da instituição. Com isso, a Revista Repertório encerra suas publicações na montagem d’*A Ópera*, por falta de recursos. (SANTANA, 2011, p.572)

No ano seguinte estreia *Calígula*, de Albert Camus – último espetáculo dirigido por Gonçalves. Outra peça altamente subversiva é encenada, colocando nos holofotes um governante que não consegue governar. A Escola de Teatro é pichada com frases ofensivas contra Gonçalves, acusando-o de ser o “Calígula do Canela”. Martim manda fechar a escola e se tranca lá dentro. Um fotógrafo é convocado para registrar as pichações na calçada da Escola de Teatro, muros. A esta altura Gonçalves já não tinha forças para lutar. Jornais fechados para ele, alunos em agitação contrária ao seu projeto, demissões de professores, o próprio Sérgio Cardoso, que vive o *Calígula*, adoece após a estreia, obrigando a peça a ser suspensa. Com isso os burburinhos ressoam dizendo que Gonçalves expulsou também Cardoso.

Não tem apoio nem da direita, tampouco da esquerda. Em 18 de agosto de 1961, em meio à temporada das *Três Peças Modernas Japonesas*, Martim Gonçalves se afasta da gestão. Em outubro do mesmo ano a Escola é assumida pela atriz Nilda Spencer, na qual dá continuidade ao seu trabalho. Posteriormente é substituído pelo diretor Luis Carlos Maciel.

O que esta dissertação infere é que a montagem d’*A Ópera dos Três Tostões* é uma resposta para todo o processo político que Gonçalves vivera.

Martim Gonçalves passou a mensagem e ela foi compreendida. Tanto que após a verdadeira explosão de signos e sentidos que foi a montagem de *A Ópera dos Três Tostões*, no TCA, com gente assistindo mais de quatro/cinco vezes o espetáculo, “considerada uma das melhores montagens de Bertolt Brecht na América Latina”, dez anos depois sendo lembrada pelo crítico Oscar Araripe, do *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, como “uma das montagens míticas do teatro brasileiro contemporâneo”, maior sucesso de público até então da Escola da Bahia, o ano letivo termina para a ET com um estranho silêncio. Obviamente, e, como já mencionando anteriormente, existia o desejo de encenar Brecht – o nome desta peça já estava na lista dos desejos de encenação – mas o que ocorre é o casamento perfeito entre o discurso político-comunista-subversivo de Brecht e todos os ataques sofridos por Gonçalves (SANTANA, 2011, p.527).

A Bahia precisava conhecer esta gramática teatral pertencente ao *hall* da dramaturgia moderna, mas a coincidência do estopim das relações eclodirem justamente na montagem d’*A Ópera* não pode ser por acaso. Se Robert Brustein analisasse este período, certamente se encantaria com tantas coincidências diante deste repertório, sobretudo com as escolhas estéticas d’*A Ópera*, e de como ela afetou a burguesia soteropolitana (incomodada por pagar ingressos para sentar em lugares desconfortáveis, por exemplo). Desse modo, cumpriu seu papel a peça *A Ópera dos Três Tostões*, no que tange aos seus aspectos de revolta. Ela foi criada não para agradar ao público, pelo contrário, para insultá-los, mexer com seus valores e impulsioná-los à ação.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ESTILHAÇOS DO ESPELHO

O protesto, a revolta, está tudo muito certo. Mas protesto em nome de quê? Revolta em apoio de quem? Se todas as nossas esperanças são ilusões, que esperanças nos podem ser dadas em troca? (BRUSTEIN, 1967).

Durante a guerra, obviamente que a arte também é afetada. Artistas são impedidos de circular entre os países, algo que é favorável ao Brasil. Um episódio interessante aconteceu em uma noite de fins de 1914. Estourada a Primeira Guerra Mundial, um sentimento de desespero e horror assolava pelo mundo. Muitos artistas na Europa faliram, companhias inteiras impedidas de apresentar, de viajar, porque atravessar o Atlântico não era uma boa ideia. Com isso, alguns artistas brasileiros festejaram, pois o público, em uma concorrência desleal, sempre preferia ver espetáculos europeus. Um dia pós-espetáculo, Procópio Ferreira saiu com seu ídolo, Leopoldo Froés, para beber. Em dado momento Froés surpreende todos os presentes no bar, ao dizer:

“Essa guerra precisa durar alguns anos”. Era, na opinião do mais prestigiado ator brasileiro da época, a única forma de o teatro brasileiro se firmar: diante dos riscos de cruzar o Atlântico, as tradicionais Companhias europeias interromperiam as constantes turnês para a América do Sul. Leopoldo estava certo: o momento tinha chegado. (SAWITZKI, 2010, p.38).

Foi uma fase importante no Teatro Brasileiro para formar plateias interessadas em consumir teatro feito por brasileiros. Esse dado vai ser importante nos anos seguintes, fortalecendo o entendimento de modernidade, que está ligado à noção de brasilidade, de produção própria, de revolução artística na própria nação, da descoberta de novas técnicas.

Com a insegurança reinando no velho continente, muitos artistas europeus, sobretudo os italianos, encontram no Brasil um abrigo. Nessa estada em nossa terra, não resta aos estrangeiros outra coisa que não voltar à cena. É assim que nossa profissionalização de fato acontece com toda a explosão estética e os reais avanços teatrais no eixo Rio-São Paulo. Nessa via, o pensamento de Octavio Ianni acerca das teorias da globalização se faz pertinente com a ação global de ingresso de outras nacionalidades no Brasil, ecoando o que se tinha de moderno lá fora, agora aqui dentro:

O mundo transforma-se em território de todo o mundo. Tudo se desterritorializa e reterritorializa. Não somente muda de lugar, desenraizam-se, circulando pelo espaço, atravessando montanhas e desertos, mares e oceanos, línguas e religiões, culturas e civilizações. As fronteiras são abolidas ou tornam-se irrelevantes e inócuas, fragmentam-se e mudam de figura, parece que não são (IANNI, 1996, p.169).

Nem sempre há planejamento para as alterações decorrente do processo de globalização/modernização. Por isso, não é errado pensar que a guerra ajudou a proporcionar ao Brasil sua modernidade-mundo. No contexto cultural brasileiro, o efeito positivo da fuga dos artistas europeus primeiro chega ao Rio de Janeiro e São Paulo. A Bahia permanece atrasada por longos 10 anos, arrastando-se nas poucas tentativas audazes dos amadores.

A reviravolta acontece por duas vias que se justapõem: 1 - o quadro financeiro na Bahia avança assustadoramente com a descoberta do petróleo no bairro do Lobato, gerando 5% dos royalties nacionais para a Bahia até 1980; 2 – o reitor Edgar Santos tem o desejo de modernizar as artes, criando escolas de arte na então Universidade da Bahia. São essas vias que se cruzam, gerando o produto já mais do que conhecido: a Escola de Teatro.

Tripulando a referida instituição teatral temos o comando de Martim Gonçalves. Por tudo que foi elucidado, sua formação insere-o na modernidade, e suas ações condizem com um homem de seu tempo, esforçando-se para tirar o mofo da cena soteropolitana, proporcionando uma renovação no que se fazia em termos de teatro. Apesar de o repertório conter peças de Brecht, Strindberg, Williams, 3 peças modernas japonesas de Yukio Mishima, dentre outros, ainda percebemos um certo atraso em relação ao eixo Rio-São Paulo.

Em contrapartida a dramaturgia moderna soteropolitana é tímida. O texto de Echio Reis tem uma trama pobre, mal desenvolvida, com uma profundidade dramática forçosa. De igual modo acompanha a tentativa de Francisco Pereira da Silva, investindo em um cordel chulo, sem grandes inovações estéticas. Gonçalves repete muitos espetáculos épicos encenados no *Tablado*, com Maria Clara Machado. Espetáculos estes de gramática teatral já cansada na cidade. São todos aqueles de cunho religioso os quais foram comentados no terceiro capítulo.

As peças brasileiras, salvo Ariano Suassuna, também não apresentam inovações na estrutura dramática, como as de Arthur Azevedo – é uma excelente

fórmula cômica, porém já mais que conhecida. Em Suassuna a inovação não é nem tanto pela técnica dramaturgica, mas pelo conteúdo subversivo, uma crítica ácida, mais contundente que outros autores que investem no cômico. Atendo-se a esta questão dramaturgica, o que fica aqui é também um atraso na escolha do repertório, em relação ao que estava acontecendo no Brasil.

Se a Bahia, mais especificamente, em Salvador, não conhecia as peças já encenadas na região do centro oeste brasileiro (eixo Rio-São Paulo), como avançar com peças de estruturas dramáticas inovadoras e mais complexas, como *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues? Ou ainda um *Esperando Godot* de Beckett? Salvador precisava atravessar essa lacuna espaço-temporal de “atraso” teatral. Neste caso a escolha de textos já conhecidos mundialmente como os de Tchecov, Strindberg se fazem necessário para ampliação do repertório do público soteropolitano carente destas estéticas.

Talvez se a comparação fosse a nível internacional, a noção de atraso ganhasse outra conotação. Depois do Japão, Salvador foi a primeira cidade a encenar os textos de Yukio Mishima (*Tambor de Damasco*, *Sotoba Komachi*), *Calígula* de Camus, foi traduzido para o português (primeira tradução do mundo). A explicação clara é considerando o hibridismo cultural já posto nesta dissertação nas palavras de Ianni. As fronteiras desterritorializam-se, não obstante Salvador/Bahia estaria à frente da produção nacional, se esse deslocamento de territórios fosse feito. Infelizmente, o predomina nos livros de História do Teatro é a referência engessada do Rio-São Paulo na liderança da modernidade do Teatro.

Apesar do recorte metodológico desta dissertação não privilegiar todo o conjunto dramaturgico encenado pela A Barca, foram vinte e oito peças encenadas na gestão de Martim Gonçalves. Mesmo com o afastamento de Gonçalves, a Companhia segue ativa na gestão de Luís Carlos Maciel/Nilda Spencer, até 1963.

Durante os anos 1956 a 1961, muitos outros textos foram cogitados à encenação, como é o caso de *A Alma boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht, dentre outros. Talvez não tenham ido à cena por falta de recursos humanos, financeiros ou falta de tempo. Não é difícil imaginar que se o projeto proposto por Gonçalves seguisse à frente, muito em breve teríamos a encenação de um Beckett ou outro dramaturgo de peso da moderna dramaturgia.

Nesse caso, saliento que minha análise não foi completa, porque privilegiei as peças encenadas, deixando de fora, por exemplo, o *Evangelho de Couro*, de Paulo

Gil Soares – mencionado na dissertação apenas pela existência da Revista Repertório de nº14.

Além disto, como exercício de aulas práticas, seja estudando dramaturgia ou criando cenas, os alunos da Escola conheceram outros dramaturgos mundiais, nacionais e locais. Nesse caso, diferente do que se imagina, neste período a Escola não é apenas uma fábrica de espetáculos, mas uma produtora de conhecimentos. Esse conhecimento não é direcionado apenas ao discente, mas para a comunidade nacional e internacional, porque a Escola promovia seminários, colóquios, discussões dos diversos setores da arte teatral, trazendo para o solo baiano artistas nacionais e internacionais de destaque na cena.

Para melhor compressão do panorama de encenações na gestão de Gonçalves (1956 a 1961), segue um quadro ilustrativo:

<b>Período</b>	<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Direção</b>	<b>Local</b>
11/1956	<i>Recital de Poesia-Luso Brasileira</i>	Diversos, brasileiros e portugueses	Martim Gonçalves	Salão Nobre da Reitoria
11/1956	<i>Auto da Cananéia</i>	Gil Vicente	Martim Gonçalves	Museu de Santa Tereza
11/1956	<i>Anúncio Feito a Maria</i>	Paul Claudel	Martim Gonçalves	Museu de Santa Tereza
12/1957	<i>O Boi e o Burro a Caminho de Belém</i>	Maria Clara Machado	Martim Gonçalves	Parque da Reitoria
04/1958	<i>A Via Sacra</i>	Henri Ghéon	Martim Gonçalves	Cruzeiro de São Francisco
04/1958	<i>Senhorita Júlia</i>	August Strindberg	Martim Gonçalves	Teatro Santo Antônio
06/1958	<i>A Almanjarra</i>	Arthur Azevedo	Antônio Patiño	Teatro Santo Antônio
09/1958	<i>As Três Irmãs</i>	Anton Tchecov	Gianni Ratto	Teatro Santo Antônio
11/1958	<i>Cachorro Dorme nas Cinzas</i>	Echio Reis	Martim Gonçalves	Teatro Santo Antônio
11/1958	<i>O Moço Bom e Obediente</i>	Betty Barr e Gould Stevens	Martim Gonçalves	Teatro Santo Antônio
11/1958	<i>Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra</i>	Francisco Pereira da Silva	Martim Gonçalves	Teatro Santo Antônio
12/1958	<i>O Tesouro de Chica da Silva</i>	Antônio Callado	Gianni Ratto	Pátio da Escola de Teatro
05/1959	<i>Auto da Compadecida</i>	Ariano Suassuna	Martim Gonçalves	Teatro Santo Antônio



08/1959	<i>Um Bonde Chamado Desejo</i>	Tennessee Williams	Charles McGraw	Teatro Santo Antônio
09/1959	<i>Diálogo do Auto de Mofina Mendes</i>	Gil Vicente	Martim Gonçalves	Teatro Santo Antônio
09/1959	<i>Diálogo de Todo Mundo e Ninguém</i>	Gil Vicente	Martim Gonçalves	Teatro Santo Antônio
09/1959	<i>A Farsa do Velho da Horta</i>	Gil Vicente	Martim Gonçalves	Teatro Santo Antônio
11/1959	<i>A Sapateira Prodigiosa</i>	Federico García Lorca	Martim Gonçalves	Teatro Santo Antônio
06/1960	<i>Uma Véspera de Reis</i>	Arthur Azevedo	Martim Gonçalves	Teatro Santo Antônio
09/1960	<i>A História de Tobias e Sara</i>	Paul Claudel	Martim Gonçalves	Teatro Santo Antônio
10/1960	<i>Evangelho de Couro *</i>	Paulo Gil Soares	Martim Gonçalves	Teatro Santo Antônio
11/1960	<i>A Ópera dos Três Tostões</i>	Bertolt Brecht	Martim Gonçalves	Teatro Castro Alves
06/1961	<i>Calígula</i>	Albert Camus	Martim Gonçalves	Teatro Castro Alves
08/1961	<i>Sotoba Komachi</i>	Yukio Mishima	Herbert Machiz	Teatro Santo Antônio
08/1961	<i>O Crime de Han</i>	Shiga Naoya	Herbert Machiz	Teatro Santo Antônio
08/1961	<i>O Tambor de Damasco</i>	Yukio Mishima	Herbert Machiz	Teatro Santo Antônio
10/1961	<i>A Morte de Bessie Smith</i>	Edward Albee	Lúis C. Maciel	Teatro Santo Antônio
10/1961	<i>A História do Zoológico</i>	Edward Albee	Lúis C. Maciel	Teatro Santo Antônio
10/1961	<i>Por um Triz</i>	Thornton Wilder	Lúis C. Maciel	Teatro Santo Antônio

No campo da revolta, prevalece a escolha dramatúrgica do Teatro de Comunhão. As peças de revolta, coincidência ou não, são incluídas no repertório justamente no período no qual sua relação com a classe jornalística, política e da população da cidade tornam-se mais tênues.

Os boatos que circulavam na época os quais diziam que Martim Gonçalves não se defendia das críticas tecidas a sua gestão teatral, neste instante tornam-se verdades nesta dissertação. Em nossos materiais coletados e analisados, na imprensa da época, pouco se viu entrevistas ou escritos que justificassem ou esclarecessem suas ações. O que se infere é que sua defesa era artística: arte da revolta.

O protesto<sup>26</sup> é a energia que impulsiona o teatro moderno, tal como a fé impulsionou o teatro no passado. Contudo, o protesto não é, simplesmente, uma energia, mas também um corpo de ideias, um sistema de valores; e estes têm aspectos tanto implícitos como explícitos. (BRUSTEIN, 1967, p.444).

Os dramaturgos de revolta citados por Brustein atestam a modernidade na cena mundial, mas o repertório d'*A Barca* só se moderniza de fato, graças a toda agitação política vivida com a existência da Escola de Teatro. Talvez se a aceitação fosse completa de tudo que foi criado, não tivéssemos a escolha de textos específicos como aqui citados anteriormente. Neste caso, concordo com Brustein no instante em que diz que a revolta impulsiona o teatro. Uma das especulações de Brustein é que a dramaturgia de revolta investe em ideias positivas para o mundo, sobretudo as peças de revolta messiânica. Em contrapartida essa dramaturgia da dissidência não tem muita simpatia da sociedade, porque apesar dos valores positivos, elas questionam valores vigentes, e nem sempre propõem algo para ocupar o lugar delas. Seria uma positividade destrutiva. Brustein acredita que esses valores acarretam a impopularidade deste tipo drama, porque a sociedade no mundo moderno quer afirmações, não questionamentos. (BRUSTEIN, 1967, p.444)

Seria esta a razão dos ataques cruéis dos jornalistas acerca do repertório d'*A Barca* e suas encenações no final da gestão de Gonçalves, período em que o repertório ganha corpo no que compete à modernidade?

Como a epígrafe sugere, no mundo ecoa a pergunta: revolta em relação a quê? Para quem? Por quê? Brustein diz que nestes questionamentos os dramaturgos revoltados fogem a dar respostas, talvez porque não as conhecessem, ou suas réplicas pudessem resultar em programas mirabolantes, com fantasiosas resoluções.

Talvez a retórica faça sentido justamente na impossibilidade em responder as perguntas citadas acima. Se todas elas fossem de fácil resposta, imagino que a humanidade não evoluísse, pois quando está inserida em conflito e dissidência ela é estimulada a agir.

Dissidência implica quase sempre em terror e tormento. Neste caso, Nietzsche nos alerta para que tenhamos coragem em ser homens trágicos, porque

---

<sup>26</sup> No texto original, o termo seria "revolt" (revolta), e não protesto – o que faz toda a diferença no entendimento do texto.

deste modo seremos redimidos. O horror da vida é aquilo que mais é confrontado no repertório da revolta. E hoje, no século XXI, ele já não choca mais. Mas a dramaturgia da dissidência não quer ensinar a convivência com a desgraça humana, pelo contrário, ela pressupõe que o homem ao invés de acostumar-se com o conforto e felicidade, desenvolva dentro de si a força, coragem e o vigor em seguir a vida – afinal de contas, os mais velhos nos dizem sabiamente que viver dói.

Clarifica-se com o fim desta dissertação o entendimento de que o repertório de dissidência da Escola de Teatro, em relação à cena amadora teatral em atividade na cidade do Salvador, ainda que com seus limites, mostrou-se moderno, agressivo, esclarecedor – considerado a modernidade soteropolitana em atraso e o público desacostumado a uma pluralidade estética renovada. Ainda assim o repertório eclético d'*A Barca* apresenta qualidade cênica e dramaturgica, com espetáculos formalmente orgânicos, cuja gramática da cena é preenchida não somente pelo texto, mas por sua leitura por parte de Martim Gonçalves e dos que encenaram no período.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. **Obras completas 8: A Morta, O Rei da Vela e O Homem e o Cavalo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

AZEVEDO, Arthur. **A Almanjarra**. Teatro de Arthur Azevedo – Tomo 1. [s.d.]: Instituto Nacional de Artes Cênicas - INACEN. V.7 (Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, domínio público).

\_\_\_\_\_. **Uma Véspera de Reis**. Teatro de Arthur Azevedo – Tomo 1. [s.d.]: Instituto Nacional de Artes Cênicas - INACEN. V.7 (Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, domínio público).

BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres**: texte établi et arinoté par Yves-Gérard La Dantec. 2 Vol. Paris: [s.l.], 1932.

\_\_\_\_\_. **Mon coeur mis à nu et fussés**. Préface de Gustave Kahn. Paris: [s.l.], 1909.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**: tempo universitário. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura - obras escolhidas, v.1. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Rio de Janeiro: M.A.F.C, 1978.

BRECHT, Bertolt. **Bertolt Brecht, teatro completo em 12 volumes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

\_\_\_\_\_. **Histórias do Sr. Keuner**. São Paulo: Ed.34, 2006.

\_\_\_\_\_. **Teatro completo em 12 volumes**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. V.12.

BRUSTEIN, Robert. **O teatro de protesto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1967.

CALLADO, Antonio. **Pedro Mico, O Tesouro de Chica da Silva e Uma Rede para Iemanjá**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.]. (Clássicos Brasileiros – Edições de Ouro).

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. 4.ed. Trad.: Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para sair e entrar da modernidade. São Paulo: Edusp, 2013.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós-moderno**. São Paulo: L&PM, 1986.

EAGLETON, Terry. **Crítica Literária e Marxismo**. Trad.: António Sousa Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1976.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: \_\_\_\_\_. **Ditos e escritos**. V.III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1963.

\_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber**. 7ed. Trad.: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GUZIK, Alberto. **TBC: crônica de um sonho - o Teatro Brasileiro de Comédia (1948-1964)**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HORKHEIMER, Max. **O eclipse da razão**. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Centauro, 2002.

IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

LEÃO, Raimundo Matos de. Escola de Teatro (1956-1964) Repertório Eclético Sem Concessões. **Revista Repertório**, Salvador, n.17, p.71-81, 2011.

\_\_\_\_\_. **Abertura para outra cena: o moderno teatro na Bahia**. Salvador: Fundação Gregório de Matos: Edufba, 2006.

LORCA, Federico Garcia. **Amor de Dom Perlimplim, A Sapateira Prodigiosa e Retábulo de Dom Cristóvão**. Trad.: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1975.

KRYSINSKI, Wladimir. **Dialéticas da transgressão: o novo e o moderno na literatura do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MACHADO, Lucia. **A modernidade no teatro: [ali e aqui] reflexos estilhaçados**. Recife: Editora do Autor, 2009.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6.ed. São Paulo: Global, 2004.

\_\_\_\_\_. **A Ópera dos Três Tostões**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 10 dez. 1960, Suplemento Literário, p.05.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião - uma interpretação da cultura de esquerda**. São Paulo: Proposta, 1982.

NASSER, Eduardo. Nietzsche e a morte. **Cadernos de Filosofia Alemã**, n.11, p.99-110, jan.-jun. 2008.

NIETZSCHE, Frederico. **A origem da tragédia**. 3.ed. Trad.: Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1982.

\_\_\_\_\_. **O Anticristo**: maldição contra o cristianismo. Trad.: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2013.

O CASTIGO DA SOBERBA: auto popular, anônimo, do romancista nordestino. **Revista Repertório**, nº 08, p.03, 1959.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PATRIOTA, Rosângela; GUINSBURG, J. (orgs.). **A cena em aula**: itinerários de um professor em devir. São Paulo: Edusp, 2009.

PEDONE, Jaqueline Viel Carbelon. **O espírito eclético**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Porto Alegre.

\_\_\_\_\_. O espírito eclético na arquitetura. **ARQTEXTO - Revista do Departamento de Arquitetura e do Propar**, Porto Alegre, n.6, 2005.

PRADO, Décio de Almeida. **Procópio Ferreira**: a graça do velho teatro. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Encanto Radical).

REVISTA REPERTÓRIO, Salvador: Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia n.01, abril de 1958.

REVISTA REPERTÓRIO, Salvador: Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, n.08, maio de 1959.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo: perspectiva, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2.ed. Tradução e Apresentação: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTANA, Jussilene. **Impressões modernas**: teatro e jornalismo na Bahia. Salvador: Vento Leste, 2009.

\_\_\_\_\_. **Martim Gonçalves**: uma escola de teatro contra a província. 2011. Tese (Doutorado) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, PPGAC, Salvador.

SANTANA, Tássio Ferreira; CASTILHO, Jacyan. O corpo musical do ator: sistematização da construção de uma prática cênica. **Cadernos do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade - GIPE-CIT**, Salvador, Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Escola de Dança, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ano 14, n.27, 2011.

SANTOS, Glaucio Machado. **Aprendizagem de Direção Teatral**: análise e sugestão de práticas de ensino para iniciação do diretor de teatro. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Escola de Dança, Salvador.

SAWITZKI, Manoela. Para entender o teatro brasileiro: o grande salto. **Bravo!**, São Paulo: Ed. Abril, p. 38-42, 2010.

SILVA, Francisco Pereira da. **Francisco Pereira da Silva: teatro completo**. Org.: Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SOARES, Caio Caramico. **Evangelhos da revolta: Camus, Sartre e a remitologização moderna**. 2010. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

\_\_\_\_\_. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida: teatro moderno**. 9.ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1972.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno: 1880-1950**. Trad.: Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

WILLIAMS, Tennessee. **Um Bonde Chamado Desejo: teatro vivo**. 1.ed. Trad.: Brutus Pedreira. São Paulo: Abril, 1976.