

ESCOLA DE TEATRO (1956-1964) REPERTÓRIO ECLÉTICO SEM CONCESSÕES

Raimundo Matos de Leão¹

Resumo: A proposta deste texto é colocar em destaque o repertório de peças encenadas na Escola de Teatro da então Universidade da Bahia, no período em que Martim Gonçalves e Luiz Carlos Maciel assumiram a direção artística da instituição. Enfatiza-se o caráter eclético do conjunto de obras, vistas na perspectiva de um programa centrado na universalidade, no humanismo dos temas e no viés cultural. Ressaltam-se os aspectos positivos, o caráter inovador para a cena baiana e, sobretudo, a sua inserção no movimento que ordena as transformações ocorridas no teatro brasileiro a partir dos anos quarenta.

Palavras-chave: Repertório. Ecletismo. Viés cultural.

Abstract: The purpose of this text is to detach the repertoire of play productions of the theatre school of the University of Bahia, during the time that Martim Gonçalves and Luiz Carlos Maciel were artistic directors of the institution. The eclectic character of the ensemble of the productions is emphasized as they are viewed in the perspective of a program focused in the university, in the humanistic treatment of the themes and in the cultural trends. The positive aspects, the innovating character for the theatre art in Bahia and, above all, its insert in the movement that regulates the transformations which happened in the Brazilian theatre from the 40's on.

Key-words: Repertoire. Eclectism. Cultural Trends.

Similitudes e dissonâncias

Um olhar mais atento sobre os acontecimentos que marcam a renovação da cena teatral brasileira a partir da ação dos amadores (1937-) identifica

como parte de suas preocupações a mudança de repertório, visto que o programa apresentado, via de regra, pelo teatro profissional mostrava-se esgotado. A cena visível nas décadas anteriores ao ciclo que se denominou de modernização do teatro brasileiro exibia uma dramaturgia sem grande expressão. Tal afirmativa não desmerece os autores que alimentaram a ribalta nas primeiras décadas do século XX nem esquece o trabalho daqueles que

¹ Escritor, dramaturgo, professor adjunto da Escola de Teatro, credenciado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Filiado ao grupo de pesquisa DRAMATIS – Dramaturgia, Mídias, Teoria, Crítica e Criação.

forçaram a mudança, apresentando um repertório cujas coordenadas figuram elementos pré-modernistas, tanto na forma quanto no conteúdo. Inscrevem-se nestas fileiras Oduvaldo Vianna, Joraci Camargo, Renato Vianna e Álvaro Moreyra, sobressaindo-se Oswald de Andrade (modernista) com seus textos – *O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo* e *A Morta* – provas incontestes de uma necessária renovação textual. Quando da sua publicação (1937), não fosse a cena profissional acanhada ao extremo, *O Rei da Vela* não teria permanecido inédito até 1967, momento em que José Celso Martinez Correa revela a potência da escritura dramaturgica oswaldiana. Por seu ineditismo no palco, Oswald de Andrade perde a primazia de ocupar a posição de inovador, lugar que veio a ser de Nelson Rodrigues.

Ainda que se coloque uma série de interrogações sobre a estreia de *Vestido de Noiva* em 1943, é certo que o acontecimento torna-se um marco inegável do desenvolvimento da encenação e da dramaturgia no Brasil, desdobrando-se em uma série de ocorrências modificadoras do fenômeno teatral entre nós. Antes mesmo de *Vestido de Noiva* ir à cena, Os Comediantes, proporcionadores de sua estreia, traziam como princípio investir em um repertório diferenciado do que era visto, não somente no Rio de Janeiro, como em outras capitais. Voltam-se os artistas para os originais em um ato, pois ofereciam “maior facilidade de seu preparo e por ser uma modalidade de teatro pouco praticada entre nós, ainda que merecendo difusão pelo grande número de originais de qualidade que o repertório internacional oferecia”. (DORIA, 1975, p. 6-7) Neste momento, os inquietos amadores trazem para a ribalta os nomes de Bernard Shaw, Luigi Pirandello, Alfred de Musset, entre outros, seguindo os passos inovadores do Teatro do Estudante, ação meritória de Pascoal Carlos Magno e tentativa de retirar o pó depositado sobre os palcos. Seguindo os passos do grupo carioca em suas iniciativas modernizadoras ver-se-á que nem tudo figurava como postulado inovador, como demonstra a reação desencadeada pela fala de Jouvett² ao ser procurado pelos amadores cariocas

quando de sua estada no Rio de Janeiro.

E lá se foi Brutus Pedreira com mais uns poucos colegas à procura do mestre visitante. E voltou de lá com a verdade estarrecidora: qualquer iniciativa que pretendesse fixar no Brasil um teatro de qualidade, um teatro que atingisse verdadeiramente a uma platéia, não estaria realmente realizando nada enquanto não prestigiasse e incrementasse a literatura nacional! Não havia autores brasileiros no momento? Estimulásemos os possíveis para que escrevessem alguma coisa. [...] Molière ou Shakespeare seriam experiências futuras O ponto de partida era o autor brasileiro. (DORIA, 1975, p. 16-17)

A preocupação com o repertório somada ao alerta de Jouvett fez o grupo encontrar em Nelson Rodrigues e em seu *Vestido de Noiva* a alavanca para um salto histórico de inegável significado para o teatro nacional. Teatro que segue outro rumo quando os amadores se profissionalizam em outras bases, cujo emblema mais potente é a empresa paulistana, o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC.

Sem que se faça uma análise qualitativa dos autores nacionais que estiveram no palco do Teatro Brasileiro de Comédia, referência profissional do moderno teatro brasileiro, é certo que a “fábrica teatral” não alijou de sua cena a dramaturgia pátria, visto que 21 textos foram encenados em um repertório com 108 montagens, desde a sua fundação em 1948, até o fechamento em 1964. Mas no repertório eclético do TBC é visível a disparidade entre o autor nacional e a expressiva maioria de textos de outras nacionalidades. Demarca-se assim um território, conferindo-lhe uma identidade diversa, mas desfavorável ao dramaturgo brasileiro. A diretriz posta em movimento pelo Teatro Brasileiro de Comédia leva Alberto Guzik a afirmar: o “ecletismo de repertório forneceu chão para que se colocasse em cena muita bobagem, muita peça

para a renovação da cena em seu país. Ao se recusar a cumprir o programa cultural imposto pelos alemães, Jouvett parte para Lisboa (1941) e em seguida para a América do Sul. Estreia no Rio de Janeiro onde permanece por um bom tempo e segue para São Paulo, obtendo grande sucesso ao se apresentar com sua companhia.

² Louis Jouvett, ator e diretor francês (1887-1951), contribuiu



de segunda classe” (1986, p. 224), incluindo-se em sua avaliação muitas peças de autores brasileiros que conseguiram chegar ao seu palco.

A visada sobre um repertório deve ser crítica, mas não tão rígida, de tal forma que se possa ressaltar o pluralismo e seus aspectos multifacetados. O ecletismo³ não implica necessariamente a reunião de obras de baixa qualidade artística em meio a obras de excelência comprovada. Um repertório pode reunir uma quantidade de textos nacionais e internacionais que passaram pela prova do palco, permanecendo ao longo do tempo como obras referenciais. Tornam-se clássicos, visto que “servem para entender quem somos e aonde chegamos”, conforme Italo Calvino. (2004, p. 16) São textos demonstrativos de constituintes formais e temáticas inovadoras quando de sua feitura, continuando a alimentar a cena para além da sua periodicidade. Além disso, figuram como criações de alto nível cultural.

O século XX assistiu à desconstrução da visão negativa justaposta ao ecletismo na arte. É neste século que se configuram aceleradamente as mudanças na forma de pensar e fazer teatro no Brasil. O conceito toma outra conotação; não corresponde mais às suas origens no século XVIII, passando a indicar fases ou fenômenos híbridos, em culturas de diferentes regiões ou períodos, assim como indica aproximação ou rompimento de fronteiras, desviando-se da visão totalizadora, consonante com a condição pós-moderna.⁴

A partir de 1939, o ecletismo é aceito como um método válido nos processos criativos. É neste momento que os amadores brasileiros⁵

propõem um programa amplo de reformulação da estética teatral então vigente; é quando se criam empresas como o TBC, entre outras que aparecem estimuladas pelo surto empreendedor de Franco Zampari. É também o momento em que surgem os movimentos que se opõem ao projeto empresarial e seu programa estético, surgindo então os grupos paulistanos Arena e Oficina, exemplos de um teatro que parte da herança tebeciana para em seguida enveredar pelos caminhos da ruptura.

Desta quebra surge outro repertório, também eclético, mas expressando-se por outro ideário. Atentando-se para o conjunto de peças encenadas, tanto pelo Teatro Arena quanto pelo Grupo Oficina, ver-se-á procedimentos estilísticos que apontam para uma extrema diversificação, ainda que mantenham em suas escolhas alguns princípios que não dissolvem o ecletismo de seus repertórios. A importante diferença é que as opções de um e de outro grupo buscam não fazer concessões ao comercialismo, postura que balizou grande parte das escolhas do Teatro Brasileiro de Comédia, e seguem uma tendência claramente ideológica à esquerda. O Grupo Arena, após sua primeira fase, anterior à encenação de *Eles Não Usam Black-Tie*, privilegia a dramaturgia nacional. Seu empenho em trazer para o palco a realidade brasileira possibilita o surgimento do Seminário de Dramaturgia, com resultados concretos, uma dramaturgia conformada às teses do realismo socialista ou realismo crítico, como quer Gianfrancesco Guarnieri (1980, apud MOSTAÇO, 1982, p.43).

Noutro momento, o Teatro de Arena encaminha sua prática para a montagem dos 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

³ Compreende-se o ecletismo como método filosófico dos que não seguem sistema algum, escolhendo de cada um a parte que lhes parece mais próxima da verdade. Tendência artística fundada na exploração e conciliação de estilos do passado, usual no Ocidente, a partir do século XVIII, como uma tipologia da arquitetura, contaminando as linguagens da arte.

⁴ Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=357&cd_idioma=28555&cd_item=8>. Acesso em: 30 jun. 2011.

⁵ Nem todos os grupos amadores conseguem fazer valer seus desejos de inovação verificados no Teatro do Estudante do Brasil e n’Os Comediantes (Rio de Janeiro), também no

Grupo de Teatro Experimental e no Grupo Universitário de Teatro (São Paulo) e no Teatro de Amadores de Pernambuco (Recife). Em Salvador (Bahia), os grupos - Teatro de Amadores do Fantoche, Teatro de Cultura da Bahia e Teatro de Amadores da Bahia - recebem as influências dos congêneres, mas não avançam no sentido de renovar o fazer teatral soteropolitano.

práxis artística”, conforme Edelcio Mostaço (1982, p. 65). Revela-se nesta fase o direcionamento para um repertório universal, de certa maneira eclético. Nos primórdios de sua ação, o Grupo Oficina, aproximando-se do ideário existencialista configura seu repertório com as peças *A Ponte*, de Carlos Queiroz Telles, *Vento Forte para Papagaio Subir* e *A Incubadeira*, ambas de José Celso Martinez Correa. Em seguida, abre sua programação com *A Vida Impressa em Dólar*, de Clifford Odets, texto inserido na linha do realismo social norte-americano, porta aberta para os textos russos que o Grupo passa a encenar. Tal guinada se configura com a montagem de *Pequenos Burgueses*, de Gorki, alcançando uma eficácia cênica até hoje comentada. Projeta-se o Grupo Oficina nacionalmente, ordenando-se o seu repertório em textos “quase sempre um arcabouço melodramático, realista, psicológico, que era buscado para facilitar e prender o espectador a uma fórmula conhecida (advinda do TBC) para um conteúdo problemático, insidioso, subversivo mesmo” (MOSTAÇO, 1982, p. 71), e de inegável teor eclético.

Outra agremiação surgida na segunda metade do século XX e que guarda proximidades com a Escola de Teatro da então Universidade da Bahia é O Tablado, atualmente conhecido por suas atividades voltadas para a criança e a juventude. A contiguidade d’O Tablado com a Escola de Teatro deve-se a Martim Gonçalves⁶, um dos fundadores do grupo carioca e primeiro diretor artístico e administrativo da instituição baiana. Sobre o repertório d’O Tablado assim se expressa Yan Michalski (1986, p. 69):

A primeira coisa que salta aos olhos [...], é a extrema diversificação do repertório: 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 della’arte**, drama poético. Alta comédia moderna, parábola simbólica, drama realista, comédia de costumes, comédia elisabetana, teatro do absurdo, etc.

A abrangência de tal repertório, indicando a postura eclética d’O Tablado não implica necessariamente na encenação de “bobagens” ou “peças de segunda classe”. Michalski, um dos participantes do grupo carioca, afirma que O Tablado não realizou montagens comerciais ou “qualquer **boulevard** daqueles através dos quais o TBC, por exemplo, costumava tomar na mesma época o fôlego financeiro que lhe permitia enfrentar a seguir suas jogadas ousadas” (1986, p. 69). Pauta-se O Tablado por uma linha cultural ao escolher seu repertório. Esta panorâmica sobre momentos significativos do teatro brasileiro com foco no repertório objetiva ressaltar as similitudes e dissonâncias na moderna cena teatral brasileira, além de apontar a conexão existente entre o projeto artístico-pedagógico implantado por Martim Gonçalves quando da criação da Escola de Teatro (1956) e inseri-lo no processo renovador da cena nacional.

Eclétismo em cena

Adotando uma linha eclética para o repertório de A Barca, “companhia” encarregada de mantê-lo em cena até 1961⁷ destacam-se textos diversificados e distantes de um programa inconsistente. São marcas da diferença, traços de um projeto abrangente, tanto nos temas quanto nas formas com que se expressa. Guardadas as devidas demarcações, a linha de conduta anterior permanece durante a administração da atriz-professora Nilda Spencer, quando A Barca, sob a coordenação artística de Luiz Carlos Maciel, permanece produzindo um repertório aberto tal qual o proposto por Martim Gonçalves.⁸

⁷ Ano em que Martim Gonçalves é desligado da instituição universitária, sem completar o projeto renovador da cena teatral baiana.

⁸ A não inclusão de Carlos Murinho no presente trabalho não significa alijá-lo de um processo, mas, diante de sua curta permanência na Escola de Teatro, quando dirigiu a bem-sucedida montagem de *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, avaliamos que a sua ação não se efetivou de maneira mais enfática como a de seus antecessores. Para conhecimento de sua passagem pela instituição, indico *Abertura para Outra cena: o moderno teatro na Bahia* (Edufba, 2006), de minha autoria.

⁶ Eros Martim Gonçalves Pereira (Recife, 1919 -1973).



Objetivando a formação de atores e atrizes no interior de um sistema que valoriza o fazer, Martim Gonçalves e a equipe que integra o corpo docente da Escola tomam como princípio norteador a premissa da “aprendizagem no palco”, ou seja, o “aprender fazendo”. Configura-se então um repertório de cunho humanista, universalmente abrangente, visando com isso à preparação de pessoal qualificado para o exercício profissional sobre o palco. Atores e atrizes formados para responder às metamorfoses do teatro, e por isso mesmo preparados no interior de um projeto que não limita o território mas estende suas fronteiras. Esta expansão visa trazer para os aprendizes a possibilidade de experimentar a diversidade de peças e seus diversos estilos.

Assim como nos grupos anteriormente citados, incluindo o Teatro Brasileiro de Comédia, há, na escolha do repertório encenado na Escola de Teatro, uma marca totalizadora que caracteriza os projetos que se constituem no interior da Modernidade. Do ponto de vista das obras postas em cena revelam-se “oposições tais como entre realismo e irrealismo, formalismo e conteudismo, esteticismo e engajamento político, literatura erudita e popular [...]” (COUTINHO, 2005, p. 163), para dar conta das grandes narrativas que se querem apagadas na Pós- Modernidade.

Privilegiando clássicos da dramaturgia e da produção textual do teatro moderno, Martim Gonçalves e posteriormente Luiz Carlos Maciel oferecem uma gama de textos, pautando-se pelas possibilidades que as peças proporcionam aos idealizadores dos espetáculos, incluindo-se os atores e atrizes em processo de aprendizagem. Assim, os estudantes de teatro puderam experimentar uma diversidade de personagens e de situações dramáticas necessárias para sua formação. O ensinamento se dava no palco e os estudantes mergulharam em um repertório variado e de qualidade artística inegável. A diversidade de textos, considerando-se suas constituintes históricas e estéticas, solidificava a preparação dos atores, burilando seus talentos e dando-lhes as necessárias ferramentas para o exercício profissional, tanto na Bahia quanto em outras regiões do país, notadamente Rio de Janeiro e São Paulo, para onde seguiram muitos dos que frequentaram as salas de aula e o palco do Teatro

Santo Antônio, atual Teatro Martim Gonçalves.

Do ponto de vista da recepção, levando-se em consideração o contexto onde se deu a ação da Escola de Teatro, é notável o avanço e o acerto do repertório levado à cena de 1956 a 1964. As inúmeras matérias publicadas em *A Tarde*, no *Diário de Notícias* e no *Jornal da Bahia* atestam a repercussão do trabalho. Jornalistas, intelectuais e críticos não ficaram indiferentes ao repertório. Acolhendo ou rejeitando as escolhas de Martim Gonçalves e de Luiz Carlos Maciel, a imprensa baiana contribui para fomentar o interesse pelos espetáculos, seja para exaltá-los ou diminuí-los, enquanto realização estética. Com isso, suscitou o interesse do público para comparecer às encenações em espaços alternativos: claustro do Convento de Santa Teresa, Praça do Cruzeiro de São Francisco e jardins da Reitoria. Em seguida, ocupa a plateia do Teatro Santo Antônio, inaugurado com a montagem de *Senhorita Júlia* (1958), de August Strindberg. Pouco depois, vai ao Teatro Castro Alves para apreciar e interagir com as encenações de *A Ópera de Três Tostões*⁹, de Bertolt Brecht, *Calígula*, de Albert Camus e *Por um Triz*, de Thornton Wilde. Estes espetáculos foram pensados para ocupar o palco do TCA àquela altura fechado por conta do incêndio impedidor de sua inauguração em 1958. Ainda que parcialmente destruído, o imenso palco abrigou não somente as encenações, como também a platéia, em uma arquibancada, conferindo uma espacialidade especial aos espetáculos.

O repertório eclético levado a efeito pela Escola de Teatro, motivo de ácidas críticas, não deve ser visto como uma opção oportunista destituída de uma intenção artística e com objetivos definidos. Culturalmente sólido e sem concessões, se comparado com a média das produções do teatro profissional, o programa sustentou-se pelo respaldo do Reitor Edgard Santos, destinando vultosa verba para a manutenção do espaço e de sua programação. Complementando as verbas da Universidade, a Escola de Teatro contou com auxílio da Fundação Rockefeller. Assim, o repertório

⁹ Encenada pela primeira vez no Brasil, *A Ópera dos Três Tostões* estreou em 15 de novembro de 1960. Direção: Martim Gonçalves, regência: Johannes Hoemberg, arquitetura cênica: Lina Bo Bardi, figurinos: Beatrice Tanaka.

se sustenta não somente por suas escolhas, mas, sobretudo pela transposição cuidadosa do texto para a tridimensionalidade do palco. Os investimentos proporcionados pela Universidade e pela Fundação resultaram nas encenações de textos artisticamente válidos, todos eles cercados por uma concepção cênica que destaca a obra literária, mas não se escraviza a ela.

Concebidos a partir da ótica que valoriza o realismo ou a teatralidade em suas variantes, as encenações de Martim Gonçalves, *Auto da Cananéia* (1956)¹⁰ de Gil Vicente, *O Boi e o Burro a Caminho de Belém* (1957) de Maria Clara Machado, *A Via Sacra* de Henri Ghéon, *Senhorita Júlia* de August Strindberg, *A Almanjarra* de Artur Azevedo, *Cachorro Dorme na Cinza* de Echio Reis, *O Moço Bom e Obediente* de Betty Bar e Gould Stevens, *Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra*, de Francisco Pereira da Silva (1958), *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, o espetáculo dedicado a Gil Vicente, com partes de *Auto de Mofina Mendes*, *Todo Mundo e Ninguém e Farsa do Velho da Horta*, *A Sapateira Prodígiosa* de Garcia Lorca (1959), *Uma Véspera de Reis* de Artur Azevedo, *A História de Tobias e Sara* de Paul Claudel, *A Ópera de Três Tostões* de Bertolt Brecht (1960) e *Calígula* de Albert Camus (1961), compõem um quadro bastante esclarecedor sobre a diversidade temática e formal oferecida aos estudantes para a sua formação e para a apreciação pelo público.

Com este repertório cumpriam-se dois objetivos: a preparação de profissionais e a formação de plateia. Na mesma linha, as encenações de Gianni Ratto¹¹, Charles MacGaw e Herbert Machiz¹² dimensionam

¹⁰ As datas correspondem ao ano em que o texto foi encenado.

¹¹ Em 1958, Ratto dirige *O Tesouro de Chica da Silva*, de Antonio Callado, concebendo a cena para os jardins da Escola. Ratto, concentrando a ação em frente ao casarão, sede da Escola de Teatro, projeto do arquiteto Rossi Baptista, construída em 1912 para a residência de Bernardo Martins Catharino. Em seguida, o diretor-cenógrafo italiano, radicado em São Paulo, encena *As Três Irmãs*, de Anton Tchecov.

¹² Diretores norte-americanos. Coube a MacGaw encenar *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, em 1959. Machiz dirige *Três Peças Japonesas*, espetáculo contendo os textos de *Sotoba Komachi* e *Tambor de Damasco*, de Yukio Mishima, pela primeira vez encenado no Brasil, e *O Crime de Han*, de Shiga Naoya (1961); no mesmo ano Machiz encena *Por um*

a diversidade e a qualidade do conjunto de textos.

Retornando dos Estados Unidos, onde estudou teatro como bolsista, Luiz Carlos Maciel encena os seguintes textos: *A História do Zoológico* e *A Morte de Bessie Smith* (1961), ambas de Edward Albee; *O Pedido de Casamento*, *O Trágico à Força*, e *O Jubileu*, reunidas em *Um Festival Anton Tchekhov*, *O Evangelho de Couro*, de Paulo Gil Soares, *Major Bárbara*, de Bernard Shaw (1992); *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto, *Leonce e Lena*, de Georg Büchner (1963). A dimensão quantitativa e qualitativa dos textos e suas encenações são prova incontestável de uma realização que perdura até o presente. Subsequentemente, a Escola de Teatro manteve um repertório aberto a diversas tendências. Em 1981, com a criação da Companhia de Teatro da UFBA, as escolhas recaíram sobre textos da dramaturgia contemporânea em suas diversas conformações. Da mesma forma, os espetáculos de conclusão de curso dos alunos do bacharelado em Interpretação Teatral e do curso de Direção tenderam para a variedade estética e poética.

Tomando-se o repertório (1956-1964) como um todo, diga-se que o mesmo se estrutura no interior da modernidade, compreendendo-se a amplitude do conceito, seja histórica ou esteticamente, com “a predominância da *representação sobre o real*. Uma decorrência do esteticismo”, como indica Teixeira Coelho (2001, p.34) ao refletir sobre as margens da modernidade.

A modernidade [que] substitui, na arte, a unidade estética – a unicidade ou a convergência de alguns poucos programas estéticos – pela multiplicidade da expressão estética. A modernidade é, acima de tudo, reação contra o estilo predominante – o que faz com que dentro do próprio programa da modernidade os estilos se sucedam com uma rapidez não observável até o século XVIII. (2001, p. 40)

Nos primeiros anos de sua criação, a Escola de Teatro coloca em cena o conjunto de peças dos mais variados estilos com foco na *representação* configurada no espetáculo, diferentemente das *experiências teatrais* que se dão no território das

Triz, de Thornton Wilder.



vanguardas artaudianas e grotovskianas, como sinaliza Teixeira Coelho (2001, p.81). Posto em circulação, o repertório dos primeiros anos da Escola de Teatro faculta aos estudantes a vivência com as propostas stanislavskianas, em maior grau, e as brechtianas, quando a concepção do espetáculo assim o requeria, no caso a encenação de *A Ópera dos Três Tostões*.

Os três primeiros espetáculos sob a chancela de Martim Gonçalves, *O Auto da Cananéia*, *O Boi e o Burro a Caminho de Belém* e *A Via Sacra* ocupam espaços alternativos. O texto de Gil Vicente é mostrado o interior da Igreja de Santa Teresa, o de Maria Clara Machado é apresentado em palco armado nos jardins da Reitoria, *A Via Sacra* vai à cena no claustro do Convento de Santa Teresa e no Largo do Cruzeiro de São Francisco. Ambos dramatizam temas da cristandade, pondo em cena o Cristo adulto e o Cristo criança, as duas primeiras peças, de forte apelo popular. Versando a terceira sobre a Paixão, apresenta de maneira não convencional a caminhada rumo ao Calvário, rico material para uma reflexão sobre a condição humana. A alegoria vicentina guarda proximidade com o teor narrativo e o antinaturalismo do texto de Ghéon, traços do épico. Completa o ato inaugural, o forte apelo poético de *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*.

As peças que compõem o repertório inaugural não tangenciam o que viria em seguida, culminado com a encenação de *A Ópera dos Três Tostões*. Os textos indicam uma postura que enfatiza o cultural, mas revela uma escolha conservadora e de certa maneira uma atitude precavida. Martim Gonçalves explora o terreno. Tal atitude advém das críticas ao projeto de Edgard Santos; desde o seu início, manifestou-se a veia conservadora de amplos segmentos da sociedade soteropolitana dos anos cinquenta. Ao perceberem a ideias avançadas que partiam da Reitoria reagem de forma intransigente, revelando o sossego e o atraso.¹³

Para inaugurar o Teatro Santo Antônio, em 26 de abril de 1958, o texto escolhido é *Senhorita Júlia*, de August Strindberg, exemplar do realismo, drama

psicológico e humano já absorvido desde o século XIX. Peça eficaz causa efeito sobre o público, principalmente em uma plateia não muito atenta às dinâmicas do teatro e da dramaturgia, ainda que o Teatro de Amadores da Bahia tenha encenado, em 1954, *O Pai*, com o título de *Paternidade*. Ao optar por um texto como *Senhorita Júlia*, Gonçalves revela um gosto pessoal por um determinado tipo de dramaturgia, mas a escolha não se restringe a isso. Ainda que o conteúdo revolucionário da peça de Strindberg tenha sido amainado, para o contexto baiano da época, a batalha entre macho e fêmea revela-se provocativa e apropriada. O jogo de sedução entre a filha do patrão e o criado João, mostra-se como “a descida de Júlia, [...] um movimento do espírito para a carne, motivado pela sua atração pela imundice e a morte” (BRUSTEIN, 1967, p.135), um tema incômodo, visto que traz a marca da revolta, o estilizar das convenções.

Segue-se a incursão sobre o universo de Artur Azevedo, com as montagens de *A Almanjarra* (1958) e *Uma Véspera de Reis* (1960), textos que revelam as qualidades cênicas inerentes às comédias de costume do autor. Impregnadas de leveza, mostram com olhar benevolente, mas não acrítico, a vida do Rio de Janeiro e de Salvador.

Mas a reunião de peças não se prende a um estilo. Tanto os professores quanto os estudantes que compuseram os elencos das montagens realizadas no período em tela tomaram contato com as paixões existenciais do americano Tennessee Williams, com sua visão sobre comportamentos conturbados derivados de um sistema apodrecido. Sem trazer para cena o engajamento político, Williams deixa entrever em *Um Bonde Chamado Desejo* (1959) os indivíduos enclausurados pelas normas e convenções de um mundo sustentado na hipocrisia. Em uma dramaturgia fortemente marcada pelo melodrama, movem-se personagens marcados pela violência e solidão e sempre em busca de compreensão. Indivíduos inconformados sucumbem ao meio. Lembrando ainda, entre seus temas, o da homossexualidade, causador de incômodo para a comportada plateia soteropolitana do período.

Em *As três Irmãs*, texto levado à cena em 1958, Gianni Ratto expõe os estados de alma do autor russo, de certa forma profetizando o fim de uma

¹³ Sobre o tema, indico a leitura de *Avant-garde na Bahia* (1995), de Antonio Risério

época, configurada na desesperança que atinge as irmãs Olga, Macha e Irina. Tomadas pelo tédio e incapazes de vencer o círculo do “comer, beber, dormir e morrer”, as personagens expõem suas frustrações, ainda assim acreditando num futuro melhor para os que virão depois delas.

Incluir *As Três Irmãs* no repertório da Escola de Teatro é oferecer ao elenco em processo de formação um material de profundo teor poético, revelando não somente delicadeza, mas “abismos de teatralidade, fervor moral e revolta” (BRUSTEIN, 1967, p. 156). Requeria, portanto, uma entrega aos papéis, atitude pertinente em um momento cuja preparação dos atores se dá pelos postulados de Constantin Stanislavski, inseridos por Martim Gonçalves na prática escolar. Além disso, a inatividade presente nas personagens do texto russo é sempre um alerta aos espectadores acomodados, contrapondo-se, por exemplo, ao efervescente ideário posto em circulação no Brasil de então; corolário de esquerda que propunha outro modelo político-social para o país, plataforma para manifestações que se definem mais claramente a partir da posse de João Goulart.

Chama a atenção o espetáculo que reúne os textos de Francisco Pereira da Silva, Echio Reis e Betty Bar e Gould Stevens. Em meio ao repertório taxado de erudito e conseqüentemente elitista, pelas correntes contrárias ao projeto de Martim Gonçalves, despontam as peças *Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra* (Pereira) e *Cachorro Dorme nas Cinzas* (Reis). Somadas aos textos de Artur Azevedo compõem, com *Auto da Compadecida*, uma amostra das preocupações do encenador com obras cujo teor popular aparece como substrato. Constituinte que também se vincula ao elaborado contexto poético de *A Sapateira Prodigiosa*, de Lorca, “farsa violenta” no dizer do poeta-dramaturgo. Textos como *Evangelho de Couro*, de Paulo Gil Soares e *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, remetem ao povo e às suas lutas, recebem a atenção de Luiz Carlos Maciel. Ainda que o tratamento literário passe por uma elaborada construção, tanto um texto quanto o outro não deixam de fulgurar suas fontes populares, ressaltadas nas encenações. Ao escolher trechos das peças de Gil Vicente – *Auto de Mofina Mendes e Farsa do Velho da Horta* – para incluí-las no espetáculo em homenagem ao autor,

Gonçalves (apud LEÃO, 2006, p. 139) escreve uma nota no programa:

Na montagem dessas [...] farsas não nos preocupou uma reconstituição histórica ou acadêmica. Procuramos apenas reviver esses episódios tomando unicamente como base o texto forte e vivo de Gil Vicente, com toda a sua atualidade de teatro de sentido popular [...].

Transitando entre o erudito e o popular, conceitos problemáticos, prossegue o diretor da Escola de Teatro na sua empreitada, cujo objetivo na definição de Glauber Rocha (1961) é engendrar “uma entidade cultural que não estabelece programas, mas visa exclusivamente, levar a um povo que não conhecia teatro todas as manifestações importantes seja de esquerda ou de direita [...]”. Não há, portanto, uma tendência privilegiadora que determine uma linha estético-ideológica para o repertório. O viés adotado distancia-se do esquema proposto pelo Arena, cujo teor ideológico determina a escolha do repertório e sua feitura cênica. Conforme Mostaço (1982, p. 47), o pensar-fazer do grupo paulistano “não deixa dúvidas, o homem político e social sobrepôs-se ao homem estético conferindo ao Arena nesta segunda fase [a do Seminário de Dramaturgia] o caráter de um *grupo teatral ideológico*, o primeiro de uma série e outros que surgiriam na década de 60, [...]”.

As escolhas que compõem o repertório de A Barca guardam proximidades mais evidentes com o repertório d’O Tablado e estabelecem conexões com algumas das opções do Teatro Brasileiro de Comédia, as que se afastam do comercialismo. Ressalte-se que a Escola de Teatro, constituída no interior de uma instituição de ensino público e, mantida com verbas federais, tem condições de assumir um repertório que dificilmente o teatro profissional consegue manter. Assim, a cena pôde ser povoada do simbolismo poético de *A História de Tobias e Sara* (Claudel), das metáforas sobre beleza contrapondo-se à decadência e à velhice de *Sotoba Komachi* e *Tambor de Damasco* (Mishima), lançadas nacionalmente no palco do Teatro Santo Antônio. Por fim, o marxismo escancarado d’*A Ópera dos Três Tostões*. A encenação acirra as animosidades contra o encenador, evidência de que a plateia



soteropolitana não estava preparada para receber o expoente do teatro moderno, Bertolt Brecht. Contraditoriamente, a encenação tornou-se uma pedra no caminho dos grupos progressistas que somente viam esteticismo nas escolhas de Gonçalves. Pegos de surpresa, não recuaram na campanha contra a Escola, seu diretor, seu repertório. Para o grupo que subscrevia o programa posto em cena até a estreia da *Ópera*, o choque provocou, por outras vias, o alinhamento junto aos opositores. Forma-se então uma corrente juntando conservadores e progressistas; unidos investem contra Martim Gonçalves e seu projeto. O caráter paródico do texto de Brecht, as ironias com que trata os poderosos e os marginalizados, sua visão da sociedade burguesa atingem seu alvo, cabendo ao acontecimento teatral na Bahia a observação de Raymond Williams (2002, p. 250):

Se toda a propriedade é um roubo e a instituição da propriedade, impiedosa e falsa, então ladrões e prostitutas são os verdadeiros, ainda que chocantes, retratos de uma sociedade que tenta se fazer passar por respeitável. O impacto causado por esse reconhecimento penetrará a estabelecida falsa consciência.

Posta em cena conforme as premissas do épico brechtiano, o espetáculo resulta do entrosamento do encenador com Lina Bo Bardi, responsável pelo espaço cênico e figurinos. Armam-se de maneira visível os elementos que desencorajam a empatia. Música, cartazes e, narração, contribuem para a potência da cena que provoca mal-estar.

As reações decorrentes da estreia de *A Ópera dos Três Tostões* não amenizam o próximo cartaz. A última realização de Martim Gonçalves, como encenador em Salvador, configura-se na montagem de *Calígula*, de Albert Camus. O humanismo trágico de Camus, profundamente existencial em seu desespero e revolta materializa-se no palco-plateia do Teatro Castro Alves. Em seguida, monta-se *Por um Triz* e Martim Gonçalves deixa a Escola de Teatro e a Bahia, mas não o teatro, pois sua carreira de encenador continua no Rio de Janeiro, concomitante à função de crítico.

Findos o reitorado de Edgard Santos e a gestão de Martim Gonçalves, a Escola de Teatro “não

nega fogo”. Acalmado os ânimos, Maciel delineia o repertório em uma chave também eclética, mas sem perda de qualidade, encenando *A História do Zoológico*¹⁴ (produzida pela primeira vez em Berlim, 1958), considerada como teatro do absurdo, quando de sua estreia nos Estados Unidos, e *A Morte de Bessie Smith*, peças em um ato. O que se vê no palco é o exame das relações humanas em uma sociedade deteriorada. Albee desfere um golpe contra a substituição dos valores reais pelos artificiais, condenando a complacência, a emasculação e o vazio, ao abordar a alienação e a desilusão que cercam Peter e Jerry, os personagens de *A História do Zoológico*. Em *A Morte de Bessie Smith*, o autor investe contra a política de segregação racial, causadora da morte da cantora, ao ter sua internação negada em um hospital para brancos. Em seguida, Maciel encena três peças curtas de Tchecov, as farsas *O Pedido de Casamento*, *O Trágico à Força* e *O Jubileu*. Mantêm-se os aspectos positivos de um programa cuja essência centra-se nos clássicos, considerados sob a perspectiva de Anne Ubersfeld (2003, p. 10) como “tudo o que foi escrito numa sociedade e para uma sociedade diferente da nossa”.

Poderíamos, de modo, geral considerar clássico aquilo que, não tenha sido escrito para nós, mas para outros, reclama uma “adaptação” a nossos ouvidos; **nesse sentido, não apenas Shakespeare, mas Vigny ou Musset ou Tchekhov** ou Ibsen – e já Sartre – com mais razão ainda Brecht, são para nós, clássicos. Tudo o que se escreve hoje desliza para o clássico: não há recorte temporal decisivo. (UBERSFELD, 2003, p. 10)

Diante do mapeamento ora apresentado é patente que os títulos constantes do repertório da Escola de Teatro são produtos da modernidade. Por suas qualidades literárias e cênicas, os textos alcançam o *status* de clássicos. Os textos escolhidos manifestam a polifonia do dramático e se oferecem ao encenador como obras abertas para que se faça uma leitura não submissa ao texto, mas integrando-o a outros

¹⁴ Peça cujos direitos autorais foram cedidos a Martim Gonçalves pelo autor, conforme Luiz Carlos Maciel (1996, p. 137).

elementos textuais da gramática da cena. Seguindo esta linha de pensamento inserem-se outros autores e suas produções: a dialética rebelde e o messianismo de Bernard Shaw (*Major Bárbara*); a jornada do campo para a cidade, traçada poeticamente por João Cabral de Melo Neto (*Morte e Vida Severina*) e o romantismo tingido de expressionismo de Georg Büchner (*Leonce e Lena*).

Considerações finais

Conservador, este epíteto pode ser atrelado ao repertório, visto a contrapelo, da mesma forma que eclético, somando-se a outros adjetivos que foram sacados para diminuir a potência do conjunto de obras postas no palco pela Escola de Teatro, entre 1956 e 1964. Mas a aparente obviedade é a sua dimensão cultural e artística, ainda que não tenha em seu conjunto uma tragédia grega, uma obra shakespeariana e exemplares do teatro do absurdo, Ionesco, Beckett, assim como não abraçou vigorosamente a dramaturgia nacional. Examinados em conjunto e em perspectiva os textos encenados, aquilata-se o potencial dramático aberto às percepções do emissor e do receptor no momento em que foram à cena. Considera-se então a beleza contida em cada obra, mas também as suas contradições e tensões dialéticas, consoante Ruggero Jacobi, de quem se toma a citação sobre o drama para concluir esta reflexão sobre um repertório e seus significados para a história do teatro na Bahia:

[...] de um lado, [o drama] tem necessidade de ser sintético, cristalizando em personagens os arquétipos da experiência humana, reduzindo a tempos exatos e contraídos, a esquemas enxutos, o sombreado, a fluidez, a confusão da vida psicológica e moral; mas, do lado oposto, quer escapar, seja ao perigo de uma estilização de fantoches, a uma declamação de princípios ou à intriga mecânica através de uma sutileza toda analítica, de uma interpretação de planos, de uma abertura e portas, uma após outra, no longo, profundo corredor que é a consciência, quase a declarar que esta é interminável e que sugere o infinito. (JACOBI apud VANNUCCI, 2005, p. 122)

O drama posto em cena proporcionou imagens tridimensionais fortemente elaboradas, servindo de referência para os artistas empenhados em fortalecer a vida teatral em Salvador. A experiência vivida por professores, alunos e público frequentador dos espetáculos da Escola de Teatro insere-se no movimento que ordena as constituintes do moderno teatro brasileiro. Desse painel mutável, contraditório e esteticamente válido que foi a renovação do fazer teatral no Brasil, a Escola de Teatro soube orquestrar os aspectos positivos, resultando em uma filosofia que baliza a criação teatral como um fenômeno cujos elementos se organizam sob a ótica do encenador. O repertório eclético aponta para a diversidade da proposta estética, impondo-se de maneira potente no cenário soteropolitano, mantendo-o sempre em constante movimento. Não há concessão ao comercialismo, ao texto de qualidade inferior, aos modismos de ocasião. As escolhas que compõem o conjunto de textos evidenciam um panorama diversificado e distante da rotina. Um repertório que se afina nas semelhanças e nas dissonâncias que o moderno teatro brasileiro revela.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Paulo Ormino de. A arquitetura e o urbanismo da nova burguesia baiana. In: AZEVEDO, Paulo Ormino de. (Org.). *Um palacete babiano e sua história: de Villa Catharino a Museu Rodin Bahia*. Salvador: Selo Editorial da Associação Baiana de Arte e Cultura, 2006.
- BRUSTEIN, Robert. *O teatro de protesto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- CALVINO, Italo. *Para que ler os textos clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- COUTINHO, Eduardo. Revisitando o Pós-Moderno. In: GUINSBURG; BARBOSA. (Orgs.). *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- DORIA, Gustavo. Os Comediantes. *Dionysos*, Rio de Janeiro: INACEN, ano XXIV, 1975.
- GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- JACOBBI, Ruggero. Drama: esquema de uma dialética. In: VANNUCCI, Alessandra. (Org.). *Crítica da razão teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobi*. São Paulo: Perspectiva, 2005.



- MICHALSKI, Yan. O repertório adulto: ecumênico e conservador. In: SUSSEKIND, Flora. (Org.). *Dionysos, O Tablado*, Rio de Janeiro: INACEN, n. 27, 1986.
- MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política, Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- LEÃO, Raimundo Matos de. *Abertura para outra cena: o moderno teatro na Bahia*. Salvador: Edufba, 2006.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bardi e P. M. Bardi, 1995.
- ROCHA, Glauber. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de fev. 1961.
- TEIXEIRA COELHO. *Moderno pós moderno: modos & visões*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu? *Folhetim – Revista do Teatro do Pequeno Gesto*, Rio de Janeiro, n. 13, abri. jun. 2003.