



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

JUSSILENE SANTANA

**IMPRESSÕES MODERNAS/A MÁ CONSCIÊNCIA TEATRAL:
COMPREENSÃO E DEBATE SOBRE TEATRO NA COBERTURA DOS
JORNAIS *A TARDE* E *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* ENTRE 1956 E 1961.**

Salvador
2006

JUSSILENE SANTANA

**IMPRESSÕES MODERNAS/A MÁ CONSCIÊNCIA TEATRAL:
COMPREENSÃO E DEBATE SOBRE TEATRO NA COBERTURA DOS
JORNAIS *A TARDE* E *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* ENTRE 1956 E 1961.**

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

Orientador: Prof. Dr. Antonio Albino Canelas Rubim.

Salvador
2006

A

Marcelo, meu amor.

AGRADECIMENTOS

Ao meu marido, Marcelo, por tudo e para sempre;

À minha família, pela confiança;

A Albino Rubim, pela orientação ativa e segura;

Aos amigos que suportaram meu 'método' de criação: André, Andréa, Cacá, Elisa, Irã, Irene, Jean, Liliana, Linda, Luciana, Sérgio, Tatiana, Uirá e Uzel;

Aos meus professores e colegas de curso, em especial Nadja Miranda e Raimundo Leão;

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e seus funcionários;

Às Faculdades Jorge Amado, meus alunos, colegas professores e funcionários;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, por ter tornado possível;

Aos atores e jornalistas que acreditam no que fazem.

O novo é para nós, contraditoriamente, a liberdade e a submissão.

Ferreira Gullar

Aqueles que esquecem o passado estão condenados a repeti-lo.

George Santayana

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo compreender como o tema teatro foi sendo configurado na imprensa baiana em meados do século XX, nos jornais *A Tarde* e *Diário de Notícias*. O período é de particular relevância porque nele, mais precisamente em agosto de 1956, foi criada a Escola de Teatro, primeira no país ligada a uma instituição de nível superior, a então Universidade da Bahia. Esta iniciativa abriu o caminho para que procedimentos do teatro moderno (papel do encenador, tipos de atuação, uso da iluminação elétrica, entre outros) fossem trabalhados *sistematicamente* nas artes cênicas de Salvador. Durante cinco anos - num período também conhecido como 'era Martim Gonçalves', numa referência ao primeiro diretor da unidade - as mudanças ocorrem tanto no exercício da cena, quanto na cobertura jornalística. A Escola de Teatro marca a transição de um período no qual o teatro era entendido como uma atividade amadora e diletante, para o reconhecimento de seu trabalho como um campo autônomo, profissional e artisticamente. Logo depois, em 1959, é criada a primeira companhia profissional da cidade: o Teatro dos Novos. A relação complexa e dinâmica entre a cena teatral local e sua cobertura, a configuração do espaço cênico no jornalismo baiano, as repercussões deste “modernismo”, o treino de formatos textuais até então pouco ou nada explorados (crítica, comentários, editoriais, entrevistas, artigos e colunas especializadas), o aparecimento de novos cadernos, a percepção de questões que norteiam a atividade teatral em moldes modernos e o surgimento de vozes que as representam são os principais tópicos deste trabalho.

Palavras-chave: Teatro na Bahia; Modernismo; Jornalismo; Cobertura Cultural; Escola de Teatro; Universidade (Federal) da Bahia;

ABSTRACT

This research goals understanding how the theme Theater was build at Bahia's press at the middle of 20th century, in *A Tarde* and *Diário de Notícias* newspapers. This time is properly relevant because at this, precisely at August 1956, *Escola de Teatro* was founded, brazilian's first one bounded to a university, so called *Universidade da Bahia*. That initiative has opened way to modern theater procedures (role of the "player", acting types, use of electrical lightening, and so many) had been used systematically in scenic sciences of *Salvador*. During five years – in times known as "*Martim Gonçalves*" era, in reference to the first *Escola de Teatro* dean – changes happened so in stage scene than in journalistic approach. The *Escola de Teatro* marks a transition from a time when a theater was understood as an amateur and dilettante activity to be acknowledged, professional and artistically, as an autonomous work field. Soon after, at 1959, first professional company of *Salvador* was founded, *Teatro dos Novos*. The complicated and dynamic relationship between local theatrical scene and its journalistic coverture, the creation of a scenic space at bahian newspapers, "modernism" blow-ups, new text formats not or less exploited so on (critics, comments, editorials, interviews, articles and expert columns), new caderns, questions about "modern" and representative voices appearing at this time are rolled in this work.

Keywords: Theater in Bahia; Modernism; Journalism; Cultural Coverture; *Escola de Teatro*; *Universidade (Federal) da Bahia*;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O MODERNISMO CHEGA AOS PALCOS	19
1.1 O QUE É TEATRO MODERNO?	19
1.1.1 MODERNO TEATRO BRASILEIRO	26
1.2 A CENA AMADORA E OS VISITANTES NA BAHIA	32
1.2.1 OS ARTISTAS EM TURNÊ	40
1.3 A PEDAGOGIA DO TEATRO	42
1.3.1 TEATRO SE APRENDE FAZENDO	45
1.3.2 O PROJETO SE INTENSIFICA	51
1.4 OS GRUPOS PÓS ESCOLA DE TEATRO.	59
1.4.1 SOCIEDADE TEATRO DOS NOVOS	61
1.4.2 TEATRO DE EQUIPE	64
1.4.3 TEATRO POPULAR DA BAHIA E O CENTRO POPULAR DE CULTURA	64
1.4.4 COMPANHIA BAIANA DE COMÉDIAS	65
2 O CONTEXTO SOCIOECONÔMICO E A ATIVIDADE JORNALÍSTICA	67
2.1 A BAHIA E O BRASIL NOS ANOS 50	67
2.1.1 O PAPEL DA ESCOLA DE TEATRO	70
2.1.2 A SOCIALIZAÇÃO DAS INFORMAÇÕES E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO	74
2.1.3 A CULTURA, O ENGAJAMENTO E A POLÍTICA.	82
2.1.4 O PÓS-64	86
2.2 JORNALISMO: CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS	87
2.2.1 O SURGIMENTO DE CATEGORIAS: INFORMATIVO E OPINATIVO	92
2.2.2 NOTAS SOBRE JORNALISMO CULTURAL	95
2.2.3 OS GÊNEROS DO TEXTO JORNALÍSTICO	98
2.3 JORNALISMO BAIANO NA DÉCADA DE 50	100
2.3.1 OS JORNAIS DO PERÍODO	100
2.3.1.1 Os Jornais Analisados:	101
A Diário de Notícias	102
B A Tarde	103

2.3.2	ROTINAS PRODUTIVAS E FORMATOS TEXTUAIS	105
2.3.3	FRAGMENTOS DA COBERTURA TEATRAL ANTES DA ESCOLA DE TEATRO.	112
3	<u>ANÁLISE DA COBERTURA DO MODERNO TEATRO BAIANO (1956-1961)</u>	121
3.1	TENTATIVAS DE ESPAÇO FIXO NA COBERTURA: COLUNAS, SUPLEMENTOS E CRÍTICAS.	124
3.1.1	O COLUNISMO TEATRAL NO <i>A TARDE: CRT</i> E <i>7 DIAS</i>	125
3.1.2	O COLUNISMO SOCIAL NO <i>DIÁRIO DE NOTÍCIAS: KRISTA</i> E <i>HI-SO</i>	130
3.1.3	O SUPLEMENTO <i>CRÔNICAS</i> , DE LINA BO BARDI	135
3.1.4	A COLUNA DE CRÍTICAS DE CARLOS FALCK	139
3.2	A REPERCUSSÃO DAS MONTAGENS DA ESCOLA DE TEATRO	144
3.3	ENTREVISTAS COM ARTISTAS E TÉCNICOS MODERNOS	157
3.4	A PASSAGEM DO TEATRO DE ARENA	162
3.5	OS PRIMEIROS ANOS DO TEATRO DOS NOVOS	165
3.6	UM NOVO OLHAR SOBRE AS VELHAS COMPANHIAS	169
4	<u>AS POLÊMICAS QUE ATRAVESSARAM A IMPRENSA (1956-1961)</u>	172
4.1	A CONSTRUÇÃO E OS USOS DO TCA.	172
4.2	MARTIM GONÇALVES PELO <i>DIÁRIO DE NOTÍCIAS</i> E O <i>A TARDE</i>	179
4.3	O NACIONAL E O POPULAR NO TEATRO	196
5	<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	202
	<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	211

INTRODUÇÃO

Há dez anos venho me profissionalizando em duas áreas em Salvador. Exatamente há uma década iniciei, simultaneamente, minha graduação em jornalismo e meu primeiro curso profissionalizante em teatro, ambos na Universidade Federal da Bahia. Bem sei o quanto de energia e, porque não, de desgaste (ou será de pretensão?) esta dupla empreitada me exige. De lá para cá, as experiências se alternam: assessoria de imprensa no Teatro Castro Alves, montagem de *A Mulher sem Pecado*, redação do *Correio da Bahia*, encenação de *Bolero* e *Senhorita Júlia*, aulas para estudantes de jornalismo e mestrado em artes cênicas. Fiz cursos e treinamentos nas duas áreas. Ganhei alguns prêmios, trabalhei de graça muitas vezes.

Acostumei-me a ser chamada de ‘a jornalista’ entre os atores e de ‘a atriz’ nas reportagens. Durante muitas noites, pensei que pertencia a *lugar-nenhum*: ‘Quem sou? De onde vim?’ De fora, claro, as perguntas eram bem mais pragmáticas: ‘Quando é que você vai se decidir, afinal?’ Ou: ‘De que lado você está?’ Lembro, não sem me divertir, de nos ensaios da peça *Budro* ter defendido o texto de um jornalista criticado por atores e ter ouvido: ‘Mas você é um agente duplo!!’ Rimos. Acho que sou mesmo.

Vislumbrei uma leve centelha de luz para entender estas questões, quando me propus a investigar a relação entre o jornalismo e o teatro na cidade, ou melhor, ao analisar a cobertura jornalística sobre o teatro, tentando considerar meu conhecimento acumulado nos dois campos. Se, num instante primeiro, pensei em me debruçar sobre o momento atual, para, então, compreender a minha própria inserção, percebi que, para entendê-la, o mergulho tinha que ser mais profundo, voltando um pouco no tempo. O teatro contemporâneo se acha menos isolado do que poderia imaginar de um patrimônio cinquentenário.

A pesquisa **Impressões Modernas – Compreensão e Debate Sobre Teatro na Cobertura dos Jornais *A Tarde* e *Diário de Notícias* (1956-1961)** tenta investigar o comportamento da

imprensa durante um dos períodos mais ricos do teatro baiano. São os anos de criação da Escola de Teatro da então Universidade da Bahia, através da qual os procedimentos do teatro moderno foram trabalhados *sistematicamente* nas artes cênicas locais. A iniciativa também representa um marco na conscientização do trabalho em teatro como um campo autônomo, como *arte e profissão*. Antes dela, a atividade tinha predominantemente um cunho amador e diletante. Em 1959, é criada a primeira companhia profissional da cidade: O Teatro dos Novos.

Sempre ouvi falar desta época, que ocorreu há exatos 50 anos, de uma forma um tanto lendária. Do ‘renascimento baiano’ patrocinado pela atuação da Universidade da Bahia, tendo à frente o reitor Edgar Santos. E de atores como Sônia dos Humildes, Othon Bastos, Geraldo Del Rey, Helena Ignez, Antonio Pitanga (então Sampaio), Carlos Petrovich, Jurema Penna, da queridíssima Nilda Spencer... Muita gente... Tento tirar o romantismo, mas, acreditem, é difícil. E fraquejo, pensando em quando circulavam na Escola, artistas-professores como Gianni Ratto, Herbert Machiz, Juana de Laban, Luis Carlos Maciel, Nelson de Araújo, Agostinho da Silva, João Augusto, Yanka Rudzka, Lina Bo, Koellreutter... Bom.

Coordenando essa grande equipe internacional, na Salvador dos anos 50, um pernambucano de 36 anos: Eros Martim Gonçalves. Recordo que fiquei impressionada quando no espetáculo *A Casa de Eros*, texto de Cleise Mendes em comemoração pelos 40 anos da Escola, assisti a cena em que Sérgio Farias, interpretando o diretor, simplesmente anda no palco, ante os ataques da imprensa. Ele, em silêncio. Já naquele tempo tinha muita curiosidade em entender essa complexa relação: exercício teatral e sua cobertura jornalística. Parto da idéia de que o movimento artístico é um todo complexo que inclui as duas dinâmicas. Um *não* caminha sem o outro.

Daí que a minha questão seja compreender *como* o jornalismo do período atuou na configuração deste importante movimento de atualização das artes cênicas. Quis estar atenta não apenas à cobertura das atividades e espetáculos, mas à própria formação de uma consciência teatral na cidade. A minha hipótese de trabalho é que o papel da imprensa foi fundamental tanto na implantação de *um certo* ideário moderno, quanto nas inflexões poéticas posteriores. Possuindo, inclusive, ingerência no desempenho de instituições e agentes que fizeram o teatro baiano daqueles anos. As estratégias formativas e políticas que usou para tanto é o que veremos no corpo da dissertação. Não tenho, com isso, qualquer ambição de esgotar o assunto, que merece novas e instigantes abordagens.

Cinco jornais diários circulam na capital entre 1956 e 1961. São eles: *Diário da Bahia*, *Jornal da Bahia*, *Estado da Bahia*, *Diário de Notícias* e *A Tarde*. O *Diário da Bahia*, criado em 1856, completa cem anos e encerra suas atividades em 1958, não resistindo à injeção de maquinários e técnicas dos demais veículos. O inovador *Jornal da Bahia* é criado em 21 de setembro de 1958, introduzindo a diagramação prévia, o uso do *lead* e uma embrionária organização em editorias. Quanto ao *Diário de Notícias* e ao *Estado da Bahia* são, respectivamente, o matutino e o vespertino das Emissoras e Diários Associados, poderosa empresa de comunicação comandada por Assis Chateaubriand, que no Estado era proprietária ainda da Rádio Sociedade e, nacionalmente, circulava a revista *O Cruzeiro*. O *Diário de Notícias* é criado em 1875 e encerra suas atividades em 1981. Já o *Estado da Bahia* nasce em 1933, sendo impresso até 1970. O vespertino *A Tarde*, criado em 1912, pertencia (como até hoje) à família do advogado e político baiano Ernesto Simões Filho, seu fundador.

A abordagem se concentra na cobertura teatral dos jornais *Diário de Notícias* e *A Tarde*. A partir de entrevistas a contemporâneos e pela repercussão que os veículos causaram na produção artística, é possível afirmar que, nas décadas de 50 e 60, estes eram os mais significativos e lidos pela população de Salvador. Além disso, os dois são impressos durante todo o período em foco, o que permite um acompanhamento ininterrupto de seus textos.

O que é primeiramente notável no comportamento dos dois impressos é a diferença de *engajamento* em relação às inovações artísticas e culturais que se processam na cidade. Enquanto o *Diário de Notícias* está completamente integrado neste movimento, sendo inclusive co-formador deste rico processo socio-cultural-estético, o *A Tarde*, não raro, dá mostras de desconforto e inépcia no trato dos temas e atividades que mobilizam o fazer artístico. Ainda veremos que, por conta dessa postura, os formatos textuais e os cadernos especiais são empregados de maneira diferenciada. Lembremos que são anos em que também o jornalismo batalha pela delimitação profissional do seu campo. Não havendo equipe fixa, os repórteres que fazem a cobertura se aproximam do tema por afinidade, também não possuindo uma formação específica para a atividade.

O período escolhido diz respeito à primeira diretoria da Escola de Teatro, sendo levado em conta por causa do pioneirismo da iniciativa (primeira escola de teatro ligada a uma instituição de nível superior no Brasil) e pela concentração do projeto de atualização das artes cênicas na cidade. Pelos jornais, vimos que a Escola é criada em 15 de agosto de 1956 – com o início das aulas após a aquisição do casarão-sede – e tem Martim Gonçalves à sua frente até

18 de agosto de 1961, quando ele pede demissão do cargo.¹ Durante estes cinco anos, procedimentos do teatro moderno (papel do encenador, tipos de atuação, uso da iluminação elétrica, entre outros) são sistematicamente exercitados em Salvador.

Com a delimitação dos jornais e dos anos a serem pesquisados, partimos para a coleta de textos de ambos os impressos arquivados na Biblioteca Pública do Estado. Avaliamos as edições entre janeiro de 1956 e dezembro de 1961. Tendo em mente que qualquer informação nova sobre o teatro do período seria bem vinda, analisamos os veículos em sua impressão diária, acompanhando *edição por edição* a cobertura e suas eventuais mudanças. Os jornais desta época ainda não trabalham com editorias diárias e fixas, também não possuindo cadernos diários de cultura, o que faz com que as matérias de teatro estejam diagramadas por toda a edição. E se, em alguns dias, um exemplar possui só oito ou dez páginas, em outros chega mesmo a ter 20 ou 40 folhas (!). Particularmente, o *Diário de Notícias* é o que exige maior atenção, visto que publicou diversas edições especiais, lançando ainda cadernos e suplementos culturais.

Não é preciso nem dizer o quão exaustiva foi essa empreitada. De recompensa a certeza de que agora possuímos um arquivo particular extremamente rico, já que muitas edições foram fotografadas digitalmente, formando um acervo de cerca de duas mil fotos. É claro que este processo teve muitas idas e vindas. Ajudaram-nos profundamente outras pesquisas que igualmente tratam do período, como o livro *O Teatro na Bahia Através da Imprensa – Século XX*, de Aninha Franco (1994), e a dissertação de mestrado *Abertura Para Outra Cena – Uma História do Teatro na Bahia a Partir da Criação da Escola de Teatro (1946-1966)*, de Raimundo Matos de Leão, aprovada pelo PPGAC/UFBA, em 2003. É evidente que apareceram lacunas na minha coleta, após a comparação com os textos acima. Ao constatar esse fato, voltei à Biblioteca para recolher o que faltava.

Vale assinalar, entretanto, a série de dificuldades encontradas nesta fase de levantamento de dados primários. O arquivo do *A Tarde* é particularmente o mais problemático. Entre os

¹ Vale ressaltar que, apesar da aquisição do casarão, as aulas da Escola de Teatro continuaram a ser ministradas em outras unidades da Universidade da Bahia, como a Residência Universitária. Apenas em 1958, com a construção do teatro, as aulas são centradas neste espaço. Nos primeiros anos, o casarão-sede abrigou a secretaria da Escola e alojou os professores, inclusive seu diretor, que aí residia. Já em 1956, convencionou-se o dia 13 de junho, dia de Santo Antônio, como o de criação da Escola de Teatro, em homenagem ao casarão que se chamava Solar Santo Antônio. Informações obtidas em entrevista a atriz Nilda Spencer.

meses de julho e dezembro de 1959, praticamente *todas* as edições já se encontram sem condições para a consulta na Biblioteca Central. Os funcionários da instituição não permitem nem que os volumes sejam vistos. Sabendo que *A Tarde* havia encaminhado suas coleções para o acervo do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, lá iniciei nova fase. Contudo, também aí parte das edições deste período já não pode ser manuseada. Vale ressaltar que são meses inteiros que já não podem ser consultados em ambos os arquivos.

Restou-me ainda, como última alternativa, a consulta de um acervo microfilmado e administrado pelo Mestrado em História. Todavia a máquina de leitura esteve com problemas durante boa parte do tempo que me restava para esta parte do trabalho, inclusive lá não havendo impressora. O Teatro Vila Velha está organizando seu acervo, mas consegui capturar, no site da instituição, uma matéria do *A Tarde* sobre a briga que originou a saída do professor João Augusto e alunos, fato que terminou ocasionando a criação da primeira companhia profissional de Salvador, a Sociedade Teatro dos Novos, fundadora do espaço.

Ao longo deste processo, percebi que os jornais dialogam muito através de suas colunas e matérias. Não raro, o texto do *Diário de Notícias*, na verdade, responde a uma provocação do *A Tarde*, e vice-versa. Desta ampla rede também participam as coberturas do *Jornal da Bahia* e de outros jornais de fora do estado. Eventualmente pesquisei uma ou outra matéria do *Jornal da Bahia* e sei que seria extremamente enriquecedor ampliar o exame também para este periódico. Entretanto, sei dos limites de uma dissertação de mestrado e procurei me conter.

Quanto aos jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, a partir de datas já assinaladas na citada cobertura, fiz uma pesquisa na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e coletei alguns textos que se tornaram basilares para esta pesquisa. Sobretudo uma entrevista com Martim Gonçalves, colhida no início da campanha realizada pelos jornais baianos para o seu afastamento, e publicada no *Correio da Manhã*, de 29 de novembro de 1960. E quem disse que a sorte não ajuda a determinação? Encontrei, num sebo carioca, uma revista editada na Bahia, em 1968, trazendo outra esclarecedora entrevista, agora, com João Augusto.

Acredito que tanto esforço tenha valido a pena, na medida em que trago informações novas para o que já se conhecia sobre o assunto, como o conteúdo de uma inusitada exposição chamada *Danças e Teatros Populares no Brasil*, organizada pela Escola de Teatro na França. Uma matéria do *Diário de Notícias*, de 13 de abril de 1957, descreve que o evento apresentou

os jogos de capoeira e a Procissão do Bom Jesus dos Navegantes como exemplares da teatralidade intrínseca do brasileiro. Ainda lanço novo olhar sobre o clima de insatisfação que acompanhou a recepção da controvertida *A Ópera dos Três Tostões*, quando então foram cobrados, pela primeira vez, ingressos para as encenações da Escola.

Minha atenção, como disse, esteve voltada não somente à cobertura de atividades e espetáculos realizados, mas, essencialmente, à compreensão de como o tema teatro foi sendo configurado pela imprensa em meados do século passado e de como essa reflexão interagiu com o próprio espaço de produção cênica. Como foi a percepção das mudanças que ocorriam na cena? A cobertura criou novos espaços? Com que formatos textuais? Quais os temas que recortou? Se houve debate sobre os elementos que compõem a linguagem teatral, como a cena reagiu a eles? Que procedimentos das obras chamaram a atenção de seus comentadores? Que fontes foram ouvidas com maior frequência?

Não obstante, foi de extrema valia a consulta ao acervo de programas da Escola de Teatro, dando uma medida mais empírica sobre as peças e eventos realmente efetivados. Quanto aos espetáculos amadores, foram comparados com os supracitados textos de Franco e de Leão. Como é o período mesmo da passagem de um teatro realizado em termos amadores para o teatro profissional, não pude fazer um recorte que enfatizasse elementos como a realização de espetáculos em ambientes com possibilidades técnicas e com público pagante, ou mesmo com temporadas mínimas. Parte desses fatores, que configuram o que é um teatro profissional hoje, foram criados exatamente neste momento.

Igualmente imprescindíveis foram as entrevistas realizadas com artistas e jornalistas que viveram as efervescentes décadas de 50 e 60, do século XX. Cabe aqui ressaltar o diálogo com a atriz Nilda Spencer, os atores Carlos Petrovich, Wilson Mello e Harildo Deda e o jornalista Florisvaldo Mattos. Também havia entrado em contato com amigos do encenador e cenógrafo Gianni Ratto para uma entrevista, adiada por conta de complicações na sua saúde, ocorrências que infelizmente terminaram por vitimá-lo há poucos meses.

A compreensão do jornalismo como uma ordem formal e funcional de construções discursivas sobre a atualidade fundamentou a minha aproximação do objeto – a cobertura jornalística sobre teatro nos jornais *A Tarde* e *Diário de Notícias* entre os anos 1956 e 1961. Foram igualmente relevantes os estudos sobre as rotinas produtivas próprias da atividade e sobre seus formatos textuais.

No **Capítulo 1** tento levantar as questões principais que configuram o modernismo no teatro. Mais do que preocupada em reconstruir um panorama histórico, procuro ressaltar os termos do debate que delimitam a era moderna nos palcos, na qual se reconhece a autonomia da arte do encenador (ROUBINE, 1998). Partindo do pressuposto de que a arte moderna relativiza as fronteiras geográficas, políticas e poéticas (JANSON, 1996), investigo a repercussão de idéias francesas, russas e alemãs (entre outras) sobre o fazer teatral brasileiro (PRADO, 2001; ROSENFELD, 2000; MAGALDI, 2003) e baiano (FRANCO, 1994; LEÃO, 2003). Levanto estas questões já antecipando abordagens promovidas pela própria cobertura teatral baiana. Embasando essas reflexões, a idéia de que, no Brasil, o modernismo surge não como resultado da modernização tecno-industrial, mas primeiramente como uma utopia, um projeto moderno, que é agora já uma tradição (ORTIZ, 2001). Assim como levei em consideração que a heterogeneidade dos processos tardios de modernização fez com que diferentes lógicas de desenvolvimento co-existissem no país (CANCLINI, 2003).

Em seguida, no **Capítulo 2**, procuro compreender o contexto de modernização econômica, social e política pelo qual passavam a Bahia e o Brasil nas décadas estudadas (RISÉRIO, 1995; TAVARES, 2001; RUBIM, 2000). Dou especial atenção para a atuação da Universidade da Bahia no desenvolvimento artístico baiano, sendo o jornalismo parte inseparável desta dinâmica. Estendo-me, mesmo que topicamente, até a reorganização do panorama cultural com a implantação da mídia televisiva nacional, o que acontece em paralelo à ação da censura no regime militar. Tal conjunto de fatores irá configurar o ‘vazio cultural’ da década de 1970.

É neste capítulo que ainda busco fundamento na compreensão do jornalismo como uma ordem formal e funcional de produção discursiva (PINTO, 2002). E procuro entender sua produção específica a partir de categorias que delimitam sua relação essencial com o tempo presente (FRANCISCATO, 2005). Utilizo uma definição operacional dos gêneros informativos e opinativos na cobertura cultural (MELO, 2003; BERNSTEIN, 2005; AGUIAR, 2000) e analiso suas principais rotinas produtivas (WOLF, 1997). Há uma ausência considerável de bibliografia sobre a história e a produção específica do jornalismo baiano. Eventualmente, considero textos que analisam a cobertura mais recente (MIRANDA, 2001) ou o jornalismo anterior (SANTOS, 1985). Há pouca informação sobre as rotinas produtivas do período considerado (GOMES, 2001), e, por conta disso, baseei grande parte da análise em entrevistas a jornalistas e artistas e na pesquisa aos jornais da época.

O **Capítulo 3** refere-se à análise propriamente dita da cobertura, apesar de, nos dois anteriores, já vir ancorando apreciações críticas dos jornais estudados. Entre os anos de 1956 e 1961, tanto o *A Tarde* quanto o *Diário de Notícias* passam por diversas transformações de ordem técnica e editorial. Em geral, há melhoria na impressão, graças à aquisição de novo maquinário, melhor organicidade do texto no todo da página e aumento da publicação de fotos. São anos de experimentos com a criação de novos cadernos, suplementos e colunas, do exercício de formatos textuais, como também na variedade do número de páginas por edição.

Nos subcapítulos seguintes, darei destaque às iniciativas que buscam formar um espaço fixo na cobertura teatral (colunas, suplementos e críticas), e nas peculiaridades e estratégias de cada recorte. Em paralelo a este esforço, sobretudo o *Diário de Notícias* acompanha com matérias, artigos e entrevistas, as montagens promovidas pela Escola de Teatro, e por grupos como o Teatro de Arena e o Teatro dos Novos. É ainda o *Diário de Notícias* que abre diversas entrevistas para que artistas e técnicos debatam um certo ideário moderno, com suas possíveis implicações sobre o fazer teatral na cidade. Num momento final, analiso como as companhias do ‘velho teatro nacional’ tiveram que, diante das inovações cênicas, se posicionar para conseguir espaço na imprensa.

Mas a cobertura teatral desses anos não se mostrou atenta somente ao noticiário de peças e atividades ou ao surgimento de grupos. No **Capítulo 4**, analiso alguns assuntos que mobilizaram amplamente a imprensa, rendendo controvérsias que atravessaram mesmo a produção e a reflexão teatral. A construção e os usos do Teatro Castro Alves ecoaram num sem número de matérias, reportagens, notas e editoriais. O debate sobre o tamanho do teatro, sua função e sua diretoria não deixa de repercutir a trama de sentidos e tradições que atravessavam a Salvador de meados do século XX. A administração Martim Gonçalves também foi alvo de intensas polêmicas e apaixonadas opiniões. Investigo a ingerência da cobertura jornalística na atuação mesma do diretor à frente da Escola, apoiando ou reprovando sua atuação frente à unidade. Ao lado destes tópicos, e também influenciando nas questões do fazer teatral na Bahia, a constante cobertura que abre espaço para a reivindicação por um teatro nacional, que popularize a linguagem teatral.

As forças que atuaram nas transformações artísticas que irromperam na Bahia em meados do século XX, não foram apenas estéticas, ideológicas ou institucionais, mas um somatório complexo de todos esses aspectos. Em **Considerações Finais**, afirmo como a cobertura jornalística teatral destes anos foi essencial para a implantação de um certo ideário moderno

no teatro da cidade, inclusive influenciando posteriores inflexões de ordem poética. Há resistências e desdobramentos no fazer teatral que são estimulados também através da atuação da imprensa, e de suas escolhas de ordem político-administrativa. E, finalmente, analiso a diferente contribuição dos jornais *A Tarde* e *Diário de Notícias* neste processo.

1 O MODERNISMO CHEGA AOS PALCOS

1.1 O Que é Teatro Moderno?

Sob a rubrica teatro moderno se agrupam diferentes teorias e práticas. Artistas diversos, de diversas nacionalidades, fizeram aquilo que se convencionou chamar de “era moderna da história do teatro”, como o francês André Antoine, o russo Constantin Stanislavski e o alemão Bertold Brecht. Porém, por mais contraditórias que sejam as correntes e as questões propostas, uma particularidade pulsa em todas elas, sendo, por conseguinte, o elemento definidor do período: o reconhecimento da autonomia da arte do encenador.

O exercício teatral no Ocidente possui uma heterogeneidade fundadora entre escrita e representação (ROUBINE, 2003). Contudo, até o final do século XIX, as teorias que o legitimavam eram predominantemente poéticas textuais. A partir dos anos 1880, ocorre a grande mudança propiciada pelo surgimento da figura do encenador, o artista responsável por dar “um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, (...) deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e platéia), o texto, o espectador e o ator” (ROUBINE, 1998: p.24). Ambientando essa transformação, dois fatores inter-relacionados à revolução tecno-industrial e ao mercantilismo: a utilização da iluminação elétrica nos palcos e a relativização das fronteiras geográficas, políticas e estéticas, esta última favorecendo a ressonância das teorias e práticas para além dos limites nacionalistas.

Antes de avaliarmos alguns movimentos e encenadores significativos deste processo, é preciso destacar que, ao menos de fato, sempre existiu uma direção nos espetáculos. Coordenada pelo autor, pelo primeiro ator ou por um promotor/ensaiador da peça, a função geralmente abarcava questões administrativas, ensaios do texto, marcação de posições e

inflexões dos intérpretes, sem qualquer objetivo de montar uma composição orgânica estilística com os elementos cênicos.

A encenação² somente ganha status de arte global a partir de 1887, com a criação do Théâtre-Libre, em Paris, por André Antoine. Por diversas razões, outras datas poderiam ser adotadas como inaugurais do moderno teatro. Em 1866, George II, o duque de Saxe-Meiningen, assume a direção da sua companhia oficial e coloca os atores à serviço do texto, sintonizados com uma leitura geral da proposta do dramaturgo (ARAÚJO, 1978). O grupo viaja pela Europa, exceto França, a partir de 1874, difundindo a nova forma de trabalho, centralizada nas decisões poéticas do encenador e na busca pela ‘autenticidade’ do trabalho do ator. Suas peças realizam minuciosas reconstituições históricas, obrigando elenco e demais artistas a um processo contínuo de pesquisa sobre o momento em que se passa a ação do espetáculo. Para funcionar como uma equipe, sintonizada com a poética proposta, o grupo se volta para a investigação e o treinamento. Alguns anos depois, em 1880, a iluminação elétrica é adotada na maioria das salas européias.

Contudo, Roubine defende o marco Théâtre-Libre/Antoine porque nele estariam reunidas as condições para a transformação cênica que marcaria o século XX: por um lado, o aparato discursivo necessário para recusar convenções e fórmulas superadas e, por outro, a ferramenta técnica (a luz) que tornava viável esta revolução. Antoine seria, portanto, o primeiro a sistematizar suas concepções e a teorizar a arte da encenação. Um homem de teatro que reflete sobre seu ofício, ganhando espaço antes ocupado por intelectuais e dramaturgos. Assim, Antoine “(...) constitui a primeira assinatura que a história do espetáculo teatral registrou (da mesma forma como se diz que Manet ou Cézanne assinam os seus quadros)” (ROUBINE, 1998. p.23). Apoiado nas idéias do escritor Émile Zola³, Antoine procura fazer uma análise exata do homem, dissecando no palco seus mecanismos investigados pela

² O termo não aparece antes de 1830. Na apresentação de *A Linguagem da Encenação Teatral*, de Jean-Jacques Roubine (1998), Yan Michalski, tradutor do livro para o português, justifica sua preferência pelo termo encenação para a intraduzível expressão francesa *mise-en-scène*. Para ele, encenação revela-se “como resultado de uma elaboração criativa” (p. 13), o que não ocorreria com a palavra direção que sugere um autoritarismo subjacente à função. Após a ressalva, o termo direção/diretor seria utilizado apenas para não cansar o leitor. Seguiremos o conselho.

³ Zola criticou com palavras duras o teatro de sua época, sobretudo o realizado pela venerável instituição da Comédie Française. Seu escrito programático *Le Naturalisme au Théâtre*, é de 1881.

pesquisa científica e levando ao extremo o uso da convenção da quarta parede⁴. Isolada na penumbra, já que a iluminação elétrica permite focalizar apenas o palco (agora laboratório humano), a platéia é provocada por uma ilusão de realidade.

Sendo assim, com Antoine, o teatro moderno nasce naturalista. Como outros encenadores, mas seguindo uma poética própria, Antoine rejeita a cenografia que explora o painel pintado⁵ e os truques ilusionistas habituais, introduzindo no palco objetos e apetrechos do cotidiano. É mais do que debatido o efeito de real que objetiva ao colocar em *Les Bouchers (Os Açougueiros)*, de Fernand Ices (1888), legítimos pedaços de carne com sangue. A crítica posterior (Meierhold, Brecht, Barthes, entre outros) revelou certa ingenuidade subjacente à proposta, na medida em que todo efeito de real no palco, é, antes de tudo, um efeito de teatro.

Outras objeções ao naturalismo surgem quase que simultaneamente ao movimento. A corrente simbolista aparece na década de 1890 combatendo os limites impostos pela mimese naturalista. Os simbolistas, para quem a realidade sensível não é senão a aparente alusão de uma realidade espiritual superior, proclamam a absoluta supremacia da palavra poética, o único *médium* capaz de nos colocar em contato com o ‘mundo das essências’ (ROUBINE, 2003: p.120). Com esta concepção, o esforço de reproduzir meticulosamente a realidade perde bastante sentido. De todo modo, o simbolismo recupera o debate sobre a autonomia da imagem cênica em relação à realidade. Desde o classicismo, a representação teatral se via ligada a uma obrigação mimética e sujeita a um modelo inspirado no real.

Tal embate formal, na verdade, acompanha inúmeras práticas artísticas colocando em oposição, em diversos planos e sob designações que se transformam ao longo do tempo, duas principais correntes de produção: aquela que tem como princípio a busca por uma ‘cópia fiel’ do mundo empírico e aquela que acredita que a arte cria universos independentes, contudo

⁴ Parede imaginária que separa o palco da platéia. No teatro naturalista (que é ilusionista), o público assiste a uma ação que se supõe acontecer independentemente da sua observação, assumindo a condição de voyeur. Há práticas que quebram esta quarta parede e reatualizam a cena, podendo ou não clamar a participação do público.

⁵ Os dois grandes reformadores simbolistas do palco também trabalham a questão. O cenógrafo, encenador e teórico suíço Adolphe Appia publica, em 1895, *A Encenação do Drama Wagneriano*, onde prega: a recusa do telão pintado da velha cenografia ilusionista, o uso da luz como expressão dramática, a valorização da presença física do ator no espaço tridimensional, por meio do uso de volumes e planos, escadas e praticáveis. Já o encenador londrino Edward Gordon Craig cria a revista *The Mask*, que circula entre 1908 e 1929, onde publica: *O Ator e a Supermarionete* e *Os Artistas de Teatro do Futuro*. Para ele, a cena arquitetônica deve substituir a pictórica, através, entre outras iniciativas, do abandono do telão pintado no fundo do palco.

não menos capazes de fornecer uma compreensão sobre o mundo em que vivemos⁶. Foge ao objetivo desta dissertação uma discussão mais alongada sobre a *mimese*, que significa, simultaneamente, imitação ou representação de alguma coisa (PAVIS, 1999: p.241). Cabe ressaltar apenas que em sua *Poética*, Aristóteles define a *mimese* como o modo fundamental da arte e, por conseguinte, do teatro.

Todavia a ambição mimética que sonha com a coincidência entre realidade e representação alça um novo patamar a partir da invenção da fotografia e do cinema. Em 1895, são projetados no Grand-Café, em Paris, os primeiros filmes de Louis Lumière. Se, a princípio, as novas técnicas aparecem como formas sofisticadas de ‘apresentar a realidade’, não tarda para que também sejam convocadas por sua dimensão onírica. O que obriga o teatro ‘(...) ao longo do século XX, a ter que redefinir, em confronto com o cinema, não apenas uma orientação estética, mas sua própria identidade e finalidade’ (ROUBINE, 1998, p.27).

Tanto Antoine quanto o ator e encenador russo Constantin Stanislavski deram respostas naturalistas às questões propostas pelo teatro moderno. Ambos recusaram, à sua maneira, a tradição declamatória, o estrelismo dos primeiros atores e as convenções óbvias da interpretação do século XIX, buscando ‘naturalidade e autenticidade’ nos palcos. Ambos questionando, sobretudo, o indisciplinado ‘ator-criador’, aquele que manipulava as falas e o texto ao seu bel prazer, que determinava as marcações e a distribuição de móveis de acordo com sua própria posição no cenário. O que leva alguns historiadores a afirmar que o ator, agora sob controle, passa a ficar à mercê da ‘ditadura’ do diretor.

Quando o Teatro de Arte de Moscou é criado em 14 de outubro de 1898, por Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko, seu principal objetivo é trabalhar os atores para uma interpretação natural e viva, que escapasse dos estereótipos e da mera imitação tipificada (a donzela, o galã, etc.). Para tanto, recorre ao psiquismo e à interiorização como fontes criadoras, sendo esses estudos reunidos em três livros⁷. A divulgação do primeiro deles, *A Preparação do Ator*, nos EUA, em 1936, lança as pesquisas russas como um “sistema” a ser adotado. Durante anos, esta leitura será seguida em cursos e escolas de interpretação pelo mundo, inclusive na criação

⁶ O embate travado entre as duas grandes tradições fílmicas, a realista (Bazin, Kracauer) e a formativa (Eisenstein, Balázs), de certa forma, apresentam um paralelo destas questões.

⁷ Os hoje clássicos livros de Stanislavski: *A Preparação do Ator*, *A Construção da Personagem* e *A Criação do Papel*.

da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, ganhando extensa visibilidade através do Actor's Studio, de Nova Iorque⁸. Ainda na Rússia, esse viés psicológico irá encontrar objeções, que terminam por ampliar o exercício do ator no teatro moderno⁹. Os limites desta dissertação nos obrigam a destacar as experiências do naturalismo, devido ao teor inaugural de suas idéias para o desenvolvimento do modernismo teatral, mas é imperioso afirmar que outros movimentos ampliaram e fortaleceram a trajetória da arte do encenador.¹⁰

O teatro moderno levanta também importantes questões sobre o espaço da encenação, não só no que diz respeito à cenografia, como à própria arquitetura da casa de espetáculos (e no que esta provoca na relação palco-platéia). O palco italiano¹¹ começa a ser questionado por hierarquizar os espectadores em relação à cena. Durante todo o século XX, as montagens arriscarão espaços não-convencionais como galpões, fábricas, ruas e circos, além de novas posturas do público diante da encenação. Já a renúncia que os modernos naturalistas fazem à necessidade de posicionar o corpo do ator no centro do palco e de frente para o público, tem como primeira consequência o reforço da ilusão teatral. O intérprete, afinal, pode dar as costas para o espectador e se movimentar livremente como na 'vida real'. Tal crítica à postura 'centro-frontal' do ator, não deixa de revelar que esta modalidade também é uma convenção teatral, que pode ser combatida, como em Antoine e Stanislavski, ou exercitada, como em Brecht.

Grandes dramaturgos como Henrik Ibsen, August Strindberg e Anton Tchecov se debruçaram sobre as questões do seu tempo, levando para o palco textos que fazem parte hoje do imenso legado modernista¹². O que nos leva a pensar em outro frutífero debate que atravessa o século moderno: a importância do texto dramático na encenação. Seria ele um elemento entre os

⁸ O Actor's Studio é fundado em Nova York, em 1947, por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis. Quatro anos depois, quando Lee Strasberg passa a dirigi-lo, aplica nessa escola seu método livremente inspirado em Stanislavski. Muitos atores americanos passaram por sua formação: James Dean, Marlon Brando, Paul Newman, Elizabeth Taylor, Dustin Hoffman e Robert de Niro.

⁹ Em 1902, o ator e encenador Vsevolod Meierhold, discípulo de Stanislavski, funda sua própria companhia. Cria um método através de intensa pesquisa corporal e espacial (que ele chamará de biomecânica), afastando-se do realismo. O grupo utiliza formas cênicas populares, como o teatro de feira, o circo, o cinema e a pantomima para reconquistar a teatralidade. Para o encenador, a linguagem cênica é tão importante quanto a narrativa.

¹⁰ A peça-marco do modernismo teatral brasileiro, *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, por exemplo, teve encenação expressionista de Zbigniew Ziembinski.

¹¹ Os primeiros teatros com a divisão palco-platéia como conhecemos hoje começam a ser construídos na Itália, por volta de 1540, utilizando a noção de perspectiva nos cenários.

¹² Talvez seja óbvio, mas é importante lembrar que o teatro moderno também se apropria da grande tradição ocidental, promovendo encenações de: Sófocles, Shakespeare, Gil Vicente, Calderón, entre outros.

demais ou a própria razão de ser do espetáculo? A arte da encenação descaracterizaria o texto dramático? Muitos diretores hierarquizaram estas funções. Em *Testemunhos Sobre o Texto*, de 1952, o encenador francês Louis Jouvet afirma que dirigir “é antes pôr-se à escuta do texto. A representação não é um fim em si. No fundo é uma arte da iluminação” (ROUBINE, 2003, p.144). Mais adiante, expõe de forma mais radical: “Para abordar uma obra-prima, para responder à sua solicitação, para ouvi-la, existe apenas uma atitude: a submissão” (*Idem*). Seguindo o raciocínio, o também francês Jean Vilar¹³ afirma em *Sobre a Tradição Teatral*, de 1955, que o ator “digno do nome não se impõe ao texto. Ele o serve. E servilmente. Que o eletricitista, o músico e o cenógrafo sejam então mais humildes ainda que esse intérprete correto” (*Idem*, p.145).

Tal contenda nos mostra que das próprias entranhas do modernismo teatral surge uma vertente que não considera a encenação como uma arte de invenção em si, já que a missão do diretor seria explicitar as potencialidades do texto criadas pelo autor, atualizando-as numa realização cênica. De Jacques Copeau a Vilar, via o famoso Cartel¹⁴, há uma evidente linhagem de pensamento que influenciará as experiências do teatro moderno pelo mundo, sobretudo no Brasil. A Bahia na década de 50 também não escapará deste debate na hora mesma em que ele acontece. Em *A Interpretação das Obras Dramatúrgicas do Passado*, assim Copeau destaca: “Para toda realização existe um caminho da verdade, um caminho pelo qual o autor passou e que nossa missão é reencontrar, para aí passarmos, por nossa vez” (*Idem*, p.146). Tal proposta terá grande alcance até meados dos anos 60, quando Roland Barthes, entre inúmeros outros, inflamam o debate sobre a inanição da busca por uma verdade embutida no coração do texto, já que é inesgotável a polissemia das obras. Em *Sobre Racine*, ele tenta por fim à questão com uma pergunta: Como saber as reais intenções do autor? (BARTHES, 1987).

Ainda sobre a tarefa atribuída ao diretor teatral, na década de 1920, o alemão Erwin Piscator já defendia que este não poderia ser simplesmente um ‘servo’ da obra. “Porque uma peça não

¹³ Jean Vilar inaugurou o Théâtre National Populaire (TNP), em 1951, no Palais de Chaillot, diante da Torre Eiffel, em Paris. A partir do Festival d’Art Dramatique de Avignon, tentou, como faria depois Roger Planchon, em Lyon, renovar o teatro francês levando-o às provinciais.

¹⁴ Jacques Copeau abre o Théâtre Vieux Colombier, em Paris, em 1913, empreendendo uma renovação cênica baseada na valorização do texto e na nudez da cena, a partir de contatos com Jacques-Dalcroze, Craig e Appia. Cria uma companhia voltada para a preparação do ator, sob um regime comunitário de intenso trabalho corporal, de improviso e estudo de textos. Suas idéias influenciaram o Cartel, formado pelos seus discípulos Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet e Georges Pitoeff, até o Théâtre National Populaire (TNP), de Jean Vilar.

é uma coisa definitiva e rígida, mas uma vez lançada no mundo, arraiga-se no tempo, adquire uma pátina e assimila novos conteúdos de consciência. É tarefa do diretor encontrar o ponto de vista a partir do qual poderá descobrir as raízes da criação dramática. Este ponto de vista não pode ser sutilizado, nem escolhido arbitrariamente. Apenas na medida em que *o diretor sintá-se como servidor e expoente de sua época*, ele conseguirá fixar o modo de ver em comum”. (BERTHOLD, 2004: p.534. Grifo nosso).

No Festival Internacional de Paris de 1954, o teórico e encenador alemão Bertold Brecht¹⁵ apresenta *Mãe Coragem*, repercutindo, no então centro do mundo teatral, a França, as idéias que vinha desenvolvendo há três décadas na Alemanha¹⁶. Sua companhia, o Berliner Ensemble, encena as últimas experiências da empreitada que, entre outros percursos, passou pelo naturalismo em direção à estilização (BORNHEIM, 1992). Pontificando que o mundo precisa ser transformado e que o teatro não se dá como um fim em si, Brecht propõe a diferenciação entre forma dramática/aristotélica e o teatro épico. Neste último, o ator não ‘incorpora’ um personagem, mas apresenta-o. Para levar à cabo tal objetivo, a montagem tem como principal instrumento o efeito de distanciamento (*verfremdungseffekt*), que teria como propósito quebrar a ilusão teatral, levando o espectador à consciência de si, lembrando-o que assiste a uma representação e não uma cópia perfeita da realidade, isso através de inúmeras estratégias como o uso de cartazes, discursos ao público e projeções¹⁷. Sua prática reverbera a de Erwin Piscator¹⁸, com quem trabalhou nos anos 20 e para quem o teatro era um lugar de

¹⁵ Em 1922, acontece a estréia, em Munique, de *Tambores na Noite* e a publicação de *Baal*, as duas primeiras peças de Bertolt Brecht. O dramaturgo, que se aproxima das idéias marxistas, cria o teatro épico, que se opõe à concepção dramática (aristotélica). Brecht morre em 1956.

¹⁶ É importante destacar o papel da França como uma espécie de centro aglutinador das idéias teatrais, fazendo com que estas só alcançassem significativa repercussão e registro ao passar por este país. Para tanto, relembremos que a historiografia registra como marco fundador do teatro moderno o francês Théâtre-Libre de André Antoine, de 1887, sendo que 21 anos antes o duque de Saxe-Maininger havia realizado uma turnê com propostas inovadoras pela Europa, sem passar pelo território francês. Também Brecht alcança real repercussão no mundo ocidental ao se apresentar na França. Dito isto, reconhecemos a força do argumento de Antoine, ao definir a arte do encenador (a grande mudança) como aquela que aglutina visão conjunta dos elementos, aliada a uma dada postura teórica.

¹⁷ “Compreende-se, por aí, que a atriz que interprete a Mãe Coragem possa levar um banho do melhor Stanislavski, mas o que importa para a consecução dos propósitos brechtianos está naquele passo a mais, em função de uma verdade outra, que faz ‘esquecer’ tudo o que aprendeu com Stanislavski”. BORNHEIM, Gerd. Bornheim, *Brecht: A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992. p.290.

¹⁸ Na década de 1920, o alemão Erwin Piscator funda o Teatro Proletário com o objetivo de difundir a idéia da luta de classes, colocando a arte a serviço do movimento revolucionário. Inspirado no russo Meierhold, modifica a cena até chegar às construções geométricas e nas plataformas que multiplicam os planos de ação. Pontua a encenação com cartazes e projeções cinematográficas.

questionamento da sociedade. Tais idéias terão grande repercussão na América Latina, durante os anos 60.

1.1.1 Moderno Teatro Brasileiro

No Brasil, são muitos os autores que se debruçaram sobre o modernismo no teatro. (PRADO, 2001; ROSENFELD, 2000; MAGALDI, 2003). Uma tradição de estudos tende a afirmar que não houve participação das artes cênicas na paradigmática Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo, em 1922 (MAGALDI, 2003). Isso a despeito de um de seus grandes expoentes, Oswald de Andrade, ter escrito *O Rei da Vela*, peça-manifesto do tropicalismo a partir da célebre montagem de José Celso Martinez Correia, em 1967. Já outros pesquisadores investigam os nexos entre o teatro que se desejava realizar na década de 20, consoante com as questões postas ao texto literário, e o que se efetivou entre os anos 40 e 70 (PRADO, 1993).

Contudo, a historiografia convencionou como marco do moderno teatro brasileiro a montagem de *Vestido de Noiva*, do grupo amador Os Comediantes, exibida em 28 de dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Entre os motivos para a escolha, a repercussão que conseguiu através da tripla reunião de: encenação em moldes modernos, realizada pelo polonês Zbigniew Ziembinski; a interpretação dos atores em conjunto com a proposta cênica; e o texto de um autor nacional, Nelson Rodrigues¹⁹. O grupo Os Comediantes colhia a influência teórica de Copeau e Jouvet²⁰. O período anterior ficou conhecido pelas montagens profissionais das comédias de costumes, das operetas e das revistas, com o predomínio dos grandes astros e vedetes²¹. Embora muitos desses atores possuíssem excepcional capacidade histriônica e grande comunicação com o público, não manifestavam interesse em arriscar novos caminhos. O teatro contentava-se em ser mero

¹⁹ O texto com inovadora linguagem cotidiana, contrastando com o diálogo empostado que prevalecia na dramaturgia, constrói a ação num intrincado jogo de armar entre três planos (realidade, memória e alucinação), simultaneidade alcançada através do cenário de Santa Rosa. Ziembinski monta um roteiro com mais de 140 mudanças de luz, grande novidade para os palcos brasileiros, acostumados ao ligar do início e apagar do final das peças.

²⁰ Em 1941, fugindo da França ocupada pelos nazistas, Jouvet se detém em temporada no Brasil. Procurado pelos amadores de Os Comediantes alerta-os que se quisessem realmente fazer um bom teatro brasileiro, a primeira coisa que deveriam fazer era estimular a boa literatura nacional. HELIODORA, Bárbara. *O teatro no Brasil*. In: *BRASIL: PALCO E PAIXÃO*. Textos de Leonel Kaz, Bárbara Heliadora, Tania Brandão, Sábato Magaldi e Flávio Marinho. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2005.

²¹ Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Joracy Camargo, Jayme Costa e Dercy Gonçalves se destacam.

divertimento, acomodado às exigências do público, longe de procurar ser uma força atuante dentro da sociedade. (MICHALSKI, 1985: p.10).

Nem por isso foram poucas as experiências modernizantes nas décadas anteriores²². (DORIA, 1975). Entre tantas, podemos destacar as iniciativas de Renato Viana e de Álvaro Moreira, este com o Teatro de Brinquedo (e ambos colhendo as lições de Copeau sobre a importância do texto), além dos espetáculos de Itália Fausta, de Dulcina de Moraes e do Teatro do Estudante do Brasil, de Paschoal Carlos Magno²³. Assim como na Europa, o primeiro capítulo do moderno teatro brasileiro deve, em grande parte, ser escrito pela pena dos artistas amadores. Tais grupos tinham que lutar, em geral, contra as convenções da interpretação declamatória, a hegemonia do astro e os limites técnicos para a efetivação da unidade estilística da encenação, que cobrava a integração de todos os elementos da linguagem teatral (texto, espaço, interpretação, figurino, cenário, iluminação e sonoplastia). Estrutura que, como se observa, demandava grande investimento. O Brasil desenvolveria efetivamente as idéias do teatro moderno só a partir da II Guerra Mundial, com as mudanças socioeconômicas travadas em nosso território e a vinda de encenadores e atores estrangeiros.

A encenação como arte autônoma, característica central da modernidade nos palcos, será exercida *systematicamente* apenas a partir da criação do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, em 1948. A companhia particular criada pelo industrial Franco Zampari²⁴ era inicialmente um espaço para abrigar grupos amadores. Ao verificar-se a inviabilidade econômica da empreitada, organizou-se uma companhia profissional, que aproveitou os melhores atores desses grupos²⁵ e contratou diversos encenadores estrangeiros²⁶. Zampari

²² Entre as visitas de grupos estrangeiros, que isoladas não reverberaram na prática teatral local, há até uma passagem de André Antoine, o fundador do Théâtre-Libre, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, em 1903. Que, por causa da infra-estrutura local, se apresentou sem seus importantes recursos de iluminação. Nos anos 40, as duas temporadas de Jouvet já serão mais bem acolhidas.

²³ Para uma maior pesquisa dos grupos e iniciativas que procuraram atualizar os palcos nacionais, ler *Moderno Teatro Brasileiro*, de Gustavo Dória. O autor faz levantamento sistemático e minucioso sobre todos aqueles que apresentaram algum germe para a renovação e valorização do espetáculo.

²⁴ Também criador da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Em 1958, Zampari, por conta de dificuldades financeiras, repassa o TBC e suas instalações para a Comissão Estadual de Teatro de São Paulo, com a seguinte declaração: “Chegou a hora de entregar o processo cultural, que também é social, aos brasileiros”. Trecho retirado da matéria comemorativa pelos 50 anos do TBC: ‘Antes do TBC a instabilidade, depois a segurança’, publicada em 10 de outubro de 1998, em *O Estado de São Paulo*. O TBC seria fechado em 1964.

²⁵ Os grupos amadores que foram absorvidos pelo TBC foram: Grupo de Teatro Experimental, de Alfredo Mesquita; Grupo de Teatro Universitário, de Décio de Almeida Prado; e Artistas Amadores, de Madalena Nicol.

julgava que numa cidade cosmopolita como São Paulo, o TBC dispensaria a costumeira viagem do público teatral à Europa e Estados Unidos, o que garantiria, assim, a sobrevivência da companhia (MAGALDI, 2003). O homem da indústria imprime ao TBC um ritmo de produção que afugentará os que viam o teatro como um divertimento agradável, ficando os que entendiam o palco como um chamado artístico que compensaria as incertezas da profissão (PRADO, 1993).

O TBC tinha como ideário fazer um teatro de equipe, buscando ecletismo do repertório, dando especial atenção à cenografia e indumentária, repercutindo as idéias dos teóricos do Cartel. A companhia chegou a ter simultaneamente sob contrato cinco diretores (Adolfo Celi, Ziembinski, Luciano Salce, Flamínio Bollini e Ruggero Jacobbi) e 19 atores, produzindo um número enorme de espetáculos e impondo padrões de bom acabamento artesanal e interpretação até então inéditos no país. “(...) constituiu-se na maior escola prática de profissionalismo que jamais existiu no Brasil: pelo seu palco passaram, e na maioria das vezes ali se firmaram, muitos dos artistas que a partir de então ocupariam, e em vários casos até hoje ocupam, posições de primeiro plano no nosso panorama teatral” (MICHALSKI, 1985: p.12). Consolidou a “profissionalização do teatro nacional” e “recuperou boa parte do atraso” em que nosso teatro se encontrava em matéria de tendências do espetáculo, em relação a países de maior tradição teatral (*Idem*).

Quase que simultaneamente ao surgimento do TBC (outubro/48), foi criada, e instalada no mesmo prédio, a Escola de Arte Dramática (maio/48), sob a coordenação de Alfredo Mesquita. A entidade visava formar os novos artistas (atores e técnicos) necessários para a completa transformação do cenário teatral brasileiro. Aqui se trata do período chave para a implantação do hábito de encarar o teatro como arte e profissão. A disciplina de Mesquita, apesar de aberta ao riso, não é pouco exigente. A escola que, a princípio, não tinha regras impressas, via o regulamento surgindo com a prática, a partir das relações entre direção, secretaria, alunos e professores. Na avaliação de Décio de Almeida Prado, “não erraríamos se classificássemos tal sistema de personalizado e paternalista.” (PRADO, 1993: p.165). Mas,

²⁶ É decantada a importância dos atores e encenadores estrangeiros para a promoção da cena moderna brasileira. Na ordem de contratação do TBC, os três primeiros: Adolfo Celi (italiano), Ruggero Jacobbi (italiano) e Zbigniew Ziembinski (polonês). Outros encenadores estrangeiros que trabalharam no TBC: os italianos Luciano Salce, Flamínio Bollini, Gianni Ratto e Alberto D’Aversa e o belga Maurice Vaneau.

quanto aos alunos, “se tinham de moldar-se a este tipo de mando, a um só tempo autoritário e liberal, a verdade é que recebiam muitíssimo mais do que eram solicitados a dar” (*Idem*). Mesquita procurou somar as qualidades amadoras às profissionais na EAD, num misto de vocação pela tarefa e gosto pela obra bem acabada.

A estética do TBC sobreviveu nas diversas companhias que se desdobraram dele²⁷, que souberam produzir um teatro cosmopolita de alta qualidade, atualizado e de bom gosto. Em nada devendo aos espetáculos que a elite paulistana assistia em suas freqüentes viagens aos centros europeus. Entretanto, segundo Michalski (1985), o que faltou a este teatro foi a capacidade de incorporar no seu trabalho a consciência de que ele estava sendo realizado no Brasil, o que pode ser demonstrado pela falta da dramaturgia nacional e mesmo pela incorporação de outras camadas de espectadores além das tradicionais elites econômicas e culturais que já o freqüentavam. “Talvez as coisas nem pudessem, na época, ser muito diferentes: inicialmente tratava-se de romper, ainda que traumáticamente, com os hábitos de ranço e acomodação que haviam sido, na etapa anterior, característicos do teatro brasileiro”, destaca Michalski (1985: p.13). Para ele, quando esta meta havia sido suficientemente alcançada, para que, em tese, uma atenção maior pudesse ser dada à expressão nacional, “faltou matéria-prima dramatúrgica de qualidade suficiente para sensibilizar o TBC (...) e as empresas congêneres”. (*Idem*).

Quanto ao Teatro de Arena, fundado em 1953, em São Paulo, e que representaria, na década de 60, a oposição ao *modus operandi* da companhia de Zampari, teve à frente José Renato, egresso da EAD. Foi ainda nesta instituição que ele realizou a primeira experiência do gênero arena na América do Sul. (PRADO, 2001). Quando criada, a companhia “pretendeu ser apenas um TBC mais econômico, porque a forma circular dispensava cenários, local fixo e recursos especiais de iluminação” (MAGALDI, 2003, p.57). Só em 1956, a partir da fusão com o Teatro Paulista dos Estudantes (TPE), liderado por Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, e com a participação de Augusto Boal, recém-chegado de uma

²⁷ Companhia Tonía-Celi-Autran, Teatro Cacilda Becker, Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, Teatro dos Sete (liderado por Sérgio Britto, Fernando Torres e Fernanda Montenegro).

temporada de estudos na Universidade de Columbia²⁸, nos EUA, que o Arena assume a face que marcaria a década seguinte: posicionamento político e busca pela popularização da linguagem teatral.

Mesmo com os novos integrantes as dificuldades financeiras não tardam a aparecer e o grupo decide encerrar as atividades, em 1958, com a montagem do texto de um dos seus atores, no caso, Guarnieri. A acolhida surpreendente de *Eles Não Usam Black-tie* altera para sempre os destinos do Arena, abrindo uma poderosa vertente no teatro brasileiro, de incentivo ao autor e ao tema nacionais²⁹. A onda pela implantação de um repertório nacional atinge até o TBC, que passa a ser duramente criticado e considerado pejorativamente como um reduto do internacionalismo (MAGALDI, *idem*). Em 1960, já sob administração estadual, o TBC monta *O Pagador de Promessas*, do baiano Dias Gomes. Quanto ao Arena inicia um processo de nacionalização dos clássicos mundiais, buscando um cultuado “estilo brasileiro” de montagem e interpretação.³⁰ Esta nova dramaturgia, que coloca o contemporâneo homem brasileiro no centro de suas preocupações, de certa forma também prioriza os encenadores nascidos no país. À época defendia-se que eles estavam mais afinados com o modo de agir, falar e sentir do brasileiro, do que os encenadores europeus.

No final dos anos 50 e início dos 60, a euforia nacionalista desencadeada pelo governo de Juscelino Kubitschek vai ampliar a mobilização de camadas da população para o debate dos problemas do país. Estudantes, intelectuais e setores da classe média reivindicam melhores condições de vida para o povo e uma maior participação política nos destinos da nação. O

²⁸ Martim Gonçalves também faria contatos com a escola de teatro desta instituição, quando à frente da escola baiana. Temos mais informações sobre sua visita às universidades americanas, em matéria do *Diário de Notícias*, de 12 de maio de 1956. No tópico 2.3.3, falaremos sobre ela.

²⁹ Antes dessa montagem, excluindo os espetáculos de Nelson Rodrigues, no Rio, poucos autores modernos se aventuraram nos palcos. Fora a encenação de *A Moratória*, de Jorge de Andrade, em 1955, e *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, em 1957, no Rio de Janeiro, quase nada havia mudado. Dois meses depois de *Black-tie*, o Arena organiza o Seminário Permanente de Dramaturgia, conduzido por Augusto Boal. Inúmeras experiências com texto nacional sairão desta empreitada.

³⁰ Em artigo de 1959, Sábato Magaldi já chama atenção sobre o aspecto político da questão e alerta: “Não admitimos que uma noção primária de nacionalismo venha destruir as lentas e duras conquistas artísticas do nosso teatro”. Sobre a necessidade de uma dramaturgia brasileira e uma busca por um ‘estilo nacional’ de interpretação ele acredita que é a montagem que nacionaliza: “O teatro não se contém no texto, realiza-se no espetáculo”. Para Magaldi, é este que deve ser brasileiro, não mera cópia das conquistas técnicas e expressivas dos encenadores e interpretes europeus. É quanto à necessidade de repertório nacional, assim se expressa: “Não há peças brasileiras suficientes para alimentar as exigências dos elencos (...) Os clássicos e as obras modernas de valor indiscutível não tem pátria, pertencem ao patrimônio cultural de todos os povos”. Mais adiante pontifica: “a arte, sem mentirosas fronteiras, é que é a nossa pátria comum”. MAGALDI, Sábato. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003. pp.51-54.

caminho aberto pela dramaturgia proposta por *Black-tie* corresponde a esse desejo de pensar o Brasil aliando desenvolvimentismo a nacionalismo. O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), fundado no governo Café Filho, foi implementado por JK, se constituindo na matriz da concepção da cultura como elemento impulsionador de transformações socioeconômicas. “(...) todo este clima que se respirava na época tornou vulnerável o caráter cosmopolita e alienado dos problemas políticos e sociais que o teatro insistia em cultivar” (MICHALSKI, 1985: p.13).

É a partir destes anos que, graças também à ampliação das redes de comunicação e transporte, o Brasil vai repercutir muito mais sincronicamente as idéias que atravessam os centros culturais europeus e americanos. Caso da criação coletiva que, durante a década de 60, vai permitir que grupos de jovens atores questionem a perspectiva centralizada do encenador moderno, distribuindo tarefas e propondo uma concepção grupal do espetáculo. O americano Living Theatre³¹ e o francês Théâtre du Soleil³² são os grandes exemplos do período. Tendência esta que procurava liberar o palco da ‘tirania’ literária e do ‘despotismo’ do diretor, abrindo caminho para a *performance*. “A reteatralização do teatro não só valorizava a linguagem do corpo, mas punha em relevo a interdisciplinaridade, abrindo espaço, no espetáculo, para a dança, a música e a expressão corporal” (MAGALDI, 1999: p.310). A temática das novas cenas e o discurso que as sustentam refletem as grandes mudanças mundiais, repercutem os efeitos da ampliação dos meios de comunicação de massa, passando a expressar o universo e os anseios dos jovens artistas, sobretudo num ambiente difuso de crítica às autoridades constituídas. São os anos da revolução sexual, dos movimentos pelas minorias e da Guerra Fria dividindo o planeta em dois blocos antagônicos.

³¹O Living Theatre é fundado em 1947 por Judith Malina e Julian Beck, a princípio apresentando recriações de textos clássicos na sala do apartamento do casal. No final dos anos 50, torna-se o centro da vanguarda cultural nova-iorquina. O grupo busca inspiração nos escritos do francês Antonin Artaud, vivendo em comunidade e submetendo-se a intenso treinamento físico. Em seus espetáculos não há cenários nem figurinos, e os atores criam um ritual de iniciação que deve envolver o espectador. O grupo faz turnê pela Europa a partir de 1961, se exilando neste continente.

³²O Théâtre du Soleil é criado em 1964 pela francesa Ariane Mnouchkine. Até 1977, monta diversos textos a partir da criação coletiva: *Os Pequenos Burgueses* (1964), de Gorki, *A Cozinha* (1967), de A. Wesker. Em 1970, estreia *1789*, marco da criação grupal. Com o tempo, Mnouchkine foi assumindo uma centralização maior na organização e concepção do grupo.

1.2 A Cena Amadora e os Visitantes na Bahia

Até meados dos anos 50, o teatro em Salvador é exercido por grupos amadores que se revezam nos raros palcos da cidade³³, trabalhando sem apoio, sem público, sem recursos técnicos ou formação. Tal movimento começara a despontar na década anterior, quando também se intensificam as transmissões de rádio-teatro³⁴, geralmente utilizando em suas peças atores amadores (FRANCO, 1994; LEÃO, 2003). Com maior ou menor afluxo, a capital ainda é visitada, desde o início do século, por companhias de teatro, mas sem que estas passagens causassem repercussões evidentes no exercício da cena local.

Entre os amadores baianos de maior visibilidade, destacam-se o Teatro Amador do Fantoques (criado em 1945), a Hora da Criança (1947)³⁵, o Teatro de Cultura da Bahia (1951)³⁶, o Teatro Amador da Bahia (1954) e o Grêmio Dramático Familiar (1954)³⁷, além dos outros grupos ligados a instituições educacionais e políticas³⁸. Apesar da presença de um ou outro texto do repertório moderno, os jornais revelam que geralmente são encenadas operetas, inclusive infantis, e comédias, sem que os grupos apresentassem um programa cultural mais afinado com as questões artísticas que abalavam o país desde a estréia de *Vestido de Noiva*, em 1943, com os amadores de Os Comediantes.

³³ Teatro do Instituto Normal (Iceia), Cine-Teatro Guarani, interdito entre 1950 e 1954, Teatro Oceania, com sala adaptada a partir de 1952 e demais espaços cedidos por escolas, clubes e paróquias.

³⁴ O rádio-teatro é uma importante atividade cultural local, exercido, sobretudo, pela Radio Sociedade da Bahia, a PRA-4. Financiado por produtos de higiene pessoal, como Gessy, Juvênia, Colgate-Palmolive e Leite de Colônia, tem produção local e movimentado elenco que mais tarde também se engajará no projeto da Escola de Teatro, como os atores Geraldo Del Rey e Lia Mara (pseudônimo da cronista Eliette Brim, revelado no *Diário de Notícias*, em 03 de março de 1956). As diversas rádios-novela tinham exibição em dias e horários alternados. A Rádio Sociedade promovia ainda apresentações de teatro e dança no auditório do Instituto Normal (ICEIA), como a *Romerias Espanholas*. *Diário de Notícias*, 13 de janeiro de 1956.

³⁵ A Hora da Criança possui um histórico ligado às atividades infantis de Adroaldo Ribeiro Costa no Ginásio Santamarense, desde 1941. Dois anos depois, inicia, com este nome, um programa radiofônico infantil na Radio Sociedade da Bahia. A partir de 1947, com a estréia da opereta *Narizinho*, uma adaptação de textos de Monteiro Lobato, passa a existir também como teatro feito por crianças. Até início dos anos 60, vai encenar ainda as revistas *Infância* e *Enquanto Nós Cantamos*, além das operetas *Monetinho* e *Timide*.

³⁶ Criado e animado por Nair da Costa e Silva, o Teatro de Cultura da Bahia havia encenado até 1960, as seguintes peças: *A Gota d'Água*, *As Laranjas da Sicília*, *O Homem da Flor na Boca*, *Hécuba*, *Recalque*, *O Processo de Mary Dugan*, *Morre um Gato na China*, *Massacre*, *Está Lá Fora um Inspetor* e *O Sorriso da Gioconda*. Entre os diretores que trabalharam com o grupo: Waldemar de Oliveira, Silva Ferreira, Alderico Costa, Alfredo de Oliveira, entre outros.

³⁷ O Grêmio Dramático Familiar era liderado por Paulo Serra e Luízinha Serra. Por este grupo passaram os atores Sônia dos Humildes, Wilson Mello e Álvaro Guimarães.

³⁸ Teatro da Mocidade do Iceia, Teatro Amador do Centro Teodoro Sampaio, Grupo Teatral do Centro Espanhol, Teatro dos Bancários, Teatro do Círculo Operário, Teatro Espírita, Teatro Mariano, entre outros. Em *O Teatro na Bahia Através da Imprensa – Século XX*, Aninha Franco afirma que nos anos 50 quase 30 grupos amadores atuaram na cidade, alguns apresentando até oito montagens anuais.

Não é demais lembrar que o primeiro movimento para a transformação do moderno teatro brasileiro foi dado pelos amadores cariocas e paulistas. Se, no Rio de Janeiro, os amadores tiveram que combater a velha guarda profissional de artistas-vedetes que teimavam em resistir à unidade da encenação, em São Paulo os amadores encontraram o terreno vazio, sem teatro profissional, sendo, logo depois, cooptados para a grande empreitada do TBC/EAD. Para Prado (1993), o amadorismo paulista (ao contrário do carioca, que bem cedo recorreu a encenadores estrangeiros), desenvolveu-se primeiramente com os próprios meios, formando seus quadros mediante um penoso autodidatismo.

Crítico empenhado em acompanhar e fortalecer as iniciativas que modernizassem os palcos nacionais, Prado lista os vícios do amadorismo, do qual também foi participante³⁹: ensaios atrasados, ausências injustificadas, “conversas e risadas demais, atenção ao trabalho de menos” (*idem*, p.160). E ironiza: “Se a preparação de muitas peças levava meses nem sempre se devia debitar tal lentidão a excessos de zelo artístico” (*idem*). A transição do amadorismo ao profissionalismo, ainda em São Paulo, dá-se apenas em 1948, com o aparecimento quase simultâneo da EAD e do TBC. O que termina por provocar uma mudança radical na atitude artística e social do meio, fazendo com que chegasse “a hora de moças e rapazes da sociedade cederem lugar a pessoas determinadas a fazer do palco o centro de sua existência” (PRADO,1993: p.160). Apesar de incisiva, a sentença serve de balizamento para destacar o espírito de uma época que se esforçava para colocar a atividade teatral no patamar de produto artístico autônomo, e não mais como mero passatempo.

Por mais que os amadores baianos jamais tenham chegado a este grau de questionamento⁴⁰, é importante destacarmos dois grupos que, ao menos, promoveram intercâmbio com iniciativas renovadoras que ocorriam fora do estado. São eles: o Teatro Amador do Fantoques (TAF) e o Teatro de Cultura da Bahia (TCB).

Em 1950, o TAF empreende uma temporada de ampliação do repertório sob a direção de Adacto Filho, encenador destacado pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT). Artista com

³⁹ Décio de Almeida Prado foi um dos organizadores do Grupo de Teatro Universitário, que deixaria de existir quando da criação do TBC/EAD.

⁴⁰ No *A Tarde*, de 14 de novembro de 1960, vimos a defesa do ator Floriano Serra sobre a realização do Festival de Teatro Amador: “(feito por) amadores esforçados, corajosos, artistas muitas vezes improvisados ou involuntários, mas que no palco tem apenas uma preocupação (...) Se não há o talento há, pelo menos, a boa vontade”.

passagem pelo grupo Os Comediantes⁴¹, Adacto monta, no primeiro semestre, com os amadores do TAF os textos *A Eterna Anekdota*, de Bernard Shaw, *O Azarento*, de Luigi Pirandello e *O Pedido de Casamento*, de Anton Tchecov. A partir de maio, encena no Teatro Guarani *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, *A Última Edição do Diabo*, de Alexandre Casona e *A Importância de Ser Franco*, de Oscar Wilde.

O intercâmbio com o diretor convidado termina por revelar problemas intrínsecos aos grupos locais, como falta de mão-de-obra capacitada e necessidade de melhor formação artística dos atores para o entendimento de repertório tão variado. Essa percepção já se fazia presente e talvez por isso o anúncio da criação de uma Escola de Arte Dramática na estréia mesmo de *Eterna Anekdota*⁴². Na época, a proposta foi creditada ao então Ministro da Educação, Clemente Mariani, ao Secretário de Educação e Cultura, Anísio Teixeira, e ao diretor do SNT, Thiers Moreira (FRANCO, 1994: p.107). Dessa iniciativa, segundo os jornais da época, faria parte, como corpo docente: Affonso Ruy (seu primeiro diretor e professor de estética das expressões), Adacto Filho (arte de representar), Presciliano Silva (história da *mise-en-scène*), José Maria da Costa Vargens (história do teatro), Odete Franco (ginástica rítmica) e tenente Oswaldo Resain (esgrima). Também deveria ser criado, como o foi, o Teatro Íntimo de Fantoches (TIF), que ficaria encarregado de montar mensalmente grandes nomes do repertório mundial (FRANCO, *idem*).

Uma escola se fazia necessária, os amadores intuía isso, mas não foi através do TAF que ela foi de fato implementada. No próximo tópico veremos como a Universidade da Bahia promove a idéia, seis anos depois. Quanto ao TAF, após 1955, retorna ao velho repertório de operetas da década de 40 e o vemos comemorando seus dez anos de criação com trechos das

⁴¹ Em 1940, Adacto Filho dirige Os Comediantes em *A Verdade de Cada Um*, sob a supervisão de Ziembinski. Na célebre temporada de 1943, quando foi encenado *Vestido de Noiva*, encena com Os Comediantes *Um Capricho*, de Alfred de Musset, *Escola de Mulheres*, de Molière e *O Escravo*, de Lúcio Cardoso. DORIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro – crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: SNT, 1975.

⁴² Ênio de Carvalho, em *História e Formação do Ator*, afirma que esta “Escola de Teatro durou até 1953, ou seja, os três anos de uma única turma”. Acrescenta que a escola teve uma frequência média de 60 alunos, e foi “inexplicavelmente suspensa” em 1953 (p.184). As informações e as opiniões que Carvalho reproduz foram retiradas do livro *História do Teatro na Bahia*, de Affonso Ruy. Neste livro, Ruy, que teria sido seu primeiro diretor segundo notícia veiculada na imprensa da época, afirma que a escola foi fundada a título experimental, em 1950, por Adacto Filho, mas não entra em maiores considerações (p.104-105). Em *O Teatro na Bahia Através da Imprensa*, Aninha Franco afirma que “não há notícias posteriores sobre o funcionamento da Escola Dramática”. Ainda segundo a autora, depois desta temporada de 1950, o TAF só voltaria à cena em 1954 (p. 107).

antigas montagens de *O Conde de Luxemburgo*, *A Viúva Alegre*, *A Princesa dos Dólares e Cabocla Bonita*.⁴³

Já o Teatro de Cultura da Bahia (TCB), criado por Nair da Costa e Silva (ex-TAF), em 1951, procurou promover um repertório com textos consagrados, através de intenso intercâmbio com o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP)⁴⁴. O grupo estreou, em 1952, com *A Gota d'Água*, de Henry Bordeaux, com direção de Silva Ferreira, artista originário do Teatro do Estudante. Na mesma temporada, apresentou aos baianos *O Homem da Flor na Boca*, de Pirandello e *Canção da Felicidade*, de Oduvaldo Vianna. No ano seguinte, em 1953, entre novos e antigos textos do repertório, montou *Hécuba*, de Eurípedes e *As Laranjas da Sicília*, também de Pirandello, este sob a direção de Waldemar de Oliveira, do TAP. Waldemar volta a dirigir o grupo, em 1954, em *Está Lá Fora um Inspetor*, de J.B.Priestley⁴⁵.

O TCB colheia os frutos da temporada de *Massacre*, de Emanuel Robles, no I Festival Nortista de Teatro Amador, ocorrido no Recife, em 1955, recebendo os prêmios de melhor ator, direção e segunda melhor atriz⁴⁶. O cenário de Santa Rosa e o figurino de Carybé também ganharam destaque. Em 1956, o grupo não se inscreve como os demais amadores baianos no I Festival de Teatro Amador da Bahia⁴⁷ e resolve representar o estado, mais uma vez, no II Festival Nortista de Teatro Amador, ainda no Recife. Com *O Sorriso da Gioconda*, de Aldous Huxley, recebe o prêmio de melhor espetáculo, melhor atriz, Lili Pita Lima, e atriz

⁴³ Matérias sobre o decênio do TAF são publicadas nos dias 28 de janeiro de 1956, no *A Tarde*, e 29 de janeiro, no *Diário de Notícias*. Ambas listam o repertório, mas esquecem do elenco. Da ficha técnica, apenas o nome de Otelô Araújo, o regente da orquestra.

⁴⁴ O TAP foi fundado em Recife, em 1941, pelo médico Waldemar de Oliveira, com o objetivo de fugir do teatro comercial, valorizando a dramaturgia clássica e moderna. Importantes encenadores trabalharam com o grupo, como Ziembinski, Adacto Filho e Zygmunt Turkov.

⁴⁵ Waldemar já havia apresentado, em fevereiro de 1951, em Salvador, *A Casa de Bernarda Alba*, de Garcia Lorca, com o próprio TAP. Assinando estes cenários, estava o também pernambucano Martim Gonçalves. Na mesma temporada, o grupo apresenta a *Esquina Perigosa*, de J.B. Priestley, sob direção de Ziembinski. LEÃO, Raimundo Matos de. *Abertura para Outra Cena – Uma História do Teatro na Bahia a Partir da Criação da Escola de Teatro (1946-1966)*. Dissertação de mestrado aprovada pelo PPGAC/UFBA, 2003.

⁴⁶ Iniciado em 28 de abril de 1955. Não raro, tais festivais distribuíam medalhas de ouro, prata e bronze, respectivamente para o primeiro, segundo e terceiro lugar.

⁴⁷ Segundo seqüência de matérias do *Diário de Notícias*, 15 grupos amadores se apresentaram no I Festival de Teatro Amador da Bahia Agrário de Menezes, entre 02 a 09 de julho de 1956, recebendo o apoio do Governo Estadual e da Prefeitura. Aí foram escolhidos o melhor ator (Antonio Pinto/TAB), melhor atriz (Veleda Barreto/TAB), ator coadjuvante (Carlos Petrovich/Teatro Universitário), atriz coadjuvante (Graça Morena/TU) espetáculo e autor (*Canção Dentro do Pão*, de Raimundo Magalhães Jr., pelo TU). A comissão julgadora (Carlos Coqueijo Costa, Miguel Santos e Luiz Mendonça) sugeriu que os premiados fossem reunidos numa peça para representar a Bahia no II Festival Nortista de Teatro Amador, no Recife, o que ocorreria entre 14 e 21 de outubro de 1956. Contudo, o grupo acaba representando a Bahia, sim, mas no I Festival Nacional de Teatro Amador, ocorrido no Rio de Janeiro, em 1957.

coadjuvante, Nevolanda Amorim. Por estes anos, o TCB ainda promoveria outras atividades em teatro, como a palestra da atriz Maria José de Campos, aluna da EAD⁴⁸. A atriz Yumara Rodrigues surgiu para a cena local através de suas atuações no TCB.

Mesmo nos espetáculos de Waldemar de Oliveira, isso após as experiências do TAP com Ziembinski, percebe-se as ultrapassadas indicações para o trabalho do ator, como consta no depoimento do ator Passos Neto, colhido por Leão (2003): “(...) o método de ensaio era papel na mão. Não me lembro de ter tido nenhuma leitura de mesa, só a primeira vez que ele [Waldemar] fez em torno de um círculo. O resto já era andando e ele fazendo... (...) Não pode dar as costas para o público, não pode virar para isso, não pode fazer aquilo. Esquerda alta, esquerda baixa...” (*Idem*, p.94). O que nos mostra que ainda neste grupo continuavam as antigas orientações para o trabalho de interpretação, sem que se discutisse sobre o efeito do texto no conjunto do espetáculo, além, é claro, da permanência das convenções sobre a frontalidade do corpo do ator.

A tomar pela irregularidade das montagens amadoras com textos do repertório moderno e pelo modo de trabalho dos atores, avaliamos que estes intercâmbios não alteraram substancialmente os aspectos formais e as técnicas de atuação empregadas pelos amadores baianos. Suas iniciativas ensaiaram um passo, a ser consolidado de forma muito mais arrojada apenas a partir da criação da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. O que leva Leão, em sua dissertação de mestrado intitulada *Abertura para Outra Cena – Uma História do Teatro na Bahia a Partir da Criação da Escola de Teatro – 1946 a 1966*, a afirmar que esta instituição “constituiu-se num divisor de águas” (*Idem*, p.254). Para ele, sua criação foi o fato relevante no delineamento da renovação do teatro na Bahia, encaixando-se também no movimento que ordena o moderno teatro brasileiro. Cabe-nos ressaltar, contudo, que o teatro amador não chega a ser abolido, tendo, nos próximos anos, que dividir o cenário local, com as novas produções profissionais da Escola de Teatro e, mais tarde, com as companhias egressas da unidade.

⁴⁸ Maria José de Campos, aluna da Escola de Arte Dramática, de São Paulo, e correspondente do *Jornal do Comércio*, de Pernambuco, segundo o jornal *A Tarde* realizou em 02 de março de 1956, palestra na Diretoria de Turismo de Salvador, contando com o apoio do TCB e do Departamento de Educação e Assistência da Prefeitura.

É de fato a Escola de Teatro da Universidade da Bahia que irá, sistematicamente, e através de uma série de montagens-modelo, pontificar a autonomia da arte do encenador (que afirma que peça é um todo complexo, onde os elementos se articulam em busca de um sentido ou leitura do texto propostos pelo diretor), revelando, por isso, a necessidade de formação de cenógrafos, figurinistas, iluminadores e atores, além de promover a conscientização do trabalho em teatro como uma profissão autônoma, não mais amadora e eventual.

Quanto aos festivais, mais do que promover o aprendizado de técnicas, irão colocar os amadores baianos em contato com as questões operacionais e políticas que atravessavam o circuito nacional. Convém destacar, por isso, a participação da Federação Baiana dos Teatros Amadores no I Festival Nacional de Teatro Amador, no Rio de Janeiro, em 1957. O grupo ganha o segundo lugar apresentando a peça *A Grande Estiagem*, de Isaac Gondim, com direção do pernambucano Clênio Wanderley⁴⁹. O primeiro lugar fica com o Teatro dos Adolescentes de Pernambuco, que apresenta aos cariocas o hoje clássico *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna⁵⁰. Ambos os textos vencedores abordando temáticas regionais, de autores nacionais, num momento que a cultura brasileira voltava cada vez mais os olhos para esta parte do país.

Organizado pela atriz Dulcina de Moraes, presidente da Fundação Brasileira de Teatro, o I Festival Nacional ainda promoveu a apresentação da peça baiana na TV-Tupi, canal 6. No elenco, entre outros, os atores Carlos Petrovich, Mario Gadelha e Jurema Penna, esta última premiada como melhor atriz pela interpretação de Marcionília. A Bahia participou deste festival representada por dois grupos, porque o TCB aí exibiu a já premiada peça *O Sorriso da Gioconda*, sendo apontada como favorita pelos jornais baianos. Mas o grupo ficou em 12º lugar e foi desclassificado. O desconforto causado pelo fato de o estado possuir duas delegações chegou a ser ressaltado pelos jornais locais da época. Isso foi somado ao

⁴⁹ Em entrevista ao *A Tarde*, de 20 de fevereiro de 1957, Emílio Fontes, vice-presidente da Federação Baiana de Teatro Amador, afirma: “Penso que com nossa vitória os baianos acreditarão mais nos amadores, pois na primeira vez que a FBTA encena uma peça para uma elite intelectual e artística, como a do Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, consegue brilhar”.

⁵⁰ Falando sobre a importância do texto no moderno teatro brasileiro, assim se refere Sábato Magaldi: “A primeira estréia marcante, depois da de *Vestido de Noiva*, foi a de *A Moratória*, de Jorge Andrade, em 1955 (...) Não tardou, após *A Moratória*, a surgir outro acréscimo ao rol de textos expressivos. Trata-se do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, que um grupo pernambucano trouxe ao Rio de Janeiro, em 1957. O dramaturgo fundiu a velha estrutura do milagre medieval, em que o pecador é sistematicamente salvo pela intervenção de Nossa Senhora, com o populário nordestino, cheio de artimanhas e comicidade”. MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1999, pp. 301-302.

constrangimento pela não participação do TCB no I Festival de Teatro Amador da Bahia, no ano anterior. O que nos faz perceber que havia certa independência do TCB em relação aos demais amadores baianos.

Clênio Wanderley, o diretor de *A Grande Estiagem*, já havia dirigido em Salvador, no ano anterior, a peça *Canção Dentro do Pão*, de Raimundo de Magalhães Jr., pelo recém-fundado Teatro Universitário⁵¹. Organizado por Mário Saraiva e patrocinado pela União dos Estudantes da Bahia (UEB), o grupo amador estudantil ganhou seis prêmios no I Festival de Teatro Amador da Bahia. Logo depois, Mário viaja para o XIX Congresso Nacional de Estudantes, no Rio, onde visita o autor da peça.

Com a criação da Escola de Teatro, da então Universidade da Bahia, em agosto de 1956, alguns amadores nela se inscrevem. Em 1958, grupos amadores ainda faziam parte da programação inaugural do Teatro Castro Alves⁵², como o TCB (com *Uma Rua Chamada Pecado*, de Tennessee Williams), o TAB (*Morre um Gato na China*, de Pedro Bloch) e o Teatro Experimental de Ópera (com a ópera *Rigoletto*), mas, com o fatídico incêndio, todos os espetáculos são cancelados. Apesar dos golpes, os grupos amadores continuam nas décadas seguintes com os mesmos procedimentos, repertórios e festivais. Particularmente revelador, é o depoimento, em 1968, do carioca João Augusto Azevedo, ex-professor da Escola de Teatro e fundador da Sociedade Teatro dos Novos:

“Tirante as pretensões, as sofisticacões, excluindo-se algumas realizações (que se excetuam) basicamente não houve grandes mudanças no panorama de teatro em Salvador. No ano passado assisti a um espetáculo no Clube Cruzeiro da Vitória⁵³ (*Aconteceu Naquela Noite*) exatamente igual ao primeiro espetáculo que assisti na Bahia, quando cheguei em 1956 (*Moreninha Dá-me um Beijo*). Há algumas semanas *A Princesa das Czardas* foi apresentada no Castro Alves,

⁵¹ A coluna estudantil do *Diário de Notícias*, de 05 de maio de 1956, destaca-o: “Teremos dentro de poucos dias, na nossa centenária cidade, um teatro universitário, dando lugar a que os amadores da arte de Molière, tenham um verdadeiro campo para suas atividades amadorísticas. Contudo o teatro estudantil universitário necessita aumentar as suas finanças, que não são das melhores e, surge aqui, a idéia para que o Teatro Universitário peça que entre as vastíssimas verbas da Reitoria, algum dinheiro seja dedicado à ressurreição na Bahia, da mais popular das artes, o teatro”.

⁵² Sua construção foi iniciada em 1948 e concluída em julho de 1958. No mesmo mês, visitas às suas instalações foram liberadas entre os dias 02 e 07, com inauguração a ocorrer no dia 14. Dia 9, um incêndio destrói o edifício. O laudo posterior afirma que foi curto-circuito na caixa de luz. Mesmo sem uma reforma geral, abriu seu palco para montagens da Escola de Teatro e o foyer para o MAM, até a inauguração do Complexo do Unhão, em 1963. O TCA só seria reinaugurado em 04 de março de 1967.

⁵³ Segundo o *Diário de Notícias*, o Clube Carnavalesco Cruzeiro da Vitória inaugurou um ‘teatro de bolso’ em 02 de julho de 1960, com a peça *A Ditadora*, uma promoção do GDF. Aí, nos próximos anos, seriam realizados diversos festivais de teatro amador.

como eram apresentadas no Teatro Guarani as operetas e as óperas de ontem”.
(AUGUSTO, 1968).

Os amadores baianos não ultrapassaram a fronteira do exercício teatral como atividade diletante e não-profissional, como também, causa ou consequência, não se engajaram na renovação de códigos, poéticas e técnicas das artes cênicas. A interface com a Escola de Teatro foi praticamente inexistente⁵⁴ e, não-raro, atravessada por polêmicas. No final dos anos 60, ainda veremos os grupos realizando montagens de presépios vivos no Natal e grandes apresentações populares na Semana Santa, exatamente como nos anos 50⁵⁵.

Antes de terminarmos este balanço sobre o teatro amador, é imprescindível citarmos duas outras experiências: As Jogralescas, do Colégio da Bahia e o teatro infantil de a Hora da Criança. As Jogralescas foram quatro recitais de poesia moderna promovidos pelos estudantes secundaristas Glauber Rocha, Fernando da Rocha Peres, Paulo Gil Soares e Calazans Neto. Nestes eventos, textos de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes, entre outros, foram encenados teatralmente, com direito a cenário e figurinos. Segundo Glauber, em comentário sobre a quarta edição do evento, publicado no *A Tarde*, em 1º de agosto de 1957⁵⁶, o objetivo da iniciativa era aproximar a poesia do povo, alcançar o homem médio, com a facilidade do tratamento teatral, submetendo o poema a um “*mise-en-scène*” e “cenografia”.

A Hora da Criança teve origem num programa infantil transmitido pela Rádio Sociedade que, a partir de 1947, tornou-se teatro encenado por crianças nos palcos da capital. O carro-chefe da empreitada foi a opereta *Narizinho*, uma adaptação de Monteiro Lobato, realizada pelo seu animador, Adroaldo Ribeiro Costa. A estréia da peça ocorreu em 24 de dezembro de 1947,

⁵⁴ O grupo O Picadeiro, formado por futuros alunos da Escola de Teatro, se apresentou no Clube Fantoches da Euterpe, com a peça *Campinho Sossegado*, de Booth Parkington. Anunciado no *A Tarde*, de 23 de janeiro de 1957. Luís Carlos Maciel, professor da Escola, dirigiu o TAF em novembro de 1959, com a peça *O Macaco da Vizinha*, comédia musical de Joaquim Manuel de Macedo. Como informa o *Diário de Notícias*, em 06 de novembro de 1959.

⁵⁵ Um dos textos recorrentes do GDF era o *Mártir da Gólgota*, do cearense José de Oliveira, sempre apresentado na Semana Santa. Em 29 de março de 1957, foi montado com elenco de 55 pessoas, informa o *Diário de Notícias*. Em 28 dezembro deste ano, a Federação Baiana de Teatro Amador também monta, durante o Natal, um presépio vivo nos bairros, registra o *Diário de Notícias*.

⁵⁶ Nesta matéria, Glauber critica: “O estado de completa decadência em que se encontra o secular recital de salão com o engomado poeta ou a gorda declamadora gemendo os versos delirantes, ou amargos (...) (o que) terminou por desmoralizar completamente a declamação, tornando-a insípida e ridícula”.

com a presença do autor, após insistentes pedidos para a liberação do texto.⁵⁷ Mais de cem crianças participaram da primeira montagem, exibida no Teatro Guarani, e que seria reencenada nas décadas posteriores, com outros elencos.

1.2.1 Os Artistas em Turnê

Os artistas que visitaram Salvador nestes anos também tiveram que disputar os poucos espaços teatrais, sobretudo os teatros Guarani e Oceania. Entre 1956 e 1961, destacamos a presença das companhias de Barreto Jr., Palmerim, Ítalo Cúrcio, José Vasconcelos, Walter d'Ávila, Walter Pinto, Eva Tudor e Rodolfo Mayer. Em novembro de 1956, Procópio Ferreira apresentou repertório com seis espetáculos no palco do Oceania⁵⁸. Como vemos, Salvador, como as demais praças do Nordeste, continuou recebendo os artistas e grupos considerados ultrapassados pelos centros formadores da nova mentalidade teatral brasileira.

Um dos mais freqüentes na cidade foi, sem dúvida, Barreto Jr. com sua Companhia Brasileira de Comédias, que trouxe espetáculos entre 56 e 58. No primeiro ano, com o apoio do Serviço Nacional de Teatro, apresentou no Oceania, a comédia *O Futuro do Presidente*, de Armando Gonzaga, entre outras. Logo depois, em abril de 1956, no mesmo teatro, é a vez da Companhia de Teatro Cômico, do comediante Palmerim, vir através de convite do jornal *A Tarde*⁵⁹.

O ano de 1957 é pródigo em visitas. Em maio, o Guarani apresenta a Companhia de Comédias Eva Tudor, fazendo uma concorrida temporada de 26 espetáculos (sete vesperais e 19 espetáculos noturnos). O grupo, que tinha no elenco Jorge Dórea e Glauce Rocha, se desentendeu com a administração do teatro, na época à cargo de Francisco Python, por conta

⁵⁷ Em 17 de abril de 1961, com o título 'A última alegria', Adroaldo descreve em sua coluna no *A Tarde*, a 7 dias, como foi este encontro com Lobato: "A opereta encantara-o tanto, que passa a vislumbrar possibilidades de transformá-la em peça de repertório". É também nesta matéria que sabemos que, logo depois, Lobato escreve para Adroaldo dizendo que entrara em contato com Veltchek, um coreógrafo tcheco residente no Rio e que se "ele incluir no repertório do corpo coreográfico a opereta estará ela triunfante nas grandes capitais. O corpo dispõe de um elenco móvel, que até sai para o estrangeiro. Como está, representada por crianças das escolas daí, *Narizinho* não poderá sair de Salvador".

⁵⁸ Em *O Teatro na Bahia Através da Imprensa*, Aninha Franco afirma que esta temporada foi cancelada. Entretanto, o início e o final da estada de Procópio Ferreira na capital são anunciados em matérias do *A Tarde*, em 09 e 20 de novembro de 1956.

⁵⁹ Segundo matéria do *A Tarde*, de 20 de abril de 1956: "Interessada em manter a Campanha de Proteção às Famílias Necessitadas, que é uma iniciativa nossa, *A Tarde* provocou a vinda à Bahia da Companhia de Comédias Palmerim, (sendo que) uma parte de cujos espetáculos reverterá em favor daquele movimento". A matéria, que tem como única fonte o empresário do grupo, Abelardo Matos, reclama da falta de espaços em Salvador.

das altas taxas cobradas⁶⁰, uma queixa já feita por outras companhias. Em setembro e outubro, a Universidade da Bahia, através da Escola de Teatro, patrocina a vinda de dois grupos que muito repercutem na imprensa: o Teatro Universitário de Minnesota e o Teatro de Arena. O Teatro Universitário de Minnesota encena, em inglês, *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, e *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder, no Instituto Normal⁶¹. Já o Teatro de Arena movimenta a juventude baiana apresentando seis espetáculos, na boate do Hotel da Bahia. Também em outubro deste ano, a Companhia José Vasconcelos se apresenta no Guarani.

Em novembro de 1957, o diretor Adolfo Celi e Pascoal Carlos Magno, o criador do Teatro do Estudante, chegam à cidade para acertar temporada na programação inaugural do TCA. Em visita à Escola de Teatro, Magno não poupa elogios. “O meu maior entusiasmo (...) é ver como velho combatente que sou pelo teatro o interesse extraordinário do reitor Edgar Santos. (...) E este exemplo tem sido aproveitado, por outras universidades do país”⁶². Apesar dos elogios feitos à Escola de Teatro, a entrevista de Pascoal não cita ou faz qualquer comentário ao seu diretor, Martim Gonçalves.

A euforia brasileira com a conquista do campeonato mundial na Copa da Suécia, em 1958, divide espaço na Bahia, em julho, com o melancólico incêndio do TCA. Contudo, o recém-inaugurado Teatro Santo Antônio já promove em sua primeira temporada anual oito produções⁶³. Alunos da Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo também apresentam, na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, a peça *O Escorial*, de Michel de Ghelderode, no dia 09 de agosto de 1958,⁶⁴ enquanto outros egressos da instituição paulista já sacodem o

⁶⁰ Em matéria do *A Tarde*, de 14 de maio de 1957, o crítico teatral que acompanha a companhia de Eva Tudor, Agnello Macedo, reclama das exigências feitas às companhias visitantes, que precisam entregar 65% da renda em impostos e taxas (35% só para uso do espaço, 10% estatística, 10% direito autoral, contudo não justifica os outros 10%). Era assim em Salvador, ao contrário de outras capitais do Nordeste que cediam teatros públicos para as companhias de fora, sem custos. “Nada mais justo, em se tratando de uma companhia de grande categoria artística que vem trazer ao Norte os mesmos espetáculos que apresentou na capital da República, com as mesmas montagens, transportando abundante material cênico e pessoal numeroso”, justifica. Da pretendida temporada de 30 dias, conseguiu apenas vinte diárias, fazendo 26 espetáculos, sete vesperais (com 4.909 pessoas pagando a metade do preço) e 19 noturnos (com 5.722 pagando integral).

⁶¹ No *A Tarde*, em 04 de setembro de 1947. E também in EICHBAUER, Hélio e VELOSO, Dedé. *Arte na Bahia*. Salvador: Corrupio, 1991.

⁶² Em entrevista ao *Diário de Notícias*, de 30 de novembro de 1957, Pascoal Carlos Magno fala que a Universidade de Pernambuco também vai inaugurar, em março de 1958, uma Escola de Teatro.

⁶³ A primeira peça da Escola, em 1958, antes mesmo da inauguração do TSA, *A Via Sacra*, é encenada no Cruzeiro de São Francisco e a última, *Os Tesouros de Chica da Silva*, nos jardins da Escola.

⁶⁴ *Diário de Notícias*, 09 de agosto de 1958. Coluna Krista.

Sudeste com a explosão de *Eles Não Usam Black-tie*. Rodolfo Mayer visita a cidade em 1959 e 1961, trazendo sua conhecida, e agora criticada, montagem de *As Mãos de Eurídice*, de Pedro Block. Em agosto de 1959, a visita do Teatro Cacilda Becker coincide com a realização do IV Colóquio Luso-Brasileiro, que movimentava a capital com apresentações extras da Escola de Teatro. O repertório de Cacilda traz as peças *Mary Stuart*, de Friedrich Schiller, *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho e *Pega-fogo*, de Jules Renard⁶⁵.

1.3 A Pedagogia do Teatro

A criação de uma Escola de Teatro na então Universidade da Bahia⁶⁶ fazia parte de um programa arrojado empreendido pelo reitor Edgar Santos, em meados da década de 50. Tal projeto cultural compreendia, entre outras iniciativas, a criação da Escola de Dança, dos Seminários Livres de Música e da incorporação da centenária Escola de Belas Artes. Segundo o espírito da administração Edgar, tais unidades teriam como principal objetivo integrar a produção universitária à vida da comunidade, com a crescente conquista e formação de público para as manifestações artísticas e culturais (RISÉRIO, 1995).

Numa cidade que sempre viveu atravessada por hábitos amadores e provincianos no fazer teatral, a empreitada surge com alguns objetivos inter-relacionados: divulgar a dramaturgia clássica e moderna através de encenações promovidas pelo próprio instituto e, numa junção entre teoria e prática, formar artistas (atores, diretores e técnicos) e público nos mais atuais métodos e técnicas teatrais⁶⁷. Para o empreendimento algo utópico, o reitor Edgar convidou o

⁶⁵ Uma nota no *Diário de Notícias*, em 11 de agosto de 1959, informa que os papéis menores de *Mary Stuart* serão feitos por amadores baianos. Em entrevista a autora da dissertação, o ator Wilson Mello afirma que participou da montagem.

⁶⁶ Esta Escola de Teatro vem a ser a primeira no Brasil promovida por uma universidade. Porém, até a década de 70 o Curso de Interpretação irá ser considerado de nível médio. Só em 1985 é criado o Bacharelado em Interpretação. O Curso de Direção possui nível universitário desde o início.

⁶⁷ As aulas da Escola de Teatro, com sede no Casarão do Canela, tiveram início no dia 15 de agosto de 1956. Em matéria do dia 08 de agosto de 1956, sobre a criação da Escola, já vemos as bases deste projeto prático-teórico: “(...) já estando o professor Martim Gonçalves, ao lado da parte didática, iniciando o ensaio de peças teatrais que serão brevemente apresentadas ao público baiano, devendo ser o primeiro o *Auto da Cananéia*, de Gil Vicente, que será representado por ocasião do I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, que se realizará em Salvador de 5 a 12 de setembro”. Contudo o *Auto da Cananéia* seria apresentado apenas em novembro. Em seu lugar no Congresso, a Escola apresentou o *Recital de Poesia Luso-Brasileira*.

encenador, cenógrafo e médico pernambucano Eros Martim Gonçalves⁶⁸, que, aos 36 anos, já apresentava vasto currículo profissional.

Formado em medicina, com especialização em psiquiatria, Martim havia desenvolvido trabalhos de arte-educação na Sociedade Pestalozzi, sob orientação da educadora Helena Antipoff, no Rio de Janeiro. É nesta cidade que começa a dedicar-se à pintura, abandonando de vez a medicina. Através de bolsas de estudos, empreende viagens para Inglaterra e França, onde, a partir das artes plásticas começa a estudar cenografia e cinema. Em 1946, faz o cenário de *Desejo*, de Eugene O'Neill, para montagem de Ziembinski, ainda com Os Comediantes. Com este trabalho recebe a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, como melhor cenógrafo do ano. Também realiza cenários para a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, onde chega a co-dirigir um filme. Por este período, cria com outros artistas e intelectuais a Sociedade Brasileira de Marionetistas, com pesquisa sobre as manifestações populares do Nordeste. Em 1951, juntamente com Maria Clara Machado, funda o Teatro Tablado⁶⁹, grupo com o qual se inicia na direção e encena, entre outras peças, *A Via Sacra*, de Henri Gheon, *A História de Tobias e Sarah*, de Paul Claudel, *A Sapateira Prodigiosa*, de Federico Garcia Lorca, *O Moço Bom e Obediente*, de Betty Barr e Gould Stevens, a farsa *Diálogo de Todo Mundo e Ninguém*, de Gil Vicente e *Escola de Viúvas*, de Jean Cocteau⁷⁰. Em paralelo a estas atividades, escreve artigos e críticas sobre teatro e dança para *O Jornal*, do Rio de Janeiro.

Dois 'cursos de teatro' são promovidos pela Universidade da Bahia antes da fundação da escola, a partir de 1955. Eles são ministrados por Martim Gonçalves em espaços alternativos, como o porão da Reitoria, a Residência Estudantil e as salas da Escola de Enfermagem. Em abril de 1956, após uma viagem de mais de dois meses, quando estuda a organização das escolas de teatro universitárias nos EUA, Martim retoma os cursos livres, versando sobre temas como o teatro e o ensino da arte dramática naquele país. É a ocasião em que "anuncia

⁶⁸ Eros Martim Gonçalves Pereira nasce, no Recife, em 14 de setembro de 1919. Morre, também no Recife, em 18 de março de 1973.

⁶⁹ O Teatro Tablado foi criado, em outubro de 1951, como um grupo amador com finalidades artísticas e culturais, para a promoção de repertório e formação de elencos, através de suas encenações. Anos antes, Maria Clara, mineira, filha do escritor Aníbal Machado, havia ganhado duas bolsas para Paris, onde estuda na Escola de Jogos Dramáticos, de Jean Louis Barrault, dança moderna com Rudolf von Laban (criador do Ballet Joss) e mímica com Etienne Decroux. Voltando ao Brasil, cria com Martim, seu amigo, o Tablado. Em 1956, o grupo lança a revista *Cadernos de Teatro*.

⁷⁰ Estas cinco primeiras peças serão remontadas por Martim na Escola de Teatro.

as bases para o futuro teatro universitário.”⁷¹ A Escola de Teatro é criada, logo depois, a partir da aquisição de sua sede, o Casarão do Canela, tendo as aulas início em 15 de agosto de 1956.

Até a inauguração do Teatro Santo Antônio⁷², atual Teatro Martim Gonçalves, em 26 de abril de 1958, Martim enfrentaria o velho problema da falta de espaços na cidade com uma atitude moderna, utilizando espaços alternativos afinados com o tema e com o estilo da encenação. É assim que o vemos apresentando os três primeiros espetáculos da escola, o medieval *Auto da Cananéia*, de Gil Vicente, na Igreja de Santa Tereza, o baile pastoril *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*, de Maria Clara Machado, no parque da Reitoria e *A Via Sacra*, de Henri Gheon, no Cruzeiro de São Francisco.⁷³ O jornal *A Tarde* de 10 de agosto de 1956, chega a chamá-lo de “o responsável pelo renascimento do teatro ao ar livre no Brasil”, por conta de iniciativas como estas, anteriormente empreendidas no Rio de Janeiro.

Durante os cinco anos de sua administração, podemos listar como suas principais realizações: a aquisição do casarão-sede, a inauguração do Teatro Santo Antônio, a criação da companhia A Barca (1956-1963), a contratação de professores nacionais e estrangeiros, a organização de cursos e seminários extracurriculares e a efetivação do polêmico convênio com a Fundação Rockefeller⁷⁴. A Escola de Teatro da Universidade da Bahia surge num momento histórico em que o teatro amador já não mais detém o cetro do modernismo nas artes cênicas. Em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, como vimos, a renovação estava a cargo de companhias profissionais, muitas delas oriundas de antigos grupos amadores, agora profissionalizados,

⁷¹ *Diário de Notícias*, 12 de maio de 1956.

⁷² A peça escolhida para a sua inauguração foi *Senhorita Júlia*, de August Strindberg, um texto-marco do teatro naturalista. O Teatro Santo Antônio, com 206 lugares, foi construído pelos engenheiros e arquitetos Geraldo Câmara e Vlademir Alves de Souza, sob a orientação de George Izenour. Já na inauguração, os frequentadores são avisados que não será permitida a entrada de atrasados durante a exibição do espetáculo, mas apenas nos intervalos dos atos. O que mostra também a preocupação da Escola de Teatro em formar o comportamento do público diante da obra teatral.

⁷³ *Auto da Cananéia*, de Gil Vicente, encenado em novembro de 1956. *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*, de Maria Clara Machado, em dezembro de 1957. *A Via Sacra*, de Henri Gheon, em abril de 1958.

⁷⁴ 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 Juscelino Kubistcheck. A própria noção de Escola de Teatro como unidade autônoma deve-se à influência das escolas americanas. Quanto à ajuda da Fundação Rockefeller, assim se expressa Martim, em entrevista 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 por 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”. LEÃO, Raimundo Matos de. Op. Cit. p.140.

mas sobretudo de egressos do TBC /EAD, instituição que deslocou e muito o eixo da cultura teatral para a capital paulista.⁷⁵

1.3.1 Teatro se Aprende Fazendo

É realmente através da montagem/coordenação de espetáculos que se processa a grande contribuição do trabalho da Escola de Teatro para a atualização das artes cênicas na Bahia. Entre 1956 e 1961, a Escola de Teatro encenou 24 peças, fora as participações especiais no I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, em 1956, e no IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, em 1959.⁷⁶ Cinco diretores, além do próprio Martim, estiveram à frente das encenações: Antonio Patiño, Gianni Ratto⁷⁷, Charles McGaw, Herbert Machiz⁷⁸ e Luiz Carlos Maciel.

Numa integração dos então cursos da unidade (interpretação, direção, cenografia e traje) e num árduo processo de ensino e prática, Martim monta os mais diversos autores do repertório mundial, iniciando seu projeto com o medieval português de Gil Vicente até o modernismo contemporâneo do japonês Yukio Mishima, sem esquecer a atualidade de Bertold Brecht e o pioneirismo de Albert Camus⁷⁹. Parodiando o slogan do então governo JK, Martim Gonçalves apressa o passo do teatro baiano e tenta fazer quinhentos anos em cinco. Monta ainda os brasileiros Maria Clara Machado (*O Boi e o Burro*), Ariano Suassuna (*Auto da Compadecida*), Arthur Azevedo (*Uma Véspera de Reis na Bahia e A Almanjarra*), Antonio Callado (*O Tesouro de Chica da Silva*), Francisco Pereira da Silva (*Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra*) e o baiano Echcio Reis (*Cachorro Dorme na Cinza*).

⁷⁵ Cabe lembrar que em 1956, o TBC já possuía oito anos de criação, sendo que seu projeto só resistiria por mais oito anos.

⁷⁶ Em setembro de 1956, em sua primeira aparição pública, a Escola de Teatro apresenta o *Recital de Poesia Luso-Brasileira*, no Congresso de Língua Falada no Teatro. Já no IV Colóquio Luso-Brasileiro, em agosto de 1959, a programação consta de: *Um Bonde Chamado Desejo*, que já estava em cartaz, a reencenação do *Auto da Compadecida* e da montagem de trechos de autos de Gil Vicente, como *O Velho da Horta*, *Diálogo de Todo Mundo e Ninguém* e o diálogo de Mofina Mendes, do *Auto da Lusitânia*.

⁷⁷ O diretor e cenógrafo Gianni Ratto chegou ao Brasil em 1954 e fez parte da equipe de encenadores do TBC. Ainda na Itália, trabalhou com grandes nomes do Neo-realismo, sendo co-fundador, junto com Giorgio Strehler, do Piccolo Teatro de Milão, ainda hoje um dos mais renomados do mundo.

⁷⁸ Diretor de um dos mais produtivos teatros experimentais do pós-guerra americano, o Artist's Theatre, que, em sua curta vida, entre 1953 e 1956, montou dezesseis peças originais. Virando as costas para o lucro, o grupo objetivava a colaboração de escritores, pintores e compositores, que poderiam, nas palavras de Herbert Machiz: “experimentar com novas perspectivas para si mesmos e oferecer experiências frescas para a platéia”. As peças evitavam o realismo dominante da Broadway. BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.520.

⁷⁹ Calígula, com direção de Martim Gonçalves, em junho de 1961, no Teatro Castro Alves, foi a primeira encenação de Camus em português no Brasil. ARAÚJO, Nelson. *História do Teatro*. Salvador: Funceb, 1978.

O texto de *Ecchio Reis* é resultado do Curso de Formação do Autor promovido pela escola em seus primeiros anos, como também o *Evangelho de Couro*, de Paulo Gil Soares. Em 1960, a peça *Evangelho de Couro* chegará a ser dirigida por Martim Gonçalves e aguardada com ampla expectativa pelos jornais. Contudo, esta estréia não acontecerá por problemas na gravação da trilha sonora⁸⁰, sendo o texto remontado por Luis Carlos Maciel, em julho de 1962. Como encenador consciente da importância de todos os elementos que compõem o espetáculo, Martim afirma ser imprescindível o uso adequado da sonoplastia para a fruição da peça. Ainda na expectativa da montagem de Martim, Glauber Rocha escreve em matéria do *Diário de Notícias*, em 30 e 31 de outubro de 1960:

“*Evangelho de Couro* é uma tomada de consciência. É também teatro experimental, no contexto da cultura brasileira. (...) A peça resulta sendo aquela disponibilidade do autor em realizar o novo. Um novo atuante com a nova geração dos dramaturgos nacionais (...) *Evangelho de Couro* está isento do júri sectário que poderia julgá-lo pejorativamente de teatro burguês. Mas, por outro lado, não é teatro de exotismo e nem é teatro de folclore. Muito menos teatro de panfleto. Dos novos teatrólogos, talvez Paulo Gil seja, agora, no Brasil, o único que não está preocupado em salvar a pátria apoiado em esquemas, da esquerda e da direita (...) É uma experiência com matéria épica.”

Considerando a peça mais um trabalho literário do que um trabalho de cena, Glauber aguarda o resultado que Martim dará ao material:

“Resta ver nisto a direção de Martim Gonçalves o que, inclusive, poderá mudar minha opinião (...) (o texto) não é popular, apesar de ser originalmente nascido de um tema popular. Mas não é um exercício intelectual (...) A montagem da peça na Escola de Teatro é um passo e um fruto do trabalho de Martim Gonçalves. Tantas vezes incompreendido, é forçoso que agora eu diga, Martim realiza na Bahia um dos nossos senão o maior, estágio cultural. Creio mesmo que encenar Paulo Gil Soares seja agora a chamada para o texto da Bahia, quando a Escola, depois de tão bons atores aqui formados, nos oferece a estréia de um bom autor baiano. Vejamos o espetáculo”.

Afora o sempre retumbante tom da escrita de Glauber – e dos elogios superlativos aos seus amigos – não deixamos de perceber ecos dessa reflexão sobre a cultura brasileira na posterior

⁸⁰ A peça *Evangelho de Couro* tinha como mote o trecho de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que informava que quatro conselheiristas resistiam no povoado, diante dos quais rugiam mais de cinco mil soldados. O texto de Paulo Gil Soares se concentrava na tensão entre estes quatro personagens. Em entrevista, explicando o adiamento da peça, Martim informa que a peça inicia num grande clímax e que tem qualidades cinematográficas: “Não temos a menor interesse de montar a peça de Paulo Gil com uma qualidade que não seja a norma da nossa escola. A estréia agora motivaria modificações e cortes nos sons absolutamente necessários ao clima”. Na matéria ‘Banda sonora impede estréia de *Evangelho de Couro*’, publicada no *Diário de Notícias*, em 27 de outubro de 1960.

apresentação ao seu filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), co-roteirizado por Paulo Gil⁸¹. Na matéria citada, na qual destaca a importância de se encenar naquele momento um autor local com temática nordestina, Glauber pontua uma série de questões que atravessavam o movimento artístico nacional, sobretudo o teatral-cinematográfico. Debate ainda sobre os limites do que era considerado burguês, folclórico ou panfletário, e abre a questão sobre um tema popular não gerar uma obra popular. Sua produção fílmica será pontuada por idéias como essas nos anos seguintes.

Apesar da estréia de *Evangelho de Couro* ter sido abortada por causa de problemas técnicos, os ensaios e debates sobre a montagem reuniram autor, atores e amigos por mais de dois meses no Teatro Santo Antonio. Não é estranho aferir, portanto, que parte destas provocações tenham ido parar no segundo longa-metragem de Glauber, como dissemos, co-roteirizado por Paulo Gil. Contudo não interessa aqui pontificar influências diretas e objetivas, mas reconhecer como, no processo cultural baiano ocorrido em meados do século XX, a Escola de Teatro desempenhou papel decisivo na tessitura da rica rede informacional promovida pela Universidade da Bahia, em cujo interior se nutriram inúmeros jovens de talento e vocação.⁸² *Deus e o Diabo*, que foi narrado no formato de textos de cordel, ainda foi filmado com um elenco de alunos e ex-alunos da Escola de Teatro.

A tradição da literatura de cordel, uma expressão nordestina de marcantes matrizes ibéricas, esteve presente na Escola através da adaptação de Francisco Pereira da Silva, para o cordel de Manuel Camilo dos Santos, e no texto de Ecchio Reis. Em novembro de 1958, já no Teatro Santo Antonio, Martim Gonçalves dirige *Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra*, de Francisco Pereira e *Cachorro Dorme na Cinza*, do aluno Ecchio, que havia feito o curso extracurricular de formação do autor. A literatura de cordel (adaptada dramaturgicamente ou

⁸¹ O jornalista e cineasta baiano Paulo Gil Soares foi co-roteirista, assistente de direção, cenógrafo e figurinista de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Ainda co-roteirizou e fez a cenografia de *Terra em Transe*, também de Glauber Rocha. É autor do documentário *Memória do Cangaço*.

⁸² Não são poucas as referências de Glauber Rocha à sua formação na Escola de Teatro. Apesar de aluno da Faculdade de Direito, Glauber, por motivos artísticos e pessoais (namorava a então aluna de teatro Helena Ignez, que seria sua primeira esposa), não perdia as atividades da Escola. Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, fala da convivência com o professor Brutus Pedreira, grande conhecedor de música e iluminação no cinema, e que o teria apresentado ao cineasta Mário Peixoto, seu 'ídolo'. Sobre o clima geral na Escola de Teatro, ainda comenta: "Os que primeiro compreenderam este clima complexo e rico foram Martim Gonçalves e Lina Bardi que, em quatro anos, instalaram raízes significativas no ambiente cultural da província" (p. 155). É também nesta unidade que ele será apresentado ao teatro de Stanislavski e de Bertold Brecht. É célebre a interpretação épica/brechtiana de Othon Bastos para o seu *Corisco*, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

não) será desenvolvida de forma mais sistemática na Bahia, a partir da criação da Sociedade Teatro dos Novos, o grupo formado após a ruptura com a administração de Martim, em 1959. Sobre esta poética, Leão (2003) vai afirmar que Martim será um iniciador e João Augusto Azevedo um realizador criativo.

Martim anunciou nos jornais alguns projetos que nunca chegaram a se realizar. Já pensava em montar Brecht na temporada de 1958, com o texto *A Alma Boa de Setsuan*, quando encenaria também *A Bela Helena*, de Francisco Pereira da Silva. No ano de 1957, aguardou a vinda do diretor francês Jean Mauroy, assistente do Teatro das Nações, para montar uma peça ao ar livre, em colaboração com um diretor brasileiro. O texto escolhido seria o auto *Na Festa de São Lourenço*, de José de Anchieta, mas isso terminou não acontecendo. Tais informações estão contidas em matéria publicada no *Correio da Manhã*, em 21 de junho de 1957, que ainda acrescenta: “Martim Gonçalves considera de grande importância o auxílio e a necessária assistência ao autor jovem no Brasil. E por isso organizou uma seção que chamou de ‘Documentação dramática’, assim como uma biblioteca especializada e um pequeno museu de teatro”. O texto ainda informa que é “intenção da direção da Escola de Teatro fornecer auxílio a grupos folclóricos locais que se exibirão no jardim da Escola, servindo essas apresentações para um estudo direto da nossa tradição popular”.

Tanto é que em 1958, o Rancho da Lua foi reanimado após 46 anos de paralisação graças ao incentivo de Martim.⁸³ Quanto ao supracitado acervo de documentos e objetos já começava a ser gerado um ano antes, em 1957, com a exposição organizada por Martim Gonçalves e apresentada na França, sob o título *Danças e Teatros Populares no Brasil*. Através de fotos e gravações musicais, Martim apresentou aos franceses no mais perfeito viés etnocenológico a teatralidade dos nossos jogos de capoeira e da Procissão do Bom Jesus dos Navegantes. Ele esperava com a mostra, mais tarde integrada ao acervo da Escola, desenvolver um “programa de ensino, formando novos técnicos para o teatro brasileiro e incentivando os autores dramáticos a entrarem em contato com as fontes de inspiração tradicional e popular”.⁸⁴

⁸³ *Diário de Notícias*, de 10 de dezembro de 1958.

⁸⁴ *Diário de Notícias*, de 13 de abril de 1957.

O aspecto popular do projeto de Martim, poucas vezes compreendido, é ressaltado anos depois em entrevista do professor Nelson de Araújo ao *A Tarde*, em 03 de agosto de 1991:

“(...) Não só a arte erudita foi objeto das atenções de Martim Gonçalves enquanto esteve na direção da Escola de Teatro. A sua preocupação estendeu-se às formas de arte 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 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 na Bahia*, de Arthur Azevedo, pôs em cena um rancho autêntico, o do mestre Hilário” (LEÃO, 2003: p.138).

Esta diversidade de repertórios e tradições é acompanhada pela procura em realizar a encenação em moldes modernos, ou seja, através da integração dos elementos que compõem a linguagem teatral: interpretação, cenografia, sonoplastia, iluminação e figurinos. Para alcançar tal objetivo, mantém rouparia e carpintaria nas dependências da Escola, assim como através da parceria com a Fundação Rockefeller, adquire aparelhagem de iluminação para o Teatro Santo Antonio, instalada para a estréia de *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, em agosto de 1959.

No início, a Escola de Teatro realizava, aos domingos à noite⁸⁵, seminários públicos com mostra de cenas, onde os alunos respondiam às perguntas de colegas e demais espectadores. Também merece registro os cursos intensivos sobre o uso de máscaras (Pedro Correia de Araújo), o teatro de Gil Vicente (Raul Sá e Thiers Moreira), linguagem e expressão (Vitorino Nemésio), a atualidade dos clássicos (do diretor espanhol Luca de Tena), a música de Villa-Lobos (Álvaro Pimpão), a importância das artes plásticas no teatro (do pintor húngaro Laszlo Meitner), além de atenção toda especial à arte da cenografia (O teatro e a cenografia, com o cenógrafo francês Felix Labisse; a arquitetura e o teatro, com George Izenour; uma exposição de fotos de cenários, com Beatrice Tanaka; e o curso avançado de cenografia, com Norman Westwater). Em abril de 1959, Lina Bo Bardi, Hans Koellreutter e Martim dão o curso “Conversas sobre a continuidade histórica da expressão estética do homem – da pré-história à

⁸⁵ Entrevista da atriz Nilda Spencer à autora, realizada em 20 de julho de 2003.

arte contemporânea”⁸⁶. Em paralelo aos cursos, a escola começa a promover a exibição de filmes europeus com relativa regularidade.

Tal injeção de métodos e práticas de diferentes nacionalidades visava a formação e atualização de alunos, assim como da audiência, para o teatro que estava sendo exercido no Brasil e no mundo. Procurando, num período conturbado para tanto, estar à margem das inflexões político-ideológicas da atividade artística, o projeto de Martim foi, antes de tudo, pedagógico. Martim tinha "antipatia declarada pelos ‘panfletos revolucionários’", atesta Glauber, em matéria do *Diário de Notícias*.⁸⁷

Assim sendo, Martim Gonçalves empreende constante intercâmbio com Europa e EUA, fortalecido através de suas viagens anuais e também do acolhimento de artistas convidados. O ápice desta interação acontece, a partir de 1959, com a promoção dos Seminários Internacionais de Teatro. No primeiro, a Escola conta com as presenças do diretor americano Charles McGaw, do arquiteto especialista em teatros George Izenour e do professor de iluminação Robert Bonini. Do segundo, em 1960, participam o professor de *playwriting*, o canadense Stanley Richards, a professora de movimento do Departamento de Drama da Baylor University (Texas), Juana de Laban⁸⁸ e o cenógrafo-chefe do Departamento Educacional da BBC de Londres, Gordon Roland. Em 1961, a escola recebe o grande ator e diretor francês Jean-Louis Barrault⁸⁹, mas devido à crise de Martim com os jornais não sabemos se esta visita fazia parte de um terceiro Seminário Internacional, e se haveriam outros convidados. Contudo, em 1962, vemos que um quarto Seminário de Teatro é realizado na Escola, agora com brasileiros, como Augusto Boal, Flávio Rangel, João Augusto e Leo

⁸⁶ *Diário de Notícias*, 04 de abril de 1959. Na *Coluna Krista*, a autora comenta que encontrará os “intelectuais de sempre” no curso.

⁸⁷ *Diário de Notícias*, 06 e 07 de março de 1960. Na matéria ‘Escola de Teatro, Posto (arte) Canela’, de Glauber Rocha: “Dentro de uma província, onde o teatro surgiu aquém do primitivo (pois embebido em álcool romântico ou sub-lírico) um programa quase ‘científico’ de formação tem, por seu próprio caráter, obrigação de se comportar dentro de uma evolução dialética (...) Martim Gonçalves suporta um exercício ‘histórico’ até o momento que, por consequência, o fruto de seu trabalho esteja espontaneamente explosivo dentro do panorama brasileiro (...) Martim sempre fala de sua antipatia declarada pelos ‘panfletos revolucionários’, afirmando que Brecht fazia suas teorias ‘sobre os resultados’ e não previamente”.

⁸⁸ Além das aulas, Juana de Laban fez a preparação corporal de *A História de Tobias e Sara*. EICHBAUER, Hélio e VELOSO, Dedé. *Op.cit.*

⁸⁹ Na virada dos anos 1950, Jean-Louis Barrault empenha-se em encenar textos basilares do repertório ocidental: William Shakespeare, Franz Kafka, Paul Claudel, Pierre Marivaux, Samuel Beckett e Marguerite Duras. Antes, havia trabalhado com Copeau, quando este era co-diretor da Comédie Française. Desenvolveu intenso debate com Claudel durante a primeira montagem do seu texto *A Sapatilha de Cetim*, levada a cena em 1942. Entre 1933 e 1936 havia feito parte do Grupo Outubro, que reuniu cineastas, atores e escritores contra o fascismo na Europa.

Gilson Ribeiro. Neste ano também é fechada a primeira parceria entre a Escola de Teatro e a TV-Itapoan (FRANCO, 1994).

Através das escolhas de Martim à frente da direção, emerge, além das referências às escolas de teatro universitárias americanas, as influências do modelo de trabalho do TBC/EAD, do repertório do Teatro Tablado e das técnicas do Actor's Studio. Em relação ao TBC, sobretudo quanto à associação de companhia estável mais escola de formação, além da similar postura em relação à profissionalização do setor. O teatro moderno, devido à complexidade de técnicas e repertório, rompe com a antiga tradição de atores formados apenas na lida dos palcos. Diante de tal profusão de métodos e textos, assim como da necessidade de mergulhar na poética de cada autor (afinal, a grande lição do Cartel francês), urge o preparo e a formação de atores. Tal atitude, também atravessada por idéias de autonomia do campo artístico, exige a profissionalização dos seus atores, diretores e técnicos (FREITAS, 2002).

Cabe ressaltar que, em Salvador, a questão da profissionalização se coloca muito mais no sentido técnico-formal, já que não há mercado estável para a recepção desta nova mão-de-obra capacitada. Em resumo, profissionais porque formados para esse exercício, mas não porque conseguissem sobreviver de sua arte, sendo que, ainda hoje, muitos atores e diretores precisam se revezar em outros empregos para continuar atuando. Desta forma, Martim faz uma contribuição peculiar para a profissionalização do teatro na cidade, inserindo indubitavelmente a Escola de Teatro entre as unidades produtoras de peças profissionais do circuito. Isso diferencia a Escola de Teatro baiana das demais escolas brasileiras já que suas produções estão, de certa maneira, inseridas no 'mercado'. Até a atualidade, o teatro baiano irá se debater com estas contradições na sua estrutura profissional de trabalho. Fora esta peculiaridade, a questão da colocação de artistas formados no mercado é um problema central nas escolas de teatro do país (FREITAS, 1998: pp.38-41), não fugindo a Escola de Teatro da Bahia à regra.

1.3.2 O Projeto se Intensifica

A partir da inauguração do Teatro Santo Antônio, em 26 de abril de 1958, a produção da Escola de Teatro se intensifica. Só este ano, oito espetáculos são encenados, seis deles no

recém-fundado palco, ainda não equipado com recursos profissionais de iluminação⁹⁰. *A Via Sacra* abre o ano letivo em abril com uma apresentação popular no Cruzeiro de São Francisco e *O Tesouro de Chica da Silva* o encerra, em dezembro, com uma inusitada montagem nos jardins da Escola, então adornada com um bucólico laguinho.

Quanto ao ano de 1959, vai ser particularmente movimentado. Em paralelo às montagens, Martim ainda estrutura a participação da unidade no IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, em agosto e, ao lado de Lina Bo Bardi, organiza, em setembro, a participação da Escola na V Bienal de São Paulo. Através da Exposição Bahia, com fotos de Pierre Verger, Silvio Robatto, Ennes Mello e Marcel Gautherot, mostram-se as influências da cultura africana, do recôncavo baiano, as carrancas do São Francisco, os objetos do cotidiano e imagens sacras. O texto do catálogo da Expo-Bahia foi escrito por Jorge Amado. Vejamos os flashes:

“Esta exposição é um golpe de vista sobre a Bahia, uma visão da arte e do trabalho do povo baiano, e de sua vida. Realizada por Martim Gonçalves e Lina Bo Bardi, ela representa mais uma contribuição da Escola de Teatro da Universidade da Bahia para divulgação da verdade e do segredo da Bahia, de sua verdade mais profunda e de seu mistério maior”.

Logo adiante, Jorge afirma que Martim, “homem vindo de outras latitudes para as ruas e a magia de Salvador”:

“(…) 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 dela 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 Escola de Teatro, mais ainda que o reconhecido talento, o bom-gosto, o conhecimento de teatro do jovem diretor”.

Ainda nesta apresentação, o autor afirma que Lina, “cujo carinho e interesse pela Bahia já são de todos conhecido, prestou inestimável ajuda à organização desta mostra”. Ressaltando o

⁹⁰ São as peças: *Senhorita Júlia*, de August Strindberg, em abril; *A Almanjarra*, de Arthur Azevedo, em julho; *As Três Irmãs*, de Anton Tchecov, em setembro; *Cachorro Dorme na Cinza*, de Échthio Reis, *O Moço Bom e Obediente* (ou *O Espelho*), de Betty Barr e Gould Stevens e *Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra*, de Francisco Pereira da Silva, todas em novembro.

fato de a exposição ir além do pitoresco e do folclórico, chama-a de “documentário de uma cidade, tomada de consciência de uma Escola”.

No mês anterior, agosto, enquanto a cidade acolhia a temporada do Teatro Cacilda Becker, Martim sacudia o teatro baiano com as diversas apresentações da Escola no IV Colóquio Luso-Brasileiro, com a realização dos cursos do I Seminário Internacional e com a estréia de *Um Bonde Chamado Desejo*, inaugurando o sistema de iluminação do Teatro Santo Antônio. É durante a temporada deste espetáculo que parte dos alunos, liderados pelo professor João Augusto, vai romper com a administração de Martim. Na solenidade informal para entrega dos diplomas, em 16 de dezembro de 1959, apenas nove alunos se formam: Antonieta Bispo, João Gama, Lia Mara, Roberto Assis, Sônia dos Humildes, Nilda Spencer, Jurema Penna, Otoniel Serra e Maria Ivandete.

O desgaste havia se iniciado em setembro de 1958, durante a montagem de Gianni Ratto para o texto de *As Três Irmãs*, de Anton Tchecov, que, segundo Glauber Rocha, teria sofrido críticas de Martim por ser literária demais (RISÉRIO, 1995). A partir daí, a relação entre os dois se tornaria tensa. Um ano depois, no calor da discussão sobre os problemas técnicos de *Um Bonde*, Martim teria chamado os professores Ratto e Domitila Amaral, dois queridos dos alunos, de desonestos. Quinze alunos mais o professor João Augusto abandonariam a Escola acusando Martim de autoritarismo, numa explosiva mistura de razões pessoais, estéticas e ideológicas. Como vemos ainda vivas, neste último depoimento do professor Carlos Petrovich, um dos alunos que abriram mão da primeira formatura⁹¹:

"Martim não era coitadinho. Era um tirano fantástico. E por isso até que foi bom. Era um daqueles paladinos que vinham libertar a província de seu folclore. Esse grupo não fez contato com o povão, mas sim com a burguesia. A família de Nilda Spencer é um exemplo. Os Sá o receberam. A família dos Robatto e dos Bittencourt também... Todo esse pessoal o recebeu. Já com as lideranças intelectuais e políticas manteve sempre uma briga acirrada. Não compreendia nenhuma liderança que partia da Bahia. Um grande incentivador foi o Waldemar Oliveira, também pernambucano. Ele não promoveu conflito com quem chegava, e ele tinha atores fantásticos! Já com Martim não se conseguiu acasalamento de interesses. Havia um movimento grande e as coisas não se acasalavam com ele. Nós que viemos dos amadores também entramos, e ele foi um grande incentivador para mim, para Ecchio Reis, Wilson Melo, que era do GDF. Eu vivia como um monge ali dentro (da Escola de Teatro). Tive que lutar

⁹¹ É importante lembrar que, apesar de agregado a uma estrutura universitária, o curso de interpretação possuía nesta época caráter técnico, não garantindo ao aluno o diploma universitário.

com ele, que era mais tirano que minha mãe. Daí todas as coisas que ele controlava, tudo que dizia. Desde cedo já tinha coisas terríveis. Quando ele começou a desqualificar publicamente o Gianni Ratto e o João Augusto, naquela reunião, foi impossível continuar. Mas foi um grande incentivador para mim”.⁹²

O contundente desabafo de Petrovich merece uma ressalva, já que a Sociedade Teatro dos Novos, co-fundada por ele, também contou com jovens atrizes, ex-alunas da Escola, oriundas das mesmas famílias que ele pontua: Sônia Robatto, filha do cineasta Alexandre Robatto, Tereza Sá e Carmem Bittencourt. Artistas que nos primeiros anos do grupo também sacaram da rede de interesses que então mobilizava as ações culturais em Salvador.

Mais singelamente, a atriz Nilda Spencer, formada na primeira turma e diretora-interina após a saída de Martim, analisa:

“Martim não era de muita conversa. Ele era até calado, reservado... O negócio dele era o trabalho. Aah, era um homem muito ocupado. Ele era temperamental, sim, às vezes explodia, mas depois tudo aquilo acabava. Geralmente ele era um *gentleman*. Eu devo a ele tudo que aprendi em teatro, e olha que comecei aos 32 anos. Ele sabia mesmo trabalhar o ator”.⁹³

Décadas mais tarde, Gianni Ratto, em seu livro de memórias, faz sua própria leitura de Martim:

“Martim Gonçalves (era um) homem de cultura requintadíssima, sensibilidade aguda e total descompasso em suas relações humanas (...) (Era) autoritário, estupidamente autoritário (...) Não admitia opiniões contrárias às dele (...), mas, com todos esses defeitos, tinha tido o mérito de organizar uma escola de primeiríssima categoria. Alguns anos depois morreu, parece, de um tumor no cérebro, e isto explica tudo e me faz sentir constrangido por ter falado mal dele e, uma vez, depois de uma estúpida discussão, ter ameaçado surrá-lo. Como toda personalidade ditatorial, era bi fronte, admirável e difícil de aturar”. (RATTO, 1996).

Quanto ao professor João Augusto, um dos primeiros contratados da Escola de Teatro, já trabalhara com Martim quando este criara o Teatro Tablado, no Rio. Amigo do jornalista Paulo Francis, ferrenho crítico da Escola, anos depois, em 1968, também iria fazer um balanço sobre a administração de Martim:

"Martim Gonçalves não era o diletante que Francis supunha. Nem carecia de uma visão cultural: tinha outra, diferente da nossa. Se era guiado por certo culturalismo, se mal estruturou a Escola, era um homem de teatro, e tem a seu

⁹² Entrevista a autora, em 20 de agosto de 2004.

⁹³ Entrevista a autora, em julho de 2003.

favor, entre outras coisas, a luta constante que é essa de convencer homens públicos que o orçamento que se possa dedicar ao teatro não representa um luxo que vai sacrificar imperativos mais urgentes da cidade e do povo. A verdade é que ele não teve a facilidade que muitos apregoam hoje em dia. O dinheiro não era assim tão fácil para ele" (AUGUSTO, 1968).

Quanto à crítica, amplamente veiculada no período por Francis, de que ele era stanislavskiano⁹⁴ via Lee Strasberg-Stella Adler, João Augusto defende Martim, anos depois:

"Nunca aceitei essa crítica. O material humano de que dispomos, o nível intelectual dos atores, o semi-analfabetismo que impera, exigem este estágio em Stanislavski. Faltou realmente aquela experiência (Planchon)⁹⁵ na Escola de Teatro, mas complementando o trabalho de base, que devia ser mesmo o método de Stanislavski".

Continua, dizendo que na sua concepção:

"O erro básico da Escola de Teatro foi apoiar-se em espetáculos de prestígio, relegando o currículo da Escola a um plano inferior. A Escola tinha de parar para se fazer um espetáculo, do qual nem todos os alunos participavam. Mas era preciso mostrar produção, impressionar a Reitoria, mais interessada numa sala de visita do que numa escola de teatro. Aos poucos se foi criando uma companhia semiprofissional, subvencionada pela Reitoria (A Barca). A Escola, as aulas públicas, as cenas interpretadas para o público, ficaram para trás. Os espetáculos da Escola convocaram artistas do sul, críticos do sul. E, com raras exceções, crítico convidado é quase um crítico comprado".

E, complementa, de forma paradoxal:

"O trabalho sério e conseqüente foi deixado de lado: a penetração no meio universitário, a formação de um público, complementando a formação de atores para o espetáculo. Tal deformação foi a herança maior que Martim nos deixou. Se era errado continuar, muito pior sem Martim Gonçalves, que exigia uma qualidade, um nível (até o requinte) nos espetáculos e sabia como promover-se".

⁹⁴ Martim já havia saído da administração da Escola de Teatro, mas as críticas continuam. Em nota de 15 e 16 de outubro de 1961, no *Diário de Notícias*: "Com a Escola de Teatro da Universidade processualmente ligada ao Actor's Studio, de Lee Strasberg, Elia Kazan, Cheryl Carwford e Robert Lewis, o denominado 'método' de Stanislavski estourou como uma epidemia na cidade. Tudo é na base do método, com atores incultos falando do mestre russo, do Teatro de Arte de Moscou, de Meierhold, Dullin e Roger Blin e ligeiramente de (Evgeni) Vakhtangov. Segundo notícias diversas, a maior preocupação atual dos atores norte-americanos sérios é esquecer o 'método' ou, se não o seguiam, fazer *blague* com os colegas stanislavskianos. Pelo que dizem ninguém mais quer saber do método. Por quê? Esta é uma pergunta que talvez abra um outro debate. Outras: Quais as diferenças fundamentais entre o verdadeiro método de Stanislavski e o processo do Actor's Studio? E a Escola de Teatro da Bahia (que) montou *A Ópera dos Três Tostões*, de Bertold Brecht, segundo o método? Poderia resultar uma simbiose desse casamento incrível? Como explicar os cacoetes que sempre aparecem no trabalho dos adeptos? A Escola segue o método do teatrólogo russo, o método de Strasberg ou uma mistura? Ou algo original?"

⁹⁵ O autor, ator e encenador francês Roger Planchon é mais conhecido pela proposta de descentralização do teatro para as pequenas cidades. Em 1951, colhendo influências do teatro crítico de Brecht e das iniciativas de Jean Vilar, funda o Théâtre de la Cité de Villeurbanne, nos arredores de Lyon. Propõe ainda a releitura da dramaturgia clássica com o objetivo de levar às comunidades a discussão social.

Um ano depois da saída do grupo de alunos, uma greve estudantil ajudaria a aumentar o desgaste da administração Gonçalves. Durante a paralisação, são questionados o orçamento das quatro escolas de arte e do Museu de Arte Sacra, além do uso da residência estudantil por estrangeiros, muitos deles visitantes da Escola de Teatro e da Escola de Administração⁹⁶.

No fogo cruzado dos textos pró-Martim e contra, vemos num longo artigo de Glauber, publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, em 11 de fevereiro de 1961, a sua versão sobre a cizânia. Segundo ele, a divergência entre Martin e Ratto iniciou com a recusa do diretor da unidade em alongar a temporada da peça *As Três Irmãs*, encenação de Ratto considerada (também por Glauber) demasiado acadêmica. Neste texto, Glauber afirma ainda que a professora Ana Edler se uniu ao grupo do contra ao recusar o papel de Jenny na *Ópera*, já que não queria contracenar com aluna e acusa Ratto de, na verdade, almejar a direção da escola⁹⁷. No texto de Glauber, notamos que entre as forças que se opunham a Martin ainda estariam escritores, “alguns autores da velha geração baiana, de baixo nível literário, (que) tentaram várias vezes introduzir peças na Escola e foram recusados, não valendo os grandes prestígios nos corredores da Reitoria”. Ainda é Glauber que define a Escola de Teatro como:

“(...) uma entidade cultural que não estabelece programas, mas visa, exclusivamente, levar a um povo que não conhecia teatro todas as manifestações importantes seja da esquerda ou da direita, Camus ou Brecht. A função da Escola é formar profissionais e por isso convida professores para o trabalho ao lado dos alunos (...) Errado seria estabelecer um programa demagógico, restrito e pensado dentro das perspectivas pessoais. Como poderiam ser formados atores e diretores que conhecessem apenas uma face do teatro?”.

Quanto a Martin, apartidário e formalista, entrou no fogo cruzado entre esquerda e direita. Os primeiros, o considerando autoritário, alienado e mantenedor de privilégios. Quanto aos conservadores, se ofenderam particularmente com a encenação de *A Ópera dos Três Tostões*, de Bertold Brecht, em novembro de 1960. A arrojada montagem, com inusitada concepção cenográfica de Lina Bo Bardi, colocou na ordem do dia o debate de Bertold Brecht em Salvador. No elenco, entre profissionais e alunos, Eugênio Kusnet, importante propagador do

⁹⁶ *A Tarde*, 11 de julho de 1960.

⁹⁷ Após se afastar da Escola de Teatro, Gianni Ratto volta para São Paulo, onde funda o Teatro Novo (a dissidência dos alunos de Martin Gonçalves cria o Teatro dos Novos), um espaço que integrava palco, oficinas, salas de aulas e de exposições, e que também editava uma revista. Em sua curta existência, (foi fechado pelo DOPS, durante a Ditadura Militar) ganhou a colaboração de intelectuais e escritores, como Otto Maria Carpeaux, Millôr Fernandes e Clarice Lispector. RATTTO, Gianni. *A mochila do mascate*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

método Stanislavski no Brasil, a conhecida atriz carioca Maria Fernanda e os alunos baianos Sônia dos Humildes e Geraldo Del Rey.

Um particular contratempo também serviu para elevar a má vontade que circundou a recepção de *A Ópera*: foi a primeira vez que foram vendidos ingressos para apresentações da Escola. Tal iniciativa, que começaria a partir de *Evangelho de Couro*⁹⁸, com o objetivo de formar platéia e atores ao profissionalismo do trabalho teatral (um serviço que se paga para ver), terminou acontecendo a partir da apresentação de *A Ópera*, com cobranças abusivas das Voluntárias Sociais, que receberam parte da arrecadação. No terceiro capítulo, veremos mais detalhadamente como este episódio vai ser tratado pela imprensa.

Em meio à temporada de *A Ópera*, Martim concede uma esclarecedora entrevista ao *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em 29 de novembro de 1960. Na ocasião, ele fala sobre a dificuldade de se formar atores, sobre a função das escolas de teatro no país e sobre sua experiência como diretor à frente da Escola de Teatro. Martim chama de "vítimas históricas da evolução do teatro brasileiro" aqueles atores modelados pelos diretores para utilizá-los imediatamente nas encenações que modernizavam o teatro nacional. "Poucos com talento mais genuíno e principalmente com meios de defesa mais forte conseguiram escapar a esta estandartização, no sentido da possível gama de interpretação do ator e não do esquema que escraviza o ator". Possivelmente se defendendo das críticas de Paulo Francis, recém-veiculadas em sua coluna no *Diário Carioca*, e mais tarde reproduzidas pelo *A Tarde*⁹⁹, Martim afirma que:

“(...) os resultados de uma escola de arte dramática não são avaliados ou medidos em termos imediatos O lançamento repentino de um grande talento é função amadorística. A missão de uma Escola de Teatro é dar possíveis grandes

⁹⁸ Na matéria ‘Bossa-nova na ET: entrada agora custa Cr\$20’, sabemos que a partir da estréia de *Evangelho de Couro* serão pagas as entradas para o Teatro Santo Antônio. Segundo o texto, o antigo processo de reserva de convites especiais gerava abusos porque muitos não iam assistir. Mas o objetivo real era acostumar à platéia a pagar e ensinar ao ator que “o espetáculo que ele está representando é um espetáculo que o público paga para ver. Ele tem obrigações maiores com este público, além do respeito natural que a Escola de Teatro lhe ensina, e isso vai acostumá-lo ao profissionalismo futuro a que ele se dedica”. *Diário de Notícias*, 25 de outubro de 1960.

⁹⁹ “Meus comentários sobre a Escola de Teatro da Bahia provocaram outros comentários, alguns inteligentes e ponderados, mas a maioria sem sentido. Afinal, o que eu disse da Escola é que até hoje não justificou sua existência. O fato de ter produzido um espetáculo discutido, como este *A Ópera dos Três Tostões*, espetáculo realizado com enxertos profissionais do Rio e São Paulo, nada significa para um estabelecimento que já funciona desde 1955”. Publicado no *Diário Carioca*, em 30 de novembro de 1960. Reproduzido pelo *A Tarde*, em 12 de dezembro de 1960, na coluna *7 dias*, assinada por Adroaldo Ribeiro Costa.

talentos ou a menores talentos, os meios e os métodos pelos quais ele poderá se desenvolver na sua futura carreira”.

Quanto à sua experiência à frente da Escola de Teatro, afirma que tem sido “proveitosa” e “penosa”. “Penosa no sentido de que só através de uma experiência feliz ou infeliz podemos selecionar elementos para uma composição ideal, (...) desde a escolha dos professores à admissão de alunos”.

Em janeiro do ano seguinte, a briga esquenta nos jornais cariocas, continuando os textos de Francis a ser reimpressos através do *A Tarde*. Apenas os argumentos contra Martim ecoam na imprensa baiana. Os defensores de Martim, como Glauber Rocha no *Jornal do Brasil*, não têm as suas réplicas reimpressas em nenhum periódico da cidade, fazendo com que a consciência teatral soteropolitana se forme ouvindo apenas um lado do debate. Num desses textos, de 11 de fevereiro de 1961, Glauber questiona por que Francis está falando da escola sem conhecê-la e de, na verdade, chamar de diletante o teatro que não é feito no Rio de Janeiro e São Paulo. “O interesse pelo teatro brasileiro sempre foi princípio básico. A pesquisa e a integração cultural desse trabalho estiveram provocantes na última Bienal, quando a Exposição Bahia, da escola, foi um sucesso” (GLAUBER apud RISÉRIO, 1995: p.229). E, continua, defendendo o patrocínio da Universidade à iniciativa: “Aqui que pode florescer este teatro sério. Porque a produção é mantida pelo estado, todo o baixo sentido comercial é conseqüentemente queimado” (*Idem*, p.230).

Após a montagem de *A Ópera*, o apoio do *Diário de Notícias* é retirado e Martim fica sem defensores na imprensa. Em junho de 1961, apresenta sua última montagem na Escola, *Calígula*, de Albert Camus, com o renomado ator carioca Sérgio Cardoso no papel principal. Logo depois, como veremos à frente, Sérgio adoece e acaba por provocar mais uma polêmica envolvendo a administração. No bojo deste escândalo mal explicado, Martim pede demissão no dia 18 de agosto de 1961, durante a temporada de três peças japonesas, já na gestão do novo reitor Albérico Fraga.

A vitória de Jânio Quadros muda o lado do jogo político também na Universidade da Bahia. Martim perde sustentação política quando Edgar é afastado da Reitoria após apoiar o General Henrique Teixeira Lott à presidência da República. A derrota de Lott, candidato de Juscelino, não deixa de ser uma resposta da população aos graves problemas nacionais expostos nos paradoxais anos do governo JK, causa e conseqüência do intenso processo de desenvolvimento e industrialização: a inflação chega aos 31% ao ano em 1961, cresce a

dívida externa (3,8 bilhões de dólares no final do governo), acentuam-se as disparidades regionais e o êxodo de nordestinos para as cidades mais industrializadas (SILVA, 1992).

Mas não foi só isso. Após cinco anos de relativa paz política, o Brasil entrava, como veremos adiante, cada vez mais num clima de radicalização das ações político-culturais, nada acolhedor a projetos como o de Martim. Em paralelo a esta conjuntura, a imprensa baiana fechava as páginas para suas criações à frente da Escola. Em outubro de 1961, a atriz Nilda Spencer assume a direção, seguindo o programa já estabelecido por Martim e, mais tarde, abrindo o Teatro Santo Antônio para produções de fora da unidade. Ainda seriam encenadas neste ano, as peças *Por um Triz*, de Thornton Wilder, com direção de Charles McGaw, e *A Morte de Bessie Smith* e a *História do Zoológico*, ambos textos de Edward Albee, com direção de Luis Carlos Maciel.¹⁰⁰ Nos próximos anos, a Escola seria dirigida por Luís Carlos Maciel, Carlos Murtinho, Antonio Barros e José Possi Neto.

1.4 Os Grupos pós Escola de Teatro.

Após a criação da Escola de Teatro, o cenário teatral baiano se diversifica. Se, por um lado, os amadores persistem apesar de desfalcados técnica e artisticamente, por outro, o teatro profissional se fortalece com a criação de grupos, em geral formado por egressos da Escola.¹⁰¹ É o caso da Sociedade Teatro dos Novos, do Teatro de Equipe, do Teatro Popular da Bahia, do Centro Popular de Cultura, do Teatro Clube da Bahia¹⁰² e da Companhia Baiana de

¹⁰⁰ Na coluna *Revista Crítica*, do *Diário de Notícias*, já em 10 de dezembro de 1961, vemos uma pequena avaliação sobre estes cinco anos de pioneirismo da Escola de Teatro: “Depois da fase histórica da Escola de Teatro o teatro baiano continua em desenvolvimento, envolvendo montagens e movimentação preparatória. *Revista Crítica* sempre foi desconfiada com a atividade teatral na Bahia, porque pensa (e sabe) que no fundo, há um irrecusável problema de caráter gerando crises que tem prejudicado e muito. (...) Por isso é bom que os grupos não desistam de agir: Teatro de Equipe e Teatro dos Novos estão em cena e trabalham com sentido profissional. Quanto à Escola, mesmo antes das férias escolares, o fato toma características melancólicas. Se 62 não abrir com um revigoramento planejado para o Canela 27, restar-nos-á a nudez ao sol em busca de uma purificação das lembranças”.

¹⁰¹ No *Diário de Notícias*, de 06 de outubro de 1961: “Enquanto o cinema toma vulto, o teatro também começa a se estabelecer como atividade profissional a serviço da cultura”. A matéria, citando o Teatro dos Novos e o Teatro Clube da Bahia, afirma: “compostos por jovens de autêntica formação profissional, esses grupos iniciam um novo ciclo de realização cênicas que, de certo modo, pode ser considerado como a renascença do teatro na Bahia. Aliás, numa visão esclarecida do fenômeno teatro e sua evolução entre nós, temos a considerar, sem dúvida, a atuação da Escola de Teatro da Universidade que formou a consciência teatral nesses moços, dando-lhes os elementos necessários para a luta por um teatro vivo e digno de nossas tradições culturais”.

¹⁰² O Teatro Clube da Bahia teve curtíssima duração. É visto em 15 de julho de 1961, com uma temporada de ‘teatro experimental’, com três peças de um ato: *O Mestre dos Palhaços* e *Encontro na Estação*, de Carlos Falck, e *Meio-dia*, de Hélio Rodrigues. Todas elas tinham direção conjunta de Carlos Falck e Hélio Rodrigues, e foram apresentadas no Clube da Aeronáutica, na Avenida Oceânica. *Diário de Notícias*, edição de 24, 25 e 26 de junho de 1961.

Comédias (LEÃO, 2003; FRANCO, 1994). Esses grupos foram escolhidos porque surgiram ao longo ou logo depois da administração de Martim Gonçalves (1956-1961). Não nos estenderemos no levantamento histórico de suas atuações na medida em que elas fogem do período de recorte desta dissertação. Dos cinco grupos aqui listados, cabe ressaltar que, apesar de em todos se destacarem lideranças expressivas, eles têm como principal projeto o caráter coletivista de sua administração, visando o teatro de alcance popular, baseado numa dramaturgia nacional.

Tais companhias se estruturam num período de grande turbulência na cultura brasileira, de crescente politização das manifestações artísticas, de rejeição aos modelos estrangeiros e aos códigos da chamada 'alta cultura'. Na década de 60, o teatro brasileiro estava no auge de uma sucessão de movimentos renovadores, que há cerca de um quarto de século vinham modificando radicalmente a sua configuração (MICHALSKI, 1985: p.10). Este desenvolvimento, que cada vez mais assumia um caráter nacionalista, iniciou os anos 1960 testando o teatro como uma arma na luta pelas grandes transformações sociais reclamadas pelas esquerdas (*dem*, p.15). Este movimento aconteceu não sem polêmica no interior das próprias esquerdas, sobretudo no que dizia respeito à subordinação do discurso estético às exigências da conscientização social. (MORAES, 2000: p.12).

O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE) surge no Rio de Janeiro, mobilizando artistas do Teatro de Arena, como Oduvaldo Vianna Filho. Através de sua atuação à frente do CPC, a entidade organiza um amplo esquema de atividades *agit-prop* (agitação e propaganda), baseadas no teatro político do alemão Piscator, realizadas como pequenos esquetes temáticos, exibidos em comícios e manifestações de rua¹⁰³. Ao todo foram formados 12 CPCs nos estados, entre eles a Bahia. A iniciativa teve como inspiração os Movimentos de Cultura Popular (MCP), surgidos em Pernambuco, durante o governo de Miguel Arraes, e que tinham como objetivo utilizar as técnicas teatrais nas campanhas de conscientização política das populações do interior. Segundo o ideário destes movimentos, o

¹⁰³ Os autos do CPC se referiam aos acontecimentos da atualidade, à exploração de classes, ao custo de vida, o achatamento salarial, a dominação estrangeira, a violência policial, a acumulação do capital nas mãos da burguesia, a crise do ensino e o domínio dos latifundiários no campo. "Tratava-se de um novo formato teatral, imediatista, em que a formulação estética fatalmente perdia terreno para o didatismo político". MORAES, Denis. *Vianinha – cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000. pp. 128-129.

artista teria de sacrificar a pesquisa por novas formas de expressão em nome de uma comunicação supostamente rápida com o público. Com a palavra, um dos seus mais ativos articuladores, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, em entrevista de 1974:

“O elemento estético não era visto como um campo de conhecimento e de atividade do homem, conquistado através de lutas de séculos e que tinha que ser desenvolvido. Nós achávamos que ser artista sem uma atuação imediata, direta, evidente através da própria criação, correspondia a uma fuga diante das condições de miséria e do sofrimento do povo. Fazíamos algo como um pronto-socorro político por meio do aparato artístico. A urgência da arte, como instrumento direto de libertação, impunha que lhe retirássemos qualquer aura estética, qualquer elaboração mais detida e aprofundada do real” (MORAES, 2000: p.145).

Já o grupo Opinião surge no Rio de Janeiro, ainda em 1964, como reação direta ao Golpe Militar, através da lendária apresentação músico-teatral que reuniu Nara Leão, Zé Keti e João do Vale. Nos anos seguintes, a busca pela inclusão do povo na platéia teatral se defrontará com a concorrência cada vez maior da televisão como opção de entretenimento, e com os limites intrínsecos à deficiente formação educacional da população brasileira.

1.4.1 Sociedade Teatro dos Novos

A primeira companhia profissional de Salvador tem origem a partir da saída da Escola do grupo de alunos liderados por João Augusto¹⁰⁴. Dos quinze estudantes que abandonaram a unidade, seis formaram o núcleo central da Sociedade Teatro dos Novos: Carlos Petrovich, Othon Bastos, Carmem Bittencourt, Sônia Robatto, Tereza Sá e Ecchio Reis¹⁰⁵. Mais tarde, os Novos contariam ainda com a participação dos atores Mario Gadelha, Mário Gusmão, Maria Manoela e Wilson Mello.

Os Novos estréiam com o *Auto de Nascimento*, escrito por Sônia Robatto e com direção de João Augusto, ainda em novembro de 1959. O espetáculo, que teve estréia em Itabuna, realizou uma frutífera temporada por cidades do interior como Ilhéus, Mataripe, Pojuca, Catu e Itaparica. Em Salvador, se apresentariam durante as festas de Natal do mesmo ano, no Instituto Normal. Com o *Casaco Encantado*, de Lucia Benedetti, os Novos enveredam pelo

¹⁰⁴ Em 1963, João Augusto voltou a lecionar na Escola de Teatro, mas continuou defendendo “veementemente o teatro amador, como única forma possível de sobrevivência saudável da linguagem”. Nos próximos anos, será o representante do Serviço Nacional do Teatro, na capital, sendo também o primeiro diretor do Teatro Castro Alves.

¹⁰⁵ Entre outros, também haviam saído da Escola as atrizes Nevolanda Amorim e Marta Overbeck.

teatro infantil, estreando em abril de 1960. Desta vez, a direção ficou a cargo de Carlos Petrovich. Ainda em 60, o grupo apresenta *O Romance de Mariana e Galvan*, com texto e encenação de João Augusto, em Ouro Preto, num convite da atriz e ex-professora da Escola, Domitila Amaral. Em novembro de 1960, apresentam na TV-Itapoan, sob a direção de Mecenaz Marcos, o teleteatro *Coração Delator*, uma adaptação de Edgar Allan Poe.

Em 1961, os Novos intensificam a produção. Estréiam, em janeiro, o espetáculo *Brasil Antigo*, com três textos de um ato dirigidos por Othon Bastos: *A Corda do Enforcado*, de J. B. Mattos Moreira; *Antes da Missa*, de Machado de Assis; e *223 por 225*, de Bartolomeu de Magalhães. O grupo também encena ao ar livre e com o apoio da Prefeitura o espetáculo *História da Paixão do Senhor*, direção e texto de João Augusto adaptado dos autores Arnaoul Greban, Jacopone di Todi e Paul Claudel¹⁰⁶. Foi durante esta temporada que os Novos sugeriram à imprensa a criação de uma Associação de Críticos de Teatro. Veremos adiante que a idéia chegou a ser debatida pelos jornais, mais não foi levada adiante.

A Farsa do Mestre Pathelin, um texto medieval de autor desconhecido, tem direção também de João Augusto e ótima acolhida do público. O *Diário de Notícias*, de 07 de julho de 1961, abre espaço para que os Novos expliquem suas opções. Com a palavra, Sônia Robatto: “Escolhemos *A Farsa do Mestre Pathelin* devido à facilidade de aceitação popular. Trata-se de uma comédia em que todos os personagens são trapaceiros, procurando cada um deles enganar o outro da forma mais curiosa possível. Surge do contexto uma série de intrigas que dão à peça uma seqüência bastante divertida”. Logo depois, montam *Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado. Ainda em setembro deste ano, pedem ao governador Juracy Magalhães um terreno, no Passeio Público, onde pretendem construir um teatro. Nos próximos anos, o grupo realizará as leituras de *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues e de três peças de Bertold Brecht (*Terror e Miséria no III Reich*, *Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas* e *Os Fuzis da Senhora Carrar*), além da montagem do texto *Da Necessidade de Ser Polígamo*, de Silveira Sampaio. Os Novos inauguram com *Eles Não Usam Black-tie*, o Teatro Vila Velha, em 31 de julho de 1964, após intensas campanhas¹⁰⁷. Ainda este ano, os baianos Caetano

¹⁰⁶ O grupo se apresenta para mais de 15 mil pessoas nos bairros de Brotas, São Caetano e Garcia.

¹⁰⁷ Como as campanhas ‘Ajude os Novos a dar um teatro à Bahia’ e a Campanha da Cadeira.

Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Gilberto Gil, Tom Zé, entre outros, realizaram neste palco o show *Nós, por exemplo*, e fizeram história na música popular brasileira.

Em 1966, João cria com os Novos, o Teatro de Cordel, trazendo para a cena os conhecidos folhetos populares nordestinos. Já o Teatro Livre da Bahia, surge em 1968, numa associação da atriz Sônia dos Humildes com o diretor Alberto d'Aversa, que morre logo depois. João assume este grupo, em 1970, e cria um núcleo de teatro de rua. João Augusto dirige ambos os grupos até 25 de novembro de 1979, quando falece vitimado por um câncer. O Teatro Vila Velha ainda será administrado pelos atores Benvindo Siqueira e Carlos Petrovich, e, no final dos anos 80, têm suas atividades bastante reduzidas. Revigora a sua atuação na cidade com a reinauguração de sua caixa cênica central, entre outras iniciativas, em 05 de maio de 1998.

Em outro trecho da entrevista já citada anteriormente (AUGUSTO, 1968), João Augusto afirma que os Novos continuaram o movimento de renovação teatral iniciado por Afonso Ruy, no Fantoches, em 1950, percurso, segundo ele, mais tarde seguido por Martim Gonçalves, à frente da Escola de Teatro. Apesar de não reconhecer que a mudança de perspectiva e consciência teatral acontece efetivamente apenas através da série de montagens/atividades da Escola, João Augusto nos dá pistas para compreender o projeto da Sociedade Teatro dos Novos, como pertencente a um movimento muito mais amplo que se processava há alguns anos nas artes cênicas de Salvador, e que nos anos 60 se encontrava mais afinado com o cenário teatral brasileiro e mundial.

De fato, há, sobretudo nos primeiros anos do grupo, a repercussão de soluções *técnicas* de Martim Gonçalves quando à frente da Escola de Teatro. Antes da aquisição de um espaço, o Teatro Vila Velha, os Novos também apresentam peças populares nas ruas, praças e adros de igrejas. Optam, não raras vezes, por autos e comédias medievais, textos de rápida comunicação com o público mais amplo, trabalhando ainda com autores já encenados pela Escola, como Paul Claudel (adaptado por João Augusto para *História da Paixão do Senhor*) e Maria Clara Machado (*Pluft, o Fantasminha*). Obviamente radicalizam a opção pelo texto nacional (exceção aberta apenas para Brecht, nas leituras) e pelo elenco 'baiano', também trabalhando, agora mais metodicamente, a literatura cordel nos palcos.

O que nos leva a compreender a ruptura que se processou com a Escola de Teatro, condição originante do grupo, mais do que profundamente estética, de ordem político-administrativa. Os Novos continuaram com o mais "antigo" ideário moderno, tão bem ensinado pela Escola:

um palco, uma equipe fixa e um encenador de personalidade dando coesão aos elementos cênicos. Leão (2003) acredita inclusive que, “mesmo buscando identidade, pode-se afirmar que existe nos primórdios dos Novos ecos da proposta de Martim Gonçalves”. Nos anos posteriores, o grupo vai mergulhar mais decisivamente nas questões sociais que abalam o país e ganha autonomia, realizando grande intercâmbio com iniciativas paulistas e cariocas, como o Teatro Oficina, o Teatro de Arena e o Centro Popular de Cultura.

1.4.2 Teatro de Equipe

Este grupo é criado por Manoel Lopes Pontes, ator formado pela Escola de Teatro, em 1961. Sua primeira peça é *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Viana Filho¹⁰⁸, que tem direção de Manoel e assistência de Álvaro Guimarães, também egresso da Escola de Teatro. Após uma série de adiamentos,¹⁰⁹ será montada em janeiro de 1962, no Ginásio Otávio Mangabeira. Objetivando também o texto nacional, de apelo popular, o grupo monta *Do Tamanho de um Defunto*, de Millôr Fernandes. Após um longo período de inatividade, os meninos montam *O Rapto das Cebolinhas*, de Maria Clara Machado e *As Aventuras de Ripió Lacraia*, de Francisco Pereira da Silva, ambos autores já encenados pela Escola de Teatro. A experiência com o teatro infantil logra êxito e será uma marca na carreira do ator e diretor Manuel Lopes nas décadas seguintes.

1.4.3 Teatro Popular da Bahia e o Centro Popular de Cultura

Sob a coordenação de Álvaro Guimarães, o Teatro Popular da Bahia busca inspiração em Roger Planchon e Brecht. O grupo estréia com *O Primo da Califórnia*, de Joaquim Manuel de Macedo, montando, logo depois, em agosto de 1963, *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, tendo no elenco Caetano Veloso, Maria Bethânia, Silvio Lamenha e Gessy Gesse, entre outros. Numa tentativa de montar autores nacionais, apresentam ainda um recital com textos

¹⁰⁸ Ainda em 1958, o Teatro de Arena escolhe Chapetuba Futebol Clube para dar continuidade à linha de dramaturgia nacional, aberta por *Eles Não Usam Black-tie*, de Guarnieri. “Chapetuba foi um dos textos mais exaustivamente discutidos no I Seminário (de Dramaturgia, promovido pelo Arena)”. MORAES, Denis. Op. Cit. p.82.

¹⁰⁹ Publicado na coluna *Revista Crítica*, do *Diário de Notícias*, em 17 e 18 de dezembro de 1961. “Parece graça, mas o teatro na Bahia não anda bem. Cartazes anunciaram aos quatro ventos a estréia de *Chapetuba Futebol Clube*, do nosso amigo Vianinha e, na hora H, eis que surge uma crise, um ator dá o fora, a peça é adiada. Assim, não é possível! Como pode se esperar de uma juventude que tanto gritou e fofocou um teatro de nível profissional se os espetáculos são estrangulados por imaturidade, fraqueza de caráter e outros bichos?”.

de Ferreira Gullar, Vinícius de Moraes e Geir Campos. O TPB monta Brecht, com *A Exceção e a Regra*.

Logo depois, Álvaro Guimarães se engajará na estrutura do recém-criado Centro Popular de Cultura¹¹⁰, uma iniciativa conjunta da União Nacional dos Estudantes e da União dos Estudantes da Bahia. Aí monta outra peça de Brecht, *Os Fuzis da Senhora Carrar*, em 1963. Na opinião de Leão (2003), ao se associar com o TPB, o CPC, que já havia montado *Miséria Abaixo de Custo*, de Arnaldo Jabor, e *Rebelião ao Novo Sol*, de Chico de Assis, dá um passo além do espetáculo como meio político. Após uma temporada no Rio, Álvaro Guimarães monta *Arena conta Zumbi*, com o Teatro Experimental de Arte, que seria o futuro núcleo do Teatro de Arena da Bahia.

1.4.4 Companhia Baiana de Comédias

A Companhia Baiana de Comédias é criada em 1962, pelo ator Leonel Nunes, profissional também formado pela Escola de Teatro. Estréia com *Em Moeda Corrente do País*, de Abílio Pereira de Almeida, num palco da antiga Biblioteca Pública, ainda na Praça Municipal, tendo no elenco a atriz Jurema Penna e alunos da Escola de Teatro. O grupo tinha como objetivo ampliar a comunicação do teatro com o povo, repercutindo em cena as principais questões da sociedade brasileira. Em 1963, a companhia monta *O Caixeiro da Taverna*, de Martins Pena e, logo depois, inicia uma série de palestras sobre Sartre, contando ainda com a apresentação de *A Prostituta Respeitosa*. Do ciclo de debates, que discutiu ainda outros temas (imperialismo, prostituição e racismo), participaram Luis Carlos Maciel, Auto José de Castro, Nelson de Araújo, Hélio Rocha, entre outros.

Nas décadas de 60 e 70, os grupos baianos enfrentam uma série complexa de revezes. Não é de nosso interesse listar aqui todos os tópicos desse cenário, que foge ao objetivo de nossa investigação, contudo podemos citar alguns problemas. Talvez o principal deles tenha sido a

¹¹⁰ O CPC em Salvador, como os das outras cidades, foi criado após a passagem da UNE-Volante, caravana de estudantes iniciada em março de 1962. Na bagagem, documentários sobre problemas econômicos e sociais do país e autos teatrais de criação coletiva. Na Bahia, o evento reuniu cinco mil pessoas na Concha Acústica do TCA. Um dos presentes, o então diretor da Escola de Teatro, Luis Carlos Maciel: “O projeto de cultura popular era entusiasmante. Foi uma coisa que pegou as pessoas pela possibilidade de participação. Havia uma grande identidade de propósitos com a idéia de um teatro popular. Eu me lembro de que, num contato rápido que tivemos com o Vianinha, ele nos insuflou a fazer o CPC na Bahia, dizendo que era fundamental abrir frentes”. MORAES, Denis. Op. cit. p.139.

ausência de estrutura profissional na organização interna das próprias companhias. Isso, aliado à inexistência de uma política cultural ampla e clara para a manutenção de grupos teatrais, fez com que as iniciativas, excetuando-se a Sociedade Teatro dos Novos, tivessem vida bastante curta.

O público também se tornou cada vez mais arredo, sobretudo após o endurecimento do Regime Militar (o Ato Institucional no. 5 é decretado em 1968) e, causa e consequência, da crescente politização dos palcos. Nos anos seguintes, o teatro baiano, assim como o restante no Brasil fora do eixo Rio-São Paulo, enfrentará a concorrência da TV como principal meio de entretenimento e a evasão dos artistas locais para os centros mais desenvolvidos.

2 O CONTEXTO SOCIOECONÔMICO E A ATIVIDADE JORNALÍSTICA

2.1 A Bahia e o Brasil nos Anos 50

É a partir da década de 1950 que o Nordeste ingressa no fluxo do capitalismo moderno. A região agro-exportadora desde o período colonial inicia uma série de transformações integradas ao movimento da industrialização brasileira, que se manifestam, sobretudo, com a inserção do setor petrolífero na economia. Com a descoberta do petróleo em Lobato, em 1939, e a criação de uma posterior refinaria, a Bahia vive mais intensamente este impacto socioeconômico, alterando profundamente seus antigos padrões de produção e crescimento. O monopólio da exploração petrolífera rende intensas campanhas nacionalistas até a criação da Petrobras, em 1953, no governo de Getúlio Vargas. O estado, que fica com 5% de *royalties*, será o único produtor no Brasil pelas próximas três décadas. Abre-se a oportunidade para que a Bahia volte a fazer parte do centro decisório do país.

Em janeiro de 1956, a presidência da República é ocupada pelo mineiro Juscelino Kubitschek (PTB-PSD), após um contragolpe articulado pelo General Lott contra udenistas que queriam impedir a posse. Durante sua administração (1956-1961) e graças a sua inata habilidade política, consegue manter sob relativo controle a miríade de forças que atuavam no país, aqui brevemente representadas pelo exército, a burguesia, os sindicatos e os intelectuais nacionalistas. O extraordinário crescimento industrial ocorrido em seu governo ajuda a promover o clima de paz e esperança no futuro da nação, sendo também um dos principais responsáveis pela estabilidade política, que ainda facilitou a entrada de mais investimentos estrangeiros. O Plano de Metas (Transporte, Energia, Indústria, Educação e Alimentação) acelera o processo de desenvolvimento nacional, dando ênfase à indústria automobilística e

ampliando a oferta de empregos. O conseqüente crescimento dos setores médios da economia cria uma onda de otimismo que se espalha pelo Brasil. A construção de Brasília torna-se meta-síntese no imaginário da população brasileira: uma nova sede para um novo país.

Diante da inserção da Bahia no setor tão estratégico para a economia brasileira, não é de admirar as intensas transformações de ordem social e humana aí observados. Com a injeção de volume inédito de investimentos, há uma exponencial expansão salarial, a formação de uma classe média urbano-industrial, o crescimento da construção civil e a criação de portos e rodovias seminais, como a BR-324, ligando por terra o Rio de Janeiro e a Bahia, iniciativas que mostram como nossa modernização regional foi inicialmente patrocinada pelo Estado (SPINOLA, 1993). No processo intenso de crescimento industrial, foi capital a construção da Hidrelétrica de Paulo Afonso, gerando energia para os novos empreendimentos. Até os anos 50, Salvador era atravessada por uma sociabilidade quase comunitária, com a comunicação sendo exercida em boa parte de forma interpessoal. A tradicional elite baiana se revezava no poder enquanto aspirava uma cultura de academias, valorizando a oratória rebuscada e o conhecimento de aparência enciclopédica. A diversão de sua população se resumia ao cinema, ao rádio, ao passeio na Rua Chile e eventuais banhos de mar.

As mudanças começam a se fazer presente na capital através de uma nova mentalidade mais integrada aos centros político-econômicos do país. As alterações socioeconômicas expressam-se no acelerado crescimento urbano, na ampliação do setor de serviços e no desenvolvimento de classes ou segmentos sociais ‘modernos’ (RUBIM)¹¹¹. Em paralelo, cresce a reflexão sobre a descaracterização da quadricentenária cidade e suas radicais mudanças, temas sempre presentes nos jornais da época.¹¹² Começa a acontecer em Salvador o que ocorrerá, de forma mais ampla, nos grandes centros da nação: uma massa trabalhadora proveniente de pequenos municípios migra para as cidades mais desenvolvidas, causando sérios problemas de habitação, desemprego, transporte e saneamento. No âmbito estadual, acontece a primeira iniciativa de programação da área econômica, com a criação, no governo de Antonio Balbino (1955 a 1959), da Comissão de Planejamento Econômico (CPE), coordenada pelo economista

¹¹¹ Em Fragmentos da Cultura na Bahia nos Anos 50/60. Texto cedido pelo autor.

¹¹² Como na matéria ‘Exemplo à Bahia: o moderno não interfere nas cidades tradicionais do velho mundo – Impressões de viagem do professor Godofredo Filho’, no *Diário de Notícias*, de 19 de agosto de 1956.

Rômulo Almeida, um dos responsáveis pelo projeto da Petrobras. Será ainda Rômulo que, no governo de Juracy Magalhães (1959 a 1963)¹¹³, supervisionará o Plano de Desenvolvimento da Bahia (Plandeb). Mais do que resultados concretos, tais iniciativas lançaram sobre a região uma série de estudos e projetos, que seriam futuramente considerados. (TAVARES, 2001).

Como Rômulo Almeida, faziam parte de uma “geração fundamentalmente modernizadora”, Clemente Mariani e Edgar Santos (RISÉRIO, 1995). No campo cultural, este último terá um papel fundamental à frente da então Universidade da Bahia. O projeto de Edgar para a superação do atraso baiano pregava a necessidade de convergência entre o poder econômico e o poder cultural. (RISÉRIO, 1995: p.526). No cerne deste poder, deveria estar um núcleo de ensino superior estruturado como pólo de informação de ponta. Já em seu primeiro decênio, em junho de 1956, a Universidade da Bahia comemora a construção do Hospital das Clínicas, da Escola de Enfermagem, da Reitoria, do restaurante e residência universitária, dos pavilhões das Faculdades de Farmácia e Filosofia, das obras para os prédios de Odontologia e da Politécnica, além da manutenção de inusitados cursos de Teatro, Dança e Música.¹¹⁴

A Escola de Geociências é criada em sintonia com o projeto da Petrobras e o Laboratório de Linguística inova no Brasil com a experiência do Atlas dos Falares Baianos. São os anos do Clube de Cinema da Bahia, animado pelo crítico Walter da Silveira, do retorno de artistas que fizeram intercâmbio no exterior, como Mário Cravo, Carlos Bastos e Genaro de Carvalho e da vinda de novos nomes, alguns mais tarde adotados pela terra, como o francês Pierre Verger e o argentino Carybé. Ao lado de uma ponte peculiar entre a Bahia e a Europa, os anos 50 também são marcados pela “invasão” dos signos americanos, através de intensa colaboração e acordos técnico-científicos entre o Brasil e os EUA.¹¹⁵

É por este caminho aberto pela universidade que a informação cosmopolita chega a Salvador, alterando definitivamente o panorama cultural brasileiro. A capital da Bahia sonha em ser metrópole cultural do país. O austríaco Hans Joaquim Koellreutter chega para os Seminários

¹¹³ Juracy Magalhães foi interventor na Bahia, durante o governo Vargas. Nesta época, o cearense, de 26 anos, alia-se à Igreja e às famílias locais, como a de João Pedro dos Santos, pai do futuro reitor Edgar Santos.

¹¹⁴ *Diário de Notícias*, 27 de maio de 1956.

¹¹⁵ No *A Tarde* de 12 de novembro de 1957, uma matéria afirma que a assinatura do Convênio Cultural Brasil-EUA ampliou o número de bolsas, pesquisas e conferências entre os dois países. O Programa de Assistência Técnica, mantido pelo Ministério das Relações Exteriores, havia contemplado até o momento cerca de 500 brasileiros e americanos.

de Música, em 1954, a primeira Escola de Dança de nível superior do país é criada com a polonesa Yanka Rudzka, em outubro de 1956, o português Agostinho da Silva funda o Centro de Estudos Afro-Orientais, em 1960, e a italiana Lina Bo Bardi aporta na cidade convidada por Juracy Magalhães para conceber o projeto do Museu de Arte Moderna da Bahia (então Mamb), também em 1960.

2.1.1 O Papel da Escola de Teatro

Quanto à chegada a Salvador do pernambucano Martim Gonçalves, como vimos se dá em 1955, sendo que a Escola de Teatro é criada em 13 de junho de 1956. Em 15 de agosto do mesmo ano, há o início das aulas após a aquisição da sede própria. No que diz respeito à sua atuação frente a esta unidade de ensino, concordamos com o cantor Caetano Veloso que, em prefácio ao livro *Avant-garde na Bahia*, de Antonio Risério (1995), chama atenção para o fato de seu papel ter sido ‘apequenado’ nesta obra que procura mapear a intrincada rede de referências artístico-culturais que tomou a cidade entre os anos 50/60¹¹⁶. O que ocorre é que, para Risério, os mestres estrangeiros teriam promovido uma dialética intensa entre as linguagens européias e a cultura popular, entre ‘o cosmopolita e o antropológico’:

“Mas há aqui que distinguir: enquanto Lina Bo e Koellreutter eram essencialmente *avant-garde*, Gonçalves se movia no espaço mais eclético e até mais complacente. É certo que fez, com uma belíssima arquitetura cênica de Lina, a montagem de *A Ópera dos Três Tostões*, de Bertold Brecht. Mas isso entre muitas outras coisas. Martim encenava, em verdade, peças consagradas. Podemos nos referir a ele nos termos mais genéricos da modernidade, mas dificilmente no espaço específico da *avant-garde*” (RISÉRIO, 1995: p. 23).

O curioso é que para fazer tal afirmação Risério termine por se apoiar, indiretamente, no julgamento do cronista Paulo Francis¹¹⁷ que, nunca visitando a Escola de Teatro, fez do Rio de Janeiro forte campanha contra a administração Gonçalves. A grande amizade entre Francis e João Augusto nunca foi um segredo, sendo os dois, inclusive, antigos colegas de redação carioca. Em seus artigos, Francis não cansava de exigir que a Escola de Teatro voltasse a ser ‘simplesmente’ uma escola, como vimos no capítulo anterior, também a principal queixa de

¹¹⁶ Na dissertação de mestrado *Abertura para Outra Cena – uma História do Teatro na Bahia a Partir da Criação da Escola de Teatro (1946-1966)*, Raimundo Matos de Leão também faz objeção à postura de Risério. Op.cit.

¹¹⁷ Os textos de Paulo Francis foram transcritos à época (1960/1961) pelo jornal *A Tarde*, grande adversário da administração Gonçalves. No livro *O Teatro na Bahia Através da Imprensa*, Aninha Franco faz um apanhando de registros jornalísticos sobre fatos históricos que mobilizaram as artes cênicas na Bahia no século XX, ressaltando novamente estes textos. É este material que serve de referência para a opinião de Risério.

João Augusto ao projeto¹¹⁸. Ao que transparece pelos próprios textos de Francis, João era seu principal informante, assim como o diretor Gianni Ratto, a professora Domitila Amaral e a atriz Ana Edler, como vimos, todos desafetos de Martim, sendo que ‘o outro lado’ nunca era ouvido.¹¹⁹ Nos próximos capítulos investigaremos melhor a construção destas vozes pela imprensa.

Longe de querermos discutir a definição e o papel da Vanguarda nas artes, nos interessa aqui compreender melhor a atuação da Escola de Teatro, e de sua direção, na construção do rico cenário cultural que mobilizou Salvador em meados do século XX. Sobretudo porque Martim fez mais do que ‘encenar peças consagradas’. Reconhecemos, através de pesquisa direta aos jornais da época, que as atividades da Escola de Teatro promoveram, sim, um encontro entre o repertório erudito ocidental, a cultura popular e a cultura nordestina¹²⁰, caminho de investigação inclusive já esboçado na citada dissertação de mestrado de Raimundo Matos de Leão¹²¹. Se Martim apresenta à cidade, Camus, Brecht, Claudel e Williams, também publica artigos sobre teatro popular na imprensa local, como veremos mais à frente, monta o primeiro cordel na Bahia, forma um inédito museu de objetos do cotidiano e inusitada biblioteca com folhetos de cordel, isso além da organização, ao lado de Lina Bo Bardi, da Exposição Bahia, na V Bienal de São Paulo. Em 1961, ainda na cidade, mas já afastado do cargo, Martim inclusive presencia o questionamento de sua participação no evento paulista, através de um

¹¹⁸ “O erro básico da Escola de Teatro foi apoiar-se em espetáculos de prestígio, relegando o currículo da Escola a um plano inferior. A Escola tinha de parar para se fazer um espetáculo, do qual nem todos os alunos participavam”. AUGUSTO, João. Op.cit.

¹¹⁹ Trechos de artigos de Paulo Francis republicados pelo *A Tarde*: “O fato de ter produzido um espetáculo discutido, como este *A Ópera dos Três Tostões*, espetáculo realizado com enxertos profissionais do Rio e São Paulo, nada significa para um estabelecimento que já funciona desde 1955. E foi gasto um dinheiro na Bahia: segundo me informaram, a Faculdade de Medicina tem verbas menores que a de Teatro, o que é um escândalo (...) Em todo caso, nunca sugeri que a Escola de Teatro fosse extinta. *Gostaria apenas que se tornasse uma escola e não um centro de diletantismo internacional*”, em *A Tarde*, de 12 de dezembro de 1960. “Antes de mais nada, quero esclarecer que esta escola me desperta o mínimo interesse. É somente uma aventura provinciana destinada a satisfazer vaidades e a dar carreira a quem não as tem nas cidades do país onde existe um certo movimento cultural (...) *Opinião que expressei a Gianni Ratto e João Augusto* quando ambos aceitaram postos na administração do Sr. Eros”, em *A Tarde*, 13 de fevereiro de 1961. “Por outro lado, um grupo de pessoas de talento que foi lecionar na escola entrou em conflito irremediável com o diretor: *gente como Domitila do Amaral, João Augusto, Gianni Ratto e Ana Edler*, todos profissionais sérios e de boa reputação como pessoas humanas. É verdade que a gente de teatro é um tanto complicada – para dizer o menos – mais *aqui o testemunho é esmagadoramente contra Martim* e seu temperamento primadonístico”, em *A Tarde*, de 28 de agosto de 1961. Grifos nossos.

¹²⁰ No livro *Arte na Bahia*, organizado por Hélio Eichbauer e Dedé Veloso, Lina Bo Bardi chama atenção para o fenômeno que também ocorria em todo o Nordeste: “Foi um processo que ocorreu não só na Bahia, mas no Nordeste como um todo, e que não pode ser abolido. Em Pernambuco, no Triângulo Mineiro, no Ceará, no Polígono da Seca, se encontrava um fermento, uma violência, uma coisa cultural no sentido histórico verdadeiro de um país, que era o conhecer de sua própria personalidade”. EICHBAUER, Hélio. Op. Cit. p. 12.

¹²¹ *Abertura para Outra Cena – uma história do teatro na Bahia a partir da criação da Escola de Teatro (1946-1966)*. Salvador: PPGAC/ET/UFBA, 2003.

debochado artigo publicado na página semanal *Unidade* do jornal *A Tarde*. Contudo, sua autoria e concepção são atestadas por Lina, em dura carta-resposta, publicada na edição seguinte, em 11 de setembro de 1961.¹²²

A mostra da Bienal teria como fonte de inspiração uma outra singular exposição organizada por Martim, na França, em 1957. Como vimos no capítulo anterior, o diretor da Escola de Teatro apresentou sob o título de *Danças e Teatros Populares no Brasil* profuso material fotográfico e sonoro de forte viés etnocenológico, com exemplares do que chamou de teatro popular brasileiro: os jogos de capoeira e a Procissão do Bom Jesus dos Navegantes. Segundo matéria publicada no *Diário de Notícias*, de 13 de abril de 1957, a exposição, com fotos de Marcel Gautherot e Sílvio Robatto (ambos apresentariam material na futura Bienal paulista), fazia parte do Festival do Teatro das Nações, com patrocínio do Centro Français du Théâtre e da Aliança Francesa. “Os jornais de Paris demonstraram um vivo interesse pela exposição que apresentou ao público francês uma amostra dos nossos folguedos e danças dramáticas”, destaca a reportagem. A matéria não deixa de ressaltar que a “Escola de Teatro pretende desenvolver o seu programa de ensino, formando novos técnicos para o teatro brasileiro e incentivando os autores dramáticos a entrarem em contato com as fontes de inspiração tradicional e popular”.¹²³

Como se não bastasse tais iniciativas, é também na Escola de Teatro que será reerguido o Rancho da Lua após 46 anos de inatividade. As músicas deste conjunto de origem popular, uma variante dos Ternos de Reis, serão mais tarde utilizadas por Martim na encenação de *Uma véspera de Reis na Bahia*, de Arthur Azevedo. Também não causa surpresa que vejamos ecos do debate proposto em *Evangelho de Couro*, texto escrito por Paulo Gil Soares nos

¹²² Numa carta à redação, Lina Bo Bardi retifica o artigo que afirma que ela é a ‘verdadeira’ mentora da exposição: “Creio ser meu dever, assim, procurar desfazer graves equívocos que informações mal recolhidas podem causar no desenvolvimento dos legítimos valores que atuam na luta pela cultura na Bahia. A Exposição Bahia apresentada na V Bienal de São Paulo (e não na segunda, como disse o articulista), e que tanto despertou o interesse dos meios artísticos e sociais do Brasil e do estrangeiro, foi pensada, planejada e realizada pelo diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, professor Martim Gonçalves, que procurou revelar, com meios estéticos de uma apresentação ‘teatral’, as raízes populares da cultura baiana, em contraste com as correntes de importação que caracterizam a grande manifestação paulista. (...) Solicito à consciência que tanto define as novas gerações intelectuais a publicação desta carta na página de *Unidade* onde a nota acima comentada foi publicada, porquanto esta retificação constitui para mim um ato de ética profissional rigorosamente necessário”. Em *A Tarde*, 11 de setembro de 1961.

¹²³ Em matéria do *Estado da Bahia*, de 08 de dezembro de 1957, há informação que esta exposição, depois de Paris, permaneceu três meses no Museu de Etnografia de Viena, mais tarde sendo também exibida em Roma.

cursos de roteiro da Escola, na épica montagem de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, dirigido por Glauber Rocha e co-roteirizado por Paulo Gil. Voltemos, agora, à observação de Caetano:

“Basta dizer que talvez a Escola de Teatro tenha centralizado nossa visão – de Bethânia e a minha – do impulso modernizante da época. E Glauber repetiu inúmeras vezes que a montagem da *Ópera* de Brecht tinha-lhe dado tudo. Martim montou Claudel e Brecht, Tennessee Williams e Camus, como os Seminários de Koellreutter apresentavam Brahms e Gershwin, Cage e Bethoven (...) Mas o fato é que em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* temos Eros e Agostinho – e na Tropicália temos *Terra em Transe*”. (RISÉRIO, 1995).

Vale a insistência no tema, haja vista as denúncias tão peremptórias ao projeto de Martim e da acusação de que ele seria apenas um ‘encenador diletante’, que montava autores sem nenhuma programação, só porque estes eram ‘famosos’ ou de que também ‘não trabalhava’ com autores nacionais. Sobre Martim, assim se expressa Lina Bo, em novembro de 1990¹²⁴:

“Formou-se em Oxford e só voltou depois do fim da guerra. Mas era o brasileiro mais brasileiro dos brasileiros que conheci. Era uma pessoa muito delicada, muito inteligente, uma criatura angélica, maravilhosa. Uma daquelas criaturas que são tomadas em ridículo porque acreditam nas coisas e nadam contra a corrente. (...) Realizou o trabalho dele na Universidade, que foi muito importante, e o trabalho no teatro, que concebia no sentido mais moderno, como uma forma de expressão de certas possibilidades de comportamento – como na medicina psicossomática, no psicodrama e no sociodrama – e isso foi muito importante. Então, o Teatro e as coisas que ele fez tinham um caráter social da maior importância” (HEICHBAUER, 1990: p.12).

Sobre o projeto cultural de Martim, Glauber ainda vai analisá-lo em longa matéria publicada pelo *Jornal da Bahia*, em 31 de março e 1º de abril de 1963, quando da inauguração do MAM, no Complexo do Unhão:

“(...) penso como, em um só momento, Martim Gonçalves pode realizar um programa de efeitos tão profundos, um lançamento tão sério como ‘profissionalismo’ que foi violentamente desarmado pela retórica diletante (...) O problema não é somente sociológico, mas político: a estratégia desse programa cujo sopro era o ex-reitor Edgar Santos, poria, em pouco tempo, vários reis em xeque-mate”.

Ainda em maio de 1960, Martim Gonçalves e Lina Bo criam a Escola da Criança nas dependências do Teatro Castro Alves. A arrojada unidade de educação infantil, que teve curta duração, ensinava métodos e técnicas de artes plásticas e música. Em matéria de 29 de abril de 1960, o *Diário de Notícias* traz entrevista com Martim, o orientador da Escola, na qual ele

¹²⁴ No mesmo *Arte na Bahia*, outro texto de Lina, desta vez datado de 1967, afirma “Martim Gonçalves tinha criado, na Escola de Teatro, um verdadeiro centro de cultura”. EICHBAUER, Hélio. Op.cit.

fala sobre seu futuro corpo docente, composto por professores de outros estados e recém-formados da Universidade da Bahia, inclusive da Escola de Teatro. Segundo Martim, ele próprio havia se encaminhado “para o teatro como meio de expressão total, considerando o teatro arte representativa popular, intimamente ligada ao significado social e ético de um povo”.

A aula inaugural da Escola da Criança acontece em 25 de maio de 1960, com a participação dos 26 professores-bolsistas. O *Diário de Notícias* do dia seguinte abre matéria com declaração de Martim, reforçando os objetivos do projeto: “A Escola da Criança não realizará exposições de pinturas, não criará garotos-prodígio em arte, não promoverá pequenos gênios”, informando que o centro não formará crianças artistas, mas lhes dará *apenas* técnicas de pintura e música. Não pudemos deixar de notar o quanto sua declaração contrasta com outra, publicada, anos antes, pelo *A Tarde* durante a divulgação do 1º Salão Infantil de Artes Plásticas da Bahia, uma promoção conjunta do jornal e da Hora da Criança. Em 16 de outubro de 1956, Adroaldo Ribeiro Costa convoca o público para o evento, que aconteceria em 22 de novembro, divulgando os quadros da exposição como “o primeiro contato dos artistas mirins” com os baianos. Em janeiro de 1961, durante o primeiro aniversário do MAM¹²⁵, Lina Bo fala com animação deste novo projeto conjunto com a Escola de Teatro, afirmando que já existiam 150 alunos inscritos.

Até o final do período estudado (1956-1961), não veremos mais citações à Escola da Criança.

2.1.2 A Socialização das Informações e os Meios de Comunicação

Se a socialização das informações culturais tem como principal território as unidades universitárias, não fica a elas restrita. No período estudado ocorre uma peculiar interação entre o circuito jornalístico, o clubismo cinematográfico, os cursos acadêmicos e a vida boêmia da cidade. A revista *Ângulos*, promovida pelo Centro Acadêmico Ruy Barbosa da Faculdade de Direito, agita particularmente a nova intelectualidade baiana.

¹²⁵ O *Diário de Notícias* publica, em 06 de janeiro de 1961, uma importante matéria sobre as atividades deste primeiro ano. Num incrível balanço sabemos que foram realizadas: 25 exposições (sete apenas didáticas), o que reflete seu espírito educacional, mas do que de conservação de ‘obras’. “Arte é coisa ligada ao homem mais simples e não privilégio de alguns”, afirma Lina. Ainda na reportagem, a diretora do MAM revela a vontade de criar uma Universidade Popular, em 1962, equipada com laboratório de pesquisas e criação de objetos para necessidades das indústrias nacionais.

Todo esse movimento de atualização cultural também atinge as entidades estudantis e escolas secundárias. Já fizemos referência às Jogralescas, promovidas no Colégio Central pelos estudantes Glauber Rocha, Fernando da Rocha Peres, Paulo Gil Soares e Calazans Neto. Um ano depois, o mesmo grupo irá lançar a revista *Mapa*, fazendo referência à geração promotora da revista *Cadernos da Bahia*, que levantou o primeiro fôlego modernista na literatura e nas artes plásticas baianas, nos anos 40.¹²⁶ Em relação às particularidades do movimento estudantil, ele “mantém afinidades com o movimento universitário e societário de modernismo cultural, ainda que também (mantenha) divergências, já que muitas vezes a impregnação cientificista, própria da esquerda da época, entrava em choque com o suposto caráter artificializante do reitorado” (RUBIM, 2000: p.77). Ainda é Rubim (2000) quem nos lembra a dinâmica cultural singular nesta época, que conjuga de maneira desigual a mobilização do alunado com a atuação do ‘déspota esclarecido’ de Edgar Santos. Daí, simultaneamente, sua ágil dinâmica e sua fragilidade. Contudo, para o autor, esta conjunção entre “a agitação universitária e o movimento cultural estudantil aparece como terreno fértil, porque complementar e contraditório para a difusão, debate e criação” na Bahia.¹²⁷

O jornalismo, num primeiro momento feito na rádio e impressos, atua de forma decisiva neste circuito de idéias. Parte significativa de sua produção está intimamente entrelaçada com as atividades da Universidade e com o movimento estudantil. Os suplementos culturais elaborados por jovens intelectuais, em especial no *Diário de Notícias* e *Jornal da Bahia*, participam ativamente desta recriação cultural da Bahia.

“(...) os jornais podem mesmo ser considerados pontos vitais de aglutinação desse pensamento renovador e de seus jovens intelectuais. A incipiente profissionalização da cultura e do jornalismo permitia então essa acolhida, o papel social simultâneo de criador cultural e jornalista; enfim, esse trânsito facilitado entre jornalismo e cultura” (RUBIM, 2000: 78).

Contudo, aqui vale uma ressalva. Se o movimento cinematográfico frutificou a partir de intensa e segura atividade crítica, o mesmo não se dá no teatro. Em avaliação sobre o

¹²⁶ Matéria do *A Tarde*, de 05 de agosto de 1957, assinada por Carvalho Filho, com o título ‘Apresentação de *Mapa*’. Pertenceram à geração *Mapa*, além dos nomes acima citados: Florisvaldo Mattos, João Carlos Teixeira Gomes e Sante Scaldaferrri, assim como atores e artistas plásticos que eventualmente colaboraram com o grupo.

¹²⁷ Em Fragmentos da Cultura na Bahia nos Anos 50/60. Texto cedido pelo autor.

movimento jornalístico teatral, em 1968, assim se expressa Orlando Senna, à época diretor-executivo do Teatro Castro Alves:

“Durante estes onze anos de teatro poucos nomes podem ser citados: talvez Carlos Falck, Emmanoel O. Araújo, Hélio Rodrigues, vez por outra Luiz Carlos Maciel, João Augusto – todos, entretanto, desinteressados da crítica como uma atividade contínua, polêmica, também criadora e policiadora. Uma atividade destinada a sentir o pulso de nosso desenvolvimento teatral e estabelecer um prestígio profissional baseado na isenção de ânimos e na análise coerente das realizações atentando para a questão de nossas deficiências (...) Uma atividade desenvolvida dentro destes princípios, se existisse desde a arrancada inicial, é bem provável que, hoje, estivesse decidindo objetivamente no que toca à qualidade dos espetáculos, ao prestígio da ETUFBA como unidade universitária, ao prestígio do teatro baiano na cultura nacional. Nada disso aconteceu ou acontece: hoje o que temos são noticiaristas que se campam de críticos, desprovidos (as exceções são pouquíssimas e ainda na fase da experimentação) de cultura humanística ou teatral, ignorantes no que toca às condições de nosso público, salientando questões individuais e/ou secundárias”. (SENNA, 1968: p.151).

É chocante a atualidade do comentário de Senna, haja vista que, em relação à crítica teatral em Salvador, quase nada mudou nas últimas décadas. Se quisermos realmente arriscar a amplitude da análise, diremos que nestes 50 anos de teatro profissional na Bahia, o exercício cênico jamais foi acompanhado por uma crítica igualmente profissional e contínua, com todas as implicações que a atividade exige e requer. Tanto agora, como antes, guardemos as honrosas exceções que, a despeito da completa falta de incentivo das empresas jornalísticas, escreveram sobre o teatro baiano nestes anos¹²⁸. No próximo capítulo, veremos detalhadamente como aconteceu a cobertura nos anos de implantação do ideário moderno na cidade.

Contudo, é importante ressaltar que, nas décadas de 50 e 60, *os media* ainda não funcionam como um sistema com dinâmica, interesses e valores próprios. Em outras palavras, ainda não se configuram como um circuito cultural específico e autônomo, o que explica o livre trânsito de artistas ocupando espaços na imprensa. Cineastas, poetas, atores e músicos trabalham como jornalistas na imprensa baiana. De sua coluna teatral no *Diário de Notícias*, Carlos

¹²⁸ Diversos atores e diretores continuaram escrevendo nos jornais baianos nas décadas de 70 e 80. Nos anos 90, merece uma citação especial o trabalho do jornalista Clodoaldo Lobo e Marcos Uzel que batalhou pessoalmente pelo acréscimo de uma página inteira para a cobertura teatral (a extinta página *Platéia*, no *Correio da Bahia*), também escrevendo por quase dez anos comentários críticos sobre as peças em cartaz na cidade.

Falck, um dos mais atuantes na área de teatro, afirma que é “mais poeta do que crítico”, daí sua dificuldade em retirar os olhos de determinada atriz em cena¹²⁹.

Características como estas, levam Rubim a concluir que: “A frágil mercantilização da cultura e a não constituição ainda de um sistema de indústria cultural permitem esta convivência que, mesmo tensa, pode acontecer”.¹³⁰ Entretanto, é importante perceber que ocorrerá, no final dos anos 60, uma mudança radical nesta lógica de articulação cultural, a partir da profissionalização dos setores culturais e da introdução da mídia televisiva como pólo legitimador de novo hábitos, formatos estéticos e comportamentos.

Não é um dado irrelevante para se entender a formação de artistas e espectadores de teatro em Salvador que a TV, ainda que regionalizada, e o teatro profissional tenham chegado à Bahia nos mesmos anos. O público teatral será formado, ao longo destes 50 anos, em meio a este ‘embate’ (às vezes tenso, às vezes mais moderado) pelas audiências. Os artistas baianos muitas vezes foram capturados pela estrutura melhor aparelhada – ao menos com melhores condições de salários – da produção audiovisual (cinema e televisão) desenvolvida no Rio de Janeiro e São Paulo. Não obstante, público e artistas de teatro também se formaram como espectadores da cultura de massa, com a conseqüente reverberação de técnicas de interpretação, formatos narrativos e escolhas temáticas promovidas pela cena televisiva.¹³¹

A primeira exibição de um televisor na Bahia, ainda em caráter experimental, transmitindo a missa da Conceição da Praia, ocorre em 08 de dezembro de 1956¹³², isso quatro meses depois da criação da Escola de Teatro. Contudo, só em novembro de 1960, dez anos depois da primeira exibição, em São Paulo¹³³, a primeira emissora baiana, a TV-Itapoan é inaugurada.

¹²⁹ No caso, a atriz Helena Ignez, na peça *Por um Triz*, de Thornton Wilder, com direção de Charles McGaw. Em 03 e 04 de setembro de 1961.

¹³⁰ Em *Fragmentos da Cultura na Bahia nos Anos 50/60*. Texto cedido pelo autor.

¹³¹ Segundo o ator, diretor e professor Harildo Deda, muitos dos novos aspirantes à Escola de Teatro não freqüentam os palcos de Salvador ou sequer conhecem seus atores e diretores. A despeito da significativa produção teatral da última década, “os candidatos querem mesmo é trabalhar na TV-Globo”, destaca, em entrevista à autora. Como atriz, não raras vezes, eu mesma percebi a dificuldade do público em compreender técnicas de interpretação que não fossem próximas ao ‘estilo naturalista’ adotado pela televisão.

¹³² A missa foi transmitida para aparelhos instalados em praças centrais da cidade. No *Diário de Notícias*, 08 de dezembro de 1956, com o título: ‘Avant-premiere da TV: No sábado, pela manhã, sob o signo de Nossa Senhora da Conceição da Praia, pode-se dizer nasceu a TV na Bahia’.

¹³³ O primeiro equipamento de TV a ser instalado no país foi comprado à RCA Victor, em Nova Iorque, em 1948, por Assis Chateaubriand. No dia 18 de setembro de 1950, ele inaugura a primeira emissora da América Latina e a sexta do mundo (depois da Inglaterra, EUA, França, Alemanha e Holanda). A TV-Tupi começou transmitindo imagens para 500 aparelhos na

Integra o império das Emissoras e Diários Associados, do empresário Assis Chateaubriand, da qual ainda faziam parte em Salvador os jornais *Diário de Notícias*, *Estado da Bahia* e a Rádio Sociedade da Bahia. Os quadros da TV-Itapoan foram originalmente retirados dos jornais e da rádio, sendo Odorico Tavares, além de diretor-geral dos Associados na Bahia, o diretor do *Diário* e da TV.

Em 06 de novembro de 1960, a TV-Itapoan inicia exibição experimental para uma cidade que possui três mil aparelhos¹³⁴ e a coluna social *Hi-So*, de Sílvio Lamenha, já denuncia o incômodo dos ‘televizinhos’¹³⁵. A popularização da programação da TV na próxima década estará intimamente relacionada à ampliação da venda destes receptores para as classes C e D, a partir do barateamento do eletrodoméstico (JAMBEIRO, 2002). Até 1963, quando passa a ser utilizado o videoteipe, a programação é ao vivo e predominantemente regional. Nos seus primeiros dias, a Itapoan exhibe concertos da Reitoria para os lares baianos¹³⁶ e apresentações do coral universitário. Em 02 de janeiro de 1961, a TV lança localmente o *Repórter Esso*, programa exibido de segunda a sábado às 20h. O texto, escrito a partir de informações da agência de notícias United Press e da agência de publicidade MacCann Erickson, é lido em Salvador pelo locutor Renato Jorge. Ainda se apresentam no canal 5, o teatrólogo pernambucano Waldemar de Oliveira (do TAP), o teatro infantil da Hora da Criança, o grupo do Teatro dos Novos e o ator carioca Rodolfo Mayer¹³⁷. Como vemos, as *Emissoras e Diários Associados* tiveram participação decisiva na estruturação de um mercado de bens simbólicos na Bahia destes anos. A poderosa indústria de comunicação ainda era proprietária da revista *O Cruzeiro*, a mais lida no país.

Sobre a sentida ausência das produções da Escola de Teatro no primeiro ano da emissora, temos, talvez, uma linha para investigação na entrevista da atriz Jurema Penna ao jornal *A Tarde*, em 1986. Ela afirma que Odorico foi o responsável pela saída de Martim Gonçalves da Bahia, porque este não teria autorizado a exibição de *A Ópera dos Três Tostões* sem o

cidade de São Paulo, mas três meses depois já havia dois mil aparelhos na cidade. No ano seguinte, Chateaubriand inauguraria a sua segunda emissora, agora no Rio de Janeiro. Em 1959, o Brasil possuía seis emissoras de TV e cerca de 80 mil aparelhos. JAMBEIRO, Othon. *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: Edufba, 2002. pp. 51-53.

¹³⁴ *Diário de Notícias*, 08 de novembro de 1960. Neste mês, uma TV Invictus era vendida por 5.990 cruzeiros. No câmbio, o dólar estava a 300 cruzeiros.

¹³⁵ *Diário de Notícias*, 27 e 28 de novembro de 1960.

¹³⁶ *Diário de Notícias*, 17 de novembro de 1960.

¹³⁷ Em coluna *Rosa dos Ventos*, de Odorico Tavares, no *Diário de Notícias*, em 12 de julho de 1961.

pagamento de cachê aos atores e técnicos (FRANCO, 1994: p.146). A versão parece verossímil já que foi nesta mesma montagem que Gonçalves havia iniciado a cobrança de ingressos para os espetáculos da Escola, num passo adiante do seu objetivo de formatar a relação entre o público e o trabalho de profissionais teatrais, esperando, talvez, o mesmo da emissora na prestação do serviço. O então chefe de reportagem do *Diário de Notícias*, o jornalista Florisvaldo Mattos, afirma que é bem possível que as coisas tenham ocorrido desta forma. “Martim Gonçalves era um homem muito seletivo, que não cedia com facilidade e, é claro, Odorico também queria fazer propaganda da emissora”.¹³⁸

É Florisvaldo que assinala ainda outra característica da relação entre Odorico e Martim:

“Ambos eram pernambucanos. Conterrâneos com destaque na cultura de Salvador. Odorico era um homem muito lido, um poeta da segunda geração modernista de Pernambuco. Chegou anos antes, na década de 40, como um poeta e conhecedor das artes plásticas. Prestigiou o movimento das artes plásticas na Bahia, promovendo exposições e fazendo amizades com inúmeros artistas. Era o homem de confiança de Chateaubriand no estado. (...) E foi Chateaubriand que criou o MASP, com Pietro Maria Bardi, o marido de dona Lina. Então ele teve um papel extraordinário aqui. É possível que tenha havido, sim, um pouco de concorrência, mas Odorico tinha muito mais poder”.

O jornalista também destrincha as relações e amizades do período, o que pode nos ajudar a compreender o feixe de forças que atuou na cultura e na imprensa daqueles anos:

“Lina estava do lado de Martim. Ela dava apoio a ele. Foi ela quem ajudou a armar toda aquela história de *A Ópera dos Três Tostões*... Mas (os dois) eram exclusivistas demais, seletivos demais, muito enclausuradores de grupos. Faziam parte do grupo dela Glauber, Sante Scaldasferri e Nilton Sobral. E Lina Bardi fazia campanha contra os pintores de Odorico – Mirabeau, Caribé, Jenner Augusto e Genaro de Carvalho –, ela dizia que eles ‘molhavam o pincel no dendê’, dizendo com isso que eles trabalhavam com o folclore. (...) Mas ela estava no fogo cruzado das relações de Odorico com Chatô, por causa de Pietro Maria. Foi Juracy quem trouxe ela para a Bahia, para criar o MAM, por grande influência de Chatô. Daí que Odorico não tinha interesse em abrir beligerância com ela. E Odorico, por interesses econômicos de manter publicidade do governo nos vários veículos *Associados*, tinha respeito enorme por Juracy. Assim, Juracy tinha influência muito grande, por via de Chateaubriand, nos *Associados* locais. Como chefe de redação, fui chamado várias vezes por dar manchetes fortes que desagradaram ao governo”.

¹³⁸ O jornalista e poeta Florisvaldo Mattos, atualmente no jornal *A Tarde*, trabalhou no *Jornal da Bahia* (58 e 59) e no *Diário de Notícias* (entre 59 a 63), onde foi repórter, colunista político, chefe de reportagem (em 61/62) e chefe de redação. Em entrevista gravada à autora, realizada em 08 de fevereiro de 2006.

Nesta rede intrincada de influências, Martim Gonçalves era o que estava efetivamente mais descoberto. Apesar de não ter tido relação direta com a Escola de Teatro, “mas com uma série de pessoas que aí tiveram papéis importantes”, Florisvaldo participou ativamente de todo o movimento de efervescência dos anos 50/60, como poeta, jornalista e espectador, inclusive tendo assistido *A Ópera dos Três Tostões* cinco vezes. “É porque ler Brecht era uma cartilha. Estar em dia com os existencialistas, com Sartre... Era quase uma obrigação pessoal para a formação de nós jovens. Isso se quiséssemos freqüentar um ambiente e conviver culturalmente com determinados grupos”. Quanto ao clima cultural de Salvador daqueles anos, em sua opinião: “era encabeçado pelas escolas de Música, Teatro e Dança. Era um movimento entrelaçado, que contou ainda com o Museu de Arte Moderna da Bahia, mas era em torno delas que se desencadeava todo processo cultural e artístico da cidade”, destaca.

Sobre a atuação específica de Martim Gonçalves à frente da Escola de Teatro, arrisca uma opinião, apesar de afirmar que só conhecia as coisas ‘por tabela’, através dos inúmeros amigos jornalistas e atores que freqüentavam efetivamente a unidade:

“A Escola de Teatro se posicionava contra um teatro ornamental e que muita gente da sociedade fazia. Martim Gonçalves era um homem de muita sensibilidade, muito preparado e que tinha muito respeito pelo trabalho. Era um homem muito independente, muito auto-suficiente. (...) Mas era de fazer grupos específicos, era um homem seletivo e muito reservado. Não era gregário... Não se via Martim em *vernissagens* e era uma época muito intensa para isso. Ele não era de circular, por exemplo, em lançamento de livros. (...) Era ali, voltado para o universo de trabalho dele. Onde ele dominava como se fosse aquela visão do castelão (sic), do senhor feudal. Ali em sua área ele era o maior, o rei da dominação da coisa e pronto. Ele era de pouco diálogo, só dialogava com as pessoas mais próximas, que eram o Nelson de Araújo, o Nelson Barros, o Glauber, os atores e João Augusto que foi, parece, o seu segundo. Eles até brigaram, mas quando já tava todo processo consolidado”.

Florisvaldo, que entrevistou Martim Gonçalves duas vezes para o *Diário de Notícias* e o *Jornal da Bahia*, acredita que foi o ‘orgulho pessoal’ de Martim o ‘fator determinante’ para o surgimento de seus conflitos. “Ele tinha muito orgulho de ter feito a primeira escola de teatro no Brasil dirigida por uma Universidade. Este privilégio ele guardava com toda proteção possível”. E completa:

“Por conta da necessidade de cenografia, ele até andava com o pessoal das artes plásticas, como Sante Scaldaferrri e Mário Cravo. Mas não me lembro de ter visto Martim ir à Faculdade de Direito fazer alguma conferência... Se ele fosse um homem de abertura, de querer sair do casulo e se estender em relações mais abertas, ora, ele estava na faculdade de ponta deste movimento!”.

Quanto à saída de Martim Gonçalves da direção da Escola e sua relação com o império dos *Diários Associados*, assim se expressa o jornalista:

“A Bahia daquela época era muito propícia a animosidadinhas por causa de interesses. A interpretação que me parece mais plausível é que, seguramente, o próprio Edgar Santos já estava de desgosto com Martim Gonçalves. Talvez por causa de sua independência, por causa das peças. Começou-se, então, a ter uma certa dissidência entre os interesses da Universidade, maiores, políticos, e essa independência de Martim na direção. Odorico Tavares, que apoiava tudo isso em função da amizade com Edgar, no momento em que houve esta dispersão interna, ficou do lado que continuaria (sic). *Então na verdade ele foi instrumento para enfraquecer mais Martim Gonçalves dentro da Universidade*. A montagem da *Ópera* chocou a cidade, num momento em que falar de Brecht era explosivo. A cidade era um negócio provinciano. (...) Para se ter uma idéia, dona Alexandrina Ramalho, da Sociedade de Cultura Artística da Bahia (Scab), vivia fazendo campanha contra a Escola de Música. Aí via aqueles estrangeiros todos... Não se queria arredar dos velhos poderes... Dona Lina tinha estatuto de européia, aquele ar... Um grau acima dos mortais. E as fofocas nunca chegavam até ela. Já Martim...” (Grifo nosso)

Acompanhando a cobertura teatral do *Diário de Notícias*, é indubitável que Martim perde o apoio deste jornal logo após a encenação de *A Ópera dos Três Tostões*, em novembro de 1960. Quando da saída de Edgar Santos da Universidade, em 08 de junho de 1961,¹³⁹ Martim já estava sem o habitual espaço deste jornal para a cobertura noticiosa de suas atividades à frente da Escola. Em março de 1961, Odorico Tavares mostra fogo aberto contra Martim, a partir de contundentes artigos na coluna *Rosa dos Ventos*¹⁴⁰. Daí em diante, outra série de artigos de Odorico vai cobrar medidas enérgicas da Reitoria sobre a atuação de Martim. Não podemos saber se, realmente, a ação contou com a conivência de Edgar ou correu à sua revelia, devido a questões pessoais do diretor dos Associados baianos. Entretanto, Martim se enfraquece ‘midiaticamente’ muito antes de arrefecer sua força política (interna à Academia) com a saída do reitor. Ele pede demissão do cargo em 18 de agosto de 1961¹⁴¹. Em 1962, os atores Sônia dos Humildes e Eduardo Cabús encabeçam um projeto conjunto entre a Escola de Teatro e a TV-Itapoan (FRANCO, 1994).

¹³⁹ *Diário de Notícias*, 09 de junho de 1961.

¹⁴⁰ Num texto em que pede que Edgar Santos ajude os Novos, assim se expressa Odorico: “O que pareceu um grupo de indisciplinados, em determinado momento, inclusive a nós, era, realmente, uma equipe de moços possuídos da mais pura vocação teatral. E tanto era que, obrigados a deixar a Escola que cursava por forças das circunstâncias, hoje, tão bem situadas, levaram avante um programa de trabalhos em favor do teatro, de mais puro idealismo”. Ainda neste texto pede para que se abra o Teatro Santo Antônio para outros grupos, elogia Maria Fernanda e Lina Bardi na *Ópera*, um espetáculo que “tudo indicava ser apenas rotineira representação de fim de ano escolar”. *Diário de Notícias*, 22 de março de 1961.

¹⁴¹ *Diário de Notícias*, 19 de agosto de 1961.

A despeito da miríade de intrigas pessoais e políticas que fomos agora apresentados, o que nos parece claro é que a atuação dos meios de comunicação já se configurou como fator decisivo na consolidação do cenário teatral dos anos 50 e 60. Se, a princípio, o projeto de criação da Escola de Teatro se fortificou através de matérias e artigos que repercutiram o debate sobre questões do teatro moderno realizado na capital, com a perda de apoio dos jornais e emissora a formação desta consciência teatral sofre uma interrupção em plena evolução.

Ainda tendo em vista a atuação dos meios de comunicação nas décadas estudadas, não podemos esquecer que toda essa efervescência cultural atinge o coração mesmo da atividade cinematográfica. Entre 1958 e 1962, a Bahia agita-se com as filmagens de vários longas¹⁴² e com a criação da produtora Iglu filmes (CARVALHO, 2003). Os atores da Escola de Teatro participam ativamente do processo: Jurema Penna, Geraldo Del Rey, Antonio Pitanga, João Gama, Othon Bastos, Sônia dos Humildes, Sônia Pereira, entre outros. Mais tarde, a autorização para o trabalho de alguns alunos também vai fazer parte do rol de acusações de favoritismo contra Martim.¹⁴³

2.1.3 A Cultura, o Engajamento e a Política.

Num momento em que a cultura e a arte no país se politizavam cada vez mais, o trabalho da Universidade da Bahia e de suas unidades começa a sofrer oposição de um emaranhado de forças, brevemente aqui representadas pela esquerda universitária, pelos antigos intelectuais da província, pela imprensa e pelo governo federal.

¹⁴² Em 1959, estréiam o curta-metragem *Pátio*, de Glauber Rocha, *Um Dia na Rampa*, de Luís Paulino dos Santos, e *Redenção*, de Roberto Pires. Em 1960, é a vez de *Baía de Todos os Santos*, de Triguierinho Neto. Em 1961, *A Grande Feira*, de Roberto Pires, *Barravento*, de Glauber Rocha, *Mandacaru Vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos. Em 1962, temos ainda *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte e *Tocaia no Asfalto*, de Roberto Pires.

¹⁴³ Uma série de matérias publicadas na imprensa do período ressalta a importância da Escola na formação destes artistas cinematográficos: “Jurema Penna passou bem no teste (de *Vidas Secas*, que terminou sendo substituído pela gravação de *Mandacaru Vermelho*) com sua experiência adquirida na Escola de Teatro, vai entrar com o pé direito no cinema” (*Diário de Notícias*, 04 de fevereiro de 1960); “Na Bahia já possuímos um elenco cinematográfico em formação: Jurema Penna, Geraldo Del Rey, João Gama, Antonio (Pitanga) Luiz Sampaio, Milton Gaúcho, Francisco Contreiras, Ana Maria Fraga, Carlos Santos” (*Diário de Notícias*, 21 e 22 de fevereiro de 1960); “A bela (e talentosa) Sônia Pereira obteve licença especial da Escola de Teatro da Universidade da Bahia para interpretar o papel de Clara, a heroína de *Mandacaru Vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos” (*Diário de Notícias*, 10 de maio de 1960). Numa legenda para foto de Jurema Penna e Sônia Pereira: “A excelência e o trabalho destas duas atrizes baianas deve-se em primeiro lugar ao estudo na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, que já começa a produzir atores para o cinema brasileiro” (*Diário de Notícias*, 14 de maio de 1960). Em entrevista com Sônia Pereira: “Martim Gonçalves me ensinou muito e pude aproveitar muito neste primeiro ano (...) Recebi apoio do professor Martim, (que) deixou abertas as portas da Escola” (*Diário de Notícias*, 29 e 30 de maio de 1960).

A suspensão do presidente de um Diretório Acadêmico após este ter ocupado a residência dos bolsistas estrangeiros na Universidade vai deflagrar uma greve em 08 de junho de 1960, abalando ainda mais as relações entre a Reitoria e os estudantes. Já no dia 14 de junho, a Universidade publica nos jornais locais uma nota de esclarecimento, anunciando que a pena de suspensão será aferida apenas aos alunos que invadiram a Reitoria e explicando, após inúmeras cobranças, os gastos com a assistência estudantil.¹⁴⁴ Mesmo assim, o impasse em Salvador aumenta e a União Nacional dos Estudantes (UNE), com sede no Rio de Janeiro, se integra ao movimento¹⁴⁵. A UNE, na gestão de Aldo Arantes, pregava a reforma educacional, criticando o elitismo e a incapacidade da Universidade de responder aos desafios do país. Os universitários queriam maior participação em estâncias decisórias, mais verbas para educação e reforma curricular urgente (MORAES, 2000: p.113). Em agosto, a greve é chamada de “a maior crise universitária já verificada”¹⁴⁶. Os trabalhadores baianos fazem uma paralisação de 24h em solidariedade aos universitários.¹⁴⁷ Após intensos debates, o movimento só vai ter fim em meados de setembro de 1960, depois de quatro meses, com a criação de uma comissão com o objetivo de debater a reforma universitária.

No meio desta intensa movimentação político-partidária-cultural, a Universidade acolhe uma concorridíssima e polêmica palestra de Jean-Paul Sartre, juntamente com Simone de Beauvoir, no dia 17 de agosto de 1960. “O pai e a mãe do existencialismo”, como foram chamados pelos jornais da época, negaram-se a se apresentar na Casa da França por motivos políticos e foram abrigados pela Reitoria, onde versaram sobre a diferença entre literatura

¹⁴⁴ Segundo a nota, a Universidade da Bahia teria gasto, em 1959, com assistência estudantil, 40 milhões de cruzeiros, nas seguintes atividades: alimentação diária de 700 estudantes (almoço e jantar), habitação para 145 alunos e pagamento de 455 bolsas, variando entre 500 e dois mil cruzeiros. “Afora os que foram destinados a alunos de determinada escola, à razão de seis mil mês”. Também pagava: assistência médica a todos, com compra de óculos, apoio a festas dançantes na residência, sessões de cinema gratuitas duas vezes por semana, corte de cabelo a dois cruzeiros e lustro no sapato a um. As bolsas eram prioritárias aos que não tinham habitação na cidade e aos casados. Quanto ao convênio da Universidade de Nova Iorque com a Universidade da Bahia, os gastos desta última com os alunos diziam respeito só para a acomodação dos visitantes, “sendo bom lembrar que eles pagam por sua universidade”. O texto chama atenção ainda para o fato de que só as bolsas concedidas por instituições americanas à Faculdade de Medicina custaram 120 mil dólares, cerca de 22 milhões de cruzeiros, e foram aproveitadas por baianos. Acha impertinente a exigência de que balancetes e balanços sejam apresentados ao DCE, “numa falsa noção dos direitos das organizações estudantis, visto que as contas da União são apresentadas ao TCU e controlada por conselho de curadores (com várias instituições)”.

¹⁴⁵ No jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro, Adalgisa Nery critica a divisão orçamentária da Universidade da Bahia. Em 11 de julho de 1960, o *A Tarde* reproduz um desses artigos, em que a jornalista questiona a prioridade da Reitoria para as escolas de arte e o Museu de Arte Sacra. Segundo seu texto, nestas unidades estariam sendo empregados cerca de 30 milhões de cruzeiros, enquanto para a Faculdade de Medicina, a Politécnica, a Escola de Ciências Econômicas e Direito apenas “sobrariam 15 milhões de cruzeiros e alguns centavos”.

¹⁴⁶ *Diário de Notícias*, em 11 de agosto de 1960.

¹⁴⁷ *Diário de Notícias*, em 11 de agosto de 1960.

popular e a literatura burguesa. Com o título ‘A literatura burguesa não conduz a nada’, o *Diário de Notícias* de 18 de agosto de 1960, nos dá flashes deste encontro:

“(...) a literatura se não reflete o conjunto das condições de um povo e de sua época, não merece este nome (...) Os temas burgueses já estão esgotados. Os escritores que insistem neles já não têm mais nada a dizer. (...) O realismo socialista é a forma mais avançada de realismo. Uma literatura autêntica está brotando na China Continental, porque sintonizada com os ideais do povo na reconstrução da China (...)”.

Após a palestra, o jornal destaca que a “a assistência bombardeia Jean-Paul Sartre com inúmeras questões” e o movimento estudantil baiano repercute durante meses o evento.¹⁴⁸. O apoio da Universidade à visita de Sartre, mais uma vez nos dá mostras sobre a paradoxal relação que o movimento estudantil mantinha com a Reitoria. Não era incomum a atitude paternalista e algo centralizadora de Edgar também ser confundida com autoritarismo e controle. Coutinho (2000) nos dá pistas para entender esta tensa relação entre ‘o povo e a burguesia esclarecida’. Segundo o autor, porque o processo de modernização socioeconômica no país ocorreu sempre através de uma “revolução passiva”, num acordo entre as elites, a efetiva participação popular é agravada na medida em que não resulta de autênticas revoluções, de movimentos provenientes ‘de baixo para cima’, mas, ao contrário, se processando da conciliação de interesses dos grupos economicamente dominantes (*Idem*. p.50). A posterior compreensão desse movimento sócio-histórico na formação da intelectualidade brasileira, aliada às teses promovidas pelo ISEB/UNE criam um clima de incompreensão e revolta entre os universitários e setores esclarecidos, tornando cada vez mais tensos o diálogo com a Reitoria e com outras instâncias de poder.

No cenário político nacional, como vimos, muita coisa muda com a saída de Juscelino. À frente da Universidade da Bahia desde 1946, Edgar Santos é substituído, em junho de 1961¹⁴⁹,

¹⁴⁸ Uma nota da *Revista Crítica*, do *Diário de Notícias*, de 16 e 17 de outubro de 1960, nos dá mostras da repercussão do debate sobre literatura engajada, que persiste na imprensa meses após a visita de Sartre: “Nos últimos quinze dias, Ionesco falou mal de Sartre e do teatro em geral, enquanto os adeptos de Sartre disseram horrores de Ionesco e de seu teatro em particular. Um articulista-crítico disse que Ionesco ‘era ignorante’ porque declarou não saber quem era Sartre. Esqueceu-se o rapaz que Sartre fala cobras e lagartos do autor de *O Rinoceronte* e que, por conseguinte, o dito cujo não iria tomar conhecimento da existência de *A Náusea*. No fundo tudo não passou de uma velha polêmica européia retravada *in campus* do Rio. Agora perguntamos: se Ionesco fala mal de Sartre (e vice-versa) e sendo ambos dois gênios, por que ainda discutimos nesta velha cidade sobre ‘verdade absoluta’?”.

¹⁴⁹ O *Diário de Notícias*, de 04 e 05 de junho de 1961, havia informado que Edgar Santos havia recebido 19 votos dos 23 conselheiros para a sua permanência. No *A Tarde* de 04 de julho de 1961, o editorial afirma que o reitor antigo fez muito, “mas não aceitou críticas”. Precisando o novo entender sentido universitário, não podendo mais “limitar a considerações de

por Albérico Fraga, indicado pelo presidente Jânio Quadros. A partir daí, Martim Gonçalves irá perder ainda mais poder dentro da instituição e, na seqüência, Lina Bardi e Koellreutter vão para São Paulo até 1963. “A mediocridade provinciana triunfara provisoriamente”, expelindo da Bahia o refinamento estético-intelectual, mas “os ensinamentos se impuseram” formando uma marcante onda geracional (RISÉRIO, 1995).

No início dos anos 60, a Bahia reproduzia, numa escala menor, as forças que disputavam o poder nacional. Num extremo, as forças progressistas e populares, agrupando liberais e militantes comunistas em torno das reformas de base, da estatização das empresas, da ampliação dos sindicatos, da redistribuição de renda e contra a invasão estrangeira. Do outro lado, forças conservadoras conspiravam contra o regime democrático, em defesa do desenvolvimento capitalista em curso, migrando para um patamar multinacionalizado, e de bloqueio das reformas populistas. Numa espécie de centro, correntes mais moderadas, apesar de a favor da democracia, enfatizavam os laços com a burguesia e mantinham distância de projetos reformistas que revisassem radicalmente a estrutura social brasileira.

Em paralelo a estas tensões em solo brasileiro, o mundo se dividia com o avanço dos países comunistas. Em agosto de 1958, o secretário do Tesouro Americano John Foster Dulles visita o Brasil numa tentativa de sondar o avanço comunista na América Latina. No ano seguinte, em 17 de junho de 1959, JK rompe com o Fundo Monetário Internacional (FMI) por não concordar com as exigências de contenção econômica propostas pela instituição. Sendo que, no mês anterior, o próprio Juscelino recebeu o então revolucionário Fidel Castro.

Nos sete meses que durou seu governo, Jânio recusa o bloqueio econômico imposto pelos norte-americanos a Cuba, envia Jango à China Comunista e a homenageia Che Guevara, em Brasília, com a mais alta insígnia nacional, a Ordem do Cruzeiro do Sul. O medo das classes dirigentes aumenta frente à agressividade dos estudantes, à explosão das fronteiras da velha cultura acadêmica, à alfabetização em massa e à pressão do país pedindo por reformas que as classes dirigentes não queriam conceder de jeito nenhum. É, nesse contexto, que as forças conservadoras do país se articulam, promovendo o sinistro Golpe, em 1º. de abril de 1964, e

ordem pessoal, na doação de recursos”. Cabe informar que Edgar Santos, primeiro reitor da Universidade, permaneceu no cargo durante cinco mandatos consecutivos, entre os anos de 1946 e 1961.

instalando uma Ditadura Militar que comandará o país nas duas décadas seguintes. Com o endurecimento do regime, em 1968, intelectuais baianos migram para o Rio e São Paulo, ou mesmo para fora do país. Parte da resistência cultural, pelo menos na Bahia, ainda é exercida no território aberto pela Sociedade Teatro dos Novos, o recém-fundado Teatro Vila Velha.

2.1.4 O Pós-64

A reforma universitária patrocinada pela Ditadura Militar, em 1969, orientada pelo espírito cientificista do acordo MEC/USAID provoca uma queda na produção cultural da instituição, que a partir de então passa a se chamar Universidade Federal da Bahia. A *débâcle* é sentida especialmente na área de artes, letras e humanidades. As antes cultuadas escolas de Dança, Teatro e Música perdem a autonomia e são transformadas em departamentos da Escola de Música e Artes Cênicas. Somente, em 1988, elas voltariam a ser novamente independentes (RUBIM, 2000: p.80).

Nos anos 70, ocorre a desativação progressiva do centro de Salvador como pólo agregador da cultura e novas áreas são abertas na cidade que se amplia. Surgem as avenidas de vale, o Centro Administrativo da Bahia (CAB), na Paralela, e o Shopping Iguatemi. O divertimento e o lazer são transferidos e pulverizados, cada vez mais, para pontos da orla marítima da cidade.

Tudo isso acontece em paralelo ao desenvolvimento da comunicação mediatizada e do investimento nas telecomunicações, pedras-de-toque do Governo Militar. A implantação da lógica da indústria cultural submete o circuito de produção artística à lógica do lucro, gerando impactos significativos sobre a dinâmica cultural baiana e das outras regiões periféricas brasileiras (RUBIM, 2000). A principal delas é a concentração da produção da cultura mediatizada no eixo Rio/São Paulo, assim como sua centralização em algumas indústrias, entre estas a Rede Globo, transformando as emissoras locais em meras repetidoras de programação. O impacto desta nova lógica, juntamente com o predomínio da censura militar, como já apontamos promove a migração e arrefecimento dos artistas. A Bahia, como outros estados nordestinos, assume um papel subordinado.

Em 1969, surge a segunda emissora local, a TV-Aratu, que será retransmissora da Rede Globo, até 1990. Também em 1969, é criado o jornal *Tribuna da Bahia*, comandado pelo jornalista Quintino de Carvalho. A ampliação da comunicação midiática coincide com a exigência do diploma de jornalista. A distinção profissional mais demarcada entre jornalistas,

intelectuais e artistas, rompe a “simbiose característica da fase heróica e amadorística do jornalismo baiano” (RUBIM, 2000: p.83). A constituição de uma indústria cultural nacional, a partir de meados da década de 60, também desarticula as interações entre os *media* e as culturas locais, como as presentes na Bahia, ocasionando desemprego de criadores, artistas e intérpretes. Este circuito hegemônico, com pretensões nacionais, termina por expulsar as culturas locais da cobertura, as asfixiando.

O sistema cultural passa a funcionar de forma mais complexa e os papéis sociais se distinguem. Nos anos 1980, as assessorias de imprensa irão se fortalecer como necessária função social, intermediando a comunicação entre entidades, instituições e artistas, diante do aprimoramento e agigantamento do fluxo de informações. O que também torna imprescindível o trabalho de profissional específico para a divulgação dos espetáculos teatrais (MIRANDA, 2003). Nesta década também ocorre a emergência de novas faculdades e universidades no estado, fazendo com que o papel de centro agora seja disputado por diversas instituições.

A dinâmica baiana será alterada na década de 1980 pela emergência da cultura afro-baiana, que, ao lado da sertaneja, compõem as duas matrizes populares da cultura local. O movimento negro surge numa conjuntura política obstruída pela Ditadura, influenciado pela onda internacional da *black music* veiculada pela mídia, mas tornando visível a cultura produzida nos bairros periféricos da cidade. Esse traço singular da Bahia, a mestiçagem de repertórios tradicionais e modernos, permite a coexistência de modalidades e teias de comunicação convivenciais e televisenciais (RUBIM, 2000: pp.83-84). Esta interação entre fluxos globais e locais, que nas décadas seguintes irá predominar nas narrativas sobre a Bahia, deve ser analisada em toda sua complexidade e contradição.

2.2 Jornalismo: Construção de Narrativas

O jornalismo é uma ordem formal e funcional de produção discursiva centrada no conhecimento da atualidade, através do registro e repercussão de seus eventos (PINTO, 2002). Há divergência entre pesquisadores sobre a data e a origem do primeiro jornal, mas é uma

referência predominante de que ele teria surgido na Europa, no século XVII¹⁵⁰. A emergência da periodicidade é o traço limite que distingue a especificidade desta prática comunicativa. Sua produção diária é iniciada em meados do século XIX e, desde então, inúmeras técnicas e suportes vão se alternar na configuração do produto jornalístico, sendo hoje a atividade institucionalizada e legitimadora de discursos sociais.

Franciscato (2005) defende a tese de que o tempo presente é a dimensão essencial para se entender a produção do jornalismo (*Idem*.p.112). Segundo o autor, as mudanças trazidas pelo jornalismo para a experiência social do tempo presente possibilitaram a construção de um mapeamento amplo de fenômenos, sistematizados por ele em cinco categorias descritivas, capazes de delimitar as principais manifestações temporais do jornalismo. São elas: *novidade*, *periodicidade*, *revelação pública*, *simultaneidade* e *instantaneidade*. Analisadas não de forma isolada, mas inter-relacionadas, tais categorias descrevem tipos específicos de fenômenos temporais, que possuem objetividade social visto que se concretizam em relações sociais significativas (*Idem*. p.256).

O autor sugere a expressão ‘atualidade jornalística’ como a mais adequada para reunir a citada complexidade de sentidos que o fenômeno temporal alcança no jornalismo. “A noção de atualidade jornalística é, nesta abordagem, conseqüência de uma composição de fenômenos abstraídos na forma de categorias, sem a convergência e interligação das quais nos parece precário considerar mais substantiva e teoricamente o próprio fenômeno do jornalismo” (*Idem*. p.256).

Seguindo a proposta de categorização das temporalidades, Franciscato levanta a hipótese de que a *novidade* e a *periodicidade* foram os aspectos determinantes para a delimitação inicial do vínculo da notícia com o tempo presente. Sendo que a *novidade* manifesta uma temporalidade mais primária porque qualifica, de forma genérica, o evento a partir da intenção de apresentar um relato verídico novo para um dado público. (*Idem*. p. 148). Enquanto a *periodicidade* só se tornou possível a partir da disseminação social de uma

¹⁵⁰ “Frederic Hudson (1968) afirma que o primeiro jornal impresso no mundo surgiu na Alemanha, em 1615, o *Die Frankfurter Oberpostamts Zeitung*”. FRANCISCATO, Carlos Eduardo. *A Fabricação do Presente – como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais*. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.

tecnologia voltada para a publicação impressa regular. “Produzir e disponibilizar notícias com regularidade tornou-se um dos marcos sociais e culturais dos dois últimos séculos, afetando diversas relações, conteúdos e procedimentos sociais. A própria caracterização do jornalismo, mesmo em seus primórdios, já dependia deste aspecto temporal da regularidade na produção e oferta de informações” (*Idem.* p.136).

Tais ocorrências modificaram relações sociais, como o hábito de ler eventos em desdobramento, forneceram parâmetros de organização da atividade jornalística em pequenas unidades produtivas e reconfiguraram a relação de produtores de conteúdo com o público. A instituição jornalística institui-se cada vez mais como mediadora social.

Franciscato ressalta que foi o desenvolvimento de uma vocação econômica no jornalismo, a partir do século XVIII, aliada à base tecnológica, que tornou a *novidade* e *periodicidade* aliadas para a caracterização de um produto atrativo a um público cada vez mais ansioso por conhecer os acontecimentos à sua volta. Seguindo ainda a linha de argumentação de Franciscato, a competição entre as publicações estimulou uma manipulação “ágil e criativa” dos fatores da *periodicidade* e da *novidade* das notícias. Em outras palavras, a busca pelo evento mais recente, pelo furo de reportagem, se tornou um fator importante na luta simbólica pelo prestígio público desta produção discursiva.

A periodicidade *diária* vai se consolidar apenas no século XIX, e, a partir daí e cada vez mais, o ritmo frenético da vida urbana adequa-se ao ‘culto à novidade’, em boa parte promovido pela instituição jornalística. Franciscato recorda que o dia passa a ser dividido em duas partes: a dos jornais matutinos e a dos vespertinos. Ampliado ou não pela produção eventual de edições extras, para aqueles acontecimentos realmente inesperados. Como consequência desta necessidade de produção diária e de delimitação do imprevisível, os jornais “padronizam a novidade”, criando estratégias para construção de relatos jornalísticos diários. Passa a haver, em cada edição, relatos novos ainda que os fatos não sejam tão novos ou significativos (*Idem.* p.258).

Tal modo regular de oferecer relatos ao público, manifesta, ainda segundo Franciscato, a dinâmica que melhor pode ser descrita pela categoria da *revelação pública*. Sendo que esta categoria acaba por reforçar dois momentos do jornalismo que se complementam: à medida que ganha força social pelo caráter periódico, os jornais garantem também envolvimento e continuidade; e, em paralelo, o reforço que a novidade dava ao conteúdo, favorecia a sua

captação pública. O autor destaca que a própria gramática dos jornais, como, por exemplo, o uso de títulos favorecendo o fator que é novo no evento e o emprego de tempos verbais no presente, manifestam convergência entre as três citadas categorias (*novidade, periodicidade e revelação pública*).

Quanto à *instantaneidade*, não era materialmente possível até o aparecimento do telégrafo, mas sua capacidade foi ampliada com o crescimento dos meios de transporte e comunicação. Ao decompor uma dada situação e relatá-las em emissão regulares, a instituição jornalística facilitava a construção de ações públicas relacionadas ao conteúdo jornalístico de grupos ou instituições sociais, através das estratégias promovidas pela *simultaneidade* (*Idem*, p. 259).

Num outro ângulo de abordagem, Genro Filho (1989) afirma que a peculiaridade dessa modalidade de conhecimento que é o jornalismo é seu centramento no singular. O autor se apropria das três categorias da estética de Luckás – universal, particular e singular – para propor uma teoria geral do jornalismo (GENRO FILHO, 1989: p.159). Tais categorias seriam diferentes dimensões da realidade, não-excludentes, mas postas de forma dialética em qualquer evento social. No caso da construção do evento através do jornalismo, este tomaria o singular como sua matéria-prima para cristalização das informações (*Idem*, pág. 163).

Mas para além da discussão de uma polêmica visão unificada do jornalismo, nos interessa aqui também compreender alguns métodos e estratégias pelos quais o campo delimita e constrói seus discursos. O debate sobre o que é um acontecimento jornalístico, por exemplo, já é bastante frutífero. Alguns autores o definem como o fenômeno que irrompe da superfície lisa da história (RODRIGUES, 1993), podendo abarcar ou não relações de previsibilidade (RODRIGO-ALSINA, 1996). Contudo, para um dado acontecimento social se transformar em notícia, formato-chave da atividade jornalística, há uma série de mecanismos de corte e controle, que revelam que todo acontecimento existe apenas em relação a um dado sistema (*Idem*).

A produção da notícia se dá, então, a partir de uma série relevante de estratégias classificatórias que abrangem desde a concepção da função do jornalismo na sociedade aos formatos textuais conhecidos, passando pelas tecnologias em uso. Não obstante, as restrições que norteiam esta produção ainda abarcam a forma de organização do trabalho diário do jornalista, num processo de adoção de convenções, rotinas e rituais profissionais. (TUCHMAN, 1983).

A noticiabilidade de um fato, ou seu status de notícia, possui estreita ligação com as características da organização do trabalho jornalístico e os elementos desta cultura profissional, numa inter-relação com suas rotinas produtivas. A noticiabilidade equivaleria, assim, a “um conjunto de critérios, operações e instrumentos com os quais os meios de comunicação selecionam uma quantidade determinada e tendencialmente estável de fatos, ao se depararem diariamente com a infinidade e imprevisibilidade dos acontecimentos que caracterizam o cotidiano” (WOLF, 1987: p.168).

Assim, a definição do que é ou não notícia segue uma orientação pragmática, sobretudo porque há o constrangimento máximo na produção jornalística: a realização das tarefas em tempo e recursos limitados (WOLF, 1987: p.169). Ainda segundo Wolf, os chamados valores-notícia especulariam o grau em que diferentes acontecimentos sociais, num determinado momento, seriam considerados relevantes jornalisticamente. De forma mais precisa, os valores-notícia constituem regras práticas que relacionam o conhecimento profissional e operacional, relativos à rotinização dos procedimentos de construção da notícia.

Tais critérios, que variam inclusive de veículo para veículo, são orientados pela necessidade de eficiência, no sentido de tornar a atividade jornalística diária e industrial, exequível e gerenciável. Num levantamento não-exaustivo, os principais pressupostos dos valores-notícia diriam respeito: a) ao conteúdo das notícias, sua importância e interesse (grau e hierarquia dos envolvidos, impacto sobre a cidade ou nação, quantidade de envolvidos e relevância futura); b) aos critérios que definem um produto como informação e a disponibilidade de conseguir material sobre a mesma; c) ao público (num aparente jogo de projeções da imagem que os jornalistas fazem deste público); e d) aos movimentos da própria concorrência (*idem*, pp.170-172).

É ainda Wolf que nos lembra que há um caráter fundamentalmente negociável na noticiabilidade. “Nem todos os valores-notícia são igualmente relevantes para cada notícia, o que reforça a hipótese de caráter negociado da noticiabilidade (...) (e significando) que a transformação de um acontecimento em notícia é o resultado de uma ponderação entre avaliações relativas a elementos de peso, relevo e rigidez diferentes quanto aos procedimentos produtivos” (GANS *apud* Wolf, 1987: p.190).

Quanto às rotinas produtivas, formariam o contexto prático operativo em que os valores-notícia adquirem significado. De forma mais precisa, as rotinas produtivas são uma série de

tarefas rotinizadas envolvendo a coleta, seleção, redação e apresentação do material jornalístico para o público leitor. A necessidade de manter o fluxo contínuo e seguro de notícias, próprio do trabalho industrial diário, faz com que se privilegiem determinadas fontes, sobretudo as institucionais e as agências noticiosas. Não é irrelevante para esta dissertação que ao longo do século XX tais rotinas tenham se alterado substancialmente. Na década de 1950, por exemplo, ainda não havia a institucionalização das assessorias de imprensa, o que fazia que os fatos chegassem à redação de uma forma bastante peculiar, a ser estudada no tópico seguinte.

A questão das fontes não é menos relevante no processo de feitura de um texto jornalístico. Os estudos sobre *newsmaking* (WOLF, 1987) explicitam que a rede de fontes estabelecida por um dado veículo é um instrumento essencial para seu funcionamento. Esta rede “reflete, de um lado, a estrutura social e de poder existente, e de outro, organiza-se a partir das exigências dos procedimentos produtivos” (WOLF, 1987: p.198). No jogo de racionalidade produtiva, cada vez mais estabelecida pelo jornalismo contemporâneo, ainda seriam relevantes a credibilidade da fonte, sua produtividade e garantia. Os jogos de poder entre repórter e fonte também devem ser considerados.

2.2.1 O Surgimento de Categorias: Informativo e Opinativo

As primeiras experiências de produção de conteúdo jornalístico, com formas híbridas, podem ser encontradas por meio de relatos de acontecimentos (*corantos, newsbooks e pamphlets*) muitas vezes direcionados para a defesa de alguma idéia (FRANCISCATO, 2005: p.26). Num momento inicial, o jornalismo atuou como importante canal para a manifestação da liberdade de imprensa e opinião, quando então era mantido por agremiações político-partidárias.

Segundo uma linha de historiadores, já no século XVIII, em diversos países europeus, os governos passam a instituir taxas, impostos e controles fiscais dando limites à atividade com objetivo de cerceamento político, inclusive com punição por excessos cometidos (MELO, 2003: p.22). Tais restrições fazem abrandar o jornalismo de opinião e estimulam o surgimento do chamado jornalismo de informação. “Não é sem razão que Samuel Buckley fareja a alternativa da informação como recurso capaz de garantir a sobrevivência do *Daily Courant*”

(*Idem*, p.23), jornal britânico que atravessou dificuldades financeiras em meados do século XVIII. De acordo com Kenneth Olson¹⁵¹, o inglês Buckley teria sido um dos primeiros editores a mostrar uma preocupação real com os fatos, optando por “imprimir notícias como notícias, sem comentários”, para se manter longe da polêmica propiciada pelo jornalismo opinativo. (*Idem*, p.24). A distinção entre *news* e *comments* acabaria por se impor como uma bipolarização do espaço jornalístico nos séculos posteriores.

Não obstante, o jornalismo dito informativo afigura-se como categoria hegemônica apenas no século XIX, quando a imprensa nos EUA assume produção industrial, convertendo a informação da atualidade em mercadoria. A primeira contribuição do jornalismo americano ao campo diz respeito à forma de custeio de sua produção. Se antes eram as agremiações, partidos e governos que promoviam sua existência, agora os jornais negociavam seus custos, no bom espírito liberal, com a comercialização do espaço livre para o anúncio de empresas e a venda avulsa para os cidadãos. Assim, nasce o jornalismo como empresa que visa o lucro. É também nos EUA que a categorização diferenciadora entre jornalismo informativo e opinativo será radicalizada, com as agências noticiosas européias e americanas fortalecendo o movimento. Os pressupostos para a construção de relatos ‘sem qualquer tipo de comentário’ ainda tem inspiração no novo invento da máquina fotográfica (TRAQUINA, 1993: p.167).

Por sua vez, a reflexão teórica posterior irá fortalecer e justificar a divisão em categorias já ocorrida na prática. Segundo esta, de um lado haveria o narrador objetivo, que apenas relata fatos, e, do outro, o jornalista que opina sobre os fenômenos sociais. A noção de objetividade surge neste período, associada à exigência de que a informação jornalística deva atender aos interesses sociais mais amplos, não mais servindo a pequenos grupos. Como vemos, o paradigma da objetividade é um espectro que acompanha a existência mesma do jornalismo como campo de produção discursiva. Cabe ressaltar que atualmente o paradigma da objetividade no jornalismo, como na atividade científica, é atravessado por críticas, sendo sua exigência também justificada como um traço de constrangimento da cultura profissional, intrinsecamente ligado à origem liberal da profissão (MOTTA, 2003).

¹⁵¹OLSON, Kenneth apud MELO.

Porém, quando surge no jornalismo, o paradigma da objetividade toma de empréstimo o então distanciamento exigido entre o cientista social e seu objeto. Quatro acontecimentos principais atuaram para sua adoção. Entre eles, o já citado advento das agências de notícias, o desenvolvimento técnico e industrial (sobretudo a invenção do telégrafo), a agilidade de informação necessária para cobrir as duas guerras mundiais e o advento da publicidade (AMARAL, 1996: p.26).

Vale notar que esta exigência paradigmática promoveu o fortalecimento de uma técnica específica de redação: a pirâmide invertida. (GENRO FILHO, 189). Esta técnica pontifica que o texto deve ser escrito numa hierarquia que parte do que é mais importante, para o menos relevante. Sendo que seu primeiro parágrafo, o lead ou cabeça, deve conter as respostas para as seguintes perguntas: O que? Onde? Quando? Como? Quem? Por quê? (RABAÇA & BARBOSA, 1987: p.361).

O formato da pirâmide invertida ainda vinha ao encontro de uma série de necessidades intrínsecas aos métodos de comunicação e diagramação da época. As interrupções telegráficas não eram incomuns, o que fazia que apenas metade da informação chegasse às redações. Se o mais importante viesse logo no começo, o núcleo a ser publicado estava garantido. Quanto ao jornal, era diagramado à medida que era finalizado, num sistema de encaixe de textos que, não raro, precisavam ser desmembrados em dois ou mais pedaços. As últimas partes, caso acabasse o espaço, corriam o risco de nunca serem publicadas. Mais uma vez, se no primeiro trecho estivesse o cerne da informação, a coerência textual não estava perdida.

No Brasil, o jornalismo surge marcadamente opinativo e político-partidário no século XIX (BAHIA, 1972). A imprensa militante inicia sua produção defendendo causas como a Abolição da Escravatura e o Regime Republicano. Não raro o parlamentar que defendia tais idéias, era um poeta e homem de imprensa, ligado de forma genérica ao “ambiente das letras”. (SODRÉ, 1966). Em nosso país, o surgimento do jornal como empresa ocorre por volta dos anos 1890. Tal modernização se dá através da compra de equipamentos de impressão e comunicação, mas, sobretudo pelo uso da propaganda como maior fonte de renda para o “jornalismo livre” de partidarismos. Apesar desta transição, promovida pelo avanço das relações capitalistas, o relacionamento dos jornais brasileiros com empresas e governos anunciantes colocam em cheque a efetivação de um jornalismo verdadeiramente liberal.

A primeira notícia redigida segundo a técnica da pirâmide invertida teria aparecido no *The New York Times*, em abril de 1861 (GENRO FILHO, 1989). No Brasil, o lead foi introduzido por Pompeu de Souza, chefe de redação do *Diário Carioca*, em 1950¹⁵². O formato viria substituir o nariz-de-cera, uma abertura-comentário, não raro, com especulações de ordem moral sobre o fato, que vinha apenas no fim do texto.

Também é no *Diário Carioca* que será adotada pela primeira vez a função de copidesque. O copidesque era o redator encarregado de reescrever as matérias dos repórteres, uniformizando-as segundo os novos critérios redacionais com objetivo de dar um ‘ar jornalístico’ aos textos, inclusive transformando *press releases* em matérias do jornal. No dizer de Amaral (1996, pp.74-75), “era o homem deito para acabar com a literatice”, já que boa parte dos repórteres também eram escritores. Quando do seu surgimento, o dramaturgo e jornalista Nelson Rodrigues foi um dos que reagiram à nova ordem. Como nos lembra Ruy Castro em biografia sobre o autor¹⁵³, Nelson apelidou os copidesques de ‘idiotas da objetividade’. De forma sarcástica, costumava dizer que se função já existisse, os Dez Mandamentos teriam sido reduzidos a cinco.

Apesar das críticas, as inovações são, aos poucos, implementadas. O *Diário Carioca* ainda é responsável pelo primeiro manual da imprensa brasileira, incluindo regras para a escrita de títulos. Para dar mais impacto às chamadas, a titulação passou a considerar o número de palavras empregadas, seu equilíbrio com o tamanho do texto, abolindo ainda o uso de artigos. Nas décadas seguintes, os demais jornais brasileiros vão adotar compassadamente o uso destas técnicas. Esta reforma de estilo, iniciada nos anos 50 para introduzir os métodos americanos já amplamente divulgados nos países desenvolvidos, só vai ter peso definitivo nos jornais brasileiros no início da década de 70 (SILVA, 1991).

2.2.2 Notas sobre Jornalismo Cultural

Podemos encontrar rudimentos de um jornalismo cultural no século XVIII, no periódico inglês *The Spectator*, através da publicação dos ensaios de Richard Steele e Joseph Addison (PIZA, 2003). Tais textos versavam sobre livros, óperas, costumes, festivais de música e

¹⁵² O *Diário Carioca* vai existir entre 1928 e 1965.

¹⁵³ CASTRO, Ruy. *Nelson Rodrigues: O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

teatro, roupas da moda e comportamentos, numa repercussão dos interesses do homem moderno e urbano nascente e de suas relações intrínsecas com a cidade. Décadas mais tarde, em 1896, o *The New York Times* inaugura no jornalismo americano uma seção de crítica de livros. É neste jornal que na mesma época vai surgir o chamado suplemento cultural semanal, já submetido às novas exigências de categorização dos textos jornalísticos em informativo e opinativo (MIRANDA, 2001).

No bojo de suas práticas, comumente o jornalismo cultural repercutiu o ambiente e as expressões artísticas do repertório ocidental. De todo modo, analisando a história do jornalismo, podemos também perceber os diferentes enfoques que se dá à apresentação das notícias sobre cultura, que por sua vez acompanham as próprias definições sobre o que é cultura para uma dada sociedade. A publicação de notícias sobre a área de artes e letras através de jornais e folhetins atinge uma abrangência de público cada vez maior na virada do século XIX, mas os suplementos semanais culturais se tornam uma constante no jornalismo brasileiro apenas nos anos 50 do século XX. É quando os jornais brasileiros serão comumente divididos em duas seções. Um primeiro caderno com textos opinativos e notícias gerais, ao lado de um segundo caderno complementar, com matérias leves, de esporte, serviço e cultura. Aos domingos, eram publicados os suplementos ou cadernos de idéias, com textos de maior fôlego. É importante destacar que, somente na década de 1970, a imprensa irá trabalhar com os chamados segundos cadernos, ou seja, os espaços diários dedicados à cobertura cultural, tal como o conhecemos hoje.

Os suplementos culturais nacionais assumiram como função social o debate de idéias e a formação cultural dos seus leitores, nas décadas de 50 e 60. Esta que foi chamada de ‘grande época do jornalismo cultural’, apresentou autores que combinaram erudição e fôlego ensaístico, como: Graciliano Ramos, Antonio Callado, Carlos Drummond de Andrade, Aurélio Buarque de Holanda, entre outros (PIZA, 2003). Dois jornais merecem destaque pela constelação de autores e pela capacidade de repercussão de seus textos: *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil*. Nos anos 1950, temos como colaboradores do primeiro, nomes como Jose Lino Grunewald, Carlos Heitor Cony, Nelson Rodrigues, Ruy Castro e Paulo Francis (este também no *Diário Carioca*). O *Jornal do Brasil* reuniu gente como a crítica Bárbara Heliodora (hoje escrevendo para *O Globo*), Glauber Rocha e Décio Pignatari. É conhecida a participação deste jornal no fortalecimento dos movimentos concretista, na poesia, e

cinemanovista, no audiovisual. Na área teatral, se destaca o crítico Décio de Almeida Prado, que trabalhou em *O Estado de São Paulo*, entre os anos 40 e 60.

Analisando a trajetória de Prado, Ana Bernstein (2005) define-a como uma recepção ativa e cúmplice, demonstrando a intensa relação entre a cena teatral e sua reflexão. Isso até 1968, quando o crítico abandona o jornalismo diário. Ícone mesmo do processo de consolidação do ideário moderno nas artes cênicas, Prado estabelece consistente debate sobre os espetáculos, em termos postulados implicitamente por ele, mas repercutindo as influências de teóricos como Louis Jouvet e Jacques Copeau. (*Idem*).

Segundo a autora, isto a que denominados ‘teatro brasileiro moderno’ foi constituído a um só tempo pela crítica e pela prática cênica. “São dois fatores inseparáveis de um mesmo movimento, que se vai desenhando à medida que estes aspectos interagem, num processo dialético” (BERNSTEIN, 2005: p.93). Aqui vale ressaltar as diferenças da cobertura teatral no jornalismo carioca e paulista, o que vai caracterizar o tom do debate sobre moderno teatro brasileiro nas duas cidades. Enquanto no Rio de Janeiro o tema era demolir a velha-guarda, representada pelo teatro de revista, em São Paulo, estava tudo por se formar, já que lá não havia teatro profissional. (MOURA, 1996).

Na década de 1970, os segundos cadernos irão ser impressos diariamente, isto a partir da exigência de formação profissional para trabalho na área jornalística e da constituição do trabalho interno das redações em editoriais específicas. É quando serão efetivadas as exigências de diagramação, impressão de imagens, uso do lead e titulação (MEDINA, 1978: p.93). A partir de então, o jornal passa a se pulverizar em cadernos e editoriais, na tentativa de ampliar o público. Tais modificações são acompanhadas por uma relação maior e mais incisiva do departamento de marketing, na busca de novos leitores com a distribuição de brindes e fascículos. Em lugar dos suplementos culturais com críticas e análises aprofundadas, é a época do texto *review*, ou resenha, que se limita a uma sinopse do produto cultural acompanhada por breve trecho opinativo.

O tema cultural, assim, se torna uma área de especialização dos profissionais do jornalismo e não mais um espaço franqueado a intelectuais e pensadores. De modo genérico, a reflexão crítica e conceitual se restringe ao ambiente das revistas especializadas editadas pelos centros universitários. No jornalismo cultural contemporâneo, se vê mais visivelmente a pressão/determinação do mercado no agenciamento de pautas e na escolha de recortes

(MIRANDA, 2003). Vemos também como se constrói agora a relevância de um dado acontecimento, sendo que seu valor de notícia é constituído na interseção de produto sócio-cultural e mercadológico. Se o jornalismo contemporâneo é ditado pela agenda de lançamentos e eventos, o mesmo não acontecia com o jornalismo da década de 50 e 60, ainda na incipiente indústria cultural brasileira. Hoje, uma produção cultural sem assessoria de imprensa está fadada ao silêncio e a inexistência midiática.

2.2.3 Os Gêneros do Texto Jornalístico

À polêmica questão sobre a existência ou não de gêneros no jornalismo, reafirmamos a importância de seu estudo visto que eles possuem função pragmática, modelando a escrita e a expectativa de recepção dos leitores. (MELO, 2003). No jornalismo brasileiro, os formatos informativos seriam: *nota*, *notícia*, *reportagem* e *entrevista* (*Idem*, 2003). A diferença entre os três primeiros reside na progressão dos acontecimentos no tempo e no seu conseqüente registro, assim como na amplitude da apuração dos fatos, não sendo tão relevante a extensão do texto. A *entrevista* possui basicamente duas configurações: organizada como pergunta e resposta (ou pingue-pongue) e a textual, na qual as falas do entrevistado assumem o discurso indireto.

Quanto aos formatos opinativos, seriam: *editorial*, *comentário*, *artigo*, *resenha*, *crítica*, *coluna*, *crônica*, *caricatura* e *carta*. São eles os mais ambicionados na cobertura do jornalismo cultural. Seguiremos a terminologia proposta por Melo (2003), para uma definição sucinta e operacional. *Editorial* seria aquele texto não assinado que expressa a opinião da empresa diante dos fatos de maior repercussão do momento. Ele reflete não somente a opinião dos proprietários, como também a de diferentes forças que atuam na organização jornalística. O *artigo* é um texto no qual o jornalista ou articulista desenvolve uma idéia e apresenta sua opinião, através de argumentos. É comum que este espaço seja franqueado também às apreciações que divergem da linha editorial do veículo que as publica, já que o autor assume toda a responsabilidade pelo seu raciocínio. Quanto ao termo *coluna*, que surge a partir da própria diagramação do espaço textual nos jornais (organizado em colunas paralelas de textos), aos poucos é identificada com uma seção especializada, publicada com certa regularidade, geralmente assinada, com estilo pessoal e livre. A *coluna* abarca, dentro de seu espaço, diversos outros formatos, como a nota informativa, o *comentário* opinativo e outros textos de maior fôlego. A *coluna de notas*, por conta de sua agilidade, comumente é usada

como ‘balão de ensaios’ para fatos e idéias que, se funcionam, são mais tarde ampliados em notícias e reportagens.

Quanto à *resenha* e à *crítica*, aqui é preciso distinguir melhor seus detalhes e função. Enquanto a primeira corresponderia a uma apreciação pessoal e assinada de produtos culturais, com a finalidade de orientar a ação de fruidores/consumidores, a *crítica* exige diferentes métodos e critérios para a avaliação de um dado produto artístico. Por conta de suas exigências internas, seu exercício está cada vez mais incompatível com a rotina de trabalho dos jornalistas e com o espaço a ela dedicado pela imprensa.¹⁵⁴ Tomando de empréstimo a reflexão de Aguiar (2000) sobre a crítica literária, sabemos que o texto crítico deve conter em sua estrutura quatro operações fundamentais: *paráfrase*, *análise*, *interpretação* e *comentário*. A *paráfrase* seria a tentativa de descrever para o leitor a obra fruída pelo crítico. Essa ‘reconstrução’ textual, obviamente, já não seria uma “operação passiva”, mas norteadas por escolhas e recortes. A *análise* seria aquele momento no texto crítico em que são considerados os elementos particulares de uma dada obra artística, segundo as relações propostas por sua linguagem específica. Sendo “uma obrigação do crítico” conhecer os instrumentos basilares de sua produção poética. Quanto à *interpretação*, diz respeito à relação de tais elementos internos do produto artístico com as demais áreas e disciplinas do conhecimento. Em outras palavras, do diálogo do produto estético com outras ciências humanas, como a psicologia, a história e a sociologia.

Finalizando, Aguiar afirma que, dentro do texto crítico, o *comentário* seria toda informação externa à obra, referente a dados biográficos dos artistas, aos custos da produção e às curiosidades da feitura da obra. De acordo com o autor, apesar de tais operações atuarem simultaneamente, sem separações muito rígidas, seria evidente a preferência nos textos

¹⁵⁴ Já na década de 1950, Afrânio Coutinho levanta com frequência o debate sobre o formato e o exercício da crítica. No artigo ‘Crise da crítica’, publicado na folha *Literatura e Artes*, do *A Tarde*, em 07 de julho de 1956, ele surpreendentemente ressalta que “a vida moderna dificilmente comporta um sistema de crítica de uma época lenta, de enormes lazeres”. Por isso, o autor prevê que a própria natureza do jornalismo moderno, tão enquadrado na vida social dos nossos dias, torna inadequado aquele grande formato. “Não é compreensível que o jornalismo ligeiro, de acordo com uma vida superficial e apressada, comporte os longos e pesados rodapés da crítica (...) Não corresponde às necessidades e à sensibilidade atuais”, destaca. Ainda segundo Coutinho, o público que se supõe apto a julgar, forçou a migração da ‘alta crítica’ para o livro, a revista ou jornal especializados. Finalizando o artigo, ele esclarece que, em inglês, *criticism* significa crítica elevada, séria e técnica, “incompatível com a ligeireza do jornalismo e do seu público”, enquanto *review*, ou *resenha*, é o termo empregado para a nota ligeira e efêmera.

contemporâneos pelas operações de *paráfrase* e *comentário*, ou seja, para a descrição da obra e para o comentário de valores externos à sua linguagem artística.

Quanto ao espaço reservado ao teatro na grande imprensa de hoje, ele está basicamente restrito às colunas de notas, às reportagens de lançamentos e demais roteiros indicativos de consumo (MIRANDA, 2003). Há, no jornalismo diário, evidente incompatibilidade com o tempo lento necessário para a pesquisa e formação do jornalista, para a reflexão de ordem poética e conceitual, e para a própria feitura do texto crítico. Como nunca antes, se faz necessário a criação de um outro lugar para a reflexão de grande alcance. Haja visto que a análise da prática cênica apenas em revistas acadêmicas e especializadas despotencializa a intervenção crítica mais imediata e o necessário diálogo com a classe.

2.3 Jornalismo Baiano na Década de 50

2.3.1 Os Jornais do Período

Cinco jornais diários circulam em Salvador entre 1956 e 1961. São eles: *Estado da Bahia*, *Diário da Bahia*, *Jornal da Bahia*, *Diário de Notícias* e *A Tarde*. O *Estado da Bahia* foi lançado por Marques dos Reis em janeiro de 1933, é adquirido, mais tarde, como o vespertino das *Emissoras e Diários Associados*, e existe até 1970. O *Diário da Bahia* foi fundado por Demétrio Ciriaco Tourinho e Manoel Jesuíno Ferreira em janeiro de 1856¹⁵⁵. Este periódico, que chegou a pertencer a Severino Vieira, não acompanha o processo de atualização dos demais impressos baianos e é fechado, com pouco mais de cem anos, em 1958.

Quanto ao matutino *Jornal da Bahia* foi criado, em 21 de setembro de 1958, para concorrer com o também matutino *Diário de Notícias*, numa época que o horário de circulação definia o perfil do veículo. Aos poucos, ameaça também o poderoso jornal *A Tarde*. O jornalista João Batista de Lima e Silva foi seu primeiro chefe de redação, tendo ainda Inácio de Alencar como secretário e Ariovaldo Mattos na chefia de reportagem. Entre os redatores, muitos vinham da geração *Mapa*: Glauber Rocha, Calazans Neto, Paulo Gil, Florisvaldo Mattos, João

¹⁵⁵ SILVA, Kátia Maria de Carvalho. *O Diário da Bahia e o Século XIX*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/ INL, 1979. SOUZA, Antonio Loureiro de. *Apontamentos Para História da Imprensa na Bahia*. Universitas. Revista de Cultura da Universidade Federal da Bahia, no. 12/13, maio/dezembro 1972. SANTOS, José Weliton Aragão dos. *Formação da Grande Imprensa na Bahia*. Dissertação de mestrado apresentada FFCH/UFBA, 1985.

Carlos Teixeira Gomes e Fernando da Rocha Peres. Em fevereiro de 1959, parte da turma, exceto os dois últimos, migra para o *Diário de Notícias*, acompanhando Inácio de Alencar.¹⁵⁶

O *Jornal da Bahia* foi o primeiro matutino do estado a sair às segundas-feiras. Fato que obrigou o vespertino *A Tarde* a lançar uma edição dominical (em abril de 1959) e o *Diário de Notícias* a batalhar por edições com chamadas para domingo e segunda. “O *Jornal da Bahia* chegou mesmo para balançar a estrutura. Uma das conseqüências diretas de sua atuação foi o fechamento do *Diário da Bahia* que não acompanhou as inovações da concorrência”, opina Florisvaldo.

Seu proprietário, o ex-militante do Partido Comunista Brasileiro João Falcão, idealizou um jornal moderno para a imprensa soteropolitana, com novos quadros, novos redatores e novo estilo. Tanto que o *Jornal da Bahia* já nasceu estruturado em editorias, mesmo que embrionárias, e com textos escritos com a técnica da pirâmide invertida. “Para a Bahia foi uma novidade: a matéria limpa, abrindo já para o fato, sem nariz de cera e com lead completo”, complementa Florisvaldo. Tecnicamente foi também o *Jornal da Bahia* que instituiu a diagramação prévia nos jornais da capital (GOMES, 2001: p.39). Antes a diagramação não era feita na redação, com mais tempo e cuidado, mas nas oficinas de impressão com as matérias já compostas em chumbo e distribuídas num retângulo de ferro chamado ‘rama’. O *Jornal da Bahia* valorizou o uso de fotos e a compactação dos títulos, evitando o emprego de artigos nas chamadas. Ao longo da década de 70, o periódico travou uma intensa luta política contra o então prefeito Antonio Carlos Magalhães, através do seu redator-chefe, João Carlos Teixeira Gomes. Após uma série de mudanças acionárias nos anos seguintes, fecharia sob a administração de Mário Kertesz, em 1993.

2.3.1.1 Os Jornais Analisados:

Nossa abordagem se concentra na cobertura teatral dos jornais *Diário de Notícias* e *A Tarde*, entre os anos de 1956 e 1961. A partir de entrevistas a contemporâneos e pela própria repercussão que eles causaram na produção artística, é possível afirmar que, na década de 50, estes eram os jornais mais lidos pela população de Salvador, a despeito da chegada do

¹⁵⁶ Em entrevista com Florisvaldo Mattos.

inovador *Jornal da Bahia*, em 1958. O *Diário de Notícias* era o matutino local das *Emissoras e Diários Associados*, do empresário Assis Chateaubriand, enquanto o vespertino *A Tarde* pertencia, como pertence, à família do baiano Ernesto Simões Filho, seu fundador.

O que é primeiramente notável no comportamento dos jornais em foco é a diferença de *engajamento* em relação às inovações artísticas e culturais que se processavam na cidade. Enquanto o *Diário de Notícias* estava completamente integrado neste movimento, sendo inclusive co-formador do rico processo socio-cultural-estético que abala a capital nos anos 50/60, o *A Tarde*, não raro, dava mostras de desconforto e inépcia no trato dos temas e atividades, como notaremos nos próximos capítulos. Vejamos agora um pouco mais dos seus históricos e do perfil de suas redações.

A *Diário de Notícias*

O *Diário de Notícias* é fundado em 1º de março de 1875 pelo português Manuel da Silva Lopes Cardoso. É incorporado às *Emissoras e Diários Associados*, em 1943, tendo, anos antes, como um de seus diretores, o então futuro governador Antonio Balbino. Em Salvador, o jornal completa um século de existência, deixando de ser impresso em junho de 1981. Contudo, ainda no final dos anos 50 o *Diário de Notícias* possui uma tiragem média de 15 mil exemplares diários¹⁵⁷. Durante todo o período estudado, seu diretor-chefe é o pernambucano Odorico Tavares.

O jornalista Florisvaldo Mattos trabalhou no *Diário de Notícias* entre os anos de 1959 a 1963. Em sua opinião, a redação do jornal trabalhava como se tivesse um compromisso direto com as temáticas e discussões propostas pela Universidade da Bahia naqueles anos.

“A gente que trabalhava no *Diário de Notícias* estava imbuído da idéia de que consolidava a implantação do modernismo na Bahia e, como conseqüência, havia maior interesse da Universidade, da Escola de Teatro, em divulgar pelo *Diário de Notícias*. Além disso, os *Diários Associados* tinham vários veículos, uma rede com muito poder, envolvendo dois jornais, a Rádio Sociedade e a TV-Itapoan. O espectro de divulgação era muito maior. Contudo, os *Associados* eram contra as reformas de base, os movimentos das liga camponesas do Nordeste e o movimento sindical. Eram revolucionários só do ponto de vista cultural, mas não do político. Nacionalmente eram ligados à UDN”.

¹⁵⁷ Informação da tiragem dos jornais *Diário de Notícias* e *A Tarde* em entrevista com o jornalista Florisvaldo Mattos.

Essa situação paradoxal, que dá mostras de como o *Diário de Notícias* pertencia a uma burguesia moderada, a princípio não impediu que as inovações artísticas fossem divulgadas:

“O pessoal que trabalhava no *Diário de Notícias* era muito avançado culturalmente, talvez até mais do que o do *Jornal da Bahia*, que era mais avançado politicamente. Mas era o pessoal vindo do *Jornal da Bahia*, aquela gente nova, com muita abertura e trânsito na Universidade. E o Odorico também era muito interessado em arte moderna, sobretudo nas artes plásticas. Por conta de suas relações de amizade, por seus próprios interesses artísticos, queria que se divulgasse, que se apoiasse todo esse movimento que vinha da Universidade. Foi amigo pessoal de Edgar Santos, a quem apoiou até o último instante”.

Antes desses férteis anos, o *Diário de Notícias* já possuía um histórico de pioneirismo e respeito junto à população baiana. O seu primeiro número foi impresso à mão¹⁵⁸ em quatro páginas, num total de quatro mil exemplares. É curioso perceber o que traziam estas quatro folhas: na primeira, notas de agências; na segunda e terceira, telegramas do exterior; e, na quarta, eram impressos os anúncios locais. Por conta disto, o *Diário de Notícias* inovou o jornalismo baiano ao introduzir a anúncio pago. Por isso, e segundo seus próprios dizeres, “o periódico nasce comercial, noticioso e recreativo”, inspirado nos jornais de Lisboa, Paris e Madri. “Não pertencendo à facção política, não quebra lança por nenhum partido”, sendo vendido a seis reis¹⁵⁹. O momento de transição desta fase artesanal para a industrial, já com uso de linotipos, ocorre em 30 de abril de 1919, quando a empresa deficitária, agora em posse de Vicente Ferreira Lins do Amaral, é vendida para um grupo que tem como incorporador Altamirando Requião.

B A Tarde

O jornal *A Tarde* foi fundado pelo advogado e político Ernesto Simões Filho em 15 de outubro de 1912. Na década de 1950, tirava 30 mil exemplares diários, sendo já o de maior alcance na Bahia. Hoje é o único veículo do estado auditado pelo Instituto Verificador de Circulação (IVC), possuindo uma tiragem média, nos dias de semana, de 40 mil exemplares e, aos domingos, de 100 mil exemplares.

¹⁵⁸ Matéria comemorativa sobre ‘Jornalismo na Bahia 1875-1960’, assinada por Aloísio de Carvalho, impressa no *Diário de Notícias*, de 06 e 07 de março de 1960.

¹⁵⁹ Op.cit.

No início do século XX, Simões Filho inovou ao colocar o jornal em funcionamento através de um empreendimento com capital individual. O *A Tarde* “se orgulhava de não contar com o ‘bafejo oficial’ em sua empresa. Isto porque, durante muitos anos na situação, o Partido Democrata financiou o jornal *O Democrata* e eram muitas as denúncias veiculadas no *Diário da Bahia* e *Diário de Notícias* de que o partido da situação não poupava publicidade e recursos diretos para jornais que lhes eram simpáticos” (SANTOS, 1985). O jornal também inovou o mercado publicitário da época ao introduzir uma prática muito em voga na Europa, que consistia na publicação de reportagens de interesse comercial ou pessoal desde que devidamente pagas. Sendo, então, um pioneiro na instituição da hoje conhecida “matéria paga” (*Idem*).

O prestígio conservador de *A Tarde* não impede que ele seja o jornal mais lido e com melhor distribuição na década de 1950 (GOMES, 2001: p.38). Já nestes anos, publica uma concorrida página de classificados que, até hoje, lhe garante sustentação financeira. Apesar do domínio no mercado e das seguras articulações políticas, entre 1956 e 1961, ainda faz um jornal à antiga, no que diz respeito à estrutura de sua redação e na produção de textos. No período estudado, fazem parte da equipe do *A Tarde*: Ranulfo Oliveira, diretor do jornal; Jorge Calmon, redator-chefe; Joaquim Alves Cruz Rios, secretário de redação; e Aldebarã Barbosa e Giovaldo Monteiro, chefes de reportagem., além dos chefes de seções, já que não havia editorias.¹⁶⁰ A primeira vez que o *A Tarde* contratou um chefe de reportagem, o Aldebarã Barbosa, foi em 1958, uma consequência direta das inovações técnicas então introduzidas pelo *Jornal da Bahia*. O perfil conservador de sua administração também se revela nas escolhas de sua cobertura, como destrincha Mattos.

“O *A Tarde* sempre se caracterizou como um jornal conservador, de linha academicista, contra o modernismo. O que era, de certa forma, uma contradição já que ele foi o primeiro jornal baiano a apoiar a primeira exposição de um artista modernista, José Guimarães, isso no hall de sua sede, ainda na Praça Castro Alves, em 1932. Mas era contra as audácias modernistas, toda aquela atitude de transgressão. O teatro que valorizava era aquele ultrapassado, a música, a trazida pela Scab, custeada por gente da alta. As pessoas que mandavam no jornal tinham mais identidade com estéticas conservadoras e acadêmicas, do que com qualquer modernismo. Então ficava mais fácil trabalhar no *Diário de Notícias* nesta época, porque aí se conseguia divulgar. *A Tarde* não

¹⁶⁰ Em entrevista a Florisvaldo Mattos, atualmente editor do *A Tarde*.

se interessava muito. Mas como Edgar era um político, ele divulgava as coisas da Universidade lá, para não ficar para trás.”

Em quase um século de vida, o jornal *A Tarde* sempre esteve numa posição de defesa dos próprios interesses e negócios. Em relação às manifestações políticas sempre defendeu o *status quo* vigente. (MIRANDA, 2001). No final nos anos 1990, o jornal passa a enfrentar problemas financeiros pela primeira vez na sua história, a partir da disputa pessoal entre um dos seus diretores, Cruz Rios, e Antonio Carlos Magalhães. A publicidade oficial deixa de fazer parte de sua receita, o que leva o jornal a iniciar o século XXI fazendo oposição ao Carlismo.

2.3.2 Rotinas Produtivas e Formatos Textuais

Não é apenas a cena teatral baiana que passa por alterações estes anos. A atividade jornalística também vivencia uma série intensa de modificações em sua infra-estrutura e produção, inclusive com a experimentação de novos formatos textuais. Surgem novos cadernos e colunas e há um exercício embrionário do lead. Veremos algumas mudanças, mais detalhadamente, no terceiro capítulo, porque neste tópico nos interessa entender como é feito, majoritariamente, o jornalismo baiano destes anos. Percebemos que as inovações surgem lado a lado com o velho nariz de cera e com a titulação de frases inteiras. Através da análise dos textos impressos e de entrevistas a jornalistas e artistas da época, mapeamos algumas dessas rotinas produtivas, assim como as estratégias de veiculação e produção do material noticioso.

Uma das características mais marcantes no período é a personificação do jornalista ao lado da notícia, estando ele sempre presente nas fotos, junto com o entrevistado, ou mesmo como personagem do texto. As matérias possuem um tom personalista, sobretudo nas entrevistas, com o texto revelando detalhes das impressões observadas pelo repórter. É mais uma vez o chefe de reportagem do *Diário de Notícias* quem nos explica esta característica:

“Isso acontecia pela competição que o jornal tinha com a rádio, para provar que aquela notícia que estávamos dando era informação exclusiva nossa, não obtida pelo rádio-escuta. A foto tinha que ter um teor documental. O rádio-escuta era um negócio quase folclórico, era um menino que a gente pagava para ficar ouvindo as notícias da rádio e depois passava para o redator finalizar. Naquele tempo, não existia telex, e nenhuma informação chegava com rapidez ou precisão. Recebíamos as notícias das agência através de código Morse, que sempre interrompia... O *Diário de Notícias* trabalhava com as agências Meridional e Associatad Press”.

Desde a virada do século XIX que as agências internacionais de notícias promovem a difusão das informações estrangeiras no Brasil. Mas, internamente, ainda sem a instituição de assessorias de imprensa, como as notícias provenientes da própria cidade chegavam à redação? Uma entrevista com o diretor da Companhia Brasileira de Comédias, Barreto Junior, publicada no *A Tarde* em 21 de março de 1956, é particularmente reveladora:

“Numa de suas vindas à redação, onde ‘distribui’ ingressos com a turma do jornal, que ele chama de minha família, pensamos em conversar um pouco com o cômico teatral que só não é genial porque teima em cuidar mais de seus familiares (uma filha já estuda medicina, e um filho conclui os seus estudos, assim por diante) do que de sua arte”.

Em diversos textos, percebemos que o contato das fontes emissoras com a redação era direto e pessoal, sem a ajuda sistemática de intermediários. Era comum que os interessados se dirigissem ao jornal e ali mesmo articulassem uma matéria. “Isso era mais freqüente com as companhias de fora, que eram mais ‘adestradas’. Traziam fotos, textos já prontos, com todas as informações sobre atores e a peça. Era um costume deles já com os jornais do sul. Então, nós fazíamos uma entrevista e pronto”, esclarece Florisvaldo Mattos.

Prestemos atenção agora ao primeiro parágrafo de matéria publicada em 16 de junho de 1956, no *Diário de Notícias*, cujo título é ‘Rômulo Almeida ao repórter: Somos uma economia colonial no Brasil e no mundo’. “De regresso a Europa, transitou por Salvador o *liner* Alcântara tendo aqui desembarcado 51 passageiros. Para a Europa seguem 586. Viajando pelo Alcântara desembarcou em nosso porto os secretários de estado Rômulo Alcântara e Josafá Borges, respectivamente fazenda e aviação”. O trecho nos explicita não somente o método de coleta de informações, ou seja, a designação de repórteres para setores-chave (em geral áreas de trânsito como portos e aeroportos), como também mostra que a abertura não trazia ainda a redação da pirâmide invertida, com a presença do lead no primeiro parágrafo. Isso sem falar na falta de cuidado com a grafia dos nomes. Rômulo Almeida vira Rômulo Alcântara no corpo da matéria.

Tanto o *A Tarde* quanto o *Diário de Notícias* não possuíam editorias, mas eram organizados por setores. Um repórter cobria diariamente um determinado setor, como, por exemplo, o de alimentação, transporte ou comércio. Segundo Mattos, os jornalistas saíam para os determinados pontos de irradiação de informação:

“Era um percurso diário. O jornalista que cobria energia, por exemplo, passava na Petrobras, para ver se tinha algo novo, e assim por diante. A notícia raramente

chegava até a redação. A gente que ia atrás dela. O que cobria política passava na Câmara, depois no gabinete do prefeito. Foi o *Jornal da Bahia* que trouxe o trabalho em editorias, só que ainda embrionariamente. Cultura também tinha seus setoristas, mas era coisa de afinidade do repórter. Geralmente, os lançamentos de peças e concertos iam para a cobertura geral, já os textos mais detalhados iam para os suplementos”.

Um exemplo do que seria a antiga estrutura do nariz de cera, antes do emprego do lead, encontramos no *A Tarde* de 23 de abril de 1956, numa matéria de polícia com o título “A brincadeira terminou em tragédia”. O texto está completo:

“Uma brincadeira de crianças sexta-feira última, à noite, no Largo de Santo Antônio, resultou em tragédia. Estavam ali jogando bola de gude várias crianças, entre as quais Roberto Antônio de Miranda, rapazola de 17 anos, estudante, quando apareceu o menino V.A.M.M., de 14 anos, que tentou acabar com a distração dos outros. Disso, originou-se uma discussão entre ele e Roberto, que terminou num crime inesperado. V.A.M.M., sacando (sic) de uma faca, golpeou o pescoço de Roberto atingindo-lhe a carótida. A vítima correu para a casa de Detenção, com a faca ainda cravada no pescoço, pedindo socorro. Não sendo ali atendida pelo sentinela, saiu correndo em volta do jardim ali existente, à procura de quem socorresse, para finalmente cair morto numa das transversais que dão para aquele largo. O corpo de Roberto foi transferido para o “Nina Rodrigues” e V.A.M.M. foi preso, pouco tempo depois, nas imediações do local do crime, por um soldado da base aérea, achando-se à disposição do juiz de menores.

Apenas para efeito de comparação com o jornalismo que será realizado anos depois, percebemos que o assunto mais importante da matéria, a morte da criança, segundo a técnica do lead deveria ser esclarecido logo no primeiro parágrafo e não apenas adjetivado como ‘tragédia’. Vemos ainda que a apuração deixa de lado o nome do soldado que apreendeu o menor, não ouve a família dos adolescentes e nem dá voz de declaração a qualquer envolvido. Caso nenhum deles quisesse se pronunciar, era preciso deixar isto claro no texto. Exemplos como estes nos revelam que, não raro, o redator da época constrói seu texto concentrando para si as observações e impressões de um determinado fato, sem registrar as considerações dos personagens diretamente envolvidos na trama.

Notamos que os limites entre os formatos textuais eram tênues. Com certa frequência, uma matéria se confunde com um artigo ou crônica, sobretudo porque não havia interdição quanto ao uso de adjetivos e opiniões mesmo nos ‘textos informativos’. A possibilidade ou não-possibilidade do emprego direto de comentários do jornalista caracteriza, grosso modo, os

textos das categorias opinativa e informativa. Convém lembrar que a era do jornalismo objetivo, com suas técnicas específicas, ainda estava por ser implementada no Brasil.

Vejamos agora como se dá a hibridação entre notícia e crônica. Aqui a crônica jornalística¹⁶¹ seria, como o próprio nome revela, uma narrativa cronológica de exposição dos fatos, sem preocupação de apresentar na abertura o núcleo mais importante do acontecimento, havendo muitas vezes uma caracterização dos ‘personagens’ e do ambiente. No *A Tarde* de 12 de novembro de 1957, com o título ‘Prefeito perdeu a cabeça’ e o subtítulo ‘e a dona de casa desmaiou’ vemos bem isso:

“Esteve na manhã de sábado nesta redação a senhora Luzia Maria dos Santos, residente na cidade de Cachoeira, há mais de quarenta anos, onde é proprietária do restaurante Gruta Bahiana. D. Luzia Maria nos relatou o seguinte fato: ‘No dia 11 do corrente, por volta das 19 horas, quando mais intenso era o movimento no seu estabelecimento, foi de repente despertada, na cozinha onde se encontrava, com um alarido que se formara no interior do restaurante. Veio logo verificar o que ocorria e ficou surpresa quando viu que era o Sr. Stênio Burgos, prefeito da cidade, que, como um alucinado corria traz do Sr. Cândido Onofre, querendo espancá-lo. O velho Cândido Onofre, a quem todos gostam na cidade, por qualquer motivo desagradara ao prefeito e este, valendo-se de sua autoridade, queria espancá-lo. Como Cândido procurasse abrigar-se no interior do restaurante, o agressor invadiu a casa de D. Luzia Maria dos Santos, aos berros, querendo arrebentar tudo. Recriminado pela dona da casa, tratou-a violentamente, de tal modo que D. Luzia teve um vexame, caindo desmaiada, sendo socorrida pelos fregueses que, estarecidos, presenciaram a cena brutal. Só aí o prefeito saiu, blaterando (sic) sempre, não sem antes ter ido dizer aos familiares da dona do restaurante que ele era prefeito e podia mandar prender a todos”.

Fazia parte da rotina produtiva desta fase do jornalismo baiano se contentar com apenas uma fonte de informação, sendo o texto construído segundo a sua versão. Privilegiavam-se determinadas vozes e não se confrontavam suas declarações com a de outros envolvidos ou mesmo com dados coletados em pesquisa. Só para lembrarmos, um dos pilares básicos do dito jornalismo objetivo será a exigência de ouvir “os dois lados”. Deixemos para a posterior crítica à objetividade jornalística a problematização desta premissa. Contudo, veremos quantos abusos serão cometidos nos textos sobre teatro que apenas ouvem uma parte dos envolvidos.

¹⁶¹ Não é de admirar que os jornalistas mais antigos ainda se chamem de cronistas. Sobretudo nas editorias de esporte.

Geralmente, a linguagem utilizada nas matérias é rebuscada, com farto uso de mesóclises, não havendo uniformização das siglas e nem muito cuidado com a apuração dos dados. Como vimos no capítulo anterior, a divisão dos temas em editorias diárias no jornalismo brasileiro só vai acontecer a partir da década de 70. Nos jornais de Salvador, as matérias também ficam agrupadas genericamente sob o grande tema Cidade, englobando, lado-a-lado, assuntos como cultura, esportes, polícia, entre outros.

No início de 1956 ocorre, em ambos os jornais, uma diagramação pouco funcional, não raro com mais de 15 chamadas de notícias em cada capa, algumas delas trazendo mesmo textos completos¹⁶². São publicados nos jornais decretos inteiros, como o da fabricação de caminhões e da criação da indústria automobilística no Brasil.¹⁶³ Por conta da técnica de diagramação, as matérias aparecem divididas em duas ou mais páginas, às vezes sendo publicada sem o final ou com continuação na folha errada. A diagramação foge a regularidade das sete colunas, mudando, às vezes numa mesma matéria, o tamanho de tipos, títulos e chamadas. Nota-se que as primeiras áreas a ganhar espaço fixo e cobertura permanente, antes de ser propriamente editoria, são as áreas de esportes e polícia, não raro diagramadas numa mesma folha, como frente e verso.

Muitos artistas e intelectuais baianos do período sobrevivem de sua atividade na imprensa diária. O cineasta Glauber Rocha manifesta no seu programa cultural a consciência de que é necessário intervir ativamente nos meios de comunicação (ROCHA, 1997). Até a sua ida definitiva para o Rio de Janeiro, Glauber participa dos movimentos da revista *Mapa e Ângulos*, do *Jornal da Bahia* e *Diário de Notícias*. O professor da Escola de Teatro Nelson de Araújo trabalhou como redator e copidesque do *Jornal da Bahia*, com colaborações para o *Diário de Notícias*. O poeta e cineasta Paulo Gil Soares, aluno da Escola de Teatro, trabalhou no *Diário de Notícias*. Foi, inclusive nessa redação, na Rua Carlos Gomes, que ele escreveu a peça *Evangelho de Couro*. Já a aluna de teatro Helena Ignez, colaborou com a coluna

¹⁶² *A Tarde*, em 17 de janeiro de 1956.

¹⁶³ *Diário de Notícias*, em julho de 1956.

*Krista*¹⁶⁴. Numa mostra de como ocorria a interação entre imprensa e movimento cultural, Mattos ainda revela:

“Como se tratava de um movimento cultural amplo, havia de nossa parte um trabalho importante de solidariedade e de interesse grupal. Mas, isso, dos jornalistas que estavam identificados com as criações artísticas. Era tudo muito espontâneo. A Universidade com aquele processo de efervescência muito grande, aquilo era contagiante. Tudo era modernidade. Fazia parte do comportamento das pessoas se engajarem. (...) E não ganhava diferente quem escrevia comentários, críticas ou tinha coluna. Só o chefe de setor ganhava diferente, geralmente o dobro. Quanto aos artigos, era geralmente de um colaborador, que recebia, como hoje, por serviço”.

Ainda é Florisvaldo quem nos explica como eram as rotinas produtivas da cobertura em cultura daqueles anos:

“Ainda não existia assessor de imprensa institucionalizado, mas havia quem sendo jornalista e também professor ou artista fizesse textos para divulgar as peças da Escola de Teatro, como o próprio Nelson de Araújo. Para o Teatro Castro Alves, para Lina Bardi, tinha o Nilton Sobral. Mas não era um trabalho oficial. Isso era para adiantar a informação para a imprensa, por camaradagem. Essa divulgação era um trabalho espontâneo, assim como era a escolha para se cobrir no jornal determinada área. O interesse era do jornalista mesmo. (...) A Reitoria até que tinha um departamento de Comunicação, onde trabalhavam o João Carlos Teixeira Gomes e o Fernando da Rocha Peres. Daí saíam muitas das divulgações, mas de toda a Universidade... Isso por volta de 1959”.

Sobre o dia-a-dia, a criação de pautas e a antecipação de matérias na área de cultura:

“Funcionava assim: as pessoas que freqüentavam a Escola ou que eram amigas de jornalistas, já sabiam desde os ensaios o que ia acontecer, desde a escolha do elenco. Aí davam esta notícia para algum jornalista, que começava a escrever, uns 20 dias antes. Mas não era uma coisa pautada pela chefia de reportagem. Era como uma geração espontânea, sem troca de favores (...) Começava sempre com as notinhas, que antecipavam uma ou outra produção. As colunas têm um papel importantíssimo. Naquele tempo tinha mais colunas do que hoje. Aí, perto dos ensaios finais, os textos preparados começavam a sair. Os repórteres iam à Escola e entrevistavam, como fitor jornalístico mesmo, as figuras de maior proeminência, as fontes mais autorizadas. Foram muitas vezes o Martim Gonçalves, o Gianni Ratto, os atores principais, os artistas visitantes. Esta gente chegava bem antes da temporada, ficava um tempão na cidade, e dava para ir lá conversar. (...) Quando era o dia do ensaio principal, mandava fotógrafo do jornal mesmo, e depois cobria a estréia. Isso a depender do tipo de peça e se houvessem pessoas interessadas em divulgar ela. Para algumas não tinha mobilização e ficava por isso mesmo. Isso acontecia com os concertos e com o

¹⁶⁴ Informações da entrevista de Florisvaldo Mattos, que inclusive afirmou que Glauber era o redator-final da coluna de Helena Ignez.

cinema, igual. Mas a cobertura era incerta mesmo, não saía matéria toda semana, ou todo dia. E não tinha um dia da semana privilegiado. Acontecia assim até que viesse o próximo evento. (...) Com o tempo começou a rolar ciúme, sim. Um certo despeito pelos jornalistas que tinham privilégios na cobertura. Que eu saiba Martim jamais se recusou a falar com o *Diários de Notícias*. Com o *A Tarde* é até possível, porque a relação era péssima”.

O depoimento é particularmente esclarecedor porque mostra que, na falta de estratégias mais amplas para a cobertura, pesavam os gostos e preferências pessoais de cada repórter. As escolhas estavam demasiado coladas ao repertório particular de cada jornalista envolvido, já que não eram mediadas pela decisão de uma equipe. Sem a existência de editorias também não ocorria a necessária distribuição racional e equitativa das informações daquela área. Simplesmente muitas atividades deixavam de ser registradas e até mesmo algumas fontes nunca eram ouvidas. Por outro lado, as próprias unidades produtoras (no caso a Escola de Teatro e a Universidade) não só possuíam suas preferências no jornalismo, o que é natural, como as privilegiavam, lhes dando maiores informações e atenção. Não raro, este tipo de comportamento causava ainda mais o exclusivismo na relação repórter/fonte, assim como o revanchismo e boicote dos demais.

Lembremos ainda que os jornalistas que trabalham nestes veículos não são profissionais formados no ambiente acadêmico, mas na lida diária. Em 07 de dezembro de 1956, vemos em nota do *Diário de Notícias* a divulgação da diplomação da primeira turma de bacharéis do Curso de Jornalismo, então um departamento da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Apesar do tom de júbilo, “o dia é para entrar na história da imprensa baiana”, sabemos que esta turma, iniciada em 1952, foi a única em dez anos.¹⁶⁵ Somente em 1962 será efetivado um curso, de caráter eminentemente prático, com duração de três anos¹⁶⁶. Segundo decreto presidencial, todos os jornalistas com menos de dois anos de atividade precisavam passar pelo curso.

¹⁶⁵ No *A Tarde*, em 04 de julho 61. ‘O curso de jornalismo na Bahia’, por Antonio Loureiro de Souza.

¹⁶⁶ Matéria de 01 e 02 de outubro de 1961, no *Diário de Notícias*, vai discutir a estrutura formal do curso. O texto informa que o reitor possuía recursos para uma nova habilitação e que a então Escola de Jornalismo, um departamento da Faculdade de Filosofia – funcionaria nas dependências da Faculdade de Direito, no Canela. O jornalista Jorge Calmon foi escolhido presidente da comissão de estruturação. Ele, segundo a reportagem: “Historiou o insucesso da experiência anterior, situando motivos quando o curso – que começara em 52 formando uma turma de 63 bacharéis – acabou em 56 entregando certificado de conclusão a apenas um aluno”.

Um artigo publicado no *Diário de Notícias*, em 10 de junho de 1956, nos fornece outros indicadores de como também podia se dar a entrada nesta atividade. Com o título ‘A profissão de jornalista’, uma autora não-identificada dá dicas de como ser colaboradora ou redatora de um “grande jornal”, informando que é preciso “levar um artigo, crônica ou entrevista” até a redação para que o apreciem. Para o exercício do jornalismo, ela pontua: “memória, precisão, fantasia e imodéstia são os dotes básicos para vencer nessa profissão. E sorte”. Fala que há muita pressão do tempo para que se ache um “furo” jornalístico. Quando se está longe da redação, o texto avisa que é preciso ir “alinhavando apontamentos, (e depois) telefonar o artigo ao jornal”. Sendo ‘o mais angustiante’, “ter que mudar tudo por causa de uma notícia de última hora”.

Segundo a autora, a comentarista de moda é a especialidade mais apreciada no “jornalismo feminino”. Para exercê-la, a jornalista “deve estar continuamente ao corrente do que acontece no vasto mundo dos trapos (sic)”. Considera um ponto alto na profissão quando se consegue “criar um nome” nas páginas. Ao afirmar que é imprescindível saber encontrar a “notícia”, cita uma das máximas do jornalismo: “O cão que morde um homem não é notícia, mas o homem que morde um cão é”. Elogia as redadoras “que sabem como transformar um espremido comunicado de agência em um longo, substancioso, saboroso artigo”. E continua num peculiar guia de estilo: “(as redadoras) que sabem como introduzir a nota comovente em uma desgraça comum, como refrescar de novos adjetivos o eterno recital de beneficência”. O texto afirma ainda ser necessário o conhecimento de tipografia e paginação “porque tem que escolher o título com certo número de letras”. O artigo acima nos dá ainda mais dados sobre esta época amadora, na qual o jornalismo também ensaiava seus limites, e quando o texto de colaboradores, mesmo em matérias sobre a cidade, ainda eram muito bem vindos.

2.3.3 Fragmentos da Cobertura Teatral Antes da Escola de Teatro.

O caráter efêmero e mutável da manifestação teatral sempre nos coloca diante de uma importante questão metodológica: o que nesta arte tão transitória pode ser retido no tempo? No texto? Nas páginas dos jornais? O que, de fato, podemos compreender sobre o fenômeno teatral ao lermos uma crítica, uma notícia, uma entrevista? Sabemos, contudo, que este material impresso é uma das principais fontes que fornecem estatuto de existência às montagens e à sua recepção.

Diante de implicações de ordem semiológica e hermenêutica, esta dissertação está menos preocupada com a aparente busca de um “significado real” das encenações e montagens (ou mesmo sobre o período), para, por sua vez, estudar as estratégias discursivas e narrativas empregadas na cobertura. Como cada jornal repercutiu este momento tão efervescente para as artes cênicas baianas? Como as coberturas ecoaram as peças, as pessoas e as realizações que movimentaram a capital durante estes seis anos? Sendo assim, os silêncios e as omissões, ressaltados no confronto entre os jornais, também são compreendidos como importantes mecanismos para a tessitura de sentidos.

Em paralelo a esta postura, fizemos entrevistas, investigamos material iconográfico e textual com o objetivo de padronizar datas de eventos, nomes de espetáculos e de artistas. A grafia de muitos destes não está uniformizada nos diferentes jornais ou em matérias de um mesmo periódico¹⁶⁷. Como já dissemos em tópicos anteriores, a apuração e a precisão não são qualidades almejadas pelos jornalistas desses anos.

Não havendo ainda editorias de cultura, a cobertura desta esfera social aparece lado-a-lado com a cobertura da cidade. Não só as matérias relacionadas a teatro, como as de música, dança e artes plásticas surgem num grande *corpus* igualmente relacionado aos fenômenos da *urbis* (saúde, trânsito, governo...). O que não impede que os jornais, aos poucos, reservem determinados espaços ou páginas para o encaixe de matérias direcionadas, grosso modo, à área cultural.

No caso do *Diário de Notícias*, iremos perceber, ao longo de 1956 e parte de 1957, uma grande utilização da última página (oito, dez ou doze, a depender da edição). Com menor frequência, o jornal também utiliza a página três ou cinco, páginas ímpares e frontais, espaços mais nobres, demonstrando uma hierarquia no recorte¹⁶⁸. O *Diário de Notícias* passará a ter uma coluna fixa sobre teatro em 30 de abril de 1961, assinada por Carlos Falck. Contudo, o

¹⁶⁷ Martim Gonçalves, por exemplo, é grafado, apenas em setembro de 1960, como Martin Gonsalves (*Diário de Notícias*) e como Eros Gonçalves (*A Tarde*). Em 10 de agosto de 1956, o *A Tarde* apresenta-o como Martins Gonsalves Pereira. A grafia do nome completo acontece com certa regularidade, o que não deixa de revelar que os jornais ou os próprios artistas ainda não priorizavam o nome como uma marca. O ator Antonio Luiz Sampaio, virou Antonio Pitanga graças à popularidade de seu personagem (Pitanga) no filme *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto, também em 1960.

¹⁶⁸ Como na matéria sobre a temporada da Companhia Brasileira de Comédias, no Teatro Oceania, publicada na página três do *Diário de Notícias* de 26 de fevereiro de 1956.

lugar que reserva à manifestação teatral cresce substancialmente a partir da criação de um suplemento cultural, o *Letras e Artes*, ainda em 1956.

A *Tarde* inicia 1956 com a coluna *Cinema, Rádio e Teatro* (CRT), assinada por Carlos Coelho. A CRT existe até junho de 1959, já em posse de Marco Antônio, quando cede lugar para a coluna *7 dias no teatro*. A *7 dias* não virá assinada nas primeiras edições, mas logo depois passa a ser creditada a Adroaldo Ribeiro Costa. A *7 dias no teatro* vai existir até novembro de 1961, quando dá espaço para a coluna de Tereza Sá¹⁶⁹.

Fora do colunismo, o *A Tarde* reserva, geralmente, as páginas dois e quatro para matérias relacionadas à cultura e, conseqüentemente, à área teatral¹⁷⁰. É nestas páginas também que o jornal costuma trazer os editoriais e artigos de colaboradores. Não raro, ambos os jornais trazem textos sobre temas do teatro mundial, na maioria das vezes sem ligação direta com o teatro exercido na cidade¹⁷¹. O *A Tarde*, quando o faz, utiliza material adquirido através das agências de notícias e o *Diário de Notícias* de certa forma se beneficia dos colaboradores da rede dos *Diários Associados*¹⁷².

É neste ambiente que os textos sobre teatro serão localizados, sobretudo os relacionados aos amadores baianos e aos artistas em turnê. Durante o ano de 1956, tanto o *Diário de Notícias* quanto o *A Tarde* dão amplo espaço para o movimento amador, em matérias sobre espetáculos e entrevistas sobre o estado das artes cênicas na cidade. Textos opinativos existem, mas são raros, contudo, o material dito noticioso não teme em trazer opiniões fora de aspas.

Na edição de 1º de janeiro de 1956, domingo, o *Diário de Notícias* traz matéria com o título ‘O Grêmio Dramático apresentou a opereta infantil’. A dita “opereta sacra” de quatro atos e 24 números de música teve apresentação no Colégio Estadual da Bahia (Central), mas o texto

¹⁶⁹ Ex-aluna da Escola de Teatro, Tereza Sá é uma das atrizes que desiste na formatura no episódio de 1959, sendo co-fundadora da Sociedade Teatro dos Novos.

¹⁷⁰ Quando isso acontece, em geral um sobretítulo ‘TEATRO’ tenta diferenciá-la das demais. O mesmo acontece no *Diário de Notícias*.

¹⁷¹ O *Diário de Notícias* publica em 31 de julho de 1956, um artigo, na página dois, intitulado ‘No teatro ou na tela, o essencial é a peça’, de John Beaufort, crítico teatral do *Christian Science Monitor*. O artigo fala sobre a grande procura de autores e enredos nos EUA e questiona se a transferência de meio para a exibição de peças, no caso do teatro para a TV, alteraria as obras originais. Isso quatro anos antes da TV se tornar uma realidade nos lares baianos.

¹⁷² “O nosso (*Jornal da Bahia*) sistema de comunicação com o Brasil e o resto do mundo se limitava a um precário processo de rádio-escuta e de telegrafia. Na Bahia, naquela época, somente o vespertino *A Tarde* possuía máquinas de teletipo, que recebiam notícias da Associated Press (AP) e da United Press International (UPI), em inglês, traduzidas por um funcionário”. J.Gomes, *Memórias das trevas*, S.Paulo, Geração Editorial, 2001. p.33.

não traz o nome do autor, atores, diretor, datas, fotos ou assinatura. O único nome presente na matéria é da pianista que acompanhou a apresentação, Marlene, sem sobrenome. A matéria, escrita num tom rebuscado, comenta mais a iniciativa do grupo do que o próprio espetáculo:

“A realização do Grêmio Dramático Familiar, como a de muitos grupos amadoristas, merece o nosso apoio, por se tratar de um trabalho profícuo e eficiente em benefício da arte da cena em nossa terra, tão desprezada pelos poderes públicos, que não procuram enxergar a boa vontade daqueles que propugnam pela arte e cultura de nossa terra.” (*Diário de Notícias*, 1º de janeiro de 1956).

A falta de especificidade, que também acompanha o título, alcança a única linha que se refere à montagem: “Merecem registro especial o guarda-roupa a rigor, o ponto bom, a contraregragem regular, como também a marcação”. Este trecho é particularmente revelador porque mostra o que interessa na encenação, assim como o tipo de teatro que é freqüente no período, ainda utilizando o ponto para os atores.

Um curioso balanço sobre o ano teatral anterior é publicado, dias depois, também no *Diário de Notícias*, com o seguinte subtítulo: ‘Doze peças teatrais e 36 apresentações foram encenadas em 1955 pelos grupos amadoristas locais – As dificuldades, entretanto, não esmorecem os ânimos – Perspectivas para 56’. A matéria começa catalogando que em 1954, 14 grupos amadores da cidade apresentaram 31 peças, 71 vezes. Num cálculo rápido, cada grupo teria apresentado duas peças anuais (um bom número), mas cada uma delas com duas raras apresentações. O texto culpa a falta de teatros e de apoio das autoridades para a situação de marasmo: “(...) cruzam os braços ante os esforços de um pugilo (sic) de denodados que, felizmente, mesmo em detrimento às vezes de atividades particulares, empregam seu tempo e sua inteligência em prol da sobrevivência da arte de Sarah Bernhardt”.¹⁷³

Ainda segundo o texto, são as despesas (pagamento de taxas de estatística, prefeitura, polícia, direitos autorais e aluguel de palcos, todos correndo por conta dos amadores) que “arrefecem o espírito de nossa gente de teatro”. Finalizando, afirma que uma possibilidade de renovação para o teatro baiano promete acontecer neste ano de 1956, graças às articulações feitas no I Festival Nortista de Teatro Amador, ocorrido em abril de 1955, em Pernambuco, e pela recém-fundada Federação Baiana de Teatro Amador. A imprensa noticiará diversos festivais

¹⁷³ *Diário de Notícias*, 21 de janeiro de 1956

amadores nos próximos anos. Quanto à matéria, novamente nenhum artista amador é mencionado. Não é incomum o destaque apenas do animador do grupo, que, não raro, é seu diretor. Quanto ao elenco, geralmente é elogiado pelo esforço, mas de forma genérica.

O tema da ausência de palcos e teatros serve para inúmeras notas e matérias. Cabe ressaltar uma reportagem de meia página no *Diário de Notícias*, de 23 de fevereiro de 1956, sobretudo pelo tom saudosista, presente em vários outros textos. Com o título ‘Na Bahia, teatro só o da vida’, o texto é assinado por José Nilton Leal, trazendo fotos do Teatro São João¹⁷⁴ e da maquete do futuro Teatro Castro Alves, que tinha um projeto bem mais ambicioso¹⁷⁵: “Uma cidade de mais de meio milhão de habitantes para nenhum teatro. No passado, entretanto, não era assim. Além do velho São João, Salvador já teve muitas casas de espetáculo. E o portentoso TCA? !Cinco milhões de cruzeiros já foram gastos e o que foi feito está sendo gasto pelo tempo”.¹⁷⁶

Se os amadores aparecem de quando em vez na imprensa para se queixar das condições do fazer teatral na cidade ou para lembrar de datas das apresentações, os artistas visitantes se destacam pela divulgação mais incisiva. Entre eles, nestes anos, podemos destacar, a Companhia Baiana de Comédias, de Barreto Jr., a Companhia de Teatro Cômico, de Palmerin, e a Companhia de Revistas Silveira Sampaio. A temporada destes grupos – acostumados com a rotina de divulgação de peças no eixo Rio/SP – geralmente é acompanhada por notas com fotos diversificadas, em dias consecutivos, entrevistas e anúncios pagos. As matérias costumam citar o autor, o elenco ou parte dele.

Em 1956, os jornais tendem a encaixar a produção da Escola de Teatro nos espaços habituais do teatro amador local, inclusive sendo chamada de ‘teatro amador da universidade’¹⁷⁷.

¹⁷⁴ O Cine-teatro São João foi destruído num incêndio em 06 de junho de 1923. Segundo a matéria, João Caetano, Eugênia Câmara, Itália Fausta e os baianos Xisto Bahia e Ismênia Santos teriam se apresentado nele.

¹⁷⁵ O texto lembra que as obras do TCA foram iniciadas antes do IV Centenário de Salvador e comenta o seu projeto: sala principal para três mil pessoas (o projeto que terminou sendo executado modelou-a para 1.700 lugares), anfiteatro para dez mil (a Concha Acústica foi então construída para cinco mil) e uma ‘Escola de Arte Dramática’. Se referindo ao conjunto como ‘Centro Educativo de Arte Teatral’, credita-o como “*maior obra do gênero em toda a América do Sul*”. No ano seguinte, este projeto será modificado, iniciando uma das tantas polêmicas que envolvem a casa de espetáculos.

¹⁷⁶ *Diário de Notícias*, de 23 de fevereiro de 1956.

¹⁷⁷ É interessante notar como a Escola de Teatro começa a ser denominada nos primeiros anos. Nas matérias, ela é conhecida como “*o teatro da reitoria*” (*Diário de Notícias*, 15 de dezembro de 1957), “*escola da reitoria*” (*Diário de Notícias*, 18 de abril de 1958), “*teatro da universidade*” (*Diário de Notícias*, 27 de abril de 1958 e *A Tarde*, 18 de maio de 1959) e “*escola da universidade*” (*A Tarde*, 09 de janeiro de 1961). Caso mais curioso é a chamada “*os amadores da universidade*” (*A*

Merece atenção uma matéria de um quarto de página, publicada no *Diário de Notícias*, em 12 de maio de 1956, com o título ‘Reinício do curso de teatro com a chegada do professor Martim’¹⁷⁸. Neste material, Martim Gonçalves já expõe os pilares do programa que executará nos próximos seis anos à frente da instituição.

O texto descreve em detalhes sua trajetória nos EUA, onde acabara de pesquisar a organização de escolas de teatro ligadas a universidades. Passou dois meses na Escola de Teatro da Universidade de Yale, “assistindo todos os cursos”, e entrando em acordo com o Departamento de Estado Americano para trazer para a Bahia e Rio uma exposição de Teatro, Arquitetura e Artes Plásticas¹⁷⁹. Visitou a nova Escola de Arte Dramática da Universidade de Boston, onde estudou como peças e óperas são montadas com a participação de artistas profissionais vindos de Nova Iorque. Segundo Martim, “essa colaboração é muito valiosa para o estudante que muito aprende contracenando com artistas experimentados”. Ainda em Boston, conheceu a Universidade de Harvard¹⁸⁰ e o Emerson College. Em Nova York, freqüentou o Actor’s Studio, visitou a Escola da Universidade de Columbia e assistiu “a quase todos os espetáculos da Broadway”. Freqüentou a Escola de Teatro da Universidade Católica da América¹⁸¹, em Washington, dirigida pelo padre Hartke “ator, diretor e coordenador do grupo”. Visitou ainda a Universidade Negra de Howard, onde conheceu o poeta negro Owen Dodson, professor de literatura dramática.

Segundo Martim, no curso que se inicia, “serão assentadas as bases ao futuro teatro universitário”. A matéria informa também que está previsto um espetáculo ao ar livre, em frente a uma igreja baiana, nos primeiros dias de julho. “Foi Martim que, no Rio de Janeiro,

Tarde, 09 de novembro de 1956), numa matéria sobre o a realização do *Auto da Cananéia*, segunda apresentação da Escola de Teatro, na Igreja de Santa Tereza.

¹⁷⁸ Neste segundo curso de teatro promovido pela Universidade da Bahia (o primeiro, como vimos, também ministrado por Martim Gonçalves, ocorrera em 55), as palestras versaram sobre Teatro Americano e Ensino da Arte Dramática no país. As aulas tiveram início na segunda-feira, 14 de maio de 1956, às 20h, no segundo andar da Escola de Enfermagem, com entrada franca. Na platéia, entre outros, a atriz Sônia dos Humildes, como lembra em entrevista ao *A Tarde* em 17 de dezembro de 1960: “Vi que se iniciava algo de sério na Bahia e ingressei na Escola. Compreendi que me ofereciam oportunidade de ampliar meus conhecimentos, de tornar-me a profissional que desejava ser”.

¹⁷⁹ Em dezembro de 1958, a Escola de Teatro organiza uma exposição sobre Teatro e Arquitetura nos EUA com o apoio do Serviço de Divulgação Cultural daquele país. A mostra, que fazia parte do programa de estréia do TCA, terminou sendo exposta no Colégio Maristas.

¹⁸⁰ A Universidade de Harvard criou, em 1913, um espaço denominado de *47 Workshop*, do qual emergiram importantes dramaturgos, como Eugene O’Neill, S.N. Behrman e Thomas Wolfe.

¹⁸¹ O grupo de teatro da Universidade Católica da América fez apresentação única na Escola em Salvador, em 17 de agosto de 1958. No programa, trechos das peças *Lord Byron’s Love Letter*, de Tennessee Williams, *The Happy Journey*, Thorthon Wilder, *Where the Cross is Made*, de Eugene O’Neill. No *Diário de Notícias*, 15 de agosto de 1958.

reviveu a tradição dos espetáculos ao ar livre, principalmente aqueles de cunho religioso, e que havia desaparecido nos começos deste século”. E acrescenta que no dia 10 de maio de 1956, ele apresentou o drama de T.S.Eliot em frente ao Mosteiro de São Bento na capital federal. Nesta cidade, ele já havia “montado vários dramas sacros, que foram representados no interior de igrejas do Rio, à maneira que se fazia na Idade Média e do que se faz modernamente nos países europeus e na América do Norte”.

O mais importante é notar como, já nesta primeira matéria, Martim antecipa grande parte do projeto que realizará nos próximos anos: a estrutura autônoma das Escolas americanas, a colaboração de alunos e profissionais nos espetáculos, as técnicas do Actor’Studio, as experiências realizadas por ele com dramas medievais sacros no Rio e o contato com profissionais, que mais tarde participam, na Escola de Teatro, de cursos e encenações.

Mais à frente, os dois jornais anunciam a criação da Escola de Teatro, com as aulas tendo início já no casarão-sede, no Canela¹⁸². O *Diário de Notícias*, de 08 de agosto de 1956, traz matéria de quarto de página com o título ‘A Universidade criará uma Escola de Teatro na Bahia’ informando os horários, os cursos e que Martim: “(...) já estaria ao lado da parte didática iniciando o ensaio de peças teatrais que serão brevemente apresentadas ao público baiano, devendo ser o primeiro o *Auto da Cananéia*, de Gil Vicente, que será representada por ocasião do I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro”.¹⁸³ O texto relembra mais uma vez as experiências americanas e avisa que dois artistas convidados do teatro profissional do Rio, Ana Edler e Antonio Patiño, irão participar dos espetáculos. Sendo o resto do elenco constituído “pelos alunos da escola que assim terão oportunidade de se apresentar ao público, ao mesmo tempo aproveitando a experiência de um trabalho em conjunto com artistas profissionais”.

Já o *A Tarde* comenta o assunto apenas em nota de Carlos Coelho na coluna *CRT*, de 10 de agosto de 1956, com o título ‘Escola de Teatro’. Diz que as matrículas estão abertas e que um grupo será formado com a participação dos atores Ana Edler e Antonio Patiño para

¹⁸² As aulas iniciaram no dia 15 de agosto de 1956, com direção de Martim Gonçalves, com cursos versando sobre interpretação, direção, história do teatro, dança e apreciação da obra de arte. Em paralelo, os alunos puderam frequentar um curso intensivo sobre confecção de máscaras, com o Pedro Correia de Araújo Filho.

¹⁸³ O *Auto da Cananéia* estreou apenas em novembro. No I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, a Escola apresentou o Recital de Poesia Luso-Brasileira.

apresentação no Congresso de Língua Falada, numa das igrejas da cidade. A nota traz breve informativo sobre a carreira de Martim, afirmando que ele é o “responsável pelo renascimento do teatro ao ar livre no Brasil”. Ao lado do texto, fotos de Edler e de Patiño.

Não deixa de ser curioso que na semana que Martim inicia esta jornada seja publicada no *A Tarde* uma matéria de meia página, com fotos, sobre o Actor’s Studio. Em 11 de agosto de 1956, a matéria ‘A academia que transformou Marylin’, uma republicação do *New York Times*, conta a história de sua criação, listando os alunos famosos. E analisa que, apesar de criado por Kazan e Crawford, o centro vive agora sob o método de Lee Strasberg, baseado em Stanislavski:

“Este método exige que o ator estude um papel não só no palco, no momento de representar, como também fora dele. O ator deve estudar toda a vida do personagem, na infância e nos anos que precederam seu aparecimento na peça, sendo esta apenas o clímax de sua existência. Os exercícios que este método exige têm por fim desembaraçar o ator, tornando-lhe mais fácil externar suas emoções. Na maneira de tratar as emoções do ator, este método se assemelha à psicanálise.” (*A Tarde*, 11 de agosto de 1956).

Cabe acrescentar ainda que, neste método, o ator, ciente de sua dualidade, busca a sinceridade expressiva, através da postura, do trabalho com a voz, com o corpo e com as emoções. Apesar de nem todos os atores utilizarem estas técnicas, é necessário destacar que também ela não é restrita para à corrente naturalista. Quando a Escola de Teatro surge, o teatro brasileiro já se alinhava com correntes estilísticas surgidas do questionamento dos modernos naturalistas.

O *Diário de Notícias* anuncia a apresentação da Escola no Congresso de Língua Falada, em nota de 09 de setembro de 1956, informando do recital que ocorrerá com concerto, no salão nobre da reitoria. Os atores Edler, Patiño, Sônia Gabbi e Othon Bastos interpretam trechos de autores portugueses e brasileiros. O jornal divulga, em 25 de outubro de 1956, a apresentação dos espetáculos ‘patrocinados pela Universidade da Bahia’, *L’Annonce Faite a Marie*¹⁸⁴, do Les Comédiens de L’Orangerie, grupo da Aliança Francesa do Rio, e o *Auto da Cananéia*, ambos com direção de Martim. O texto fala do autor do primeiro texto, Paul Claudel, transcreve trechos de críticas publicadas nos jornais cariocas, informando local, horários e

¹⁸⁴ Em 05 de julho de 1940, a Companhia do Théâtre du Vieux Colombier, de Jacques Copeau, apresenta esta obra no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Anos depois, em 19 de junho de 1942, no mesmo teatro, é a vez da Companhia de Louis Jouvet, tendo no elenco a atriz Henriette Morineau. Como já vimos no primeiro capítulo, o grupo se detém mais do que o esperado no Brasil por conta da II Guerra Mundial. Quanto a madame Morineau resolve ficar de vez no país.

detalhes sobre o elenco. Em 10 de novembro de 1956, uma nota com foto de Ana Edler no *Diário de Notícias* avisa que, devido ao sucesso, haverá nova apresentação do *Auto da Cananéia*.

A Tarde comenta as duas peças. *L'Annonce Faite a Marie* é foco de um texto de 07 de novembro de 1956, assinado pela sigla MPC. Nele é contada toda a história da peça, que “pelo seu elevado nível cultural e artístico agradou sem restrições. Foi, sem dúvida, uma auspiciosa iniciativa para restaurar as tradicionais pompas do teatro sacro, entre nós revivendo as gloriosas noites do passado da Bahia”. Quanto ao *Auto da Cananéia*, recebe comentário em 09 de novembro de 1956, de texto não assinado:

“O Teatro de Amadores da Universidade levou ao palco, terça passada, o *Auto da Cananéia*, de Gil Vicente, numa apresentação que mereceu os aplausos da seleta assistência que lotava o recinto da Igreja de Santa Tereza (...) todos são unânimes em considera-lo o Plauto português (...) O desempenho dos artistas, tanto individualmente como, sobretudo, em conjunto, foi bom. (...) Destacaram-se Ana Edler, a Cananéia,(...) e Antonio Patino, Jesus. (...) João Gama Filho, no papel de São Pedro esteve correto. (...) Segundo comentários que ouvi de alguns circunstantes, os demônios, tanto Satanás, quanto belzebu, se mostraram pouco ‘infernais’” (*A Tarde*, 09 de novembro de 1956).

O texto traz informações sobre o teatro de Gil Vicente, sobre o autor e também descreve toda a trama. De início cabe ressaltar que tanto as notas e matérias, quanto os comentários já começam a destacar mais detalhes do trabalho de autores e atores, sem confundi-los com o todo da ‘iniciativa’. O que acontece, de modo predominantemente opinativo, no *A Tarde*, ou mais noticioso, caso do *Diário de Notícias*.

3 ANÁLISE DA COBERTURA DO MODERNO TEATRO BAIANO (1956-1961)

Entre os anos de 1956 e 1961, tanto o *Diário de Notícias* quanto o *A Tarde* passam por diversas transformações de ordem técnica e editorial. Em geral, há melhoria na impressão, graças à aquisição de novo maquinário¹⁸⁵, melhor organicidade do texto no todo da página e aumento da publicação de fotos. São anos de experimentos com a criação de novos cadernos, suplementos e colunas¹⁸⁶, do exercício de formatos textuais, como também na variedade do número de páginas por edição. Sobretudo no *Diário de Notícias* que começa o ano de 1956 com oito e chega a ter 80 páginas, em edições especiais¹⁸⁷.

Já em maio de 1956, o *Diário de Notícias* começa a arriscar na diagramação, mexendo no tamanho dos títulos e na criação de colunas fixas. Cada vez mais haverá um ensaio de setores estáveis dentro das páginas para melhor distribuir o fluxo de informações que chega à redação¹⁸⁸. No dia 27 de maio de 1956, um domingo, o jornal sai pela primeira vez com dois cadernos e 16 páginas. Um deles é o *Letras e Artes*, suplemento cultural que merece destaque

¹⁸⁵ Em 17 de abril de 1956, o *A Tarde* começa a instalar nova impressora, em substituição a uma antiga que funcionava “há 25 anos”, como destaca em nota. Em junho do mesmo ano, já notamos melhor distribuição dos títulos no corpo da página e diagramação pouco mais funcional. O *Diário de Notícias* passa por um “vasto plano de reforma” a partir de julho de 1958, com a aquisição da rotativa The Goss Printing Company, de Chicago. Matérias ressaltam que ela pesa seis toneladas e imprime quatro cores e 40 mil exemplares por hora.

¹⁸⁶ “Os cadernos e suplementos de cultura nascem da própria efervescência daquele período. Da vontade de debater aqueles temas por parte dos artistas e jornalistas que vivenciavam aquelas idéias na Universidade”. Florisvaldo Mattos, em entrevista citada.

¹⁸⁷ Cabe ressaltar que tal suntuosidade ocorre numa edição comemorativa dos 85 anos do jornal, publicada em 06 e 07 de março de 1960 (domingo). Esta edição trouxe as 80 páginas distribuídas em dez cadernos, ao preço de dez cruzeiros. Depois dela, o jornal passaria a ter três cadernos diários. Em 21 de abril do mesmo ano, uma edição especial sobre Brasília traria 32 páginas.

¹⁸⁸ Novas áreas são criadas em agosto de 1957, como: Boletim Internacional, Notícias do Foro, Atos do Poder Executivo, Panorama Político, Noticiário Estudantil e Quadrinhos Diários (*Mandrake, O Mágico, Fantasma, Jim Gordon e Pafúncio*).

durante todo o período pela reunião de artigos de nomes exponenciais da cultura brasileira e baiana. Além de significativos textos sobre as artes cênicas, ele abrigará, mais tarde, a única coluna teatral do jornal, assinada por Carlos Falck.

Após ampla reforma, ocasionada pela utilização de nova impressora, o *Diário de Notícias* aparece em 03 de agosto de 1958 com novo padrão gráfico¹⁸⁹ e visível melhora na impressão de fotos. Nesta edição, 48 páginas são publicadas em seis cadernos, no valor habitual de dois cruzeiros. Curioso é que estas mudanças acontecem antes mesmo da estréia do inovador *Jornal da Bahia*, o que acontece no próximo mês, no dia 21 de setembro de 1958. A partir daí, o *Diário de Notícias* passará a circular com dois cadernos diários, o principal e o *DN-Esportivo*. Aos domingos, continuará publicando o *Letras e Artes*.

A partir do dia 05 de agosto de 1958, o *DN-Esportivo* passa a abrigar uma coluna originariamente chamada de *Sociedade: Krista*¹⁹⁰, enquanto o resto do caderno publica artigos sobre discos, rádio, o horóscopo e palavras cruzadas. Outra importante iniciativa do *Diário de Notícias* é a publicação de nove edições dominicais do suplemento *Crônicas*, sob a coordenação da arquiteta Lina Bo Bardi, a partir de 07 de setembro de 1958. Há ousadia na diagramação e no conteúdo dos artigos. O jornal também publica edição especial, no dia 09 de agosto de 1959, apresentando a Bahia aos participantes do IV Colóquio Luso-Brasileiro. Em 1960, o *Diário de Notícias* acrescentará aos conhecidos cadernos, ainda o *Suplemento Dominical* (julho) e a *Revista-DN* (outubro). Ambos com tiragem aos domingos. Segundo artistas e jornalistas que viveram a época, depois das revistas *Mapa* e *Ângulos*, o *Suplemento Dominical* do *Diário de Notícias* era o instrumento de divulgação cultural mais significativo no estado. Este caderno, concebido nos moldes do *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*, foi editado por Inácio Alencar (também secretário do *Diário de Notícias*), Sílvio Lamenna, Glauber Rocha, Paulo Gil Soares e Florisvaldo Mattos, contando também com textos de colaboradores, até 1964. Apenas em 1969, já sob chefia de Cid Seixas, o suplemento retornaria, agora, com nova equipe.¹⁹¹

¹⁸⁹ O antigo formato do papel era *Standard*. Agora, ele passa a ficar ligeiramente menor na largura (três centímetros a menos) e altura (um centímetro). Contudo, o número de colunas continua o mesmo, oito, como no jornal *A Tarde*.

¹⁹⁰ Pseudônimo de Helena Ignez, então aluna da Escola de Teatro, atriz e primeira esposa de Glauber Rocha.

¹⁹¹ Entrevista de Florisvaldo Mattos.

O *A Tarde* já inicia 1956 com uma folha denominada *Literatura e Artes*, na qual publica textos, de um modo geral, relacionados à cultura e a arte mundiais. Em setembro deste ano, ela passa a ser chamada *Literatura, Crítica e Artes*, mas nenhuma mudança de ordem conceitual altera os artigos que publica, exceto, talvez, pela participação de Afrânio Coutinho¹⁹². A folha migra da quinta-feira, para o sábado e, finalmente, passa a ser publicada aos domingos a partir de 06 de abril de 1959, agora como um caderno não-avulso chamado *Literatura, Sociedade e Reportagens*. Todos eles dão especial atenção aos textos sobre poesia e literatura, deixando as demais expressões artísticas de lado.

Antes disso, e após instalação da nova impressora, o *A Tarde* passa a publicar, em 09 de junho de 1956, a página *A Tarde Infantil*, coordenada por Adroaldo Ribeiro Costa. Com títulos impressos em azul, ele adapta textos das fábulas infantis e lança concurso de ‘reportagens’ infantis. Eventualmente o espaço traz resumos das peças teatrais já encenadas pela Hora da Criança. Em abril de 1958, o vespertino *A Tarde* passa a publicar uma edição matutina às segundas-feiras, talvez por conta da concorrência com o *Diário de Notícias*, que, como vimos, ousou muitos nestes anos.

O *A Tarde Edição Extra*, geralmente com oito páginas, é praticamente um outro jornal, com parte da equipe exclusiva e diagramação diferenciada. É nele que surgirá a página *Unidade*, da União dos Estudantes da Bahia (UEB), grande adversária da administração de Martim Gonçalves. A UEB vinha há algum tempo querendo publicar um tablóide voltado para os estudantes em jornais locais. O pedido é feito tanto para a turma que pretendia lançar o *Jornal da Bahia*, quanto ao *A Tarde*. Por questões técnicas e financeiras, o tablóide terminou não saindo, mas o *A Tarde* cede duas páginas (a cinco e a seis) de sua recém-criada edição matutina, sem ônus para a entidade. A primeira edição da página *Unidade* é publicada em 25 de abril de 1958.¹⁹³

Fora a criação de um caderno dominical no início de abril de 1959, o *A Tarde* não trará mais inovações até o final de 1961. Merece destaque, contudo, a agilidade em que o veículo

¹⁹² Em 05 de janeiro de 1956, a folha traz entrevista com Benjamin Perèt, poeta francês do surrealismo. Em 01 de agosto de 1957, Glauber publica o artigo ‘Explicação da Jogralasca’. Quanto a Afrânio Coutinho, que publica série de artigos sobre a natureza da crítica literária, expõe seu pensamento sobre ‘O intelectual e a província’, em 16 de agosto de 1958.

¹⁹³ *A Tarde*, 07 de novembro de 1960.

publica edições extraordinárias sobre fatos da política e economia. Em janeiro de 1959, traz um tablóide sobre a Conferência do Petróleo que se realizava na capital. Quando ocorre a renúncia do presidente Jânio Quadros, na manhã de 25 de agosto de 1961, horas depois o *A Tarde* lançava nas ruas uma edição extra, mais tarde complementada pela edição padrão. A agilidade de sua redação se faz sentir mesmo durante os dez dias da greve dos profissionais gráficos, iniciada em 14 de novembro de 1960, quando não deixa de publicar nenhum número.

Nos próximos tópicos, daremos destaque para as iniciativas que buscaram formar um espaço fixo na cobertura teatral (colunas, suplementos e críticas). Em paralelo a este esforço, os jornais, sobretudo o *Diário de Notícias*, acompanharam através de matérias, artigos e entrevistas, as montagens promovidas pela Escola de Teatro, por grupos como o Teatro de Arena e o Teatro dos Novos, abrindo também inúmeras entrevistas para que artistas e técnicos debatessem o ideário moderno no teatro da cidade. Num momento final, analisaremos como as companhias do ‘velho teatro nacional’ tiveram que, diante das inovações cênicas, se posicionar para conseguir espaço na imprensa.

3.1 Tentativas de Espaço Fixo na Cobertura: Colunas, Suplementos e Críticas.

Como vimos, o jornal *A Tarde* mantém durante todo o período, colunas de teatro alimentadas por notinhas, artigos e comentários opinativos sobre teatro. Quanto ao *Diário de Notícias*, apesar da variedade de entrevistas, matérias e artigos, conquista um espaço fixo, o *DN-Teatro*, em 30 de abril de 1961, sob a coordenação de Carlos Falck, que existe apenas até novembro do mesmo ano.

O *DN-Teatro* intenciona publicar críticas de teatro, mas, devido à quantidade de estréias do período em que atua, publica também notas sobre o meio. O suplemento cultural *Crônicas* traz em quase todas as nove edições reportagens e artigos sobre teatro. Apesar da existência ou não de peças em cartaz, este caderno procura manter aceso o debate sobre a área. É no *Diário de Notícias* que acompanhamos ainda o peculiar desenvolvimento de um colonismo sócio-cultural, tendo à frente as colunas *Krista* e *Hi-So*.

3.1.1 O Colunismo Teatral no A Tarde: CRT e 7 dias

A coluna *Cinema, Rádio e Teatro* existe no *A Tarde* já em janeiro de 1956. Assinada por Carlos Coelho, pretende ser diária, mas sai com mais frequência nas terças e sextas, se fixando na página seis. Traz comumente pequenas notas de divulgação e comentários sobre as três áreas, nem todas as informações sendo referentes a Salvador. Na parte teatral, observa-se que Nair da Costa e Silva é uma fonte bastante presente¹⁹⁴. Não raro informando sobre o cenário pernambucano e sobre a situação dos grupos amadores em outros estados.

Durante a coordenação de Carlos Coelho, a *CRT* dará amplo espaço para os amadores. Merece destaque os preparativos e a repercussão do I Festival de Teatro Amador da Bahia, que ocorre no início de julho de 1956. Apesar do diminuto espaço, Coelho não se furta em comentar cada um dos espetáculos. Sobre o TAB, que monta *Paternidade*, peça de August Strindberg, acha que “seja um drama pesado e bolorento. Os amadores começaram a superestimar a acústica e estavam sussurrando”¹⁹⁵. Elogia genericamente os atores e comenta a direção. “Muitas pessoas foram da opinião que o diretor Luiz Costa poderia ter conduzido melhor o terceiro ato, que não chega a convencer, embora tenha um ou dois suspenses que, se bem explorados, o levantariam muito”. Já o ponto alto do Festival teria sido a apresentação da ópera *Cavaleria Rusticana*, um espetáculo não-concorrente:

“Meus conhecimentos de música, infelizmente, não passam muito além do reconhecimento de um escrita musical. Nem as claves, que são aquelas letrinhas complicadas e sinais no início da pauta, sei identificar. Mas – palavra de honra! – sei reconhecer um bom espetáculo. (...) Gostei de ver Adeodato Madureira fazendo o Alfio, firme (...) Se houver um astro, porém, este foi o maestro Mário de Bruno, que, como regente, dava tudo a todos, a tempo e a hora. Suas mãos falavam: ‘É você! Tenha calma... Entre agora! Mais rápido! Cuidado!’” (*A Tarde*, 06 de julho de 1956).

Mesmo assumindo sua ignorância na área de teatro e música, e tendo pouco espaço para comentários de maior fôlego sobre as encenações, Coelho faz um balanço ácido sobre o festival dos amadores, em 09 de julho de 1956: “jamais qualquer grupo amador baiano esteve

¹⁹⁴ Em 04 de outubro de 1956, a própria *CRT*, agora assinada por Celsius, anuncia que Carlos Coelho embarca com Nair e o TCB para o II Festival Nortista de Teatro Amador.

¹⁹⁵ Em 04 de julho de 1956.

tão perto da crítica popular e se sentiu tão vulnerável a ela”. E continua: “(...) por serem amadores, esses grupos cênicos eram invariavelmente acarinhados e aos artistas jamais se dizia outra coisa senão elogios, num mau sentido do estímulo”. Como resultado, havia “amadores, na Bahia, que, por falta de quem os criticasse, se julgavam grandes artistas, como se grandes artistas pudessem ser feitos sem escola”. Quanto ao presidente da Federação Baiana de Amadores, Emílio Fontes, teria mandado “buscar elementos de maior experiência, em centros artísticos mais adiantados, para orientar os grupos que iam se exhibir”, porém, com ‘arrogância’, “nenhum dos grupos aceitou essa colaboração”.

Depois desses comentários, Coelho não terá mais sossego. Nas colunas seguintes, só faz se defender dos contra-ataques: “Confesso que fiquei decepcionado com a mentalidade de alguns artistas amadores (...). Envaidecidos como pavões, ante elogios fartos e imerecidos (...), passaram a hostilizar a crítica da imprensa”. E volta à carga: “Os amadores baianos não estudam. Nada conhecem da história do teatro (...) Não sabem como evoluiu a arte cênica, nem o que dela se pode esperar”. Quanto aos amadores idealistas, “seu trabalho fica escondido por detrás das rodas coloridas dos pavões, que, sempre inflados de vaidade, esperam ser arremessados, após cada atuação, pela unanimidade da crítica, da intransigência de um lugar comum para a galeria dos gênios”¹⁹⁶.

O embate esquenta, trazendo, nesta mesma edição, abaixo da *CRT*, uma segunda versão do Festival, positiva, agora assinada por M.Tarquínio. A abertura: “Não temos pretensão de ser crítico teatral ou de música (...) apreciamos como amador pelo prazer de ouvi-la”. Afirmando que não quer comparar, mas “aplaudir o esforço de todos”, acredita que “como não somos crítico, e a nossa opinião é de nenhuma valia, nos sentimos à vontade para destacar o que mais nos agradou e impressionou”. Fica claro que os amadores não estão apenas no palco.

Cerca de um mês depois desse episódio, Carlos Coelho é afastado da *CRT*, que passa a ser assinada por Celsius. A despedida, em 22 de agosto de 1956: “Outros deveres me foram conferidos pela direção do jornal, obrigando-me a este afastamento, que, confesso, me causa um certo pesar”. Já Celsius, nesta mesma coluna, assim se apresenta: “Sou um indivíduo mal humorado, rigoroso, não tenho pena de ninguém”. Em tom jocoso, acrescenta que estrangulou

¹⁹⁶ Em 10 de julho de 1956.

um gato aos sete meses de idade. E provoca: “Pratico o halterofilismo, o que confere uma certa confiança nos meus músculos. Não tenho amigos no rádio, nem no cinema, nem no teatro – e a isso eu chamo independência”. Apesar da empáfia, a partir daí *CRT* passa a viver de notinhas de agências internacionais e pequenas notícias com a agenda dos amadores. Em 27 de março de 1957, Celsius sai sem grande alarde e a coluna passa a ser assinada por Marco Antonio, que não provoca grandes mudanças na linha anterior.

A partir de junho de 1959, a coluna mista de cinema, rádio e teatro deixa de existir. No dia 15, é criada a *7 dias no teatro*, sem assinatura nos primeiros números, mas logo identificada a Adroaldo Ribeiro Costa¹⁹⁷. Na verdade, a coluna *7 dias* é uma série que, a depender do dia da semana, cobre as áreas de teatro, artes plásticas, ciência, livro, cultura e música.¹⁹⁸ Apesar de não entendermos a categoria cultura lado-a-lado com as demais, a atitude mostra o esforço do *A Tarde* em acompanhar a rica cobertura cultural já desenvolvida pelo *Diário de Notícias* e *Jornal da Bahia*. Em seu primeiro dia, a *7 dias no teatro* se propõe a realizar um ‘fichário’ sobre o teatro baiano. “Que tem feito e que pretendem fazer os que teimam em realizar teatro na Bahia?(...) Valha a nossa intenção de estimular esses lutadores e alinhar subsídios para a história do desenvolvimento da arte cênica entre nós”. Para estimular a participação, traz no primeiro número as informações sobre a Hora da Criança, o seu próprio grupo.

Adroaldo continua a rotina de divulgar os amadores baianos e as companhias visitantes, mas reforça a publicação de acontecimentos recebidos pelas agências sobre o teatro mundial, não raro escritos em inglês, francês e espanhol, como vemos em 22 de junho de 1959¹⁹⁹. Sabe-se que, geralmente, as informações chegavam ao jornal em inglês ou na língua pátria das agências internacionais. Elas eram repassadas em código morse para a redação e, aí, traduzidas. Caso isso não acontecesse, não tinha porque serem publicadas para o grande público. Mas é nesta mesma época, em meados de 1959, que a Escola de Teatro começa a organizar o I Seminário Internacional de Teatro. Seria, então, a forma que a *7 dias* encontrou

¹⁹⁷ Adroaldo já havia publicado matérias sobre teatro no mesmo jornal. Entre maio e agosto de 1958, por exemplo, assina a série ‘Vida e Morte do Teatro na Bahia’, com seis matérias sobre a história do teatro baiano. Publicadas no *A Tarde Edição Extra*.

¹⁹⁸ O *A Tarde* lança nesta data uma série de colunas *7 dias*: segunda-feira, *7 dias* no Teatro; terça, nas Artes plásticas; quarta, na Ciência; quinta, no Livro; sexta, na cultura; e sábado, na música.

¹⁹⁹ Em 22 de junho de 1959, traz citação em inglês de um autor chamado Joseph Wood Krutch. Na edição seguinte, traz uma nota toda escrita em francês, sem autoria. Em 30 de maio de 1960, publica um artigo em espanhol sobre Eugene O’Neill.

de mostrar que também acompanhava as reviravoltas do teatro mundial? Durante toda sua existência, a coluna continuará divulgando notas internacionais, contudo, traduzidas.

De todo modo, no dia 02 de maio de 1960, a *7 dias* lança duas campanhas. A primeira incentivando crianças a escreverem textos sobre a peça infantil dos Novos, o *Casaco Encantado*, de Lúcia Benedetti. E a segunda, promovendo uma rifa de coleção de cabeças de alfinete. “Obteve a melhor repercussão a notícia de que a Hora da Criança iria promover rifa de preciosa coleção de quadros a óleo pintados em cabeça de alfinete, ora em exposição na Bahia”. Isso, ele explica, por dois motivos: “Fazer que fique em nosso estado originalíssima coleção” e, com o dinheiro, “auxiliar na construção do teatro da Hora da Criança”.

De dezembro de 1960 a abril do próximo ano, um dos assuntos mais constantes na *7 dias* é a ida da opereta *Narizinho*, da Hora da Criança, para São Paulo. A apresentação, que faria parte do jubileu das bibliotecas infantis, porém termina sendo cancelada. Em nota de 10 de julho de 1961, Adroaldo desabafa: “Até hoje, 18 anos decorridos de sua fundação, (a Hora da Criança) ainda não recebeu nenhuma ajuda oficial”. Já a nota ‘Bom teatro na Universidade do Ceará’, de 19 de dezembro de 1960, avisa que esta instituição apresenta o *Auto da Compadecida* e a peça *Britannicus*, com o Les Comédiens de L’Orangerie. Curioso é que a coluna não tenha feito qualquer referência ao mesmo grupo quando este se apresentou, meses antes, no teatro da Universidade da Bahia.²⁰⁰

Enquanto a Escola de Teatro explode em atividades e o Teatro dos Novos já se configura como um sério grupo profissional, a *7 dias* continua promovendo a realização dos festivais de teatro amador. Em 24 de outubro de 1960, sobre o Festival do Clube Cruzeiro da Vitória, reproduz nota de seu idealizador, Paulo Serra, que reclama da: “ausência completa das autoridades, as quais tiveram convites especiais e não tiveram a cortesia de aparecerem mesmo na instalação, parecendo até que enquanto os particulares procuram o estímulo, a renovação da arte e cultura da Bahia, os poderes tolham, conspiram e tramam”. Os amadores mantêm o mesmo discurso queixoso das décadas passadas, sequer revendo o papel que agora

²⁰⁰ Em nota na coluna *Hi-So*, do *Diário de Notícias*, de 19 de maio de 1960: ‘Jean Racine em cinco atos na ET’. Em francês, os Les Comédiens de L’Orangerie (que já haviam apresentado Claudel na Escola) apresentam *Britannicus*. “Vá buscar seu ingresso logo! Será, sem dúvida, uma esnobação pra quem só matraqueia o ‘portugalense vulgaris’. Todavia a ETUB distribuirá um roteiro mimeografado e quem não gostar da palavra no teatro, vê os atores e o mise-en-scène, fabulosos por sinal.”

desempenham numa cidade em ebulição. Duas semanas depois, em 14 de novembro de 1960, a *7 dias* publica a resposta de Floriano Serra, escolhido melhor ator deste Festival, a uma crítica lançada por outro amador, Walter Barros. “Frustrado é um termo bem mais adequado a profissionais interesseiros do que a amadores esforçados, corajosos, artistas muitas vezes improvisados. (...) Se não há talento, há, pelo menos, boa vontade”. Os amadores persistem na defesa e exigem financiamento público para o teatro diletante e não-profissional.

Adroaldo evita escrever diretamente sobre o trabalho de Martim²⁰¹, mas sede o espaço para todos que assim o desejem em 05 de dezembro de 1960²⁰². É através da *7 dias*, que os textos de Paulo Francis serão republicados, isso já a partir da próxima edição, dia 12 de dezembro de 1960. Após o furacão que foi a saída de Martim, em agosto de 1961, a *7 dias* volta a viver de notas de agências e informações sobre os amadores, até deixar de ser publicada, no final de novembro do mesmo ano.

Em 04 de dezembro de 1961, uma nova colunista assume o espaço teatral do *A Tarde*. É a atriz, membro dos Novos, Tereza Sá que já no primeiro dia explicita que não pretende fazer crítica de teatro: “Muito menos entrar em divagações metafísicas, poéticas ou filosóficas. A cronista não tem saúde para tanto. Pretende ser noticiosa (Rio, SP, Recife, exterior) e pesquisar as condições do teatro entre nós”. Daí então, se prontifica a realizar série de entrevistas com grupos amadores locais, para aferir seus “pensamentos, orientações e necessidades”. O mais incrível é que ela inicie a coluna de teatro, dois anos depois, com o mesmo procedimento de levantamento sobre os amadores proposto por Adroaldo, em 15 de junho de 1959. A consciência teatral não foi acumulada pelos jornais.

²⁰¹ Numa rara vez que comenta diretamente sobre a Escola de Teatro, assim se expressa Adroaldo, dia 22 de agosto de 1960: “Quanto aos cursos especializados que a Universidade mantém para atores, diretores e cenaristas, podem valer apenas para efeito de exportação. Se não há teatros e conseqüentemente possibilidades de exercício normal daquelas atividades a iniciativa equivale a ensinar piano aos pigmeus da África e não levar um só instrumento para lá”.

²⁰² Em 05 de dezembro de 1960, afirma que não foi ver *A Ópera dos Três Tostões*, mas justifica: “É claro que o Teatro Universitário necessariamente deve merecer a atenção de uma coluna especializada como essa. Acontece, todavia, que temos silenciado a esse respeito. Porque era do nosso desejo tratar do assunto, com a seriedade que ele merece, depois que tivéssemos todos os elementos para um bom ente de razão. Não é segredo para ninguém que o assunto Universidade da Bahia é quase sempre discutido em termos apaixonados, de louvação ou condenação sistemática. Não me agrada nenhuma das duas atitudes. Reservo-me, então, para em futuro próximo tecer uma série de considerações sobre o que a UB vem realizando em matéria de Teatro na Bahia. O que não impede de, a partir de hoje, franquear estas colunas ao colaboradores desta seção, a todos quantos desejem opinar com serenidade e objetividade sobre o assunto. Quanto a mim, falarei em tempo oportuno”.

Nas três edições que publica até o final do ano, traz entrevista e notas sobre o teatro amador e nacional. Em 11 de dezembro de 1961, Affonso Ruy afirma que é culpa dos poderes públicos, “a quase inexistência do teatro na Bahia”. Para ele, o declínio do teatro amador ocorre por falta de orientação, de palcos, da vaidade das estrelas e da pobreza dos grupos. Sobre a Escola de Teatro, acredita que merece aplausos, já que prestou relevantes serviços, embora faça restrições “e grandes” à direção de “Eros”. Quanto ao Teatro dos Novos, lhes falta maior apoio do governo e do povo. Contudo, o tom e o conteúdo do que Ruy afirma é criticado em outros jornais.²⁰³

Na semana seguinte, 18 de novembro de 1961, a coluna de Tereza Sá publica um texto crítico de autoria de João Augusto sobre o espetáculo *As Mãos de Eurídice*, de Rodolfo Mayer, no qual questiona o critério da vinda de ‘espetáculos do sul’ para a cidade. Na verdade, “improvisa-se companhias para explorar a praça”. Critica a crítica que elogiou o espetáculo e ironiza sua apresentação. “O êxito foi tão grande, a cortina do Oceania abriu tantas vezes que os três atores em cena devem ter se resfriado. Para o ano tem mais! Enquanto a erva cresce... O provérbio é algo bolorento. Obrigada pela ingenuidade de vocês”. Como seu antecessor, Tereza também abre a coluna para texto de terceiros.

3.1.2 O Colunismo Social no *Diário de Notícias*: *Krista* e *Hi-So*

É importante caracterizar a contribuição das colunas sociais no período. Enquanto *Sandra*, no *A Tarde*, divulga membros do comércio, da política e das famílias tradicionais e, dentro deste recorte, aquilo que pudesse ser relacionar ao fazer teatral, *Krista*, no *Diário de Notícias*, promove os bastidores do mundo intelectual e artístico baiano, se baseando, sobretudo, nos eventos promovidos pela Universidade da Bahia. Analisar a sua atuação já seria um saboroso objeto de pesquisa, contudo, aqui nos concentraremos apenas nos comentários sobre o meio

²⁰³ Esta coluna repercute na coluna *Revista Crítica*, do *Diário de Notícias*, em 17 e 18 de dezembro de 1961. “Ainda sobre teatro, merece comentário amargo de RC a entrevista que a bem lançada colunista Tereza Sá fez com o acadêmico Afonso Ruy. O teatrólogo tradicional da Bahia falou, como sempre, acusando Deus e o mundo da falta de teatro nesta terra. Por fim, faltando à ética profissional, desrespeitou um profissional (polêmico, mas digno de respeito) como o sr. Martin Gonçalves. RC não tem partidos culturais: malha e elogia quem merece. Na segunda edição de sua crônica, Teresa Sá errou”.

do teatro. A coluna *Hi-So*, de Sylvio Lamenha, substituirá *Krista*, anos depois, tentando articular as duas propostas.

A partir do dia 05 de agosto de 1958, a então coluna *Sociedade:Krista* divulga e analisa a cena sócio-cultural com um estilo bastante peculiar. Sobre um curso de folclore realizado por Edson Carneiro na Escola de Teatro, por exemplo, assim o indica: “Desta forma, muitos baianos que botam cátedra sobre candomblé terão oportunidade de aprender alguma coisa sobre o assunto que bastante comentam e nada entendem...”²⁰⁴. Sem perder o bom humor, *Krista* é espectadora privilegiada dos principais eventos, relacionamentos e brigas do ‘Avant-garde’ baiano. Reclama das risadas nos espetáculos²⁰⁵, lista os inúmeros visitantes ilustres da Escola de Teatro e traça um raro perfil do universo que ali era vivido naqueles anos.

Segundo ela, o ano de 1959 será “o ano das bolsas”. É o que informa em nota do dia 05 de março de 1959, já que doze alunos de teatro devem fazer intercâmbio nos EUA. “Será esta a primeira turma formada pela Escola e eles deverão estar por lá logo depois da sua formatura. As outras duas bolsas já dadas: são as de Margarida Sá e Griselda Fraga, que em breve estarão na Inglaterra. Ficarão hospedadas num convento e a ida será em abril”. Porém, não temos informações se todas estas bolsas foram realmente efetivadas. De forma brejeira, comenta, em 03 de abril de 1959, que a Escola estava recheada de ‘lindas alunas’: Maria Simões, Eneida Cavalcante, Marta Overbeck, Lisette Fernandes (bolsista do Rio), Regina Nesser e Inessa Alfano. “Pena é que algumas delas (que talvez estejam lá por *snobismo*) não suportem a disciplina séria desta escola, e no meio do ano já tenham deixado o curso”. Sabemos, com isso, que outros alunos já haviam desistido da Escola, antes mesmo do célebre racha que gerou os Novos, em agosto deste mesmo ano. Resta lembrar que a citada aluna Marta Overbeck de fato abandona o curso em agosto.

Sobre a estréia de o *Auto da Compadecida*, comenta em 26 de maio 1959, que “foi também um sucesso social. O outro sucesso, o da encenação e interpretação da peça, eu não posso falar; sou aluna da Escola de Teatro (...) elogiar meu grupo é falta de modéstia”. Segundo ela, os intelectuais “habitués” estavam presentes: Vivaldo da Costa Lima, Jair Gramacho,

²⁰⁴ Nota publicada em 07 de agosto de 1958. Aos poucos, a coluna passa a ser chamada apenas de *Krista*.

²⁰⁵ Em 19 de agosto de 1959, assim comenta sobre a platéia de *Um Bonde Chamado Desejo*: “As risadinhas durante o espetáculo são irritantes e as pessoas que se dizem inteligentes deviam notar que Blanche é tragédia e não comicidade”.

Calazans Neto, Sante Scaldaferrri, Godofredo Filho, Zezé Catharino, Genaro de Carvalho, Carlos Eduardo Rocha, entre outros. Em 01 de agosto de 1959 percebe que o “professor Martim está muito ocupado com a exposição da Bahia que levará para São Paulo. Essa será de fato uma exposição da Bahia, da vida e do que se faz na cidade, originalmente em todos os sentidos, diferentes dos habituais e cansativas folclóricas que se costumam fazer”. No dia 15 do mês seguinte, colhendo os fluidos da saída dos meninos que comporiam o Teatro dos Novos, comenta o aniversário de Martim. No sábado passado, “os alunos da ET reuniram-se todos, cantaram parabéns e deram ao professor Martim um bolo verde e enorme que era um trevo de quatro folhas. Eram vinte velas que ele apagou de dois sopros”. O professor fazia 40 anos.

Num balanço sobre o ano que passou, *Krista* destaca, em 1º de janeiro de 1960, os nomes que mais movimentaram a cultura local, entre eles: Maria Fernanda “famosa e temperamental atriz, esteve largando pluma em diferentes áreas”. Já o professor Martim “outra notícia constante durante o ano inteiro, devido aos sucessos e conflitos havidos na ET. Principalmente no período final, quando se formaram os primeiros alunos da Escola. Martim esteve em evidência, ocupando notícias em todos os jornais. E mais sendo grande motivo a exposição que realizou em São Paulo, junto com a Sra. Lina Bardi”.

Em 27 de fevereiro de 1960, ela se despede do público, afirmando que foi ‘extremamente cansativo’ criar, por dois anos, uma crônica diária. E descreve:

“No princípio, era preciso alguma coragem para arriscar o nome de alguém, muitas pessoas sérias e sóbrias se irritavam profundamente com a citação. Depois fomos vencendo e a rotina começou a ser invertida: Não íamos mais em busca da notícias, elas vinham ao nosso encontro. Motivo; a vaidade humana não tem limites. Jamais resiste a um elogio, embora fácil, como é o da crônica social”.

Avalia que, a rigor, não escreveu crônica social, “mas da cidade”. Já que a coluna “nasceu para falar de uma classe e aos poucos libertou-se”. Para finalizar, tece uma enorme lista de intelectuais e assuntos, com suas respectivas características. Entre eles:

“O mais bang-bang (Adroaldo Ribeiro Costa), (...) o ponto onde mais se fala da vida alheia é a porta da livraria Civilização Brasileira, (...) maiores tabus: Petrobrás e nacionalismo; bossa-nova e o concretismo (...) o campo onde mais se brigou foi o teatro (...) o órgão que mais luta é a ABES (...) a caldeira do nacionalismo é a Faculdade de Direito (...) a maior tristeza é ver edifícios modernos (horríveis) quebrando o invariável barroco da cidade”.

O papel que esta coluna desempenhou nos efervescentes anos de implantação do ideário moderno na Bahia realmente merece um estudo à parte. Contudo, adiantamos a percepção de que o colonismo antecipa inúmeros assuntos mais tarde tratados em matérias mais aprofundadas. Além do que, pela agilidade, o espaço funciona como um catalisador de informações que, como ela mesma destaca, já iam à sua procura.

Sylvio Lamenha inicia a *Hi-So* na edição de 03 e 04 de abril de 1960. Continua dialogando com o público intelectual, mas flerta abertamente com o colonismo social habitual. E, seja por conta de pressões editoriais ou pela percepção de que há teatro profissional nos Novos, também abre os olhos para as atividades que acontecem fora dos muros da Escola. Em 17 e 18 de abril, comenta sobre os Novos: “grupo teatral que, ano passado, apresentou a criação medieval, *Auto da Natividade* (com boa acolhida) volta a cena com o *Casaco Encantado*, trata-se de jovens que buscam teatro sério para o que empregam um notável senso de equipe”. Apesar disso, não arrefece no apoio em relação a Escola:

“E fale quem quiser falar: mas as promoções da Reitoria estão aí mesmo para quem quiser constatar. Esta ET é um celeiro de autênticos artistas, que ali aliarão às naturais tendências, o traquejo técnico sem o qual não se faz arte, hoje em dia: os cursos de imitação, dicção, história do teatro e similares, coisa impossível na Salvador de uns dez ou 15 anos atrás, são hoje uma realidade palpável, que está dando (já) seus frutos. Formando jovens que querem realizar-se na arte, pela arte”. (*Diário de Notícias*, 21 de maio de 1960).

Curiosa é a lista que publica em 30 de setembro de 1960, com as regras mínimas para evitar gafes no teatro e no cinema. Vejamos algumas delas: se tiver que dormir que seja com discrição ou é melhor sair do espetáculo, não falar alto, não usar chapéu, não cumprimentar a todos, não mover muito os pés e braços quando estiver sentado, tomar cuidado com risos e aplausos, mascar chicles e pipocas com discrição. E o mais impressionante: “Não critique (em excesso) o filme (ou a peça) apresentada: lembre-se que há jornalistas por perto, que podem conhecer você e mais tarde transcrever suas declarações, o que as vezes não é muito oportuno”. Pela advertência, acreditamos que os jornalistas da época eram capazes de transformar em fontes, pessoas que fizessem qualquer comentário *off-record*.

Seus comentários revelam um tipo afetado e grandiloquente. Sobre Paulo Gil Soares, autor da peça *Evangelho de Couro*, o seu primeiro texto, na época sendo ensaiado na Escola: “Lança-se assim, em alto estilo, na dimensão que consagrou Ibsen, Shaw e Wilde. E estamos evangelizados. Stop”. Num gênero entre o blasé e o irônico, afirma que, durante as apresentações, em francês, do grupo Les Comédiens d’Orangerie, a “*ETUB* distribuirá um

roteiro mimeografado e quem não gostar da palavra no teatro, vê os atores e o mise-en-scène, fabulosos por sinal”.

Todavia é esse mesmo jeito jocoso que ajudará a envolver a montagem de *A Ópera dos Três Tostões* num primeiro de muitos conflitos. Em nota de 09 de novembro de 1960, Lamenha avisa que os ingressos para o espetáculo no “Castro Alves Theatre” já estão sendo vendidos. Observa, porém, que os comprados na Escola, custando 20 cruzeiros cada, são para os espetáculos que ocorrerão depois. “Agora, para primeira noite, as Voluntárias Sociais estão vendendo ingressos a 500 (meia abóbora, pois), para reverter em suas meritórias obras”. Acrescenta ainda que não será exigido black-tie, mas os trajes devem ser escuros. Quatro dias depois, procura destrinchar o imbróglio que sua informação causara:

“Analisem os fatos, e vejam de quem é a culpa (exclusiva): para a *Avant-premiere* da *Ópera*, de B(astold) B(recht), na terça próxima, a Escola de Teatro da Universidade da Bahia havia entregue às Voluntárias Sociais ingressos para serem vendidos a 500 (meia abóbora), tudo revertendo para as filantrópicas campanhas das Voluntárias, com a primeira-dama do estado, *Lady* Lavínia Magalhães, à frente. Pois bem: certos personagens do *Hi-So* local acharam alto o preço (???) e tanto deitaram a lamentar que as Voluntárias Sociais concordaram em deixar os ingressos por 200. Com a informação *hi-soniana*, porém, de que, após a noite de estréia, os ingressos custariam 20, que fizeram essas criaturas? Devolveram os bilhetes, alegando que ‘prefeririam ir depois na base das vinte pratas’. É o caso da celebre inquirição: ora por quem sois avarentos? Não vistes o alcance de uma promoção filantrópica? Estais inclusos em meu Canhenho (sic) Negro – pois, pois, *Hi-So* quedou irremediavelmente triste com vosso gesto. Um *mauvais*, um três *mauvais* geste. Bad, bad, bad.”.

Por conta dos altos preços cobrados à elite baiana para assistir uma peça de Brecht, a recepção à encenação já começa num clima de animosidade. Mais tarde, a crítica ainda comentará o ‘abuso’ de o evento ser apresentado num teatro semi-destruído e com os espectadores sentados em ‘desconfortáveis’ arquibancadas de madeira²⁰⁶. O espetáculo, já o dissemos, foi o primeiro da Escola a cobrar pelos ingressos. A questão é que a coluna *Hi-So* (que insinuara que o preço negociado pelas Voluntárias estava alto) antecipa uma informação que termina *atrapalhando as vendas* para a estréia. No episódio mesmo que procura instituir o *teatro profissional pago* em Salvador, vemos a falta de sensibilidade da imprensa (e de outros

²⁰⁶ “Uma arquibancada de madeira está servindo para que o público assista a uma peça que se recomenda à Delegacia do Serviço de Censura e Diversões Públicas”, no *A Tarde*, em 25 de novembro de 1960.

setores, claro) para lidar com a tentativa de ‘mercantilização’ da cultura. Este será apenas o primeiro capítulo da histórica recepção de *A Ópera dos Três Tostões* na cidade.

3.1.3 O Suplemento *Crônicas*, de Lina Bo Bardi²⁰⁷

O suplemento *Crônicas*²⁰⁸, concebido e editado pela arquiteta Lina Bo Bardi, procura promover a reflexão sobre a área teatral não necessariamente se colando à ‘agenda de espetáculos’ que, como vimos, apesar da intensa produtividade da escola, não era constante. Havia semanas que nenhuma peça estava em cartaz. Em sua terceira edição, em 21 de setembro de 1958, analisa uma exposição didática promovida pela Escola de Teatro. Cartazes franceses, postais e folhetos brasileiros constavam na mostra, a ser inaugurada na estréia de *As Três Irmãs*, dia 23.

O artigo, assinado pela sigla L.B., questiona o sentido subjacente da mostra: “Poderíamos chamá-la de exposição de costume, entendendo com esta expressão o momento histórico de um povo de uma determinada civilização”. Lembra que a arte pode ser julgada criticamente nos resultados, mas para compreendê-la precisam-se estudar as suas fontes e as suas origens profundas. “E quem mais de que uma escola de teatro tem a obrigação de documentar estes ‘momentos’ que são a vida, a mesma vida que o teatro pretende apresentar e comunicar”, questiona. O texto antecipa que esta exposição seria “o primeiro passo para um museu do costume, o museu do teatro, ponto de saída para a escola de qualquer pesquisa humana”.

Com o título ‘O Índio Barroco’, Martim Gonçalves considera, no *Crônicas* seguinte, a contribuição da América na cultura europeia do século XVIII. No artigo, ele procura alterar a leitura habitual do influxo entre as culturas, analisando os movimentos de dança ameríndios nas danças renascentistas e, até, explicando que o penacho na cabeça de Maria Antonieta foi “inspirado no nosso cocar”. Ao lembrar a apresentação de indígenas na corte de Henrique II e Catarina de Médicis, avalia que foi este “sucesso (que) fez o gosto pelo exotismo”.

²⁰⁷ Segundo o jornalista Florisvaldo Mattos, as nove edições do suplemento *Crônicas* foram uma encomenda de Juracy Magalhães a Odorico Tavares. Na capa de sua última edição, dia 02 de novembro de 1958, há uma pequena nota onde se lê que ‘o redator que (o) criou e fez volta para São Paulo’. Afinal, Lina Bo, diz-se neste textinho, havia sido convidada por Edgar Santos para dar curso na Universidade, mas não permitiu que seu nome fosse registrado nos créditos. A intenção era de que a página continuasse. Colaboraram na feitura destes números, além de Lina e Martim, Koellreuter e Gianni Ratto.

²⁰⁸ O nome completo do caderno era *Crônicas de arte, de história, de costumes, de cultura, da vida*. Trazia ainda o subtítulo: *Arquitetura, pintura, escultura, música, artes visuais*.

Especulando sobre o grau de conhecimento das diferentes raças, na Europa de então, afirma que:

“(...) no teatro a confusão era geral, os mestres de ballet não sabiam distinguir uma música oriental de outra americana ou espanhola. Na famosa ópera *Il pomo d'oro*, criação de Burnacini, em 1667, a figura alegórica da América era escura como se fosse um rei dos mouros e cantava uma melodia escrita em ritmo de barcarola” (*Diário de Notícias*, 28 de setembro de 1958).

O texto ‘Anton Tchecov – primeiras anotações para um estudo’ é um consistente artigo de Gianni Ratto sobre suas escolhas poéticas para a montagem de *As Três Irmãs*. Nesta espécie de diário de encenação, o diretor analisa, no *Crônicas* cinco, em 05 de outubro de 1958: “Temos, sempre, a sensação de que o olhar do autor nos acompanha, compreensivo, julgando e desculpando a um tempo. E este convite a simplicidade, a despir-nos de qualquer redundância, de qualquer ênfase é o que mais perturba. É tão difícil ser simples...”. Repercutindo as idéias dos teóricos do Cartel sobre a importância do texto no teatro, avalia sua própria montagem: “Não existe texto que não exija um processo de reconstrução que, partindo do momento que o inspirou, permita chegar à forma acabada da obra”. Para Ratto, em Tchecov, esse processo seria mais difícil porque “ele desenha as personagens em pinceladas”. Sobre a atualidade do autor, estaria “não tanto na forma (que evidentemente pertence a um determinado momento histórico), quanto na denúncia de uma humanidade incapaz de se realizar e que arrasta suas queixas e acusações”. O diretor finaliza dizendo que, em Tchecov, a falta de técnica poderia ajudar, pela falta de cálculo.

No *Crônicas* seis, em 12 de outubro de 1958, são publicadas notas sob o título ‘Ainda Tchecov’, em que se repercute a opinião de um jovem crítico teatral²⁰⁹ que acha “Tchecov muito pouco vanguarda para o Brasil, mas vanguarda para a província (Bahia)”. E debate, sobre o “que é afinal província?”. Afirma que se o público ri nos momentos “mais tristes das obras mais importantes da sensibilidade humana; não é questão de província, é querer passar sobre problemas mais graves da humanidade por parte de toda uma classe. Em Paris, Roma, em Londres, como na ‘província’”. O texto complementa dizendo que “a província, quando tem uma base popular não é província, mas a raiz mesmo da verdadeira cultura”, ao passo que a “não-província pseudo-cosmopolita confunde a vanguarda (no sentido estático de quarenta

²⁰⁹ Glauber Rocha, ainda escrevendo no *Jornal da Bahia*.

anos atrás) com a capacidade de acompanhar e antecipar o homem na sua transformação cultural”. Adiante fala: “ruminar aquilo que já passou em julgado pelas notoriedades internacionais, sem avaliar a validade dos fatos culturais em si mesmos, constitui a verdadeira província”.

Com *As Três Irmãs* é aberta uma das mais significativas polêmicas na imprensa teatral destes anos. O debate entre Ratto e Glauber (e agregados), sobre o que é uma montagem acadêmica, sobre a importância do texto, do encenador e sobre quais autores devem ou não ser trabalhados na atualidade, revelam as questões mesmas propostas pelo teatro moderno. A reflexão se amplia para o que seria ‘a vanguarda da província’ e, mais tarde, descamba para o lado pessoal. Já lemos em Glauber que a tensão entre Ratto e Martim teria iniciado com a decisão deste de não estender a temporada da peça.

Em meio à controvérsia, Ratto volta ao *Crônicas* oito, em 26 de outubro de 1958, num grande texto de Napoleão Lopes Filho. “Com a presença de Gianni Ratto e sua grande colaboradora Luciana Petrucelli²¹⁰ a *ET da Bahia* deixou de ser um grupo de aficionados de boa vontade para ter uma possibilidade de fazer teatro de verdade. Porque não basta querer fazer teatro é preciso saber”. Para Ratto, o movimento teatral brasileiro havia sido submetido a um rápido processo de crescimento, daí sofrendo conseqüências positivas e negativas. “Vitalidade e desordem, iniciativa, boa vontade e improvisação caracterizam a atividade dos homens de teatro”. Segundo ele, onde o processo de trabalho é feito nas bases do profissionalismo “entram em ação os interesses de pequenos grupos que se escondem sob a capa de ‘teatro de equipe’; ou então aparecem os empresários isolados a serviço do oficialismo”.

Afirmando que “tradição não se cria de uma hora para outra”, ele analisa que “três ou quatro sucessos, alguns bons espetáculos, duas comédias de valor não bastam para definir uma fisionomia, uma característica inconfundível. Os brasileiros têm engenho, riqueza de terras e uma pureza dificilmente encontrada em países da Europa, cansados e *blasés*”. O trabalho dos verdadeiros artistas seria “desmascarar a corja dos especuladores e orientar o público desnorteado”. Quanto à Bahia, acredita que “ainda não há um ‘movimento’ teatral, propriamente dito, embora Salvador seja uma cidade que é teatro em todos os seus aspectos”.

²¹⁰ Luciana Petrucelli, professora da Escola de Teatro, era esposa de Ratto.

Ratto afirma que a ET é uma admirável instituição que visa uma clara finalidade: a educação de um público e a criação de um sadio profissionalismo. E acrescenta: “Contudo, repetimos, é cedo para falar em “movimento” que para existir *deveria relacionar diversos grupos, numa constante emulação*”.

Sobre a cenografia, “aqui não é ainda profissão que se permita viver. O que exclui um interesse efetivo e total dos artistas que, em consequência se dedicam a ela para fazer mais uma experiência interessante do que para dar-lhe vida permanente”. Ratto relembra que “direção, interpretação, cenografia, trajes e música deveriam ser sempre componentes de uma unidade que se chama espetáculo, que é a mediação entre o pensamento do autor e a participação do público”. E acrescenta: “Para me definir melhor, direi logo que para mim todas as artes do espetáculo são sub-criações uma vez que a criação original pertence ao autor”, afirma, citando o ‘dinamizador do Vieux Colombier’²¹¹. Diz que não vê relação entre nossa atividade teatral e a que se vem fazendo na Europa. “Mas não vejo nenhum mal nisso, visto que (...) existe aqui algo que os outros não têm: um engenho *ainda não perturbado por falsos esteticismos e uma riqueza de possibilidades e de temas ainda não desviados pelo excesso de profissionalismo*”.

Nesta reportagem fica claro muito do raciocínio (estético) e do posicionamento (administrativo) de Ratto. Em primeiro lugar, vemos o encenador moderno, que acredita na coesão dos elementos do espetáculo, mas que se submete à visão do dramaturgo, como sabemos, a lição de Copeau. Direta ou indiretamente, questiona a Escola ao se acautelar do ‘excesso de profissionalismo’, além de chamar atenção para ‘o engenho’ e ‘a pureza’ dos brasileiros, em contraste com os europeus ‘*blasés*’. Em paralelo, também defende a maior conexão entre diversos grupos. Contudo, mais direta é mesmo a abertura da entrevista, com o texto de Napoleão: “A *ET da Bahia deixou de ser um grupo de aficionados de boa vontade (...) Porque não basta querer fazer teatro é preciso saber*”. Enfim, as polarizações internas começaram a tomar forma.

Voltando um pouco no tempo e abrindo mais o leque de temas, achamos importante considerar a primeira edição do *Crônicas*, em 07 de setembro de 1958. Ele trouxe em seu

²¹¹ Jacques Copeau.

primeiro número um artigo não assinado com o título ‘Cultura e não cultura’, em que dava o caminho da reflexão que empreenderia sobre arte e cultura nas próximas edições. “A cultura esta relegada aos livros que pouca gente lê (...) A massa está isolada”. Segundo o texto, existiria uma força latente no Brasil, primitiva, convivendo com as formas mais avançadas do pensamento moderno.

“Empresa extremamente delicada é a imersão nesta corrente profunda e vital das capacidades críticas e históricas contemporâneas, sem as quais não pode existir desenvolvimento coerente e moderno de uma civilização. Importante é não impor violentamente o problema histórico-crítico, mas apenas aceitar as realidades existentes, levando em conta todas as correntes, inclusive as espúrias, aceitando-lhe gradativamente, conduzindo uma ação política efetiva, tomando conhecimento que a falência dos esforços precedentes foi devida às posições de vanguarda ou de ‘igrejinhas’ que, excluindo a realidade existente, combatia na abstração, obtendo, por consequência medíocres resultado”. (*Diário de Notícias*, 07 de setembro de 1958).

Ainda segundo o artigo, a base nova da ação cultural seria “salvaguardar ao máximo as forças genuínas do país, procurando ao mesmo tempo estar ao corrente do desenvolvimento internacional”. Objetivando, simultaneamente, “não diminuir ou elementarizar os problemas apresentando-os ao povo como um alimento insosso e desvitalizado, não eliminar uma linguagem que é especializada e difícil mas que existe, interpretar e avaliar estas correntes”.

Como percebemos a questão central da atualização das artes na Bahia.

3.1.4 A Coluna de Críticas de Carlos Falck

A coluna *DN-Teatro* assinada por Carlos Falck foi, na prática, a única tentativa de se exercer, periodicamente, a crítica aos espetáculos e artistas da cena local. Na teoria, ficou devendo um texto mais voltado para o debate dos elementos que formam o espetáculo. Apesar disso, por conta de seu pioneirismo, a iniciativa merece, num outro momento, uma investigação de maior profundidade. Impresso no *Suplemento Dominical* do *Diário de Notícias*, entre 30 de abril e 19 de novembro de 1961²¹², o espaço trouxe textos opinativos ao lado de notas informativas. Ao longo destes meses, fez-se notar certa recorrência de temas, especialmente sobre a própria definição e função do texto crítico. Vemos que tenta empreender, já na primeira edição, os limites do seu recorte e a importância da tarefa:

²¹² O Suplemento Dominical é sempre datado para domingo e segunda-feira.

“O teatro entre nós (...) começa a exigir o exercício da crítica propriamente dita. Isto quer dizer que, ultrapassada a fase do amadorismo primário, já se tem nesta capital uma continuidade de representações que afirma a existência da arte dramática na Bahia. Nada mais lógico, portanto que se procure, agora, substituir o impressionismo sem fundamento dos comentários ligeiros por uma visão armada de conhecimento. (...) A gratuidade no teatro origina visíveis deformações no gosto social e desenvolve o hábito pelo fácil, por aquilo não seja mero divertimento. Contra essa atitude – e sempre procurando apresentar soluções – a crítica afirma seu compromisso. Compromisso de não aceitar o experimento porque é experimento. Nem o de admitir o medíocre por ser ele trabalho de medíocres (...) Sem soluções de concepção e realização não retomaremos uma tradição interrompida e que, agora, começa a renascer. Sem repudiar o que há de errado numa comunidade, jamais se chegara a realização de nível aceitável. É portanto consciente que aqui estamos. Conscientes de uma realidade promissora, embora caótica; realidade que o é para uns e é negada por outros. Mas, sobretudo, baiana e resultante de uma tradicionalidade incrivelmente viva e nobre, à qual todos nós – gente de teatro – deveremos procurar servir em proveito de uma Cultura que, apesar de muito jovem, começa a ser considerada no programa das idéias do nosso país”.

Cabe ressaltar que, no dia seguinte a esta publicação, a coluna *7 dias*, comenta no *A Tarde*, a proposta lançada pelos Novos para a criação de uma sociedade de críticos em Salvador:²¹³

“Mesmo correndo o risco de ferir uma ou outra suscetibilidade, temos que afirmar uma verdade: não há críticos teatrais na Bahia. Isso não quer dizer, evidentemente, que não haja pessoas (sic) de exercer a crítica. Muitas existem, por exemplo, que possuem razoável biblioteca especializada, que lêem e estudam problemas de história e técnica teatral (...) Além daquelas qualidades personalíssimas que o crítico deve ter, há que considerar-se um fator, cuja ausência elimina a possibilidade de existir a crítica. É a militância. A crítica é uma função que se exercita (...) Em outras palavras, o crítico apura suas qualidades com a atividade ininterrupta com o uso constante, habitual da observação, da análise, da composição literária que é todo trabalho crítico. Como pode haver isso aqui, se não temos teatro de modo regular? Se não há intercâmbio que nos faça acompanhar ao vivo, as experiências que se vão fazendo em toda a técnica teatral? Não valham essas observações, no entanto, como afirmação de que somos contra a fundação da sociedade proposta pelos Novos. Comentaristas e curiosos, embora, deveriam mesmo estar reunidos todos os que escrevemos sobre, sob epígrafe pomposa ou mais modesta. Mas reunidos para juntos emprendermos a mesma luta pelo desenvolvimento do teatro na Bahia.”

Falck responde a provocação na edição do dia 04 e 05 de junho de 1961:

“Fator expressivo do desenvolvimento de uma cultura é, sem dúvida, o exercício da crítica. Quanto maior a crítica, maior será a qualidade do que se produz como arte. Antes inexistente em Salvador, a crítica de teatro está agora em plena militância. Já é exercida por quem pode fazê-la, isto é, por pessoas que seguiram

²¹³ É a coluna *DN-Teatro* que nos informa que a proposta foi debatida, em maio, para a formação da Associação de Críticos e Autores Teatrais. Mas, em 12 de junho de 1961, sabemos apenas que foi criada a Associação Baiana de Autores Teatrais, com alguns ex-alunos do professor Stanley Richards. Sua diretoria para 61/62 foi: presidente – Antonio Mario dos Santos, vice – Helio Rodrigues, presidente de honra – Stanley Richards, presidente-honorário – Nilda Spencer.

cursos superiores de teatro e possuem rigorosa formação filosófica para fundamentar suas apreciações”.

O debate entre Adroaldo e Falck levanta duas importantes questões que acompanham o próprio exercício da crítica: como militar na crítica se a produção teatral ainda não é ininterrupta e qual deve ser a formação necessária deste crítico. Lembremos que a Escola de Teatro fornecia diploma de nível superior para aqueles optassem pelo curso de direção. O texto de Falck afirma que não devemos confundir o exercício da crítica (que tem como “objetivo aferir os valores estéticos das realizações teatrais”) com “comentários ligeiros”. Elogia Hélio Rodrigues²¹⁴, que escreve críticas no *Jornal da Semana*, como um “intelectual formado nas mais modernas correntes em voga e que, sobretudo, entende de teatro porque já o fez em quase todas as suas partes”. Daí que recomenda seus textos, como um “guia preciso de bom gosto para aqueles que desejam ver somente o bom teatro”. Após o parêntese, volta à carga sobre o tema da associação de críticos, perguntando como poderiam estarem apenas ele e Hélio numa instituição “que deveria ter pelo menos 10 sócios”. E alfineta: “Onde haverá quem não confunda teatro com museologia? (...) Pessoa que não entenda e que escreva o que não sabe será convidada para uma polêmica pública que esclareça de pronto todos os equívocos. Já é termo de se liquidar com os improvisadores”.

Talvez pela falta de estréias semanais, a coluna de Carlos Falck torna recorrente esta reflexão sobre o próprio exercício crítico, como vemos em 15 e 16 de outubro de 1961:

“Uma coluna de crítica teatral deve ser especificamente de crítica teatral, disso sei eu. Mas, ao que pese o intrínseco como diretiva de meus juízos, há sempre margem para discussão de problemas derivados e, o que é surpreendente, até um pouco de lirismo.(...) Aos que por acaso lêem esta coluna não será surpresa uma acertada segurança de conceitos e também algum conhecimento de causa.(...) O que é verdade é que estou mais ou menos só. Nesta cidade, o teatro anda sujeito a uma porção de comentários sem valor”.

O que o faz comentar sobre o teatro na cidade:

“O teatro na Bahia está dividido em três categorias: o universitário, composto por alunos e diretores da ET, o profissional que tem um grupo apenas, os Novos, e os amadores. O primeiro conta com recursos financeiros e segue uma

²¹⁴ Em 30 de abril de 1957, a coluna *CRT*, do *A Tarde* informa sobre a fundação do grupo amador Teatro de Vanguarda Bertold Brecht, criado em homenagem ao ‘genial dramaturgo alemão falecido, ano passado’. Entre os componentes, os estudantes Hélio França Rodrigues, Otamar Carneiro, Etiene Rocha, Esdras Alvim e Reinaldo (?). Os jovens têm como objetivo ‘recuperar para a Bahia o gosto e a tradição, através de um teatro sério e tão alto quanto possível o nível e o cuidado artístico’.

orientação técnico-artística condizente com sua situação no todo universitário.(...) já nos deu espetáculos inesquecíveis e sem dúvida é o que de mais importante se realiza em Salvador.(...) O grupo dos Novos, através de um trabalho que revela a mais estreita cooperação de seus membros, tem apresentado espetáculos comerciais corretos e, ao que tudo indica, consolidará no futuro a capacidade que tem revelado até agora” (15 e 16 de outubro de 1961).

Quanto aos amadores, Falck aproveita para lançar as bases de um libelo que se estende por outras edições da coluna:

“(...) (é) o mais descabido disparate de nossa cultura cênica. São grupos onde não existe a menor orientação estética e técnica. Fazem a coisa na base do improvisado e não possuem entre si nenhum laço em comum.(...) Dentro de um panorama assim ninguém exigirá a crítica senão a sátira.(...) Se o teatro universitário fez da Bahia um centro de espetáculos de categoria internacional. Se os Novos nos dão um teatro equilibrado, sóbrio, sem hibridismos, nem modismos, porque não exigir dos amadores maior consciência de causa?(...) Estou aqui para uma função definida: aferir dos valores estéticos dos espetáculos teatrais e sua decorrente participação no todo cultural de nosso estado” (*Idem*).

Falck volta ao assunto inúmeras vezes. Quando da realização do IV Festival Nortista de Teatro Amador, não poupa críticas, como esta de 07 e 08 de maio de 1961:

“Os nossos amadores desacertam desde a escolha do texto até a última representação. E no desacerto quem perde é a arte. (...) A Federação Baiana de Teatro Amador existe mais não funciona (...) É que não se repitam tais coisas que, na maioria das vezes, tem em seus organizadores pessoas de boa fé. Isso, porém, não basta. Depois de ter Salvador conhecido a maioria teatral com a imortal *A Ópera dos Três Tostões*, de Brecht, como admitir que pessoas alienadas dos problemas específicos do teatro cometam contra ele crimes de anacronismo e ignorância?(...) Porque também faltam aos amadores conhecimento de causa, cultura geral, vontade de acertar (...) Há um teatro nacional de qualidade (Suassuna, Jorge Andrade, Nelson Rodrigues, Millôr Fernandes, Oduvaldo Vianna Filho, entre outros); há também o grande teatro estrangeiro já traduzido e que deve ser encenado tão naturalmente como uma peça nacional. Já se assiste, aqui, o aparecimento de diretores com cultura especializada; já se pode sentir uma mentalidade teatral em vias de se estabelecer no todo social a que pertencemos. E, depois, sabe-se que vieram do amadorismo muitos dos nomes mais importantes de nosso teatro. Portanto, hora de se começar a reforma. Ou a discussão”.

Falck definitivamente abre o debate, mas assume um tom policialesco. Em 27 e 28 de agosto de 1961, com a chamada para o II Festival Amador do Clube Cruzeiro da Vitória, Falck, se pergunta sobre o: “(...) erro comum que se repete sempre: que os amadores não devem ser criticados no mesmo nível dos profissionais?” Chamando os amadores de “semi-analfabetos, arrogantes”, aconselha: “Que os grupos se reúnam e fundem uma escola (não de teatro, mas escola primária para ensinar o pessoal a ler e falar). (...) a liga baiana contra o analfabetismo não basta”.

Não raro, Falck também elogia por antecipação. É o que faz em 16 e 17 de julho de 1961, antes de assistir a peça *Narizinho*, da Hora da Criança: “Num país onde pouco se faz para a divulgação dos conhecimentos, qualquer iniciativa particular que visa a educação é digna de aplausos”. No dia 30 e 31 de julho de 1961, faz uma crônica sobre o dia em que foi assistir a opereta infantil, mesclando a recepção do espetáculo com a sensação de ansiedade pela espera de uma namorada: “Lá, naquele teatro grande e feio, sem nenhum dos recursos modernos da técnica teatral, fez-se presente a magia da infância”. Desistindo de criticar o *espetáculo*, também Falck se torna presa das próprias relações de simpatia.

Vejamos alguns comentários da *DN-Teatro* sobre as encenações da Escola. Em 13 e 14 de agosto de 1961, sobre as três peças modernas japonesas, diz que “tem alguns aspectos importantes para a evolução do teatro na Bahia”, mas não explicita quais. Quanto a “Herbert Machiz é, sem dúvida, um diretor aceitável. Sem alcançar a importância de um Charles McGaw, por exemplo, tem a seu favor a experiência de um teatro importante e cultura especializada”. Em 03 e 04 de setembro de 1961, elogia os atores e a direção de Charles McGaw para a peça *Por um Triz*, de Thornton Wilder, apresentada nos escombros do TCA. Sobre Helena Ignez afirma que: “tivesse aquele estabelecimento apenas revelado Helena Ignez e sua existência estaria para sempre justificada”. Ainda sobre esta peça, na edição do dia 17 e 18 de setembro de 1961, aproveita para alfinetar Martim:

“O que de certo modo é um alívio para quem entende de teatro e teve de assistir aquilo terrivelmente horrendo que foi a direção de *Calígula*. Mas, ao que parece, o Sr. Martim Gonçalves não mais dirigirá entre nós. Segundo o que falam, os alunos da ET não querem saber do ‘mestre’ e isso já é muito para bom entendedor. Mas caso o homem fique, o jeito é não assistir o que ele venha a improvisar. Porque depois de Wilder&Gaw&Helena Ignez, quem irá ter coragem de ver aquelas coisas terrivelmente híbridas que nos oferecem como teatro e não passa de mal-entendidos?(...) Estamos de acordo com um grupo esclarecido que visa reformar o teatro na Bahia. E estamos certos de que, desta célula inicial, surgirá o organismo sadio que nos faça – a nós, gente de teatro – respirar o ar puro da arte e a fragrância do talento”.

Os últimos espetáculos da Escola em 1961, a dupla de textos de Edward Albee, *História do Zoológico* e *A Morte de Bessie Smith*, dirigida por Luis Carlos Maciel, rendem a última polêmica da coluna. Já no dia 29 e 30 de outubro de 1961, indica-os para os amadores: “deveria ser obrigado por lei”. Na semana seguinte, 05 e 06 de novembro de 1961, repercute o texto de Hélio Rodrigues: “ao que pese a crítica de Hélio Rodrigues (*Jornal da Semana*) Albee não foi a pior montagem da temporada da ETUB (...) o que é um espetáculo bom?”. E

afirma que é preciso banir o impressionismo de nossa crítica. “As provincianas conversas de quem não entende da matéria não servem para provar isso ou aquilo, nem nada”.

O clima esquentou e mereceu até uma referência na *Revista Crítica* de 12 e 13 de novembro de 1961. A nota afirma que o público baiano precisa aprender a ver teatro, saber o que é teatro, através da crítica “exercida só pelos dois jovens colunistas”. Não devendo eles perder tempo em “disputa pessoal”. E, na mesma edição, Falck provoca:

“A crítica de teatro é, na província, uma realidade a mais nessa cultura tradicional que é a baiana. Daí o nosso entusiasmo em continuar atuando apesar de, muitas vezes, só encontrar incompreensão e pulhice. O que, todavia, indica que estamos visivelmente vivos (...) Não pretendemos provar da incompetência de julgamento de Hélio Rodrigues (...) quisemos falar da falta de visão com relação ao espetáculo de Edward Albee, dirigido por Luiz Carlos Maciel. Quisemos dizer da injustiça e mesmo da gratuidade exposta naquele artigo (...) Hélio Rodrigues cometeu grave erro quando tentou criticar um espetáculo de vanguarda que ia de encontro às suas concepções, realistas de teatro e impressionista de crítica (...) Ambas são, naturalmente, ultrapassadas (...) Se Hélio Rodrigues não insistir nos mesmos erros, nem tentar reagir contra nossa opinião, não discutiremos mais. Apesar de lhe reconhecer o direito para tentar responder o que escrevemos, achamos que lhe falta a preparação teórica exigida para uma polêmica (...) E de tal modo que não seja mais possível nenhuma dúvida sobre quem é, de fato, a autoridade no assunto”.

Se, nas edições anteriores, Falck chamou os interessados para o debate sobre o teatro local, aqui ele limita qualquer polêmica à sua autoridade. Na semana seguinte, em 19 e 20 de novembro de 1961:

“Ao que parece, nosso ex-aluno, Hélio Rodrigues, como bom brasileiro que é, rebelou-se contra o velho mestre.(...) Hélio fala, em seu último artigo da crítica científica. Queremos que ele nos diga onde se baseia quando escreve, que autor ou autores fundamentam seu ponto de vista. Achamos que em nenhum, porque de outro modo aquele jovem bacharel não cairia na asneira de citar Vossier, Richards (será I. A. Richards, o pai da crítica nova, mas literária?). T.S.Eliot e Damaso Alonso (que ele não leu) como exemplo para a crítica teatral (...) Se Hélio Rodrigues não possui o menor senso de ridículo e prefere se expor a um debate público, estamos às suas ordens (...) Há de se perdoar os desvarios dos jovens porque a quem falta ciência sobra exibicionismo”.

Após esta série, Hélio Rodrigues publica uma crônica no espaço de Falck, em 10 e 11 de dezembro de 1961, que deixa sua coluna no *Diário de Notícias* para voltar ao *Jornal da Bahia*.

3.2 A Repercussão das Montagens da Escola de Teatro

Se em 1956, as montagens da Escola de Teatro foram tranqüilamente encaixadas no espaço já existente para o teatro amador, o mesmo não acontecerá em 1957. A partir deste ano, haverá,

sobretudo no *Diário de Notícias*, uma profusão de notas, textos, fotos/legenda, artigos e até editoriais sobre as montagens da unidade. Porém, o *A Tarde* dará preferência para material de teor opinativo, não valorizando tanto a cobertura noticiosa.

O auto natalino *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*, terceira montagem da escola, foi a primeira a ter maior cobertura. Em 13 de dezembro de 1957, uma nota no *Diário de Notícias*, já dá mostras que agora está atenta a todos os detalhes da equipe técnica e do evento: anuncia datas, horários, elenco (“grupo A Barca dos alunos”), o nome da autora, Maria Clara Machado, e local, no parque da Reitoria²¹⁵. Destacando a importância da apresentação, já que “o baile pastoril vai aos poucos desaparecendo”, informa que “além da interpretação, está a cargo dos alunos da ET a parte de canto, assim como os trajes e acessórios da peça”. Dois dias depois, o *Diário de Notícias* publica matéria de quarto de página, com fotos, para a divulgação do espetáculo. Com o título ‘A Escola de Teatro vai representar para o povo’, a matéria amplia as informações da nota anterior e tem como única fonte Martim Gonçalves. Segundo ele, a montagem “proporciona ao grande público um pouco de beleza das tradicionais festas de dezembro com seus cantos, pastorinhas, as comoventes figuras de José e Maria, e também as engraçadas personagens do Boi e do Burro”. O texto ressalta que é uma tradição dos auto medievais europeus mas que, ao mesmo tempo, estabelece relação com nossas tradições folclóricas. “Ouviremos as canções de época dos nossos presépios e as outras de origem européia, que se tornaram tão populares entre nós”. A matéria informa o nome de todos os professores e alunos-atores envolvidos.

Mais adiante, em 27 de dezembro de 1957, o *A Tarde*, que não havia divulgado antes sua realização, opina sobre espetáculo *O Boi e o Burro*, na coluna CRT: “Uma boa equipe de jovens, todos fizeram bem seus papéis, merecendo aplausos o doutor Martim Gonçalves que em boa hora lembrou-se de apresentar uma peça simples, porém de grande esplendor e beleza”. E conclui: “Andou bem o novo elenco da ‘Escola Dramática da Bahia’ (sic), que se apresenta como uma boa promessa para o nosso teatro”. Já em 02 de janeiro de 1958, o *A*

²¹⁵ Os tablados e palcos abertos, uma tradição medieval, do teatro de feira e da *Commedia dell'arte* serão retomados no século XX, na procura pela aproximação com o povo, como também com o objetivo de quebrar o ilusionismo promovido pelo palco italiano.

Tarde ainda publica foto-legenda sobre a apresentação de duas semanas atrás, destacando a apresentação especial para os doentes do Hospital das Clínicas:

“Nota emocional inédita na história do teatro baiano, sobretudo os enfermos comparecendo em cadeiras de rodas e até conduzidos por macas ao local deralhe um sentido profundamente humano e popular. O alto desempenho dos alunos valeu como uma prestação de contas da entidade maior responsável pelo desenvolvimento cultural da Bahia e mereceu o aplauso de milhares de espectadores que gratuitamente viram um espetáculo bonito de arte e disciplina”.

O jornal *A Tarde* acolhe bem as primeiras e mais populares encenações da Escola de Teatro²¹⁶. Mas, a partir de abril de 1958, com a inauguração do Teatro Santo Antônio, e o aumento da produção, esta postura começa a se alterar. Mas, ainda assim, desde o começo, o veículo dá preferência às matérias opinativas. Como há um hibridismo entre os textos das categorias opinativa e informativa, não raro, uma matéria noticiosa também é repleta de adjetivos, comentários e impressões.

A partir de 1958, quase vemos uma sobreposição entre a divulgação e o comentário dos diferentes espetáculos. No dia 03 de abril de 1958, o *Diário de Notícias* divulga o espetáculo *A Via Sacra*, de Henri Gheon, sob o título ‘A via sacra em dois espetáculos populares’. A matéria traz fotos de Martim Gonçalves, Sônia Robatto e Nevolanda Amorim, artistas do peça exibida no Cruzeiro de São Francisco, durante a programação da Semana Santa. O texto informa que Martim já havia dirigido a peça em outros estados e que os personagens seriam “encarnados (...) por *amadores* da referida escola”, listando o nome cada um deles. “O espetáculo tem cunho nitidamente popular, conforme acentuou o professor à nossa reportagem, visando dar relevo ao aspecto educativo do empreendimento não só no que concerne aos alunos da ET, mas em relação ao público”. Uma declaração de Martim informa que a escolha do local se: m uma turba

“(...) inspirou na importância de fatores que vão desde sua situação central e por isso mesmo acessível a toda população urbana até as condições acústicas excepcionais que oferece, facilitando a audição dos atores à distancia considerável. Isso sem contar a correlação do Cruzeiro de São Francisco com a própria natureza da peça de Henri Gheon e o sentido de sua encenação.”

²¹⁶ Lembremos que, antes, a Escola apresenta: Em 1956, o Recital de Poesia Luso-Brasileira, na Reitoria; o *Auto da Cananéia*, da Igreja de Santa Tereza, juntamente com *L'Annunce Faite a Marie*, com o grupo Les Comediens d'Orangerie. Agora, em 1957, é a vez de *O Boi e o Burro*, no parque da Reitoria. Em abril de 1958, *A Via Sacra*, lota as ruas do Centro Histórico.

O *Diário de Notícias* publica em 04 de maio de 1958, um amplo comentário sobre *A Via Sacra*, no *Letras e Artes*, assinado por Vitorino Nemésio. Nele, declara que a “(...) primeira virtude desta escola baiana de teatro é a extrema pureza e simplicidade dos seus meios. Fundada para depurar o gosto e o estilo dramáticos, as suas exibições são geralmente gratuitas”. Ele, que assistiu à apresentação duas vezes e a considera de “alto nível”, informa que uma “uma turba compacta do povo variegado e de tudo curioso da Bahia, em que os paletós engomados do governador e do prefeito democraticamente deslizavam entre as camisolinhas do engraxate e do pequeno funcionário”. Traz informações sobre o texto, sobre o autor, sobre suas outras montagens. “Dicção, impostamento, conjugação de movimentos de contracena e de amplo jogo coral, tudo caía certo. Teatro escultórico e mímico no desenho da representação”.

Ainda em abril de 1958, acontece a inauguração do Teatro Santo Antônio. O *A Tarde* do dia 24, quinta-feira, informa que o espaço “será inaugurado sábado com uma peça sueca”, mas não diz qual. Apenas na legenda da foto de Ana Edler, saberemos “que (ela) fará *Senhorita Júlia*”. O texto informa a ficha artística, nome dos tradutores, professores e elenco e confirma as vindas do secretário da embaixada da Suécia e seu vice-cônsul. Já o *Diário de Notícias* traz, no dia 29, um artigo não assinado, dando conta da importância da criação do palco, porém sequer comenta o nome da montagem que teve estréia dia 26 de abril. “Foi um sucesso a inauguração do Teatro da Universidade e a repercussão que se vem registrando em todas as camadas sociais baianas é, sem dúvida, um atestado lisonjeiro que fala por si mesmo”. Comenta ainda que nos EUA “o recente incremento das atividades teatrais nas Universidades tem provocado (...) o recrutamento de cartazes (...) do teatro, cinema e TV para que emprestem sua experiência (...) e motivação aos jovens universitários”. O texto que elogia o “dinamismo do reitor”, não profere palavra sobre Martim. Afirma que o teatro, que não só acompanha o ritmo do movimento universitário nacional, “mas inclusive internacional (...) Está destinado a ser celeiro das vocações artísticas da Bahia e terá uma atuação decisiva para o futuro desenvolvimento da arte teatral em nosso meio”. Um texto do *A Tarde*, de 02 de maio de 1958, assinado por Nola Batinga Pinheiro, critica a montagem e a escolha do texto, mas elogia as interpretações, o cenário e os figurinos.

Em 23 de julho de 1958, o *A Tarde* comenta *A Almanjarra*, em texto assinado por M.Nandro, publicado apenas na edição extra²¹⁷. Abaixo da foto de Antonio Patiño, o comentário:

“Sábado, se eu não soubesse que era a terceira apresentação de *A Almanjarra* – pelo grupo da ETUB – teria pensado estar numa “première”, porque a qualidade, a quantidade de espectadores autorizavam o engano. E essa impressão enganosa voltou às primeiras falas dos atores – umas açodadas demais, outras desconectadas com a gesticulação, todas enfim evidenciando um nervosismo comum às estréias. Por exemplo, Patiño nas duas primeiras deixou falar brasileiroisticamente (sic)”.

Podemos destacar a fraca divulgação da peça *Os Tesouros de Chica da Silva* que, apesar do sucesso de público, informado através de notas da coluna *Noticiário Estudantil* e da coluna *Krista*, ambos do *Diário de Notícias*, não ganhou outras abordagens na imprensa²¹⁸. Lembremos da polêmica que a primeira montagem de Ratto causou entre o *Diário de Notícias* e *Jornal da Bahia*. No dia 11 de dezembro de 1958, antes da nona e última apresentação, ganha uma foto-legenda na capa do *Diário de Notícias*, com o autor Antonio Callado²¹⁹ e a atriz principal Nevolanda Amorim. A nota elogia o autor, a atriz principal, o diretor, Gianni Ratto, os figurinos de Luciana Petrucelli, e todo o elenco.

Antes do encerramento da temporada de 1958 com *Chica da Silva*, a Escola havia apresentado *As Três Irmãs* e um especial com três peças curtas. A primeira montagem teve um circuito de divulgação e comentário exclusivo ao caderno *Crônicas*, já analisado no tópico anterior. Quanto às três peças, ficaram restritas ao caderno *Letras e Artes*, do *Diário de Notícias*. Essa particularidade mais uma vez evidencia que era o interesse de cada jornalista que mobilizava a cobertura. Se isso não ocorre, as demais seções do jornal não se sentiam na obrigação de fazer o registro. Em comentário de capa, no dia 07 de dezembro de 1958, assinado por Napoleão Lopes Filho, ele reconhece os esforços da unidade para formação de atores e público. “O que vem reforçar a posição do sociólogo que afirmou serem a arquitetura e o teatro os dois sinais característicos de uma cultura. A ET está destinada com a continuidade destes trabalhos a modificar este estado de coisas”. Diz que os textos escolhidos (*Graça e*

²¹⁷ Como vimos, o *A Tarde Edição Extra* tinha seções diferenciadas da edição padrão. Infelizmente, nem todas as suas publicações estão conservadas na Biblioteca Central do Barris ou no Ighba.

²¹⁸ “Começo a estranhara omissão da imprensa baiana. Para o autor, abriram-se colunas com entrevistas e clichês, nada mais justo (...) Estranho porém é que sobre sua peça, encenação, representação, interpretação e, sobretudo, direção, nenhuma linha de registro adequada”. *Jornal da Bahia*, 16 de dezembro de 1958.

²¹⁹ Diretor do *Correio da Manhã*, outro órgão Associado, do Rio de Janeiro. Além de *Os Tesouros de Chica da Silva*, escreveu para o teatro *Pedro Mico*.

Desgraça na Casa do Engole Cobra, Cachorro Dorme na Cinza e O Moço Bom e Obediente) “mostram que há diversidade de estilos, de gêneros, versatilidade dos atores, campo aberto para a cenografia, para a sonoplastia, ocasião, (...) de se fazer teatro e de se fazer público”. Após a introdução, comenta, por ordem de entrada, as três montagens, procurando dar atenção a todos os elementos.

É ainda Napoleão que opina, também no *Letras e Artes*, o texto do *Auto da Compadecida*, em 31 de maio de 1959. Explica que prefere comentar “a obra em si” do que a representação de A Barca “a fim de não perturbar os atores que nela tomam parte. Em outra oportunidade faremos especial referência e análise da atuação de todos e de cada um dos alunos-atores”. A promessa termina não sendo cumprida. Voltando ao texto de Suassuna, afirma que bebe na literatura popular, que na maioria das vezes é anônima ou de repentistas/trovadores do povo, e que “toda Idade Média e quase todo teatro elisabetano bebe dessas fontes”. Avisa ao público, que anteriormente assistiu à farsa *Graça e Desgraça*, que “não deve pensar que apesar de serem ambas as peças (...) inspiradas em quadrinhas populares (...) – dessas que a gente compra na Praça Cairú (...) – nem por isso entre elas há diferença de estilo. A primeira é uma transcrição direta de um desses folhetinhos, enquanto que ‘A Compadecida’ é apenas inspirada nesses motivos. Mas tem vida própria, a intervenção de um artista culto, de um poeta (...) que soube entrar nesta casa de fina cerâmica popular sem partir nenhuma das talhas para enche-la de bom vinho lírico”. O texto revela certo desprezo pela literatura cordel trabalhada pela Escola. No *A Tarde*, do dia 15 de junho de 1959, uma crítica ferina de João Fonteneli menospreza o elenco e a montagem da *Compadecida*. “Deveriam aprender teatro de novo (...) numa aula de teatro (...) teriam nota zero”. Mas, um dia antes, o comentário de Americano, no mesmo jornal, havia sido muito positivo: “Com todo o elenco muito (bem) apresentado, destacam-se, no entanto as figuras de Carlos Petrovich (João Grilo), Echio Reis (Chicó), Othon Bastos (Palhaço) e João Gama (Padre João)”.

Um Bonde Chamado Desejo, de Tennessee Williams, movimenta a cobertura entre julho e agosto, com notas, matérias e editorial, mas não temos nenhum comentário crítico.²²⁰ Em 28 de junho de 1959, o *Diário de Notícias* anuncia a chegada de Maria Fernanda como atriz

²²⁰ Lembremos, todavia, que entre julho e dezembro de 1959, há imensos saltos no acervo do jornal *A Tarde*, tanto no IGHBA, quanto na Biblioteca Central. A pesquisa assume estas falhas na cobertura.

convidada para dois espetáculos, *Um Bonde*, com tradução de Brutus Pedreira, e *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertold Brecht²²¹. Fala sobre sua carreira e a do marido, Luís Gallon, diretor e técnico de TV que ministrará curso sobre técnicas televisivas na Escola. A atuação de Maria Fernanda merece um comentário da coluna *Rosa dos Ventos*, assinada por Odorico Tavares, diretor do *Diário de Notícias*, em 23 de agosto de 1959²²². “Não sou crítico de teatro, entendo pouco do riscado, mas tenho sensibilidade suficiente para poder registrar o privilégio de ter visto Maria Fernanda como a grande atriz que ela é”.

Em 27 de outubro de 1959, o *Diário de Notícias* anuncia em matéria de quase meia página, dois espetáculos para novembro “cuja diversidade constituirá uma grande atração para o público baiano”. O primeiro, a ser apresentado no interior da Igreja de Santa Tereza, o *Oratório de Santa Maria Egípcíaca*, de Cecília Meireles, cujo personagem-título seria interpretado por Maria Fernanda²²³, um texto inédito dirigido por Martim Gonçalves. A matéria antecipa o espetáculo e informa ficha técnica. Quanto ao outro espetáculo, *A Sapateira Prodígiosa*, informa que é uma farsa de Frederico Garcia Lorca, e nos principais papéis estariam os alunos Sônia dos Humildes e João Gama, com trajes e cenários do artista espanhol José Enrique Del Buey. Nesta estréia também seria inaugurada exposição de arte popular em relação às fontes de Lorca. Uma “manifestação do Museu Vivo que a ET inaugurou no saguão do teatro e que vem apresentando ao público uma série de exposições das mais interessantes sobre documentos da vida brasileira, a terra e o povo como também, exposição de objetos de arte brasileira e estrangeira”.

A grande atração anunciada para o próximo espetáculo, *Uma Véspera de Reis na Bahia*, de Arthur de Azevedo, seria a apresentação, por alunos da Escola, de um terno de reis, cantando músicas recolhidas pelo Rancho da Lua. É o que informa a matéria, com fotos, no *Diário de Notícias*, de 05 e 06 de junho de 1960: “*Uma Véspera de Reis*, Bahia do século XIX, viva na ET”. Agora, como se tornava hábito, traz informação sobre o autor, sobre a peça, sobre

²²¹ Mais tarde, a encenação na Bahia será chamada de *A Ópera dos Três Tostões*, visto que a expressão ‘perder os três vinténs’ em Salvador era usada quando uma mulher perdia a virgindade. Ao dizer que a Escola de Teatro encenaria uma ópera sobre isso, com certeza, não soou de bom tom. VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

²²² A coluna *Rosa dos Ventos*, assinada por Odorico Tavares, diretor do *Diário de Notícias*, surge em 07 de maio de 1959. Seus temas eram os mais variados: política, cidade, economia e cultura. Tinha formato artigo, procurou ser diária e migrou da página três para a página quatro durante estes anos.

²²³ Maria Fernanda era filha de Cecília Meireles.

diretor, sobre o elenco, dias, horários e local. O texto ressalta ainda o aproveitamento cênico do terno, a reconstrução de uma Salvador provinciana, cenografia e figurinos, “assim como a interpretação dos atores e o mise-en-scène”.

O final da temporada de 1960 também é de alta produtividade, agindo o noticiário na divulgação e comentário simultâneos das peças *A História de Tobias e Sarah*, de Paul Claudel, *A Ópera dos Três Tostões*, de Bertold Brecht, e *O Evangelho de Couro*, de Paulo Gil Soares, que, infelizmente não chega a ser encenada²²⁴. Sob o título ‘*Sarah e Tobias* (Escola de Teatro) em lugar de *Ópera*’, uma matéria do *Diário de Notícias*, na edição de 31 de agosto e 01 de setembro, esclarece que a *Ópera* havia sido adiada por questões técnicas²²⁵, portanto que *A História de Tobias e Sarah* ocuparia seu lugar no Teatro Santo Antônio. Como a peça já havia sido encenada no Rio, o texto republica as opiniões de críticos como Henrique Oscar (*Diário de Notícias* do Rio) e Accioly Neto (de *O Cruzeiro*). Na edição de final de semana seguinte, 04 e 05 de setembro de 1960, a peça recebe uma contra-capla inteira no *Letras e Artes*, informando sobre o texto, autor, tradução, direção, trajes e elenco. Este material traz ainda um box com as críticas cariocas à montagem de Martim, com o Teatro Tablado. No final do texto, já convoca para as próximas apresentações: “em face da verdadeira renovação, a ET apresentará este ano, completando a temporada 1960: *Evangelho de Couro*, de Paulo Gil Soares e *Ópera*, de Bertold Brecht, que por motivos de ordem técnica, teve sua montagem transferida”. Este último é anunciado como espetáculo “de teatro total que usa todos os recursos da expressão cênica (...) aguardando com ansiedade pelo ambiente teatral do Brasil”.

O *Letras e Artes* de 25 e 26 de setembro de 1960 traz artigo de meia página sobre a *Ópera*, escrito por Leo Gilson Ribeiro, onde destrincha o texto de Brecht e o relaciona com outras peças do autor. Uma semana depois, no mesmo caderno, uma matéria traz Martim informando que a Escola de Teatro pretende ir para São Paulo e Rio, levando a *Ópera* e duas peças de autores baianos: Paulo Gil Soares, *Evangelho de Couro*, e uma adaptação de *A Mandrágora*,

²²⁴ Paulo Gil Soares foi repórter no *Jornal da Bahia*, colunista e repórter de *A Tarde*, repórter do *Estado da Bahia* e, nesta época, era secretário do *Diário de Notícias*. Como vimos no primeiro capítulo, houve um problema na gravação da trilha sonora da peça que impossibilitou que esta fosse levada à cena apesar de ensaiada. Sua estréia estava marcada para o dia 23 de outubro de 1960, devendo ficar em cartaz até 10 de novembro. Anunciou-se que a peça possivelmente faria uma excursão com a Escola de Teatro para as cidades do Rio de Janeiro e Curitiba, no próximo ano.

²²⁵ Notícias sobre a preparação de *A Ópera dos Três Tostões* circulam na imprensa desde abril de 1960. Na entrevista que espera a chegada da atriz Maria Fernanda a Salvador, publicada no *Diário de Notícias*, em 28 de junho de 1959, já sabemos que ela participará da montagem, como a personagem Jenny.

de Maquiavel. Com o afastamento de Martim, o projeto é abortado. No segundo caderno desta edição, um texto informa sobre o fim da temporada de *Tobias e Sarah*, elogia a ficha técnica, anuncia *Evangelho de Couro* e retoma a idéia da excursão. “Martim Gonçalves espera contar com Maria Fernanda, Eugênio Kusnet, Egídio Ecchio e Eduardo Waddington – quatro nomes famosos do teatro brasileiro”. Apesar das temporadas longas serem uma marca da profissionalização teatral, nesta época a Escola de Teatro também está voltada em ampliar o repertório para o exercício de atores e a formação do público. De todo modo, observamos na cobertura que as peças do teatro amador, com raras exceções, não eram apresentadas mais do que duas ou três vezes, enquanto, na Escola vemos, apesar das variações, montagem de quatro semanas.

A matéria ‘Brecht na Bahia: Escola de Teatro’ é publicada no *Letras e Artes* de 09 e 10 de outubro de 1960, traz foto de Brecht e a seguinte abertura: “Bertold Brecht virá a Bahia: a *Ópera dos Três Tostões* será montada pela Escola de Teatro da Universidade da Bahia no mês de novembro próximo”. Traz informações sobre o texto, sobre o autor, suas montagens. “É confiando no poder do texto, na força da música e no elenco da ET que Martim Gonçalves pretende um grande sucesso para este próximo espetáculo”. Na mesma edição, uma foto-legenda anuncia o último dia de *Tobias e Sarah*: “O ponto de grande atração foi a iluminação (controle eletrônico) que deslumbrou o público com brilhantes efeitos”.

A página *Unidade* do dia 10 de outubro de 1960 traz um texto assinado por DSS, comentando a futura encenação de *Evangelho de Couro*:

“Para muita gente constituirá uma surpresa o próximo espetáculo do grupo da Escola de Teatro. Decerto a surpresa para com a peça ‘*O Evangelho de Couro*’ e seu autor, Paulo Gil Soares se transformará em admiração, é de se esperar, ou pelo menos chamará a atenção da crítica e do público para seu nome. Numa observação evolutiva, esta peça é uma conseqüência lógica, e a estréia de Paulo Gil como autor será apenas um passo maior se atentar para dois pontos importantes: (...)1º tem uma longa atividade não só como ator no teatro da Hora da Criança – principalmente em *Monetinho* – como também na contra-regragem das peças subseqüentes do teatro infantil de Adroaldo Ribeiro Costa”.

O texto cita ainda sua participação nas Jogralescas, afirmando que está lastreado por este “background pequeno mais valioso”. E completa que pelo entrosamento com fenômenos baiano-nordestinos, “Paulo Gil Soares não se desvirtuou na sua peça com um contexto alienígena”. Depois, anuncia o tema e a data da estréia.

O *Letras e Artes* de 16 e 17 de outubro de 1960 traz comentário de meia página do crítico cinematográfico Walter da Silveira intitulado ‘Claudel, Martim e Helena’. A partir da encenação da peça de Claudel, o texto discute a importância da Escola de Teatro. “Ainda não se escreveu sobre a contribuição da ET à cultura baiana a análise refletida e necessária”. Veremos um pouco mais deste debate no capítulo quatro. Neste mesmo dia, uma foto-legenda explicita as relações das camadas populares com as apresentações da Escola. Em ‘O povo aplaude Sarah e Tobias’, mostra a baiana Rosinha, famosa vendedora de acarajé do Canela, acompanhada de Vivaldo da Costa Lima, numa das apresentações. O texto, que obviamente força a relação da Escola com a população, talvez seja uma resposta aos comentários da *7 dias* que, como vimos, disse pouco antes que a Escola de Teatro ‘estava ensinando piano aos pigmeus’²²⁶. No mesmo texto, anuncia: “No próximo ano, a diretoria pensa em cobrar ingressos a preços baixíssimos, visando apenas acostumar o público baiano ao ‘teatro profissional’ e também acostumar aos alunos o mesmo tipo de responsabilidade”. Acrescentando que: “Diante da beleza que foi ‘*Sara e Tobias*’ ninguém, por mais pessimista que seja, pode negar a importância cultural da Escola, dirigida por Martim Gonçalves”.

Evangelho de Couro, até seu fatídico cancelamento, recebe inúmeras e amplas matérias sobre seu texto, autor, elenco e diretor, Martim Gonçalves. Quanto à *Ópera* ganha sua primeira matéria exclusiva em 1º de novembro de 1960, no *Diário de Notícias*. Sabemos que uma montagem de Brecht, no Brasil desta época, era por si, um fator explosivo. A manchete do jornal deste dia afirma que ‘Moscou manda PCB atrair Jânio’, e o clima era tenso, visto que uma greve de metalúrgicos ainda assolava Mataripe e São Paulo. O título ‘Adaptada, caixa do TCA encenará peça de Bertold Brecht no dia 15’, traz foto com a legenda: “Maria Fernanda ensaia sob o olhar de Martim Gonçalves”. Informa que será patrocinada pelas Voluntárias Sociais, para quem se reverterá a renda da estréia. Descreve a construção das arquibancadas pelos operários e acrescenta:

“Tal como Brecht havia desejado: num teatro de exterior rico e suntuoso, uma platéia pobre, desprovida de artifícios, uma platéia que fosse bem crua. Somente assim – pensava o dramaturgo - os assistentes estariam despidos de todos os preconceitos burgueses e que permitiria receber a peça na sua essência (...) Peça que representa bem o espírito do ‘teatro didático’ de Brecht: um teatro onde o autor insiste em que o público não deve ‘viver’ o espetáculo, mas apenas vê-lo

²²⁶ *A Tarde*, 22 de agosto de 1960.

(...) Assim o TCA que não pode ser inaugurado com a grande temporada que estava previsto para ele, vai viver sua primeira noite com um espetáculo adulto que vai ser apresentado pelos alunos da Escola de Teatro”.

O crítico e professor Leo Gilson Ribeiro traduz artigo de meia página no *Letras e Artes*, de 06 e 07 de novembro de 1960, com anotações do próprio Brecht sobre a *Ópera*. Ao lado deste texto, o jornal publica os ‘apontamentos sobre Brecht’, explicando as diferenças entre teatro épico e dramático. Uma notinha anuncia a peça, “na arquibancada e praticável”, lembrando que “será exigido traje a rigor e os ingressos estão vendidos pelas Voluntárias Sociais ao preço de duzentos cruzeiros”. Uma semana depois, a bomba estoura, mesmo antes da primeira apresentação. Sob o título ‘*Ópera* de Brecht vai estrear de graça terça-feira no TCA’:

“Tendo lido que depois da estréia marcada para dia 15 (terça) os preços de *A Ópera dos Três Tostões* seriam populares, várias pessoas que tinham adquirido ingressos para a estréia em benefício das Voluntárias devolveram suas entradas sob a alegação de que ‘estavam caras’. Diante da atitude de mesquinhez das pessoas a quem tinham endereçados os ingressos, as Voluntárias pediram a devolução. E a Escola de Teatro faz *o espetáculo de estréia inteiramente grátis*, tornando dessa maneira absolutamente popular a estréia, seguindo seu desejo de tornar mais conhecida do povo a obra que vem realizando”. (*Diário de Notícias*, 13 e 14 de novembro de 1960. Grifo nosso).

A primeira tentativa de cobrar ingressos no teatro de Salvador foi frustrada na sua estréia. Martim, que ensaiava no momento da chegada da reportagem, não foi ouvido, e, por isso, o jornalista traz declarações de Lina Bo Bardi, diretora do Mamb, que abstrai da polêmica e entra num debate técnico:

“O teatro, notadamente o moderno, está profundamente relacionado às artes plásticas e é isso que vai explicar as razões da participação do Mamb nesta promoção teatral (...) Considero o teatro como a síntese de todas as artes, desde quando nele se entrosam pintura, música, literatura, etc. Sendo assim, o Mamb que está interessado em fomentar o movimento cultural na Bahia, não podia deixar de levar seu apoio a mais esta promoção da ET. Esta peça é levada dentro da técnica moderna de cenografia que visa extinguir a dicotomia ator, platéia, promovendo a integração do espectador no desenrolar do espetáculo. Esta técnica poderíamos chamar de cenografia construída, ao invés da clássica, que é pintada”. (*Diário de Notícias*, 13 e 14 de novembro de 1960).

O *Diário de Notícias* não publica comentários sobre a *Ópera*. Já o *A Tarde*, em 25 de novembro de 1960, traz uma ácida opinião, assinada por Napoleão Lopes Filho, ex-*Diário de Notícias* e antigo divulgador das peças da Escola:

“O TCA foi inaugurado nos bastidores, de modo sorrateiro e bastante fora da proporção com a grandiosidade de sua arquitetura e com o nome do grande poeta (...). Porém, os responsáveis pela montagem seguiram a consigna do autor Bertold Brecht, um alemão da linhagem de Marx e Engels, de fazer as coisas com astúcia (...) Podemos dizer que os responsáveis pela *Ópera dos Três Tostões* alcançaram plenamente seus objetivos: atingir em cheio a burguesia anestesiada

com uma bofetada. Será esta a meta dos que querem ancorar O Encouraçado Potemkin no Campo Grande?”.

O texto praticamente elogia apenas o desempenho de Maria Fernanda, considerando mediano o trabalho de Eugênio Kusnet e atacando os demais, sobretudo os alunos. O comentarista não se preocupa em compreender as opções poéticas da escolha e da montagem do texto de Brecht, assumindo-o apenas como uma provocação política, que, de certo, também era. Se a esquerda estudantil, através da folha *Unidade*, já atacava as encenações da Escola por conta de um autoritarismo, favoritismo, alienação e diletantismo que acreditava subjacentes às peças, agora, no lado completamente oposto, expoentes da burguesia baiana, expressam sua rejeição à montagem de um ‘autor marxista’ e naquelas condições do teatro. Em novembro e dezembro de 1960, ainda vemos, em notas, o *Diário de Notícias* elogiando a ‘afluência do público’ ao TCA. A União Baiana dos Escritores (UBE) homenageará Martim pela encenação da peça e isso repercute no columnismo do *Diário de Notícias*.²²⁷.

A próxima produção da Escola é anunciada no *A Tarde Para Domingo*, de 24 e 25 de junho de 1961, com o título ‘Calígula no TCA’. “A mais famosa e discutida peça teatral de Albert Camus estreará domingo 21h, no palco do TCA, com direção de Martim Gonçalves, diretor da ET da UB, tendo o famoso ator brasileiro, Sérgio Cardoso, no papel principal”. O texto informa que Lina Bo novamente assina a cenografia, com objetos de cena do artista plástico Mario Cravo, trazendo ainda cerâmica popular “que funcionam como materiais aproveitados numa coreografia absolutamente moderna e livre dos convencionalismos”. Sobre o ator principal, “considera o diretor que no Brasil apenas um ator como Sérgio Cardoso reúne condições para criar em palco o personagem”. Quanto a arquitetura teatral “nas dependências destruídas do TCA é um aproveitamento do espaço disponível numa forma de teatro democrático, com objetivos populares. Proporciona também maior comunicabilidade entre platéia e atores”. A matéria traz o nome de todos os atores (Martim fazendo uma ponta como senador Moreira), debate o texto de Camus (sendo a liberdade “encarada por este pensador de maneira diversa daquela de Sartre”). A matéria informa que *Calígula* ficará em cartaz desta data até dia 10 (excetuando os dias 1º e dois quando Jean-Louis Barrault se apresentará). Um

²²⁷ *Diário de Notícias*, 29 de novembro de 1960 e 06 de dezembro de 1960. Em nota do dia 29: “Em reconhecimento da Bahia pela sua grande contribuição à vida cultural baiana não somente representada pela formação de alunos especializados em teatro como também pelo alto valor das encenações”. O texto informa que Nelson de Araújo estaria organizando a lista de adesão para além dos sócios, destacando todas as peças que Martim dirigiu na Escola.

box desta grande cobertura ainda anuncia o retorno de Charles McGaw para dirigir *Por um Triz*, de Thorton Wilder.

Depois de toda repercussão que foi a montagem da *Ópera*, Martim não dá mostras de que quer arrefecer as polêmicas, montando, pela primeira vez no Brasil, o discutido *Calígula*, do recém-falecido existencialista francês, Albert Camus. Não obstante, apesar de todo treinamento aos atores baianos, ainda afirma que ‘apenas um ator como Sergio Cardoso’ poderia fazer o papel. A coluna de Carlos Falck, no *Diário de Notícias*, não poupa críticas à montagem:

“Numa concepção moderna, o teatro tem como base de sua realização, uma exigência de organicidade que deverá presidir a integração dos elementos de um espetáculo a fim de que, com visível interesse estético, a expressão dramática alcance o ápice sem tomar qualquer aspecto menor advindo de uma tradição ultrapassada. Na montagem de *Calígula*, de Camus, que a *ETUB* ora realiza, assistimos a reaparição do solista, isto é, o gigante Sérgio Cardoso, no papel título, efetuou sua trajetória iluminada sem quase ter quem o seguisse.(...) Os demais atores (o elenco tem 26 pessoas) cumpriram apenas suas obrigações e jamais alcançaram qualquer índice de criação”. (Carlos Falck, *Diário de Notícias*, 02 e 03 de julho de 1961).

O *A Tarde* de 26 de julho de 1961, reprova a montagem, mas salva o autor. “Luzes fora de hora, tropeços, personagens arrastando suas indumentárias romanas ao lado de eletricitas ou contra-regras, nada disso impediu que Albert Camus encontrasse um corpo e uma dicção para reencarnar”. Uma semana depois, elogiando a arte de Barrault, Falck macera ao assunto:

“Arte essa que muito se faz necessária aos alunos da ET que lá estavam e, de certo, aprenderam mais do que em todos os anos que gastaram nas incursões de inutilidade barroca que são as aulas (com uma ou duas exceções) da *ETUB*. Isso o afirmamos com conhecimento de causa convém frisar. Mas dizíamos que Barrault desagravou o teatro francês. E foi verdade. Numa terra onde o improvisado ganha valor de ciência, as farsas são mantidas até o último estertor. A qualquer indagação de ordem mais profunda, sobrevém a reação das massas gratificadas. E arte que é vital se escoia pelos esgotos da corrupção” (Carlos Falck, *Diário de Notícias*, 09 e 10 julho de 1961).

As opiniões de Falck ganham uma autoridade extra por conta de sua participação como aluno da Escola. Ao contrário dos eventuais comentaristas anteriores, agora, ele fala ‘de dentro’. Não raro, ele relembra esta sua postura em textos e notas. Contudo Falck também, como vimos, muitas vezes abdica de uma análise mais formal sobre os espetáculos e adentra em especulações de outra ordem.

Logo depois, quando da saída de Martim em agosto de 1961, a Escola de Teatro apresentava uma série de Três peças modernas japonesas. Suas encenações repercutem em raras notas e

neste comentário de Carlos Falck: “O espetáculo que a Escola de Teatro está apresentando tem alguns aspectos importantes para a evolução do teatro na Bahia”. E propõe-se a analisar com isenção, “visto que a crítica não se deve ater ao mecanismo publicitário que sempre cerca realizações dessa espécie”. Informa que “Herbert Machiz é, sem dúvida, um diretor aceitável. Sem alcançar a importância de um Charles McGaw, por exemplo, tem a seu favor a experiência de um teatro importante e cultura especializada”. E continua que à parte “um certo toque de formalismo característico do teatro norte-americano de hoje (...) cumpriu suas obrigações com correção” . Elogia Jurema Penna “o que é raro de se ver em tantos atores improvisados que estão fazendo carreira n’A Barca”. Sobre João Gama “pior do que nunca (...) só consegue demonstrar sua incrível vocação para a aposentadoria. Obrigado a ainda aparecer em público João Gama merece a piedade cristã de todos nós”.

No *A Tarde* de 24 de outubro de 1961, Napoleão Lopes Filho retorna aos textos sobre teatro, criticando *A Morte de Bessie Smith* e *História do Zoológico*, ambos de Edward Albee, dirigidos por Luis Carlos Maciel. Sobre o autor, é do “gênero dramático da nova linha de Jean Genet, Ionesco, Beckett, teatro com intenções de acordar o mundo burguês de sua sonolência que o arrasta pela correnteza até a morte violenta”. Em relação à primeira montagem, descreve:

“(...) sete cenas se distribuem com mudanças ultra-rápidas de cenário, sob o puro efeito do jogo de luz que cambia os ambientes, dando e recuando a presença de atores nos diversos planos do palco. Isso funciona, diga-se de passagem, graças primeiro – à Rockefeller Foundation que doou a Universidade o aparelho eletrônico que custou 37 mil dólares – e segundo ao seu hábil manejo por Tito Guimarães na sua iniciação técnica de iluminador.”

Para ele, a *História do Zoológico* certamente “não se trata de espetáculo popular, desses que falam mais ao sentimento que à razão (...) (Sendo) teatro compacto, na linha do ‘teatro dentro do quarto’ da novíssima geração de Berlim”. Excetuando-se o espaço de Falck, o *Diário de Notícias* diminuiu visivelmente, em 1961, o espaço que dedicava à cobertura da Escola de Teatro.

3.3 Entrevistas com Artistas e Técnicos Modernos

Entre 1956 e 1961, o *Diário de Notícias* publicou dezenas de entrevistas em formato texto com os artistas e técnicos que fizeram a renovação teatral baiana. Nomes como Domitila

Amaral, Luciana Petrucelli, Gianni Ratto, Antonio Callado, Charles McGaw, Stanley Richards, Juana de Laban, entre muitos outros²²⁸, mereceram, não raro, matérias de meia página, nos quais apresentaram seu histórico e ideário. Neste material, mais do que um direcionamento do jornal para o debate de temas, se percebe a abertura para que os mestres conduzam o pensamento, expondo, na área de atuação que lhes cabe, sua compreensão sobre o fazer teatral.

Já em março de 1956, o pintor e cenógrafo Santa Rosa realiza exposição na cidade e ressalta no *Diário de Notícias* a importância da crítica para o avanço da arte: “(a crítica) pode suscitar a compreensão das idéias internas da obra de arte, auxiliando o artista quando impessoal e construtiva, ou trazendo ao grande público o esclarecimento do significado social do seu conteúdo, ou particularmente dos elementos que constituem a autêntica elaboração artística”. Diz que a atividade está sendo substituída pelo “noticiário simplório e quase sempre malicioso, de ação indiscriminada, irresponsável e negativa”. Para ele, a crítica deve “discernir, incentivar e apoiar os verdadeiros valores jovens que surgem”. Alerta para a necessidade de formação também da crítica.

A partir de 1957, o noticiário se intensifica, com as contratações da Escola de Teatro²²⁹. Em agosto, nos dias 14 e 15, veremos Domitila Amaral e Luciana Petrucelli. A primeira é apresentada como atriz-professora do curso de improvisação, recém-chegada da Europa, onde reside há oito anos, especialmente para trabalhar na Escola. Fez cursos com Jean-Louis Barrault, em Stratford, e foi intérprete de *Yerma*, de Garcia Lorca, e *Hedda Gabler*, de Ibsen. Sobre o curso, avisa que seu objetivo é “abrir novos caminhos para o artista conseguir uma expressão mais espontânea com os próprios meios que dispõe, enfim libertá-lo das convenções impostas”. Quanto à Escola, considera “um dos movimentos mais importantes,

²²⁸ Nestes anos, a Escola de Teatro promoveu séries de cursos com artistas visitantes. Em agosto de 1957, o diretor espanhol Luca de Tena fala sobre *A Significação Atual dos Autores Clássicos* e sobre *O Teatro Espanhol Contemporâneo*. O pintor húngaro Laszlo Meitner chega em outubro de 1958 para ministrar o curso sobre *A Importância das Artes Plásticas no Teatro*. O pintor francês Felix Labisse, cenógrafo e poeta, faz palestra sobre *O Teatro e a Cenografia*, em outubro de 1959. A artista plástica Beatrice Tanaka expõe cenários em abril de 1960, enquanto Norman Westwater, cenógrafo de *Um Bonde Chamado Desejo*, dá curso avançado de cenografia. O auditório de Filosofia acolhe as conferências promovidas pela Escola de Teatro sobre *As Forças Renovadoras do Moderno Teatro Alemão*, também em abril de 1960 (*O Expressionismo e o Teatro de Büchner*, *O Teatro Político Social de Brecht* e *A Mensagem Artística do Teatro de Brecht*). A partir de junho de 1960, a Escola promove a exibição de filmes franceses, ingleses, entre outros.

²²⁹ “A Escola de Teatro fundada pela Universidade vem proporcionando aos estudiosos a oportunidade de conhecer grandes figuras do Teatro Contemporâneo que aqui vem realizar cursos e conferências. Trata-se de uma iniciativa das mais louváveis e importantes em benefício da cultura baiana”. (*Diário de Notícias*, 14 de agosto de 1957).

capaz de criar uma cultura sólida de teatro e ensinamentos para os que pretendem abraçar esta arte”.

Luciana Petrucelli, professora do curso de história do traje, é apresentada como um nome experiente na cenografia, no desenho e na mise-en-scène, com passagens pelo Scala de Milão, já tendo trabalhado com Gianni Ratto, “famoso diretor teatral e hoje seu marido”. Sobre a importância do curso, afirma que os alunos “precisam estudar cronologicamente toda a história do traje, sua época, sua importância. É uma contribuição direta para a cultura teatral, enfim, para o comportamento do ator no papel que ele interpreta”.

Em 30 de março de 1958, sob o título ‘O teatro brasileiro sofre processo de involução’, o diretor Gianni Ratto, recém chegado à cidade, analisa o panorama do moderno teatro brasileiro à época. A involução seria devido à:

“(…) uma instintiva pressa que faz aparecer alcançada uma meta quando na realidade se parou a muitos metros de distância. (...) Os bons elementos, os que gostam de trabalhar dia-a-dia, tijolo a tijolo sofrem desta corrida desordenada na qual não existe exclusão de golpes e tudo é cego e confuso. Se um autor aparece é levado às estrelas, mas se logo depois seu produto não constitui ‘obra-prima’ todos se jogam em cima dele acusando-o. O teatro brasileiro sofre de pressa (...) Culpados desta situação são os medíocres, os que vivem à margem do teatro sem uma definição clara. Gente que se auto-elege crítico, autor ou técnico sem ser nada de tudo isso, nem fazendo nada para conseguir sê-lo. Culpada principal é a imprensa, assim dita especializada que excluídos poucos nomes procura servir interesses pessoais e se preocupar de destruir os adversários”.

O escritor Antônio Callado aparece em 18 de abril de 1958, “entusiasmado com o ensaio que acabara de assistir de *Senhorita Júlia*, que será encenada na semana vindoura pelo grupo de *amadores*”. O autor brasileiro afirma que vem se dedicando cada vez mais ao teatro e elogia o trabalho da Escola. Questionado sobre a montagem da peça sueca, afirma que o “teatro brasileiro não tem tradição e, por isso, lhe respondo a pergunta dizendo que é indispensável a representação de peças estrangeiras entre nós”. Também opina sobre o TCA: “É um teatro para a população de Londres, tal o seu tamanho e isso é o que amedronta, pois a manutenção não será fácil”.

Ao comentarem sobre a importância da crítica, do autor estrangeiro e a função do TCA, as entrevistas de Ratto e Callado dão uma mostra de como estes textos funcionavam como importante termômetro sobre os temas e técnicas que estavam sendo debatidos na renovação teatral da cidade. A questão do nacionalismo na dramaturgia e na encenação será um outro assunto recorrente. No bojo do lançamento de *Um Bonde Chamado Desejo*, a Escola promove

o I Seminário Internacional, em julho de 1959. Destinado aos alunos adiantados e aos atores profissionais, o evento contou com mesas redondas e apresentação de cenas pelos diretores e atores participantes.

Em 02 de julho de 1959, Charles McGaw afirma que “*A Street Car Named Desire* foi escolhida para que o público brasileiro tenha uma idéia do que seja a arte teatral norte-americana, uma vez que esta peça é clássica do nosso teatro”. Analisa que o sul dos EUA tem muito em comum com o Brasil, tanto na paisagem humana, quanto na formação social pelo “fenômeno histórico da escravidão”. O autor do livro *Acting is Believe* e diretor da Escola de Teatro do Chicago Arts Center responde, à pergunta da reportagem, que seu sistema de direção “foge do sistema antigo de impor as idéias do diretor a respeito do personagem, mas procura ajudar o ator a encontrar sua interpretação”. Afirma que em cinco semanas resolverá a montagem.

Quanto a Luis Carlos Maciel, dá provocativa entrevista, em 12 de janeiro de 1960, sob o título: ‘Escola de Teatro envia primeiro aluno aos EUA’²³⁰. Para ele, “a burguesia vai ao teatro porque é tradicional se ir ao teatro. Mas é impossível o teatro concorrer com o cinema, em matéria de diversão. A imagem é mais excitante, enquanto no teatro o fundamento é a palavra”. Na proposta de intercâmbio com os EUA, enquanto Maciel viaja, recebemos a visita da atriz americana Scherr Nedra. Em 23 de fevereiro de 1960, vemos Scherr, bolsista da Escola e aluna da EAD de Wiscosin afirmando que ficará “numa classe especial, uma vez que já possuo alguma experiência teatral”. O título da matéria é o curioso ‘Pele de Scherr Nedra ajuda a fazer tipos: velhas e mocinhas’.

Leo Gilson Ribeiro²³¹ chega, em abril de 1960, para a realização de três conferências (Bertold Brecht, Teatro e Pintura e poesia expressionista). Dia 27, declara na matéria ‘Bahia possui melhor núcleo teatral do Brasil’ que a Escola de Teatro “está em ligação direta com as mais avançadas correntes do teatro no mundo, sem desprezar, contudo, as raízes da cultura popular brasileira”. Apesar de afirmar a importância da busca por um ‘teatro brasileiro’, ele faz ressalva:

²³⁰ Luis Carlos Maciel fez curso de um ano no Instituto Tecnológico Carnegie, em Pittsburgh, na cadeira de direção teatral.

²³¹ Ensaísta de teatro e literatura, então escrevia crítica literária no *Diário de Notícias* do Rio, sendo também colaborador do *Jornal do Brasil*.

“(...) diante da nossa atual fase de desenvolvimento político e econômico, é um pouco perigoso, por causa do nacionalismo exagerado, que pode promover e glorificar valores duvidosos. A posição porém é válida para que não se chegue a fazer um teatro alienado. Não devemos esquecer da cultura estrangeira, procurando as lições de outros grandes teatros (...) Estas perguntas e respostas sobre teatro brasileiro, no fundo, permanecem como questões de cúpula e de elite (...) enquanto tivermos problemas do ensino primário e analfabetismo não poderemos falar agudamente sobre tais problemas.”

Uma matéria do dia 08 de julho de 1960 antecipa os nomes do II Seminário Internacional de Teatro. O canadense Stanley Richards, a americana Juana de Laban e o inglês Gordon Roland são apresentados como autoridades nos seus setores, ficando dois meses na Escola de Teatro, através de uma promoção conjunta da Universidade da Bahia e do Departamento de Estado Norte-Americano. Dia 30 de julho de 1960, Stanley Richards é noticiado sob o título ‘Um cobra (sic) do teatro toma café sem açúcar’, incompreensível até o final da matéria, quando é citado o embargo americano ao açúcar cubano.²³² Ainda no texto, ele é provocado a falar sobre os beatnicks, Jack Kerouac (“não acredito que seja conhecido na América para além do quarteirão de sua casa”), sobre autores brasileiros, mas evita a provocação do repórter em falar sobre a crise do açúcar de Cuba (“Se você reparou, eu tomei o cafezinho sem ele”). Daí, a questão na chamada.

Em 05 de agosto de 1960, Gordon Roland, cenógrafo-chefe da BBC de Londres, esclarece o programa do curso de cenografia para TV e Cinema, com ênfase na história e na utilização de materiais. Dia seguinte, Juana de Laban²³³, mostra a importância da atitude corporal nas artes cênicas, através do curso ‘Imaginação e Expressão Corporal: Anotação do Movimento’. “A movimentação ou movimento sempre existiu no teatro como uma arte independente, com leis e técnicas próprias e como uma parte indispensável na tradição dos atores”, destaca.

O francês Jean Louis Barrault aporta em Salvador a convite da Escola de Teatro e apresenta no TCA fragmentos de peças do seu repertório²³⁴. No *Diário de Notícias* de 1º de julho de

²³² Após a Revolução Cubana, em 1958, o governo de Fidel nacionaliza as refinarias e usinas, pertencentes, na sua maioria, a norte-americanos. Em represália, os EUA suspendem, em 1960, a importação de açúcar produzido na ilha, o que leva os cubanos a pedirem apoio econômico aos soviéticos. Em plena Guerra Fria, o ato é considerado uma afronta ao governo americano que, em abril de 1961, executa a frustrada operação de ocupação pela Baía dos Porcos. SILVA, Francisco de Assis. *História do Brasil*. São Paulo: Moderna, 1992. p.280.

²³³ Professora da Universidade do Texas e filha de Rudolf Von Laban, o reformador das técnicas de dança moderna, inventor da anotação do movimento e também fundador do primeiro arquivo para a pesquisa do movimento.

²³⁴ No programa: *Le Misanthrope*, de Moliere, *Intermezzo*, de Giradoux; *O Rinoceronte*, de Ionesco e um recital de poesias francesas. Jean-Louis Barrault também faria apresentações em Brasília.

1961, dá entrevista onde destaca que o “teatro do pós-guerra está em plena evolução como concepção e como técnica (...) E creio que a massa hoje em dia adquiriu outra consciência do que seja teatro”. Chama a atenção para os autores: “Jean Anouilh, Giradoux, Beckett, Genet, Ionesco. E é bom lembrar Claudel que morreu há pouco”. Ele afirmou ainda que o aparecimento da televisão não “veio tirar o prestígio do teatro nesta metade de século. Creio que até mesmo o cinema não foi afetado com sua descoberta”. Segundo ele, “a técnica empregada distancia os três”.

3.4 A Passagem do Teatro de Arena

A visita do Teatro de Arena a Salvador chama atenção pela ampla cobertura. Entre agosto e outubro de 1957, movimentou nada menos que cinco grandes reportagens no *Diário de Notícias* e uma no *A Tarde*, além de diversas notas e fotos-legenda. Em 18 de agosto de 1957, vemos no *Diário de Notícias* o diretor e idealizador do grupo José Renato fazendo contatos com o governo e Universidade para trazer à Bahia a excursão. Explica a procura do apoio público porque “a despeito do Teatro de Arena ser um grupo profissional as suas possibilidades financeiras são reduzidas”. Nesta matéria, Renato fala sobre a criação do grupo, idealizado para que fossem vencidos os obstáculos financeiros, já que não trabalha com palco nem cenários, apenas com iluminação e trajes. Ressaltando que monta tanto textos clássicos quanto modernos, antecipa seu repertório para a cidade.²³⁵

Em 25 de setembro de 1957, com a equipe já em Salvador, retoma estes pontos e os amplia. Destaca que a idéia da arena é originária dos EUA e Europa, e que foi selecionado um repertório:

“(...) que refletisse verdadeira e profunda experiência humana - contrapondo-o às deliciosas comédias que faziam rir muito, procurando um limite, sempre dentro das dificuldades financeiras que o nosso teatro impõe para o preço dos ingressos, tirando de sua organização toda a possibilidade de aparecimento do

²³⁵ A temporada baiana do Teatro de Arena aconteceu entre 10 e 25 de outubro de 1957, na boate do Hotel da Bahia e o ingresso custou cem cruzeiros. Foram, ao todo, cinco peças, doze atores, três diretores, um espetáculo de poesia e mímica. No programa: *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, direção de Augusto Boal, tradução de Brutus Pedreira; *Uma Mulher e Três Palhaços*, de Marcel Achard, direção de José Renato; *À Margem da Vida*, de Thornton Wilder, também dirigida por José Renato; *Marido Magro*, *Mulher Chata*, escrita e dirigida por Boal; *Só o Faraó tem Alma*, de Silveira Sampaio, por José Renato; Um espetáculo de poesia e outro de mímica, dirigidos por Sadi Cabral. No elenco: Riva Nimitz, Suzy Arruda, Vera Gertel, Flávio Migliaccio, Geraldo Ferraz, Gianfrancesco Guarnieri, José Renato, José Gerber, Milton Gonçalves, Oduvaldo Viana Filho, Romeu Brisco e Sérgio Rosa.

individualismo – baseando-se numa equipe – uma família voltada para os problemas do nosso teatro, da nossa dramaturgia”.

Revela ainda que o Arena conseguiu aportar na cidade, graças ao patrocínio “exclusivo” da Reitoria da Universidade da Bahia.²³⁶ Citando os prêmios do grupo, o texto informa que realizaram um curso prático de teatro de caráter coletivo com mais de 80 alunos e fala sobre as viagens para o interior de São Paulo:

“O Teatro de Arena de SP é uma reunião de jovens – jovens mesmo – entusiasmados, apaixonados pelo teatro, entregando toda sua vida para a construção do teatro brasileiro, que tenha suas raízes – só assim poderá ser teatro – dentro das aspirações, da maneira de ser, do povo brasileiro”.

Lembremos apenas que esta temporada acontece antes da montagem de *Black-tie*. No dia seguinte, 26 de setembro de 1957, uma reportagem de mais de meia página é publicada no *Diário de Notícias* sob o título ‘O mais jovem elenco de SP’. O texto retoma o histórico da formação do grupo, suas iniciativas nestes três anos e a experiência de José Renato na Escola de Arte Dramática, de Alfredo Mesquita. Tendo Renato como fonte, comenta sobre o trabalho dos outros dois diretores do grupo, Augusto Boal e Sadi Cabral. Segundo ele, o Teatro de Arena “orgulha-se de ser o primeiro conjunto teatral profissional paulista a patrocinar cursos de divulgação teatral. Em um ano e meio de atividades, já organizou os seguintes cursos: *Método de Stanislavski*, com o professor Júlio Gouveia, *Dramaturgia*, com Boal e um *Curso Prático de Teatro*, ainda em realização”. E destaca: “O Arena segue um plano que objetiva a divulgação teatral em geral e da forma circular em particular”.

Outra reportagem de meia página aparece no *Letras e Artes*, em 06 de outubro de 1957, dando ênfase às questões sobre escolha do repertório. Para o grupo, é através destas escolhas que “o teatro colabora com a construção cultural e educativa de um povo (...) Com peças que refletem verdadeiras experiências humanas, aprofundando-se na vida, ao lado de outras que nada mais pretendem que fazer rir”. No domingo seguinte, também no *Letras e Artes*, de 13 de outubro de 1957, uma matéria de meia página, recheada de fotos, repercute a iniciativa e

²³⁶ Em carta à mãe, enviada em 19 de outubro de 1957, Oduvaldo Vianna Filho fala sobre a viagem à Salvador: “Fomos a Abaeté – ônibus especial fretado pela Reitoria – , nadamos, jogamos bola, comemos num restaurante que dá vista para o mar – o mar daqui é nativo, quebra entre palmeiras – sem guarda-sóis, sem fiscais da morte da gente – , é puro. A coisa melhorou em todos os sentidos. Conhecemos Caribé e Mário Cravo – famosos artistas baianos – , que nos levaram a uma capoeira (depois eu faço a capoeira direitinho para vocês). Domingo parece que vamos a um candomblé. A Bahia é irresistível. Tem Brasil, tem verde e amarelo, é verde e amarela, não é? Valeu a pena”. MORAES, Denis. *Vianinha – Cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p.70.

analisa o grupo, sob o título ‘Teatro sem palco e sem cenário, mas um teatro de primeira ordem’. Afirmando que o teatro em arena não é novidade em países ‘civilizados’, mas que “agora surge tão bem ajustado ao teatro contemporâneo, moderno e revolucionário”. Segundo a matéria, “por eles passam autores modernos e os mestres conhecidos”:

“O grupo paulista representa sem dúvida o movimento de vanguarda em que idealismo e a vontade de fazer teatro sério não se divorciam dos problemas financeiros (...) é um teatro jovem. Jovens idealistas quase todos com 20 e 22 anos, universitários, que resolveram deixar os bancos das escolas, para dedicar-se, inteiramente, ao teatro como profissionais, mas, antes de tudo, como profissionais idealistas. No grupo não há estrelismos, vaidades, lugares de destaque: atores servem de porteiro, fazem ‘pontas’ e papéis principais”.

Segundo José Renato: “procuramos fazer um teatro popular. Um bom teatro ao alcance de todos (...) Aqui os problemas de fins de ato e mudança de ação são resolvidos simplesmente, pelo jogo de luz e pelas ‘cortinas musicais’”. Para Gianfrancesco Guarnieri, uma das “grandes coisas do Arena (...) é o maior contato com o público. Ele está à nossa frente, ao redor de nós, como numa reunião familiar, sem máscaras e sem distância”. Diante disso, a matéria conclui, afirmando que: “não há dúvida que no Teatro de Arena está superado todo o falso realismo do teatro comum”.²³⁷

A única matéria no *A Tarde* sobre o grupo aparece no dia 11 de outubro de 1957, com o título ‘Jovens paulistas estréiam na Bahia o Teatro de Arena’. O texto, que traz foto dos atores com a promotora do TCB, Nair da Costa e Silva, informa que eles visitaram a redação do jornal. “É este o único teatro de arena existente no Brasil e o terceiro da América do Sul, sendo fundado há três anos na capital bandeirante”. Destaca parte do histórico, elenco e informa que as “apresentações do teatro de arena nesta capital serão patrocinadas pela Escola Dramática (sic) da Universidade da Bahia”.

Não podemos quantificar ao certo quais as influências do Arena no teatro baiano daqueles anos. Contudo, vimos que os jovens paulistas fizeram contato com atores e professores em

²³⁷ “A temporada em Salvador, a mais esperada da viagem (ao Nordeste), não rendeu financeiramente tanto quanto José Renato imaginara, mas, do ponto de vista artístico, foi compensadora. O público aplaudiu de pé e os jornais estamparam comentários elogiosos. A Rádio Clube cedeu 15 minutos diários a um programa produzido e redigido por Vianinha e Guarnieri sobre as propostas do Arena. Por outro lado, valeu a pena o contato com movimentos culturais locais, como a Jogralesca, que reunia poetas, músicos e pessoal de teatro, entre os quais um rapaz que Guarnieri definiu como ‘muito preocupado com o Brasil’: Glauber Rocha”. MORAES, Denis. *Vianinha – Cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p.69.

Salvador, mais tarde retomado durante a passagem da UNE-Volante, para a criação do CPC. Um depoimento do jornalista paraibano Paulo Pontes pode nos ajudar a compreender um pouco melhor o que significavam essas visitas do Arena pelo país:

“Quando o pessoal do Teatro de Arena viajava pelo interior, criava em torno de si, em cada cidade, durante seis, oito, dez dias, um verdadeiro centro de estudos, debatendo, transmitindo experiência, vendo de perto as condições de vida dessa abundante geografia humana do Brasil e recolhendo, da cultura do povo, o material vivo para a sua dramaturgia. Vianinha representava um papel fundamental nessas excursões, porque era dotado de rara capacidade de diálogo, com esse ser humano especial que é o jovem artista imaturo, indeciso, inseguro de suas possibilidades (...) Vianinha era mestre na arte de dar ao jovem artista a certeza de que tinha talento para escrever sobre a sua realidade”. (MORAES, 2000: p.72).

3.5 Os Primeiros Anos do Teatro dos Novos

A primeira companhia profissional da Bahia, a Sociedade Teatro dos Novos, foi formada a partir do rompimento do professor João Augusto e de alguns alunos da primeira turma a ser graduada pela Escola de Teatro. Sobre este acontecimento, matéria do *A Tarde* de outubro de 1959²³⁸, informa que uma comissão de quinze estudantes apelava à imprensa depois “de esperarem solução” para o problema. Meses antes, o mesmo jornal já teria noticiado a suspensão da peça *Um Bonde Chamado Desejo*, sem maiores explicações, porque os alunos estavam “com medo de represálias”. Mas, desta vez, explicavam que na ocasião haviam se retirado “da escola em sinal de protesto ao tratamento desabonador de Martim Gonçalves contra nossos colegas e ex-professores”.²³⁹

Segundo a matéria, os estudantes se encontravam num impasse porque haviam mandado ofícios para a Reitoria, renunciando a conclusão do curso *enquanto* o diretor não esclarecesse oficialmente o caso, como prometido. Uma solução intermediária havia sido proposta pelo vice-reitor, Orlando Gomes, mas os alunos não aceitaram porque não se retirava as acusações

²³⁸ Esta matéria, sem data definida, foi retirada do site do Teatro Vila Velha, em 21 de novembro de 2005. Relembramos que os exemplares relativos aos últimos meses de 1959 do *A Tarde*, arquivados tanto na Biblioteca Pública dos Barris quanto no Instituto Geográfico e Histórico, estão sem condição de uso e já não podem mais ser consultados.

²³⁹ De acordo com a matéria, após uma denúncia da atriz Maria Fernanda de que haveria sabotagem no espetáculo, uma reunião fora marcada para esclarecer o problema. Segundo os estudantes, o assistente de direção Nilton Person foi chamado antes por Martim e dissera-lhe que os acidentes haviam sido previstos pelo próprio Charles McGaw, devido à falta de experiência com o aparelhamento eletrônico. Nesta reunião, os estudantes teriam sido agredidos moralmente, “pois o diretor falava aos gritos, inclusive ofendendo também aos professores. Ao chamar os professores Gianni Ratto e Domitila Amaral de desonestos, os alunos começaram a abandonar a sala, tendo o diretor Martim Gonçalves proferido aos berros a seguinte frase: ‘São estes mesmos que eu queria expulsar’”.

contra eles. O reitor também haveria pago, à revelia do diretor Martim, os dois meses de salário aos alunos que também são funcionários. Em depoimento à reportagem, eles:

“(...) concluíram dizendo que a interrupção da peça foi feita pelo próprio Martim Gonçalves que, depois de colocar um aviso na porta anunciando a suspensão do espetáculo no dia do incidente, desrespeitou a ordem do reitor que os mandou de volta à escola, após tomar conhecimento do fato, porém foram expulsos e proibidos de entrar ali pelo senhor Gonçalves”.

Os estudantes ainda destacam que a Escola de Teatro não possuía Diretório Acadêmico por proibição de Martim Gonçalves e que já se dirigiram oficialmente à União dos Estudantes da Bahia (UEB) para resolver o problema. Na matéria não há declaração de nenhum professor, inclusive de Martim Gonçalves, apenas publicando a versão dos autores da denúncia.

Após esta série de incidentes, parte do grupo, já como Teatro dos Novos vai aparecer na cobertura estudada quase um ano depois, através de notas que dão conta de sua primeira montagem, *Auto do Nascimento*²⁴⁰, de Sônia Robatto, com direção de João Augusto. O espetáculo, que tivera estréia em Itabuna, percorreria outras cidades do interior baiano. Em 04 de dezembro de 1960, o *A Tarde* traz matéria informando a nova peça do grupo, *Brasil Antigo*, em janeiro de 1961 no Oceania. Este texto destaca o elenco²⁴¹ e avisa que eles estão num espaço provisório, num velho casarão na Graça. No dia seguinte, a coluna *CRT* traz foto dos Novos em sua sede. Ainda em dezembro de 1960, notinhas repercutem o primeiro aniversário do grupo (*Hi-So*, no *Diário de Notícias*, 14 de dezembro) e a estréia de *Brasil Antigo* (*Hi-So*, 30 de dezembro), com foto do espetáculo (*A Tarde*, 25 de dezembro).

Se, logo após a crise, a cobertura dos Novos na imprensa é pequena, no início de 1961 notamos que o *Diário de Notícias* amplia este espaço. De fato, já observamos sobre a inflexão deste jornal em relação a Martim Gonçalves, no final de 1960, após a apresentação da *Ópera*. Na edição de 08 e 09 de janeiro de 1961, uma matéria de página três informa que o grupo continua em cartaz. E destaca: “Iniciado de um encontro realizado dentro de um grupo outro de teatro (sic) participam os moços (...) (da) aventura de um grupo próprio, o que resultou nas encenações primeiras que foram levadas para o interior do estado (...) e que tenta solução

²⁴⁰ Alguns textos falam em *Auto da Natividade*.

²⁴¹ Carlos Petrovich, Ecchio Reis, Carmen Bittencourt, Nevolanda Amorim, Marta Overbeck e Othon Bastos. Atores convidados: Mario Gadelha e Wilson Mello

profissional para suas encenações”. O texto, que evita citar o nome da Escola de Teatro, informa ainda que os Novos já se apresentaram na TV-Itapoan.

Não podemos deixar de notar que os jornais alimentam mais ainda a rivalidade entre os grupos que, como já apontamos, em seus primeiros anos, possuem mais afinidades poéticas, do que divergências. A coluna *CRT*, no *A Tarde*, em 06 de março de 1961, vai justificar a repercussão que dá às iniciativas do grupo: “A atenção que vimos dedicando, nestas colunas, à Sociedade Teatro dos Novos, não resulta de quaisquer circunstâncias de ordem pessoal, no caso, de simpatia pelos que criam e dirigem a sociedade, ou antipatia a grupos que com ela antipatizam”. E explicita: “Nosso propósito é de apoiar e estimular a todos quantos, com seriedade, lutem pelo teatro na Bahia”. Afirma que há singularidade na tentativa de “organização de um conjunto profissional, de caráter permanente e dedicado a fazer teatro”. E anuncia que comentará oportunamente a proposta do grupo para criação de uma Associação Baiana de Críticos Teatrais.

O mês de março de 1961 vem recheado de notas, fotos-legenda e matérias sobre os Novos. A coluna *Hi-So* informa que os ensaios da *História da Paixão* já começaram, reunindo textos de autores medievais e do moderno Paul Claudel (10 de março). No dia seguinte, enfatiza que o espetáculo será patrocinado pelo Departamento de Turismo da Prefeitura em locais públicos. “A escolha recaiu nos bairros de maior população e o critério seletivo baseou-se em condições mínimas necessárias a montagem do espetáculo”. A coluna *Revista Crítica*²⁴², do *Diário de Notícias*, elogia, em 18 de março, a iniciativa de levar teatro ao povo, um grave problema da cultura brasileira. Em 22 de março de 1961, os Novos ganham um comentário na coluna *Rosa dos Ventos*, assinada por Odorico Tavares.

“O que pareceu um grupo de indisciplinados, em determinado momento, inclusive a nós, era, realmente, uma equipe de moços possuídos da mais pura vocação teatral. E tanto era que, obrigados a deixar a escola que cursava por forças das circunstâncias, hoje, tão bem situadas, levaram avante um programa de trabalhos em favor do teatro, de mais puro idealismo”.

Agora, em paralelo à crítica a administração de Martim (como veremos no próximo capítulo), a *Rosa dos Ventos* faz verdadeira campanha em prol dos Novos. Em 04 de abril de 1961: “O

²⁴² A coluna *Revista Crítica* surge no *Suplemento Dominical* do *Diário de Notícias*, de 09 e 10 de outubro de 1960. Volta-se aos poucos para a publicação de notas culturais, sobretudo ligadas à literatura.

sucesso dos Novos foi justo e merecido (...) É um exemplo para aqueles que contaram com as benesses da fortuna, tendo sedes luxuosas e se fecham em copas, num diletantismo pretensioso, fazendo teatro para meia dúzia de afortunados críticos de arte do sul, sempre convidados a deitar ditirambos a vaidades doentias. A prova amarga que passaram os Novos dão-lhes categoria para assegurar em suas mãos a liderança do teatro em nossa cidade tornando-os um instrumento magnífico de comunicação com o povo”. Afirmando que “o tempo provou o real caráter do grupo”, Odorico relembra: “Fui um dos que participei como jornalista, de um dos mais lamentáveis equívocos, a respeito desses jovens. (...) O tempo demonstrou o erro lamentável: estes moços eram eles próprios o sangue e a carne de uma escola, que, depois, deles iria viver artificialmente, trazendo sempre elementos estranhos, dentro de um regime de fartura, para poder sobreviver, de ano para ano”.

No artigo ‘Voto de Louvor’, em 13 de julho de 1961, continua: “O reitor da Universidade da Bahia que entra imediatamente em fase concreta de prestigiar os Novos e pediu-me que fosse eu o primeiro a noticiar o fato”, teria autorizado “espetáculos para o povo” subvencionados na Casa da França. Em ‘O Reitor e os Novos’, de 04 de agosto de 1961, convoca o reitor a ajudar os Novos e explicita: “A Universidade tem dinheiro e muito, e basta ver o luxo asiático com que sua Escola de Teatro (hoje escola ou companhia teatral) leva avante seu ‘programa’: à tripa forra, gastando o que quer e bem entende. Bastava o dinheiro das despesas com que a ET paga idas e vindas de pessoas para assistir suas pecinhas, a fim de que ‘os novos’ alcançassem o seu sério, decente e vigoroso programa de trabalho”.

O próximo espetáculo do grupo, a comédia medieval *A Farsa do Mestre Pathelin*, também ganha boa repercussão nos jornais. Em 07 de julho de 1961, matéria do *Diário de Notícias* fala sobre sua estréia²⁴³, tema e ficha técnica. E analisa que, mesmo compreendendo o teatro dentro de uma visão profissional, o grupo dos Novos não “esquece o altruísmo de sua função. Por isso é que apresentarão as suas exibições de pré-estréia em benefício do Instituto dos Cegos da Bahia”. Os Novos recebem ainda a página central (dupla) do suplemento *A Tarde para Domingo*, de 15 e 16 de julho de 1961, com o título ‘O sol dos Novos brilha sobre o teatro da Bahia’. “Apesar de estarmos começando, tudo indica que no futuro a Bahia terá seu

²⁴³ Uma foto legenda publicada no *Diário de Notícias*, de 12 de julho de 1961, faz questão de afirmar que estiveram presentes na estréia o governador do estado, Juracy Magalhães, e o reitor, Edgar Santos.

lugar ao sol, seu teatro próprio independente, teatro que refletirá as necessidades, os anseios, os meios e os problemas de nossa gente”. O discurso do grupo reforça o teatro de equipe e popular: “Onde a dedicação e o amor ao trabalho, à camaradagem e o respeito mútuo reforçam a vontade firme de fazer o bom teatro”. A matéria traça um bom retrospecto do grupo até então.

Até o final de 1961, os Novos apresentariam ainda *O Casaco Encantado*, de Lúcia Benedetti, em bairros como Alagados e Plataforma, e *Pluft – o Fantasmilha*, de Maria Clara Machado. Tais peças recebem pequenas notas ressaltando datas, elenco e horários. Nota do *Diário de Notícias*, de 31 de agosto de 1961, ainda cita a leitura de *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues. A coluna *DN-Teatro*, de Carlos Falck, comenta *Pluft* em 26 e 27 de novembro de 1961. Elogia os atores e o cenário de João Augusto, faz uma pequena ressalva (“um tanto parecido com a montagem de *O Tablado*”). E se pergunta: “Como falar de um espetáculo bem feito? Que dizer de uma arte jovem, vindo de um grupo de idealistas que, no palco, vive a própria vida”.

3.6 Um Novo Olhar Sobre as Velhas Companhias

No final da década de 1950 e início dos anos 1960, apesar dos escassos palcos, a cidade acolheu algumas companhias visitantes. Entre elas, não raro, companhias identificadas ao “velho teatro” e que buscavam outras praças fora dos centros já colonizados pela nova ordem. O que aqui nos importa ressaltar é como, na imprensa baiana da época, tais grupos reagiram ao fazer teatral moderno se defendendo, de antemão, das injunções sobre suas poéticas, tidas como superadas.

A Companhia Brasileira de Comédias, de Barreto Jr., visitou Salvador anualmente entre 1956 e 1957. Em 28 de fevereiro de 1956, defendeu a comédia *Daqui não Saiu*, de Jean Viney, em nota publicada no *Diário de Notícias*. Corria-se à época, a opinião de que o velho teatro havia sido invadido por comédias picantes, sem nenhum sentido artístico. A nota de divulgação declara que o espetáculo exhibe “não essa comicidade grosseira forçada de circo, ou com sentido ferino, mas a comicidade francesa, leve, satírica, destilando o veneno numa gargalhada magnificamente espontânea”. Em 19 de abril do mesmo ano, é a vez de Palmerin, da Companhia Teatro Cômico, frisar, também no *Diário de Notícias*:

“Outra coisa que tem contribuído para o afastamento do público da ribalta é o estrelismo. Muitos atores de nomeada preferem rodear-se de atores medíocres, descuidando da ação conjunta do trabalho de equipe (...) Não me preocupe unicamente com repertório nem em buscar as atuações de minha companhia em torno do meu nome”.

Ora, não é outra, senão essa, a acusação dirigida pelos grupos modernos aos velhos grupos, como os de Palmerin, Procópio e Dercy Gonçalves, afirmando ainda que o todo do espetáculo deva estar subordinado à concepção geral do diretor e não à vontade de seu primeiro ator. É mais surpreendentemente quando lembramos que Palmerin é legítimo representante das revistas do Teatro Trianon, do Rio, da geração de Procópio e Leopoldo Fróis. Curioso é como a nota assim percebe a chegada de Palmerin à cidade: “Salvador volta a ser, como nos velhos tempos, visitada pelos bons conjuntos de arte cênica. (...) registramos a presença de Palmerin, sem margem de dúvida um dos melhores atores característicos da comédia nacional”. O texto ressalta ainda que o gosto pelo teatro não morreu, mas que aqui nos faltam teatros e público. Lista os atores da companhia e destaca a sonoplastia de Luderman Silvio. No repertório, as peças: *Toma que o Filho é Teu* e *Não há Sogra Igual a Minha*, entre outras.

Em outubro de 1957, aporta na cidade, com boa cobertura da imprensa, a Companhia de José Vasconcelos²⁴⁴. Em matéria com foto no *Diário de Notícias*, do dia 09, José Vasconcelos é taxativo: “Procuro moralizar o Teatro de Revistas”. Tratado como “um dos mais engraçados e perfeitos caricaturistas do nosso palco”, o artista afirma que está nos bons musicais o futuro da revista nacional. No dia anterior, o *Diário de Notícias* já havia publicado entrevista do ator Carlos Melo, membro da companhia, que revelou que estava à procura dos novos rumos para o teatro de revista, fazendo uma “comédia sadia”.

Mais reveladora é a nota publicada na coluna *CRT*, do jornal *A Tarde*, em 10 de outubro de 1957. Sobre o espetáculo *Brasil Futebol Clube*, José Vasconcelos afirma que faz teatro:

“Em estilo moderno é o que se poderia espelhar de melhor. *Brasil Futebol Clube* sempre é feito na base das improvisações, até as condições técnicas do teatro tiveram que ser improvisadas, inclusive uma passarela tipo escorregadeira que deixa a “turma do babador” na expectativa de aparar, nos braços, uma daquelas lindas “girls”. Essa improvisação serve melhor ainda para caracterizar a

²⁴⁴ José Vasconcelos, ator e humorista que até recentemente apresentou personagem na Escolinha do Professor Raimundo, da Rede Globo. Mostrando como, apesar de todas as revoluções do teatro moderno, certo modo de atuar do teatro anterior continuou co-existindo.

realidade das charges muito bem feitas, criticando os intermináveis males da nossa administração pública”.

Nada mais paradoxal, já que, pela descrição, ele apresenta as velhas estratégias do Teatro de Revista. O mesmo acontecendo com a divulgação de *Quo Vadis*, na mesma *CRT*, em 16 de outubro de 1957:

“(É) teatro moderno, cheio de uma verve atualíssima, mostrando ao povo baiano o novo ritmo do teatro musicado no Brasil. Criando um estilo todo seu e diferente dos demais (...) Não é uma comédia, nem tão pouco uma revista, é um gênero novo no Brasil, que poderia, usando uma palavra *snob*, ser qualificado como um ‘*divertissement*’ ou mais propriamente anunciado como ‘comédia musical”.

Em visita a Salvador para a participação de um programa na Rádio Sociedade, o ator Joracy Camargo elogia a iniciativa da Escola de Teatro. “Bastante melhor é hoje a situação do teatro no Brasil, graças ao trabalho do magnífico reitor Edgar Santos, que rompeu o gelo fundando a Escola de Teatro da Universidade da Bahia”. Nesta entrevista, publicada em 06 de fevereiro de 1960, no *Diário de Notícias*, afirma que: “O que é preciso, agora, é que os alunos trabalhem para que o reitor dê índice universitário à escola”. Destaca o artista, que na época havia passado a ensinar na Academia da Fundação Brasileira de Teatro.

4 AS POLÊMICAS QUE ATRAVESSARAM A IMPRENSA (1956-1961)

A cobertura teatral desses anos não se mostrou atenta somente ao noticiário de peças e atividades ou ao surgimento de grupos. Alguns assuntos mobilizaram amplamente a imprensa, rendendo controvérsias que atravessaram mesmo a produção e a reflexão teatral. A ausência de casas de espetáculo na cidade foi uma queixa constante em ambos os jornais estudados. Daí que a construção do Teatro Castro Alves tenha ecoado em tantas matérias, reportagens, notas e, sobretudo, editoriais. O debate sobre o tamanho do teatro, sua função e sua diretoria não deixa de repercutir a trama de sentidos e tradições que atravessavam a Salvador de meados do século XX.

Desde um artigo de Cruz Rios no *A Tarde*, de 12 de julho de 1956, informando que havia verba no MEC para a retomada das obras do TCA, passando pelo seu fatídico incêndio, em 09 de julho de 1958, até seus inusitados usos nos anos 60, nenhum outro assunto relacionado ao período estudado – exceto talvez Martim Gonçalves – foi tão polêmico e alvo de opiniões tão contraditórias. Ao lado deles, e também influenciando nas questões do fazer teatral na Bahia, não poderia ficar de fora a constante reivindicação por um teatro nacional, que popularizasse a linguagem teatral. Vejamos alguns movimentos desta cobertura.

4.1 A Construção e os Usos do TCA.

A partir de julho de 1956, Cruz Rios encabeça campanha através do *A Tarde* responsabilizando o governador Antônio Balbino pela paralisação das obras, iniciadas no governo de Otávio Mangabeira. No artigo do dia 12, enquanto clama pela retomada de sua construção, vemos que considera que um teatro “não é apenas uma casa de espetáculos é

também um centro de educação e de rejuvenescimento da sensibilidade patriótica de multidões, que é de outra coisa – o patriotismo – que está desaparecendo”. Exatamente um ano depois, em 09 de julho de 1957, o mesmo jornal vai publicar o artigo ‘Febre de Teatro’, não assinado, em que comenta a retomada das obras:

“O principal é que o governo, movido ou não pela demagogia, interessado ou não em criar ambiente para as eleições, resolve olhar para os milhares de contos enterrados no Campo Grande (...) Com a compra da casa onde funcionava uma pensão no Canela, (a Reitoria) meteu mãos à obra, afanosamente. (...) A Bahia não tem teatro desde que o velho São João pegou fogo. (...) De repente, governo e Universidade lembram-se de levantar teatros. *E a cidade, que não tinha e não tem teatro está ameaçada de possuir dois.* Um a umas dezenas de metros do outro. E ambos medíocres, porque se o dinheiro daria para um bom, para dois não pode chegar... (...) Não seria, por acaso, boa oportunidade para um convênio entre Estado e Universidade, de forma que esta, a título de cooperação, ou estipulando a utilização conjunta do futuro estabelecimento, fornecesse ao governo, para a construção do teatro, a suficiente ajuda financeira?” (*A Tarde*, 09 de julho de 1957. Grifo nosso).

Uma semana depois, em 16 de julho de 1957, um novo artigo com o título ‘É Demais’, também não assinado, comenta a mudança do projeto original, agora a cargo de Bina Fonyat:

“Em lugar do imponente teatro, que honraria a cidade, construir outra coisa, ao jeito inosso das obras apressadas, mesquinho e precário como todo fruto de improvisação e da demagogia, em suma realização digna de um governicho (sic) que se especializou em lavanderias. (...) Consta o projeto novo de uma planta só, para a futura sala de espetáculos, cuja capacidade será para 1.500 pessoas apenas, isto é, será mais limitada que o Instituto Normal, onde há cadeiras para 1.800 assistentes. Vale dizer, é um projeto feito para o passado, nunca para o futuro. (...) Não haverá galeria para as pessoas menos protegidas pela sorte e que não podem pagar o elevado preço de uma cadeira, assim como não existirá um local onde possa ficar uma figura ilustre. Tudo será poltrona. Um mar uniforme de poltronas arrumadinhas. Uniforme não! Contra todos os princípios da arquitetura dirigida para esse gênero de construções, haverá uma única rampa, para a entrada e saída do público, terminando bem no centro da platéia...”.

Em matérias e artigos, o *A Tarde* questionará a construção até julho de 1958, mês marcado para sua inauguração. Com o título ‘Contra os mais elementares princípios da ética’, publica em 16 de agosto de 1957, matéria com declarações apenas de arquitetos que defendem a opinião do jornal. O governo não é ouvido. Contra o que chama de “mutilação”, afirma que a “Bahia necessita, efetivamente, de um grande teatro”. Em 03 de setembro de 1957, um artigo afirma que os novos arquitetos (entre eles, Bina Fonyat) são “de categoria incomparavelmente inferior” e que a obra foi entregue à Construtora Odebrecht sem concorrência. E conclama: “E a Bahia? Pode assistir de braços cruzados tamanho atentado ao direito, que já tinha assegurado, a um teatro que iria dar à nossa capital mais um título de relevo fora do comum (...)?”. Já em 05 de março de 1958, a coluna de música de Carlota Xavier, alfineta: “Não sei

se darei um T maiúsculo ao Teatro Castro Alves, porque ignoro ainda se ele será digno da terra que envolve seus alicerces. Eu sou como São Tomé que precisou tocar nas chagas de Jesus para acreditar nele”.

A partir de junho de 1958, o clima de animação toma conta do *Diário de Notícias*, jornal aliado ao governador. Dia 1º de junho, provoca, afirmando que Balbino realizou em onze meses a obra que os baianos pediam há séculos. O texto é assinado por Rodi Luchesi e responde às acusações levantadas nos últimos anos pelo *A Tarde*: “Poderá ser considerada a maior obra administrativa desses últimos 20 anos”. Afirma que o governo anterior havia empregado 30 milhões de cruzeiros, mas só na fundação, e este agora empregou 200 milhões. “Se o teatro é pequeno para 1.700 espectadores em relação ao que se falava ter 3.500 ou é grande demais para a Bahia como dizem outros críticos, são problemas que a posteridade dirá”. Mas, como o concorrente, também sonha com o “monumento que honra as tradições da Bahia e a projeta lisonjeiramente para o mundo”. Justificando o ufanismo, lista uma série de ‘melhores do Brasil e do mundo’ que o TCA ostentará: “acústica melhor do Brasil”, a solução foyer é a “única no mundo”, a caixa do palco é a “maior e mais equipada da América do Sul”. O sistema de iluminação “um dos mais modernos do mundo”, e assim por diante.

O *Diário de Notícias* ainda encabeçará – burocraticamente acompanhado pelo *A Tarde* – outra série de matérias e notas sobre a programação e a futura administração do TCA. A Comissão de Cultura Artística e Teatral do Estado da Bahia (CCATEB) é criada com a participação de representantes do governo e da cultura locais. Alexandrina Ramalho, da Sociedade de Cultura Artística da Bahia (Scab), torna-se uma fonte sempre presente. “Há doze anos espero pela concretização deste sonho, que é a apresentação dos artistas contratados pela Scab num teatro à altura de seus méritos”, desabafa no *Diário de Notícias* de 27 de junho de 1958. Balbino inaugura o foyer com exposição fotográfica das atividades do seu governo no dia 02 de julho 1958. Daí, até o dia 14, o TCA estaria aberto à visitação pública. Em artigo de 03 de julho, na *Rosa dos Ventos*, Odorico Tavares convoca o povo para que se aproxime do teatro “que é seu” e elogia o custeio público de 50% dos espetáculos da temporada inaugural.

No dia 07 de julho de 1958, a coluna *CRT*, do *A Tarde*, informa que o TCA será inaugurado com o Balé Municipal do Rio de Janeiro e que cem casais da sociedade carioca foram convidados para seus dois primeiros dias de atividade. Supondo que a Bahia passaria a

receber constantes turistas, sugere que “o governo procurasse facilitar também as casas de vida noturna da cidade, algumas boates já existentes”.

No dia 09 de julho de 1958, o choque. Os jornais estampam as manchetes do incêndio: ‘Destruído o Teatro Castro Alves por violento incêndio’ (*A Tarde*) e ‘Destruído pelas chamas o TCA’ (*Diário de Notícias*). As duas edições são praticamente voltadas para o incidente. O *A Tarde* narra o acontecido, levanta a hipótese de curto-circuito na caixa de luz, acusa que faltou água para os bombeiros e diz que ele será logo reconstruído. ‘É geral o pesar da Bahia pela grande tragédia’, estampa num subtítulo. O *Diário de Notícias* também descreve o acontecido, mas dá especial atenção para a comoção popular e as declarações do governador. Um detalhe é que a renúncia de Balbino à presidência do PSD, publicada também nesta edição, passa quase que despercebida.

A destruição, mais até que a construção, rende um sem número de textos. O *Diário de Notícias* aproveita para lembrar que arte teatral na Bahia vive sob o “signo do fogo”, já que o Teatro São João assim também foi destruído²⁴⁵. É também este jornal que levanta a campanha pela reconstrução e pela solidariedade do povo, mantendo a expectativa pelo resultado do inquérito policial. Muitas manchetes são feitas com as declarações de Balbino: “O teatro confunde-se com o amor próprio da Bahia”²⁴⁶, “Das cinzas levantarei a obra que o fogo destruiu”²⁴⁷ e “Até março de 59 estará reconstruído o TCA”.²⁴⁸ Foi, sem dúvida, um abalo de grandes repercussões na política baiana, no ambiente cultural brasileiro e no cronograma das companhias já agendadas para a programação anual.

O *A Tarde* ficará atento ao debate sobre o pagamento do seguro, à possibilidade de mudança no projeto e, sobretudo, ao que chama de ‘uso eleitoreiro do fatídico’. Em 12 de julho de 1958, Cruz Rios volta à carga com artigo ‘Para cima o teatro e abaixo à exploração’: “Já dei ao governo todas as provas de solidariedade”, porque, segundo ele, quem perdeu foi a Bahia. Apoiando a reconstrução, rejeita “a exploração política dos seus escombros”. Num jogo de insinuações, comenta a suspeita dos governistas de que o incêndio seria responsabilidade da

²⁴⁵ *Diário de Notícias*, 09 de julho de 1958.

²⁴⁶ *Diário de Notícias*, 10 de julho de 1958.

²⁴⁷ *Diário de Notícias*, 11 de julho de 1958.

²⁴⁸ *Diário de Notícias*, 1º de agosto de 1958.

oposição: “Ensina a sabedoria popular que a pressa é inimiga da perfeição, (o TCA) acabou em cinzas sem ser, sequer, inaugurado. Não quero levantar suspeitas, mas a verdade é que uma série de fatos que andam no domínio público, dão muito que pensar”. E questiona porque o governo colocou o teatro no seguro, quando não há outro imóvel do estado segurado. De certa forma, esse nível de acusações diminui com o resultado do laudo. Em 13 de agosto de 1958, confirma-se o curto-circuito nas instalações elétricas. Contudo, três dias depois, em matéria de 16 de agosto, assinada por João Mendes da Costa Filho, o *A Tarde* volta ao ataque. Insinuando que houve desvio de verba para a eleição que se aproxima, acusa o governo de ter priorizado o teatro quando faltavam hospitais: “chegou-se ao cúmulo, para não dizer ao crime, de levar à fome, por falta de verba, loucos e tuberculosos hospitalizados”.

Balbino passa o problema do TCA para o governo de Juracy Magalhães, tendo antes inaugurado a Concha Acústica com um show de Dorival Caymmi²⁴⁹. As acusações do *A Tarde* continuam e o *Diário de Notícias* volta a defender o antigo governo já em 20 de maio de 1959: “O teatro só (sic) não tem o acabamento interno, platéia e aparelhagem eletromecânica”. Segundo a matéria, mais de 80% da atual construção foi deixada pelo governo passado. Nos primeiros anos do governo de Juracy, o tema arrefece, excetuando-se algumas notas, como esta na coluna *7 dias*, de Adroaldo Ribeiro Costa, em 06 de junho de 1960: “sempre defendi tese que teatro monumental não resolveria problema do teatro na Bahia (...). Em vez de um teatro monumental, (era melhor) vários teatros de bairros (...) e interior”.

A notícia de que a arquiteta Lina Bo Bardi, diretora do Mamb, modificaria o projeto do teatro reanimou o tema nos meios culturais baianos a partir de 1961. Sua justificativa ecoa na coluna *7 dias* do *A Tarde*, em de 20 de março de 1961: “O TCA não poderá continuar sendo um ‘teatro de corte’ do século XVIII, burguês, construído para a ópera antiga, apresentando um palco igual a um simples quadrado e longe do espectador. Isto é a idéia de um teatro anti-democrático, longe da concepção moderna de teatro”. A nota ainda afirma que o arquiteto Bina Fonyat reagiu negativamente à proposta de Lina Bo, dizendo que seu plano teria sido aprovado por dois conhecedores do problema, Aldo Calvo e Martim Gonçalves. Adroaldo

²⁴⁹ O evento é divulgado pelo *Diário de Notícias*, em 05 de abril de 1959, como a tão aguardada inauguração do TCA, prometida por Balbino que “disse que não sairia sem inaugurar o teatro reconstruído”. Todavia, o *A Tarde* critica a insuficiência do evento.

sugere a criação de uma comissão para debater os planos. Porque este “não é assunto privativo de nenhum indivíduo, de nenhum grupo, por mais credenciado que ele seja”.

As idéias de Lina para teatros menores refletem a prática moderna dos *little theatres*, um paralelo dos estúdios russos²⁵⁰. Se, no século XIX, o teatro era um edifício imponente e que refletia a divisão da estrutura social, a nova ordem agora propunha a construção de salas menores, mais baratas, que promovessem o contato humano mais integrado, na verdade, a grande vantagem do teatro em relação ao cinema. Essa determinação atingiu o teatro moderno pelo mundo. Na Itália, após a II Guerra Mundial, foram criados os Piccolos Teatros. O de Milão foi fundado por Gianni Ratto e Giorgio Strehler, em 1947. Tais iniciativas ainda eram acompanhadas pela formação de conjuntos estáveis, em torno de um encenador, em contraste com a antiga organização de companhias itinerantes em torno do primeiro ator.

Nos EUA, já no início do século, os *little theatres* foram ativados em paralelo ao surgimento dos palcos universitários, como o 47 Workshop, da Universidade de Harvard, em 1913, e do qual emergiram dramaturgos como Eugene O’Neill e Thomas Wolfe. No caso dos espaços universitários, “os aspectos artísticos, práticos técnicos e organizacionais do teatro passaram a constar no currículo acadêmico. Grupos amadores universitários apresentavam-se em espetáculos públicos e com isso exerciam uma influência indireta no teatro profissional” (BERTHOLD, 2005: p.519).

Ainda na Bahia, desde 1960 o *A Tarde* já narrava com desconfiança os novos usos do TCA mesmo ele semi-destruído, como a montagem de espetáculos (*Ópera* e, depois, *Calígula*), a permissão para a gravação de filmes e isso sem falar da recém-fundada Escola da Criança²⁵¹ e do Mamb. A proposta de um convênio para a reconstrução entre Universidade e Estado repercute a partir de março de 1961. Na mesma *7 dias*, em 27 de março, a controvérsia Bina/Lina é retomada. O texto questiona a diretora do Mamb sobre os termos do convênio com a Universidade.

²⁵⁰ “Os little theatres (eram) teatros experimentais que se interessavam mais pelo repertório do que por longas temporadas e ofereciam a jovens autores e artistas de vanguarda uma oportunidade de experimentar novas peças e técnicas de encenação”. BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.519.

²⁵¹ *Diário de Notícias*, 29 de abril de 1960.

“Se o plano reformador será executado por força desse convênio, como ficará o senhor Martim Gonçalves com a sua Escola de Teatro? Sim, como os leitores estão lembrados, o grande argumento apresentado pelo senhor Bina Fonyat, em defesa de sua tese conservadora, foi justamente que o seu projeto merecera integral aprovação do senhor Martim. Apoiado nessa autoridade e na de Aldo Calvo é que o arquiteto investiu contra as idéias modernizantes da senhora Lina Bardi.(...) Quanto a nós continuamos a defender o ponto de vista de que o assunto não deve ser resolvido com a audiência apenas das pressões e instituições que estão em debate. O TCA pertence ao povo”.

É possível que Martim, quando da primeira construção do TCA, tenha realmente apoiado Bina Fonyat. Afinal foi este arquiteto que alterou o imenso projeto, e que reduziu a sala principal de 3.500 para 1.700 lugares. Lembremos que o *A Tarde* dizia, em 1957, que Bina estava ‘mutilando’ o ‘imponente’ teatro. Contudo, a proposta de Lina, que não chegou a ser discutida com a profundidade merecida (pelo menos não no período estudado), parece bem mais arrojada. Também soa estranho que o *A Tarde* tente criar uma polarização entre Martim e Lina, visto que a esta altura, os dois realizavam cada vez mais projetos conjuntos (os citados *A Ópera*, *Calígula*, a Escola da Criança, a Exposição da V Bienal, entre outros). De todo modo, transparece certa intenção de se questionar a própria função da Escola de Teatro, depois de um possível convênio entre o TCA e a Universidade.

Já na campanha de caça a Martim, Odorico Tavares, através da *Rosa dos Ventos*, critica o convênio, que ‘entregaria de mão beijada’ o TCA para ‘o uso imoderado da ET’:

“Teremos vitalmente sacrificado o uso para o povo do TCA. Será usado por um grupinho sobre protesto da ‘alta cultura’ (...) Alias, é necessário que tanto a UB como o governo do estado – caso se assine o convênio – delimitem de uma vez por todas as finalidades da ET. Se ela tem verbas a larga para gastar não somente com os seus cursos de tão poucos alunos, mas para suas atividades mundanas, se tem sua bela sede, se tem seu auditório refrigerado, seu aparelhamento, por que então a intromissão da ET no TCA? Todos nós sabemos o *espírito ditatorial e ambição desenvolva* que regem hoje – e hoje mais do que nunca – os destinos desta escola. Basta ver as estréias, sob o impacto de caravanas de convidados, com despesas que causariam inveja a qualquer núcleo cultural baiano: estréias e peças ambiciosas, para dar na vista, pondo-se de lado a finalidade única da escola que é ensinar teatro e não fazer teatro de efeito, inclusive com temporadas marcadas para fora do Estado, em pleno período de aulas (...) tamanho campo para agir, acha pouco e se infiltra pelos palcos destruídos do TCA” (*Diário de Notícias*, 08 de julho de 1961).

Essa nota é colhida no auge das críticas de ambos os jornais à administração de Martim. Ecoam nos jornais acusações de autoritarismo, ambição e vaidade. Daí a um mês, ele pedirá demissão em carta enviada a Reitoria de Albérico Fraga, que ainda tentará remediar a atitude. O reitor Edgar Santos já havia caído em junho de 1961. Contudo, como vimos até aqui, Martim perde o apoio da imprensa (*A Tarde* e *Diário de Notícias*), bem antes disso, quase seis

meses antes da saída de Edgar. No próximo tópico, acompanharemos um pouco melhor a construção de sua figura pública pelos jornais.

4.2 Martim Gonçalves pelo *Diário de Notícias* e o *A Tarde*

O primeiro impulso seria o de chamar este tópico de Martim Gonçalves e a Escola de Teatro, já que ambos foram ungidos pela imprensa com os elogios mais doces e os ataques mais sórdidos durante o período estudado. Não deixa de ser impressionante como, num curto espaço de seis anos, as opiniões tenham se alterado tanto e a polêmica chegado a tal (des)compostura. Contudo, achamos melhor restringir o tópico a Martim, mesmo sabendo da dificuldade que é, neste período, distinguir o homem de sua obra, e, claro, reconhecendo que ele não trabalhou sozinho, mas foi, na verdade, o mentor de uma grande equipe, articulada com profissionais da Bahia, Rio, São Paulo, Europa e Estados Unidos.

É na *Rosa dos Ventos*, de 19 de maio de 1959, com o título ‘A Escola de Teatro’, que, através dos elogios rasgados de Odorico Tavares, conhecemos um pouco mais sobre o diretor da unidade:

“Para os que sabem que teatro não é diversão para grupinhos de subúrbio, mas sim *cultura no seu mais alto sentido*, é que podem perceber em que termos foi posta a Escola de Teatro da Universidade. Sua direção está confiada a um jovem mestre que não se improvisou de diretor, como é comum se fazer (...) cujo saber nos setores do teatro e das artes plásticas é reconhecido, com respeito, pelos meios culturais do país e do estrangeiro (...) (vemos através de) uma visita à Escola, pela escolha dos professores, *pela sua árdua e inflexível disciplina*, pois sem ela nenhuma escola poderá ir adiante, pela sua administração, pela sua organização que surpreende aos estrangeiros ilustres que a visita (...) a Fundação Rockefeller fez uma doação de material moderníssimo à escola: era a única no Brasil capacitada a recebê-lo, em face das exigências enormes feitas pela fundação (...) É possível que uma ou outra crítica seja feita à Escola de Teatro pelos que não podem admitir que todo o esforço pelas artes exige antes de tudo ordem, disciplina e trabalho. Mas são reparos que não resistem a uma análise mais séria” (Grifos nossos).

Mais tarde Odorico praticamente desdirá tudo o que foi afirmado acima. Inclusive atacando diretamente o ‘alto’ sentido cultural da empreitada e a sua rígida disciplina. De todo modo, é preciso que reafirmemos aqui que não nos interessa descobrir o ‘Martim real’, mas, sim, compreender como sua *persona* pública foi delimitada pelos jornais analisados.

Em meio à crise dos estudantes da primeira turma, no artigo ‘Escola e Disciplina’ Odorico agradece “à Deus, a Escola de Teatro ter encontrado desde a primeira hora um diretor como Martim Gonçalves”²⁵². Na medida em que acredita que: “Se há um edifício que necessita repousar numa base de ordem, de disciplina, de trabalho árduo, é uma escola de teatro. Pela sua natureza, a matéria-prima humana é suscetível de vaidade, de supervalorização, de sofrimento ante um regime severo de aprendizado”. É também na *Rosa dos Ventos* que Martim ganha um artigo-homenagem, em 25 de outubro de 1959, intitulado ‘Martim Gonçalves’: “Não se tratava de nenhum grupo de amadores, mas uma escola rígida, de disciplina, de ordem, sem concessões, sem as quais nenhuma iniciativa deste porte vai para frente”.

A coluna *Krista*, de 16 de dezembro de 1959, traz os detalhes mundanos da primeira formatura da Escola, afirmando que foi “informal e simples”²⁵³. Lia Mara²⁵⁴ foi a oradora. Depois, nesta ordem, os professores Brutus Pedreira, Koellreutter, Martim Gonçalves e Lina Bardi entregaram diplomas a João Gama, Nilda Spencer, Roberto Assis, Otoniel Serra, Jurema Penna, Maria Ivandete, Julieta Bispo, Sonia dos Humildes e Lia Mara. Segundo a colunista, Martim Gonçalves falou em “linguagem simples (...) atentando principalmente para a verdade que o ator deve conduzir consigo em lugar do falso e da mentira. Integridade e ética profissional foram palavras lembradas mais de uma vez”. A nota informa que Martim agradeceu a dois professores ausentes, Antonio Patiño e Ana Edler “pelo que colaboraram no início da escola, lembrando ainda que a Escola de Teatro era apenas experimental, não era fábrica de artista mas fornecia somente o método para o ator trabalhar e realizar sua arte”. No pequeno auditório da Escola, falou contra “vetetismo” e a “falta de coleguismo”. A coluna lista alguns convidados presentes e informa que, este Natal, Martim passará em família.

²⁵² *Diário de Notícias*, 16 de setembro de 1959.

²⁵³ O *Diário de Notícias* dá conta do evento em diversas notinhas. Dia 12 de dezembro de 1959, vemos menções da missa, na Igreja de São Francisco, e coquetel, ambos na coluna *Krista*. Em foto-legenda, no dia 15 de dezembro de 1959: “A Escola de Teatro mantida pela Universidade formou, ontem, a primeira turma de atores e atrizes que, assim, completaram o seu regular curso de três anos. Apesar das inúmeras dificuldades encontradas, num centro, onde uma escola dessa ordem seria a primeira, o professor Martim Gonçalves, tendo a ajuda valiosíssima do reitor Edgar Santos, viu já vencida a primeira fase daquela obra que, com tanto carinho dirige”.

²⁵⁴ Pseudônimo da radialista e atriz Eliette Brum.

Glauber Rocha não raras vezes opinou sobre a Escola de Teatro. Se em suas primeiras incursões criticou o empreendimento²⁵⁵, logo depois aderiu de vez às propostas estéticas do projeto de Martim, chegando, muitas vezes, a ser acusado, do que sabemos pelos seus próprios textos, como “um autor de encomenda”. Na edição de 06 e 07 de março 1960, publica no *Diário de Notícias* o artigo ‘ET, Posto (arte) canela’, no qual afirma que a unidade “estabelece o ponto do aprendizado teatral organizado do Brasil”. E destaca:

“A iniciativa de Edgar Santos encontrou em Martim Gonçalves elemento ideal para planejar e desenvolver um curso que, embora ainda incompreendido por muitas classes baianas e pela maioria dos ativos profissionais de teatro brasileiro, cria, gradativamente, bases reais para um futuro corpo de artistas capacitados ao progresso da cena brasileira no melhor sentido de concorrência aos espetáculos de todo o mundo (...) Uma das características fundamentais da *Etub* é a intransigência cultural que marca os passos e as atitudes de Martim Gonçalves, jamais permitindo que aquele teatro impressionista e sentimental (tão a gosto do povo mal formado) se processe e se desenvolva na personalidade dos jovens alunos”.

Mais à frente, defende a investida pela técnica, opção de trabalho da Escola de Teatro:

“Todo um método objetivo, rejeitado por quem não alcançou o sentido exato do ‘real’ que marca a evolução da arte moderna, foi e está sendo posto em prática, segundo rígida tradição cultural dos melhores teatros do mundo, sem que isto implique em descaracterização, naquela linhagem ‘nacional’ do teatro pretendido por Martim. Em método – e se falando de métodos – não existe nacionalidades, a não ser um irremovível universalismo, escondido só mesmo por aqueles que julgam a obra de arte na superfície. (...) Não é um gabinete de frieza erudita ou um bar de lirismos ultrapassados que resolvem um problema – para nós – eminentemente técnico. (...) Daí o ser urgente de uma Escola que é laboratório dramático, experimental, que desenvolve as técnicas, mas não oferece salvadores da arte nacional, como muita gente exige inocentemente. Nenhuma escola forma gênios, mas desenvolve. Os planos de Martim Gonçalves são os mais lógicos e claros e qualquer infantilidade que se teça em torno deles não passará de um desabuso insuficientemente lúcido para se compreender as origens de uma fria formação.”

Em 06 de setembro de 1960, Sylvio Lamemha, através de sua *Hi-So*, elogia a figura de Martim Gonçalves:

“Martim Gonçalves é uma das personalidades mais originais que temos conhecido, até hoje. Admirável *connaisseur* de teatro, grande *metteur-en-scène*, ele, fora do trabalho, é uma pessoa simples, acessível, que fala com você, horas e horas sobre música popular brasileira (aprecia muito Dalva de Oliveira e temas como *salão grenat*, *morro*, *cortina de veludo*, *abajour lilás*, *favela*,

²⁵⁵ Em carta a Paulo Gil, em 1957, Glauber se refere a Martim como um “reacionário de quatro costados”. ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo* (1939-1981); organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

apartamento). Magnético, pessoal, envolvente, Martim Gonçalves foi o grande encontro *Hi-So* de domingo. Graças a Glauber e Helena, ela ensaiando Claudel”.

Era a época dos ensaios de *A História de Tobias e Sarah*, de Paul Claudel, grande sucesso da Escola. Ainda é a coluna *Hi-So* que confia, em 09 de setembro de 1960, que Martim não troca Herivelton Martins por Bossa-Nova e acha Tom Jobim muito “elevado” para a compreensão popular. A página *Unidade* começa a entrar na trama e publica, logo depois, dia 12 de setembro de 1960, a seguinte nota:

“Já dissemos duas vezes que não gostamos de falar de Martim Gonçalves, diretor da ET. Não o conhecemos e nada temos contra ele pessoalmente. Mas recebemos de um aluno daquela escola, que nos relata: no dia 31 último, durante o ensaio de *Tobias e Sarah*, Martim deu ‘a louca’. Perdeu a linha e descambou para os xingamentos dos alunos. Assim não pode ser ‘seu Martim’, dicionário ensina o significado da palavra urbanidade, aprenda”.

Também é o columnismo social de *Hi-So* que nos dá os flashes de um contratempo. Em 16 de setembro de 1960, publica carta de Glauber contra Bruno Tolentino, que teria estado na Escola de Teatro, dizendo ser amigo do jovem cineasta, e distribuindo ‘fofocas’:

“Martin Gonçalves enxotou o tipo. Revoltado, ele começou uma campanha cretina contra a escola. Eu e outros homens da Escola proibimos que lá ele pusesse os pés. Estava mesmo ameaçado de uma surra. Ocorreu, porém, que Martim viajou para Recife e o tal de Bruno aproveitou a ausência do diretor para ir ao espetáculo “*Tobias e Sarah*”. Na primeira fila, começou a fazer gaiatices, deu risadas histerias e atrapalhou os atores (...) Depois da peça, não perdeu tempo e, conjugando-se a outros tipos *made* (a boate) Anjo Azul’ fez um bafafá terrível nos jardins da Escola”.

Durante a exibição deste espetáculo, o crítico cinematográfico Walter da Silveira escreveu um ponderado e esclarecedor artigo no *Letras e Artes* de 16 e 17 de outubro de 1960. O título ‘Claudel, Martim e Helena’:

“Ainda não se escreveu sobre a contribuição da ET à cultura baiana a análise refletida e necessária. E não serei eu quem vá escrever. Tenho consciência das minhas limitações e não me improvisarei em crítico teatral. Mas, acho que, a partir do dia em que Martim Gonçalves ousou trazer ao conhecimento do público da Bahia a peça de Paul Claudel, se impôs acabar esse antagonismo que separa os aduladores exagerados dos negadores empedernidos da obra já realizada pelo diretor da ET. Os dois grupos se perderam em equívocos. Nem Martim Gonçalves veio inaugurar aqui o espírito teatral, nem sua escola é um artifício e uma superfluidade no círculo universitário. Embora levando o teatro para outros caminhos, Martim, com muita dignidade profissional, está retomando uma tradição artística que se julgava perdida entre nós, perdida ao menos na sua natureza realmente cultural. (...) Se parto da peça de Claudel para achar que se impõe, em definitivo, uma revisão crítica da ET é porque só o amadurecimento de seu trabalho, a certeza de uma experiência cumprida, levaria à audácia de admitir houvesse público e intérprete para um drama tão difícil de entendimento no seu significado metafísico quanto de rendimento de suas possibilidades cênicas (...) Nas várias peças ali representadas, o papel principal

nem sempre coube ao mesmo estudante. Às vezes, quem foi centro de um drama passou, em outro, a comparsa. No entanto, por mais que deseje poupar a Escola às intrigas do estrelismo, *Martim Gonçalves, arrastado por sua vocação de criador de atores*, não consegue evitar que certos jovens intérpretes dominem as peças (...) Dirão que Martim trazendo até nós Claudel, como já trouxera um Strindberg, um Tchecov, Tennessee Williams, um Garcia Lorca, não tem feito obra de cultura brasileira, cuidaria de expor somente o teatro estrangeiro, como se apenas esse fosse de qualidade. Não é exato. Martim já revelou, na ET, quer a tradição de Martins Pena e Arthur Azevedo, quer a contemporaneidade de Ariano Suassuna e Antonio Callado”.

Um mês depois, em 28 de novembro de 1960, na *7 dias*, de Adroaldo, uma nota, assinada por N.A e intitulada ‘Profissionalismo Disfarçado’, vai trazer opinião bem diversa:

“A Escola de Teatro, que funciona enxertada na Universidade sem que os alunos gozem de categoria universitária, é um desses arranjos de caráter paternalista e doméstico... Os exames são feitos intra-muros, sem fiscalização de espécie alguma e os alunos depois de três anos de frequência recebem... um emprego na própria escola ou saem simplesmente, sem um documento legal que os habilite a ingressar em empresas de teatro profissional. Uma série de exigências restritivas obriga aos alunos a pedirem licença para trabalhar em cinema quando recebem convites de companhias que querem usar sua experiência na carreira cinematográfica. Licenças essas que são concedidas ou negadas dentro de um espírito inteiramente discricionário do diretor da referida escola. Por outro lado não admite o diretor da ET que os mesmos se considerem amadores, nem trabalhem em outros grupos de amadores. Pergunta-se, então, com todo o bom senso, para que estudam os jovens que ali perdem seus três anos? Uma esperança parece ser o consolo dos que (se) sacrificam: o diretor organizaria com elementos por ele tomados dentro do seu estilo e seu gosto uma companhia de atores profissionais para com ela viajar ao sul do país e fazer bilheterias – e nessa escolha haverá a degola dos que não lhe interessarem, partindo na Barca só os apadrinhados, o bonzinhos, os filhos diletos do coração do Senhor diretor”.

Nos capítulos anteriores, já discutimos sobre as dificuldades da criação de um mercado cultural em Salvador que absorvesse os profissionais também da área teatral. Quanto ao diploma, à época, possuiria grau universitário apenas aqueles que optassem pelo curso de direção, sendo o curso de formação de ator considerado técnico. Ainda sabemos pela imprensa que a elevação para a graduação universitária era uma batalha, de certa forma burocrática, travada por Edgar e Martim²⁵⁶. A ausência de um regulamento claro que estabelecesse, de maneira mais pública e racional, as atitudes e comportamentos dentro da Escola realmente agravou e muito as relações entre a direção e o corpo discente. Na EAD, de Alfredo Mesquita, em São Paulo, dificuldades semelhantes foram travadas, chegando-se a

²⁵⁶ Em 06 de fevereiro de 1960, *Diário de Notícias*. Título: ‘Joracy Camargo: Escola de Teatro ajuda a cultura’. “Bastante melhor é hoje a situação do teatro no Brasil, graças ao trabalho do magnífico reitor Edgar Santos, que rompeu o gelo fundando a Escola de Teatro da Bahia (...) O que é preciso, agora, é que os alunos trabalhem para que o reitor dê índice universitário à escola”.

classificar “tal sistema de personalizado e paternalista.” (PRADO, 1993: p.165). E lá era uma empresa de caráter privado, com um proprietário, Franco Zampari, em última instância legitimando ou não o comportamento de seus comandados. A Escola de Teatro era (e é) uma instituição pública, com iguais responsabilidades públicas a prestar. A pressão social por mais abertura administrativa ainda foi uma tônica daqueles anos em diferentes setores.

O papel complexo que a Escola de Teatro desempenhou no panorama artístico local fez com que, causa-consequência, algumas de suas funções se tornassem híbridas: a companhia-fixa da instituição (A Barca) *também* era administrada por Martim, que era diretor e professor da Escola. A Barca trabalhava com alunos e atores profissionais. A explicação de Martim, não de todo afastada, de que suas motivações para escolha do elenco eram de ordem técnico-artística, encontrou cada vez mais resistência de um número crescente de alunos matriculados e de egressos que obviamente queriam participar das montagens, ampliando o grau de animosidade às suas ações. No contexto sócio-político que atravessava a Bahia e o país, que exigia postura mais democrática de governos e administrações – aliada à sua postura pessoal, firme e reservada - , tanto controle não foi visto com bons olhos.

Em novembro de 1960 estréia a polêmica *A Ópera dos Três Tostões*, com sua igualmente polêmica venda de ingressos. No mês seguinte, em 05 de dezembro de 1960, Adroaldo abre sua coluna para os que quiserem comentar sobre a Escola e sua administração. Na edição seguinte, 12 de dezembro de 1960, publica o comentário de Paulo Francis, impresso na edição de 30 de novembro de 1960, no *Diário Carioca*:

“Meus comentários sobre a ET da Bahia provocaram outros comentários, alguns inteligentes e ponderados, mas a maioria sem sentido. Afinal, o que eu disse da E. é que até hoje não justificou sua existência. O fato de ter produzido um espetáculo discutido, como este *A Ópera dos Três Tostões*, espetáculo realizado com enxertos profissionais do Rio e SP, nada significa para um estabelecimento que já funciona desde 1955. E foi gasto um dinheiro na Bahia: segundo me informaram a Faculdade de Medicina tem verbas menores que a de Teatro, o que é um escândalo. Para que se tenha idéia da direção cultural de Martim Gonçalves é bastante ler a entrevista que ele concedeu ontem ao colunista do *Correio da Manhã*: nunca ninguém disse tão pouco com tantos advérbios de modo. O único argumento justo contra minhas objeções à ET é que elas podem contribuir para que a mesma seja extinta: *Duvido um pouco que a imprensa teatral possa ter esse efeito*. Em todo caso, nunca sugeri que a ET fosse extinta. *Gostaria apenas que se tornasse uma escola e não um centro de diletantismo internacional, diletantismo pago pelo contribuinte baiano num estado cujo governador vive reclamando contra a miséria do Nordeste e adjacências*”.

Como vimos nos capítulos dois e três, após este espetáculo, Martim perde o apoio do *Diário de Notícias*. Este jornal reproduz, em 18 de janeiro de 1961, uma entrevista da professora e atriz Ana Edler, agora estabelecida no Rio²⁵⁷.

“A atriz Ana Edler que no ano passado foi a responsável pelo único verdadeiro curso de teatro no Rio, organizou, juntamente com seu marido, Jackie Brown, a mais nova companhia teatral desta cidade, a Studio Produções, que deverá estreiar em março, no Teatro da Maison Française, com a peça *O Contato*, de Jack Gelber (...) No Carnegie Tech, conheceu Brown, com quem voltaria a trabalhar, mais tarde já no Brasil, quando ambos foram contratados para a Escola de Teatro da Bahia. Lá, Ana e Jackie foram decepcionados pelo diretor, Martim Gonçalves, que dela, especialmente, exigia todos os esforços sem aproveitar-lhe o talento de atriz.”

A coluna *7 dias* volta a ceder espaço a Paulo Francis, em 30 de janeiro de 1961. Assim é a abertura de Adroaldo: “Anima-se na imprensa carioca controvérsia a respeito da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Temos em mão dois recortes que podem dar aos leitores o diapasão da polêmica e como se extremam os comentários na apreciação do que valem a *ETUB* e seu diretor”.

“(...) o artigo, entretanto, não explica a inoperância da Escola, o clima de descontentamento social que sua existência gerou na Bahia (de acordo com informações de diversas pessoas dignas de crédito que por lá passaram, sem falar nos universitários de outras faculdades e no jornal *A Tarde*) e o diletantismo *fané* que marca as atividades de Eros Gonçalves. Por quanto tempo ele continuará criando problemas para o reitor Edgar Santos, seu inocente útil, é um assunto que deve interessar mais aos baianos, pois a *questão, afinal, em nada afeta o teatro brasileiro que está localizado no Rio e em São Paulo – apenas*; o mais não passa de amadorada, boa ou má. Enquanto isso, em *O Jornal*, edição de 18 corrente, Edilberto Coutinho canta loas a *ETUB*: as peças que já encenou, os elogios que tem merecido de vozes autorizadas, a lacuna que veio preencher e que foi aberta pelo incêndio do Teatro São João (sic). De entremeio, faz curiosas revelações; O povo baiano acompanha e aplaude as atividades dramáticas de sua Universidade, e Martim Gonçalves procurando explicar “porque somos tão felizes com essas experiência”, diz que o sucesso da Escola se deve, sobretudo, ao gosto intelectual da terra, que vem dos tempos em que a cidade era capital, à sua condição muito especial de cidade universitária, como ainda, por haver, uma única casa de espetáculos de atividade constante, hoje em Salvador – o Teatro Castro Alves, onde se realizam os espetáculos da *ETUB*”.

Adroaldo chama atenção para o fim do artigo e destaca: “Ficamos sabendo que uma das razões do êxito da *ETUB* é a existência de uma única casa (!) de espetáculos, o TCA, esse

²⁵⁷ Ana Edler foi uma das contempladas com bolsa de estudos e passou um ano e seis meses no Instituto Tecnológico Carnegie, em Pittsburgh, custeada pela Fundação Rockefeller. Para lá também iria o bolsista Luís Carlos Maciel. Em abril de 1960, Edler volta da temporada americana para dar aulas de voz e dicção. Em entrevista no *Diário de Notícias*, no dia 05, afirma: “Seria muito fácil para mim fazer uma carreira de ‘vedete’ nos teatros do Rio e São Paulo. Mas prefiro trabalhar aqui na Bahia pois acredito ser necessário uma formação culturalmente profunda dos jovens que se dedicam ao teatro”.

mesmo teatro que continua na ossada e que o governo promete reconstruir. Mas que foi arranjado, utilizada a área do palco, para UMA temporada, a última, da *ETUB*”, afirma. E continua:

“O melhor, todavia, é a notícia de que ‘Martim Gonçalves anuncia para breve (assim que volte dos EUA, para onde segue hoje), um festival BBB, que se traduz: Bertold Brecht – Bahia’. Lá está, pois, nos EUA, ‘intensificando seus contatos com o ambiente teatral norte-americano’ e providenciando contratar um diretor nova-iorquino para dirigir os próximos espetáculos de A Barca no TCA. Eis aí. Enquanto comentaristas cariocas discutem, a cornucópia da Universidade se derrama e o Sr. Martim passeia ‘intensificando contatos’. O Castro Alves continua a ossada de um elefante branco, e ninguém ajuda a sério o teatro na Bahia que, por tudo isso, vai muito bem obrigado”.

Duas semanas depois, o *A Tarde*, de 13 de fevereiro de 1961, reproduz novo artigo de Paulo Francis. Este texto já havia obtido uma réplica de Glauber, no *Jornal do Brasil*, em 11 de fevereiro:

“Antes de mais nada, quero esclarecer que esta escola me desperta o mínimo interesse. É somente uma ventura provinciana destinada a satisfazer vaidades e a dar carreira a quem não as tem nas cidades do país onde existe um certo movimento cultural (...) Opinião que expressei a Gianni Ratto e João Augusto quando ambos aceitaram postos na administração do Sr. Eros (...) Previ que a Escola seria só um núcleo acadêmico no pior sentido, ou um centro de pedantismo provinciano pseudo-cosmopolita (...) A segunda hipótese foi confirmada (...). Não acredito que teatro sério possa florescer em comunidades provincianas, em virtude do complexo socioeconômico que rege o destino dessas comunidades. À exceção ao trabalho de gente como Planchon, na França, que se coloca contra a mentalidade provinciana, embora atuando na província (...) Mas uma escola financiada pelo estado (...) tem de servir ao estado. O mais decorre do Sr. Eros, que não tem qualquer visão cultural do teatro. É apenas um homem dileitante que enquadra Claudel a Brecht no mesmo programa de trabalho somente porque ambos são célebres (...) O programa da Escola é montar espetáculos de prestígio (...) São importadas personalidades do RJ e SP, ou da Europa e EUA, para garantir a estes espetáculos o mínimo de profissionalismo. Este é o clima da Escola que recebe divulgação nos jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, e o que é isto senão uma espécie de anadorismo marrom? Em matéria de interpretação, o Sr. Eros descobriu Stanislavski hoje, quando Brecht e Planchon e outras grandes companhias estão tentando livrar-se do velho avant-garde”

Já discutimos algumas destas críticas em tópicos anteriores, sobretudo em relação à pedagogia de Martim, de ampliação de repertório. Agora, relembremos que o projeto mesmo da Universidade era inserir a Bahia no centro decisório da cultura brasileira. Grande parte das questões de Francis basicamente choca com esta proposta mais soberana, e da qual a Escola de Teatro representa ‘apenas’ uma vertente artística. Só a título de curiosidade histórica, São Paulo não era um centro teatral até a criação do TBC, em 1948. Se a Salvador destes anos não conseguiu criar um mínimo mercado para que seus profissionais vivessem do trabalho na própria terra, por outro lado, formou atores e técnicos que, mais tarde, integrariam *ativamente*

a renovação cinematográfica, teatral e televisiva nacional. Quanto à crítica de que o sistema de Stanislavski estava superado, é insuficiente, como dirá o próprio professor João Augusto, em 1968. Embora ‘o sistema’ sofresse críticas sobre os limites de sua aplicação, é um caminho até hoje utilizado na formação de atores.

Em maio de 1961, é a vez de *Rosa dos Ventos* assumir sua nova postura, através do artigo ‘Retrato’, de 14 e 15 de maio de 1961, no qual faz crítica a Martim, sem lhe citar o nome:

“Se o visitante é pessoa importante, capaz de influenciar, de divulgar, então a ele dedicam-se todas as atenções. Mostra-se a casa, canto por canto: um modelo de organização, dir-se-á. Tudo nos seus devidos lugares, armários, estantes, fichários, fotos, arquivos, um primor. Biblioteca especializada, programas, impressos a valer, pois dinheiro corre à larga, em detrimento de tantos. Mostra-se tudo, ou melhor, mostra-se tudo que se tem para mostrar, pois os resultados são mínimos e estes são, unicamente, para dar na vista. A casa é um brinco, o homenzinho um achado. Mas pergunta-se para que tudo isso? Para a coletividade, para a cidade, conforme foi feito? Deveria ser, mas não é. Unicamente para satisfação de vaidade de quem deveria estar no posto avante uma tarefa que lhe foi dada para proveito de todos, sobretudo da juventude. Nada disso: tudo que se faz, o pouco que se faz, em alguns meses de um ano, é para que brilhe uma figurazinha, que se recolhe, o mais possível, pois revelada a sua face, as coisas seriam piores. Nenhum contacto com a humanidade, a verdadeira humanidade. Cria-se um sistema de quanto menos melhor, gasta-se num sistema de quanto mais melhor, e se vai levando até que os maiores cheguem à evidência que não vale a pena o sacrifício. Enquanto isso, o homenzinho passeia a sua vaga e custosa inutilidade, nos frondosos jardins, espanta-se quando ver gente, afastando de uma para sempre todos aqueles que vieram colaborar e trazem algo de positivo a dar. É o concorrente que poderá surgir e de pronto joga-se na rua. O gênio arma suas arapucas custosas, onde, felizmente, são raros os que caem nelas. Mas é preciso que ninguém mais caia nelas”.

No dia 03 de julho de 1961, a página *Unidade* chama Edgar de “um ditador (que) tinha que sair, também 15 anos” e publica uma das matérias mais agressivas a Martim, com o título ‘Martim é a única lei: Escola de Teatro’. Estruturada em subtítulos, tem a seguinte abertura:

“A Escola de Teatro, juntamente com as de Música, Dança e Administração era a ‘menina’ dos olhos do ex-reitor Edgar Santos. Apesar da despesa que davam à Universidade, em detrimento das demais unidades, essas escolas se comportavam direitinho e nunca deram dor de cabeça à sua ex-Magnificência. Assim, enquanto Edgar durou, a Escola de Teatro e Martim Gonçalves (quem fala num tem que necessariamente de falar noutra) eram considerados intocáveis. É verdade que, a par de muitas arbitrariedades, fez alguma coisa de bom. Mas era para ter feito muito mais se se tem em conta a cobertura que tinha da reitoria e que tem da Rockefeller”.

No subtítulo *Martim é a Lei*: “Na Escola de Teatro não existe estatuto nem regimento (...) Sendo assim, a vontade de Martim Gonçalves é lei e seus caprichos e arbitrariedades firmam jurisprudência. (...) Apesar da ditadura de Martim, na Escola ainda existe um grupo de

estudantes independentes que não fazem a corte nem prestam homenagem ao ‘Calígula’ do Canela (...) Ser independente significa heresia, um crime de lesa-Martim”.

No tópico *Os Eleitos*: “Na ‘Barca’ só há lugar para os eleitos de Martim. Os melhores papéis são distribuídos entre os ‘bonzinhos’ que não contrariam o mestre. Enquanto isso, os malcriados ficam de castigo durante todo o curso à espera de uma oportunidade e quando aparecem em cena é para fazer uma ponta insignificante. (...) O sistema de aprovação obedece a um critério único e inapelável: Martim Gonçalves. Martim é a cadeira eliminatória. Trata-se de uma matéria delicada que requer muita habilidade: a arte de agradar Martim. Delicada porque os humores do diretor são muito instáveis e facilmente inflamáveis”.

Em *Martim e a Fábula*: “Assim, a Escola vive em função de Martim Gonçalves e de sua promoção. (...) A Escola para ele é a escada para o sucesso dele (...) lembra a bruxa da fábula: existe alguém mais inteligente, mais capaz, mais fabuloso do que eu? (...) se desconfia de que alguém tem talento e que este talento pode, ainda que remotamente, ofuscar seu brilho, trata logo de eliminar o rival”.

Em *Martim & Rockefeller*: “Temos (...) denunciado a perniciosa influência da Rockefeller Foundation na Universidade da Bahia. Uma das áreas de maior influência – depois da Escola de Administração – é a ET. Isto explica a alienação dos alunos dessas escolas. Os estudantes das escolas de Teatro, Música e Administração, vivem inteiramente isolados do resto da Universidade. Em relação à comunidade universitária, esses alunos se encontram na situação de verdadeiros marginais”. E finaliza, com a sentença: “O novo reitor, Albérico Fraga, fala em paz e harmonia para a ET. Isto não vai ser possível enquanto Martim for o diretor.”.

A partir de agora uma dura série de matérias criticando a administração Martim Gonçalves sairá diariamente até o seu afastamento da unidade, em 18 de agosto de 1961.²⁵⁸ A mesma página *Unidade* volta à carga em 14 de agosto de 1961, com a matéria ‘Há qualquer coisa de podre na Escola de Teatro da Universidade da Bahia’, ao lado, uma foto de Martim Gonçalves. O texto faz um ‘balanço’ de ‘tudo’ que já saiu na imprensa sobre o assunto e cobra medidas enérgicas do novo reitor. Apesar de não trazer entrevista com nenhum

²⁵⁸ Contudo, a cobertura não pára já que as matérias repercutem a sua saída nos dias seguintes.

envolvido, afirma que foram expulsos os professores e alunos: Ana Edler, Jack Brown, Eduardo Waddington, Altamiro Bulhões, José Arthur, Maria Lígia e outros oito casos. “Se Eros continuar como diretor dentro em breve só restará ele mesmo”. Diz que alunos e professores estão insatisfeitos com o valor da bolsa de A Barca (17 e 32 mil cruzeiros, respectivamente). “O grande número de peças que vem sendo ultimamente levadas não deixa tempo para que os alunos freqüentem as aulas. Estas foram suspensas em julho e deverão ser interrompidas por meses de setembro e outubro para a realização de temporada no Rio”, destaca o texto, sem creditar a fonte da opinião. Em relação aos artistas de fora, destaca que são maiores os salários, entre 30 a 100 mil cruzeiros:

“Este é o preço que a Escola de Teatro paga para a importação de artistas do Rio e São Paulo. Os alunos da Escola só entram em cena para fazer pontos insignificantes, não havendo assim oportunidade para que demonstrem e desenvolvam seu talento. Se não se formam novos quadros, para que então a Escola? No entanto, o Sr. Martim Gonçalves declara no Brasil e exterior que seus alunos falam inglês, francês e alemão, quando se sabe que nem as aulas de português são ministradas regularmente”. (*A Tarde*, página *Unidade*, em 14 de agosto de 1961).

Sobre a relação com os jornalistas:

“Os jornalistas de fora são hospedados do Hotel da Bahia e recebidos com todas as honras. É justo que estes jornalistas voltem da Bahia dizendo maravilhas de Eros. Martim sabe muito bem quando convém ser bonzinho. Mas a imprensa nativa não tem vez com o diretor da Escola de Teatro. São diversos os casos de agressão a jornalistas patrícios. Assim, por exemplo, o cronista social Renot, jornalista Hélio Rodrigues, Guilherme, de *A Tarde*, Vivaldo da Costa Lima²⁵⁹, entre outros. Este último foi proibido de entrar na Escola. No entanto, o caso mais recente foi o do jornalista Carlos Falck, expulso daquela Escola por Martim aos gritos de: ‘Esta escola é minha. Pode ir dizer ao reitor.’” (*A Tarde*, página *Unidade*, em 14 de agosto de 1961).

Afirmando que as denúncias acima são apenas “um pedacinho do iceberg”, a página dos estudantes exige investigação:

“*Unidade* exige que tais denúncias sejam imediatamente apuradas. Se tais irregularidades ficarem constatadas, não restará ao reitor outra alternativa. É mandar doutor Eros Martim Gonçalves para a ilha que, segundo ouvimos dizer, o diretor está para comprar ao senhor Mário Peixoto. Isto para ver se o ilustre homem de teatro aprende que nenhum homem é uma ilha”. (*A Tarde*, página *Unidade*, em 14 de agosto de 1961).

²⁵⁹ Convém registrar que o antropólogo Vivaldo da Costa Lima acompanhou Martim e Lina Bo, à São Paulo, juntamente com Glauber, na época da Exposição Bahia, na V Bienal.

Mais à frente, os estudantes mandam recado final para Martim:

“É necessário que se respeite os brios da mocidade estudiosa da nossa terra, que se vê esmagada, ludibriada, ameaçada e tolhida pelos instintos incontrolados de uma mentalidade doentia e ousada, que não mede seus atos nem suas atitudes e que se acha definitivamente convencido de que é o “proprietário” da Escola de Teatro. (*A Tarde*, página *Unidade*, em 21 de agosto de 1961).

O *Diário de Notícias* publica no dia seguinte, edição 15 e 16 de agosto, a matéria ‘Alunos da *ETUB* vão ao reitor protestar’. Nela, vemos os alunos reclamando dos ‘vexames’ passados e da ‘arbitrariedade do ambiente’. “Surpreendido pela vigorosa atitude dos alunos, Albérico Fraga prometeu levar em consideração as reclamações recebidas e possivelmente abrir inquérito”. No mesmo dia, *Rosa dos Ventos* pede a cabeça de Martim ao reitor, reclamando dos gastos e das passagens da Escola em ‘Pontos nos iii’:

“(…) dizia-me o magnífico reitor da Universidade, professor Albérico Fraga, que ia sustar de vez essas operações desmedidas de alimentação de vaidades pessoais. Uma escola é uma escola: não pode, à primeira prova, estar convidando todo mundo para assistir. Se fossem as demais escolas da Universidade adotar esse regime necessitar-se-ia um orçamento complementar. E asseverou-me o reitor Albérico Fraga que uma projetada temporada da Escola, no Rio, não seria de maneira nenhuma permitida por ele (...) Por que diabo, o dinheiro das burras frondosas da Universidade só são generosas para esta escola que não ensina coisa nenhuma onde sempre um clima de tensão torna um abismo as relações entre professores e alunos e entre professores e a direção, não obstante os memoriais das gordas matérias pagas das primeiras páginas dos jornais (...) O que se poderia chamar de um período de experiências e das mais louváveis, cessou. O fracasso foi total. Dê-se nova direção à Escola de Teatro”.

Dia seguinte, 17 de agosto de 1961, o *Diário de Notícias* abre grande matéria informando que a ‘Reitoria manda apurar denúncias dos alunos: *ETUB*’. Nela afirma, que, dos seis cursos²⁶⁰, apenas o de interpretação está funcionando. Diz ainda que a Escola, agora, só possui 20 alunos (três no 1º ano, doze no 2º e cinco no 3º) e que 16 deles²⁶¹ haviam assinado a denúncia. No documento, os alunos “reivindicam a estruturação de fato dessa escola, como parte integrante da engrenagem universitária”, como também exigem “reconhecimento do diretório acadêmico da Escola de Teatro”.

²⁶⁰ Direção, formação do autor, cenografia, arte do traje, técnica teatral e interpretação.

²⁶¹ A matéria informa que, dos 20 alunos da Escola de Teatro, dois estavam viajando (PE e RJ), outro estava doente e apenas uma se recusou a assinar o documento. A petição está assinada por: Leonel Nunes, Raimundo Pinto, Raimundo Figueiredo, Eduardo Cabús, Álvaro Guimarães, Sônia Pereira, Geraldo Del Rey, Erlon Lima, Antonio (Pitanga) Sampaio, Ronaldo Bonfim, Luiz Alberto Calmon, Luiz Carlos Laborda, Flávio Rocha, Érico de Freitas, Lígia Benjamin e Olga Tanajura.

Na edição seguinte, 18 de agosto, outra matéria do *Diário de Notícias* com o título ‘Sérgio não sabe por que foi expulso pelo diretor’ dá destaque a uma possível ‘expulsão’ de Sérgio Cardoso da Escola de Teatro:

“Desconheço os motivos que levaram o diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, senhor Martim Gonçalves a expulsar-me dessa unidade universitária (...) Soube, por terceiros – pois o senhor Martim não se dignou a dar-me as explicações a que tenho direito – que a sua alegação é a de que me encontro doente, isto é, sem condições para cumprir os compromissos profissionais que assumi. Isto não é verdade. Estive realmente doente, mas já estou completamente recuperado como prova este atestado médico fornecido pelo doutor Augusto Mascarenhas dando-me como apto para o exercício de minha profissão”.

Mesmo não ouvindo ‘a expulsão’ do próprio Martim Gonçalves, o ator se recusava a ir à Escola enquanto ele for seu diretor. O ator tinha contrato assinado até outubro, quando ainda encenaria a peça *Por um Triz*, seguindo depois com a temporada da Escola para o Rio e São Paulo. Na manhã do dia seguinte, 19 de agosto de 1961, o mesmo *Diário de Notícias* traz a matéria que todos aguardavam: ‘*ETUB* – Diretor pede demissão, mas reitor disse que não sabe’.

“Pedi demissão da direção da Escola de Teatro senhor Martim Gonçalves em carta ontem dirigida ao reitor Albérico Fraga. Muito embora este, procurado pelo repórter *DN*, dissesse não ter conhecimento do fato. ‘De nada sei e nada recebi – acrescentou. E não vejo razões para tal gesto. E se vier a receber o pedido de demissão do diretor da *ETUB* ainda não sei como agirei”.

A reportagem, contudo, havia verificado a história com alunos, que afirmaram o pedido de demissão e o fechamento da Escola de Teatro. A atitude teria sido tomada após um último incidente, envolvendo o aluno Geraldo Del Rey. “Mais tarde, procurado por alguns professores que foram protestar contra a expulsão de Geraldo, o senhor Martim Gonçalves voltou atrás e disse que não o havia expulsado, salientando que tudo não passa de um mal-entendido”. Na matéria, Albérico Fraga disse que na segunda-feira visitaria a Escola para esclarecer tudo.

Com alguns dias de atraso, até por conta de sua tiragem semanal, a página *Unidade* de 21 de agosto de 1961, publica a matéria ‘Diretor de *Unidade* impedido de entrar na ET’. Nela, reforça as habituais críticas, pede mais uma vez a cabeça, já caída, de Martim Gonçalves (“que ainda continua ocupando o cargo de diretor da Escola de Teatro”) e informa que ele “acaba de ordenar o fechamento das portas da Escola ‘para qualquer que seja’ que não seja do seu agrado”. E narra a situação de seu repórter:

“Ao se dirigir à ET sexta-feira última, onde desejava entrevistar o senhor Eros Martim para esta página, o nosso diretor, colega Haroldo Lima, foi muito surpreendentemente barrado à entrada (...) Por três vezes o colega Haroldo Lima tentou furar o cerco do ‘reino de Eros’ sem o conseguir (...) (por fim) consegue falar pelo telefone com a secretária da Escola, à qual fez ver a sua surpresa e repulsa por estar lhe sendo preterido um direito elementar, ou seja, o de entrar, seja como universitário de carteira estudantil à mão, seja como repórter de um jornal qualquer, particularmente de um órgão estudantil, em uma escola pública da universidade.”

Ao lado, o editorial ‘Epílogo’, que finalmente atualiza a notícia:

“Ultimávamos esta edição quando a notícia nos alcançou: Martim pedira demissão. Nunca acreditamos que o problema da ET se limitasse ao afastamento puro e simples do seu diretor. Martim foi apenas um episódio na luta que empreendemos no sentido de dar uma nova orientação àquela unidade da Universidade. (...) A campanha que desencadeamos contra a direção da ET se prendia mais à orientação e aos métodos ali adotados do que, propriamente, à pessoa de Martim Gonçalves. (...) Entendemos que cumpre à Escola de Teatro um papel de extrema relevância neste esforço que vimos desenvolvendo no sentido de prestar à Universidade um caráter verdadeiramente democrático e popular. Neste momento, o teatro brasileiro assume uma fisionomia própria engajando-se na formulação de uma cultura autêntica em bases populares. Neste sentido cumpre lembrar a experiência do Teatro de Arena, particularmente, que vem demonstrando a possibilidade de levar o teatro às grandes massas sem prejuízo de sua legitimidade artística. Ao iniciarmos esta campanha pela renovação da Universidade e, como parte dela, a Escola de Teatro, tivemos que enfrentar a legenda que Martim Gonçalves havia criado em torno de si. Ainda hoje muita gente acha que Martim é insubstituível. Perguntamos: onde é que fica Augusto Boal? Perguntamos: e Flávio Rangel, Paulo Francis, Décio de Almeida Prado, e tantos outros que vem contribuindo para dar ao teatro brasileiro uma identidade própria? Esperamos que o senhor reitor medite sobre todos estes nomes e não se deixe pressionar por outros interesses que não sejam aqueles únicos que consultam à causa do teatro e da cultura em nossa terra.”

Também desatualizada chega a coluna *7 dias*, de Adroaldo ao trazer a nota: ‘Mais uma crise’, sobre a saída de Sérgio Cardoso, no *A Tarde* de 21 de agosto de 1961. O comentário, que também cita o desentendimento com Geraldo Del Rey, sentencia: “É que o senhor Martim Gonçalves é temperamental. E ninguém teria nada com isso se os seus destemperos não comprometessem um setor importante da Universidade, para onde, aliás, são canalizadas verbas vultosas”.

Insinuando que talvez Martim Gonçalves termine ficando na Escola de Teatro, a página *Unidade* de 28 de agosto de 1961 traz nota em que provoca: “Martim Gonçalves disputa com Jânio Quadros as honras das manchetes²⁶² (...) A diferença é que o presidente renunciou para

²⁶² O presidente Jânio Quadros renuncia na manhã de 25 de agosto de 1961.

valer e Martim Gonçalves foi um *bleff*". Ambos os jornais estão com a atenção voltada para a presidência. Com a renúncia, Jânio deixa o Brasil à beira da guerra civil. Dezenas de manifestações populares exigindo a posse do vice João Goulart eclodem nas ruas do país. Em Salvador não é diferente, sendo registradas além de passeatas, paralisações e greves. A Rede da Legalidade, resistência pró-Jango, começa a ser formada no Rio Grande do Sul, graças ao governo de Leonel Brizola.²⁶³ De certa forma, realmente Martim, e tudo mais, se torna um assunto menor na cobertura. Ainda na edição padrão de segunda, 28 de agosto de 1961, o *A Tarde* volta a reproduzir artigo de Paulo Francis.

“Até o momento, recebi duas opiniões: uma de um visitante habituado ao melhor teatro europeu, que me descreveu a montagem como pré-amadorística; outra, de outro visitante também habituado ao melhor teatro europeu, como um bom espetáculo, se bem que comum. Como não vi o trabalho, não quero palpitar. Meu assunto é um pouco diferente”.

Francis retoma o assunto das verbas americanas, associando-as à formação oferecida pela Escola e ao ciclo de influências de Martim. E faz uma ressalva:

“Apesar de todos esses créditos, a atuação de Martim Gonçalves à frente da Escola tem sido motivo de curiosas reclamações. Quase todo mundo que volta de Salvador me fala do terrível regime ditatorial que ele impôs ao aluno. A coisa, segundo esses visitantes, chegou a um tal ponto que não vou descrevê-la em maiores detalhes, pois não quero fazer humor. Por outro lado, um grupo de pessoas de talento que foi lecionar na escola entrou em conflito irremediável com o diretor: gente como Domitila do Amaral, João Augusto, Gianni Ratto e Ana Edler, todos profissionais sérios e de boa reputação como pessoas humanas. É verdade que a gente de teatro é um tanto complicada – para dizer o menos – mais aqui o testemunho é esmagadoramente contra Martim e seu temperamento primadonístico”.

Contudo, o que considera mais importante é o “desligamento cultural da escola, seu diletantismo provinciano”:

“No momento em que o teatro brasileiro faz uma pesquisa de realidades sociais do país, essa escola rica e confortável brinca de Claudel, Tennessee Williams, metendo um Brecht para tornar completo o quadro de divertimentos. Onde está o Brasil em tudo isso, onde está a Bahia, para ser mais específico? Ninguém sabe. A Escola pretende ser uma Shangri-la teatral, reduto de pessoas inteligentes e sofisticadas e outras provincianadas. Não há qualquer cultivo do autor brasileiro atuante – à exceção de um Callado que se prestava a um espetáculo exótico – ou

²⁶³ O Congresso Nacional propõe então que João Goulart assuma o governo no regime parlamentarista, o que de fato ocorre em 07 de setembro de 1961. Contudo, um plebiscito popular é realizado em 06 de janeiro de 1963, e o presidencialismo retorna a vigência. Em março de 1964, os militares dão golpe e instauram a Ditadura Militar.

procura de autores que pudessem revelar a cultura brasileira em sua especificação baiana.”

E, continua, criticando a técnica de interpretação:

“Do ponto de vista técnico, a escola descobriu Stanislavski quando na Europa está todo mundo procurando se livrar de Stanislavski. E o Stanislavski freudiano do Actor’s Studio, sem o lado da pesquisa social do Group Theatre (...) Esta descoberta é mais uma importação grã-fina, sem qualquer sentido de aculturação nacional: é apenas um esforço de ficar na moda. Onde estão os diplomados da escola depois de cinco anos de atividade? Que autores revelou? Que diretores? Que cenógrafos? Que atores? Que figurinistas? Que o que?”.

A Comissão de Sindicância da Universidade da Bahia, presidida por José Marthins Catharino, publica aviso no dia 1º de setembro de 1961 convocando o recebimento de “representações sobre irregularidades na Escola de Teatro em termos, por escrito, devidamente autenticadas”. Até o final de 1961, não há mais notícias sobre este assunto.

Dia 04 de setembro de 1961, a página *Unidade* volta a carga, com um texto ferino e debochado assinado por R.Andrade, intitulado ‘O Rei Nu’. “É inacreditável que a esta altura ainda haja alguém não convencido da necessidade do afastamento de Martim Gonçalves (...) O que é lamentável é que muitas dessas pessoas procedem de boa fé e acreditam, sinceramente, que Martim é insubstituível”. Depois desta apresentação, o texto passa então a menosprezar o currículo do ex-diretor: “No Brasil, Eros ganhou (graças à mediocridade dos demais concorrentes) um concurso de cenografia, tendo seu projeto sido refeito pelo mestre Ziembinsky”. Se algum dos nomes citados pela matéria é ouvido, não é citada declaração em voz direta.

O texto ainda acusa Martim de ter brigado com Maria Clara Machado e toda equipe do Teatro Tablado. E vai mais além: “Como ‘pintor’ e, à base da ‘cavação’ Martim abiscoitou uma bolsa para estudar pintura em Londres²⁶⁴. De volta da Europa, montou no Recife o *Édipo*

²⁶⁴ Na verdade, Martim ganhou o Prêmio Garcia Lorca, com sua cenografia, a primeira, para o espetáculo *Bodas de Sangue*, da Companhia Dulcina de Moraes, em 1944. Isso o leva como bolsista do Conselho Britânico para a Inglaterra, onde estuda cenografia e teatro, no Ruskin College de Oxford e na Slade School de Londres. Em 1946, logo depois da sua volta, cria a cenografia para *Desejo*, de Eugene O’Neill, dirigida por Zbigniew Ziembinski, ainda trabalhando com Os Comediantes. Com este trabalho recebe a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), como melhor cenógrafo do ano. Cf. HEICBAUER, Hélio. *Arte na Bahia*. Salvador: Currupio, 1990, p.98.

Rei’ decalcado na produção inglesa que havia visto durante o tempo que esteve em Londres”. O texto, que reescreve opiniões dos artigos de Paulo Francis, acrescenta: “Com efeito, Martim é um desses especialistas em generalidades. Prova disso, que antes de ser diretor do teatro é psiquiatra, já tendo sido cenógrafo, pintor e escultor”. E, continua, no mesmo tom, criticando as montagens de *A Ópera dos Três Tostões* e *A História de Tobias e Sarah*. Contudo, ao menosprezar sua participação na Exposição Bahia, na V Bienal de São Paulo²⁶⁵, ele recebe uma advertência. Em dura carta à redação, escrita em 06 de setembro de 1961, e publicada, no *Unidade* do dia 11, Lina assim escreve:

“A nota, por seu caráter pessoal, não mereceria retificação se *Unidade* não fosse um órgão dos estudantes, que de mim tem toda a amizade (...) A Exposição Bahia apresentada na V Bienal de São Paulo (e não na segunda, como disse o articulista), e que tanto despertou o interesse dos meios artísticos e sociais do Brasil e do estrangeiro, foi pensada, planejada e realizada pelo diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, professor Martim Gonçalves, que procurou revelar, com meios estéticos de uma apresentação “teatral”, as raízes populares da cultura baiana, em contraste com as correntes de importação que caracterizam a grande manifestação paulista”.

Afirma Lina, que descreve sua própria participação como ‘responsável pela parte arquitetônica’, lembrando que aqueles elementos da cultura baiana ‘eram por ela desconhecidos’. Uma semana depois, ainda no *Unidade*, uma irônica nota, publicada em 18 de setembro de 1961, assim se refere a Martim:

“Há muito tempo que Martim Gonçalves tem estado fora dos noticiários. Acreditávamos mesmo que Martim já estivesse no exílio. Mas não. Tanto assim que na última semana o “Calígula” aposentado recebeu os amigos em casa para a comemoração de seu aniversário. Apesar de não termos recebido convite, os inimigos mandam flores”.

A figura que surge desse feixe de matérias é paradoxal. Não é incomum às vezes termos a impressão de que elas falam de pessoas diferentes. Daí, a habitual leitura que, desde a época, tenta capturá-lo: herói ou vilão? Contudo, do contraditório que é essa *persona* pública construída pelos jornais, emerge, talvez, uma certeza: Martim Gonçalves era um ‘homem de teatro’. Voltado para seu ofício, parece menosprezar as ingerências dos outros campos sociais no fazer artístico. Como um legítimo ‘moderno’, acredita na autonomia da arte, pretendendo

²⁶⁵ Assim o texto se refere: “E a exposição da Bahia na 2ª. Bienal? A rigor Martim só deu o nome à coisa. Porque quem planejou e preparou a exposição foi dona Lina Bardi. Martim entrou com o material que, por sua vez, foi recolhido por João Augusto, na época professor da Escola”.

discuti-la apenas em seus próprios termos poéticos. Se, através de suas escolhas, dava mostras de que ‘teatro não se mistura’, *a priori*, com política, esta atitude, não raro, foi entendida como alienação e diletantismo.

A administração Martim ainda acontece num momento em que o Brasil começava a ter esperança em si próprio. Na virada para os anos 60, este espírito se radicaliza. Para uma grande parte da nação, era chegada a hora de romper com todas as dependências externas. Nacionalismo e politização capturam as artes, sendo que a popularização da linguagem teatral faz parte da nova ordem.

4.3 O Nacional e o Popular no Teatro

Não deixa de ser ousadia propor um recorte para a investigação do nacional e do popular no teatro, na medida em que estes temas influíram difusamente nas questões do fazer teatral na Bahia, às vezes, servindo mesmo de contraponto não evidente para escolhas de repertório e encenação.

Esses anos foram recheados de artigos e comentários sobre a questão nacional na economia, na política e nas artes, em paralelo ao objetivo cada vez mais crescente de se popularizar a linguagem teatral. Como vimos, o suplemento *Crônicas* empreendeu sofisticada reflexão sobre a relação da cultura com o povo em suas páginas. A vinda do Teatro de Arena e a criação do Teatro dos Novos, entre outros, mobilizaram a questão sobre a necessidade de se realizar um teatro de raízes nacionais (quicá baianas) e de ampliar sua comunicação com a população. Contudo, gostaria de ressaltar alguns movimentos que, a despeito de terem sido noticiados pelos jornais, não receberam na época um espaço para o debate mais aprofundado. Vale destacar que todos os textos citados neste tópico foram retirados do *Diário de Notícias*.

O artigo ‘Por um teatro brasileiro, popular, autêntico’, de Henrique Oscar, vai trazer ao *Letras e Artes* de 30 de abril e 1º de maio de 1961 a questão que cada vez mais dividia o fazer

teatral²⁶⁶: a necessidade de um teatro nacional, com texto nacional e que se comunique com seu povo. Comentando artigo do teórico e encenador francês Jean Vilar, Oscar faz um alerta para a confusão entre os termos popular e proletário. Justifica a permanência do interesse pelos clássicos, dizendo que “eles não são burgueses, foram colonizados pela burguesia” e afirma que “uma encenação adequada pode libertá-los desse mal”.

Posto isso, o texto elogia a postura do Teatro de Arena, que “tenta criar dramaturgia e estilo autenticamente brasileiros e atuais”, através de temas, personagens e situações conhecidas. Contudo, esta não deve ser uma orientação definitiva. Segundo o autor, há risco de exagerar no sentido ideológico nas obras, como em *A Mais Valia vai Acabar seu Edgar*, de Vianinha, que, em sua opinião, é “panfletária, um comício”. De uma maneira geral, Oscar afirma que: “nossos jovens dramaturgos, por bem intencionados que sejam (...) esquecem que uma peça de teatro é primordialmente uma peça de teatro e por suas qualidades com tal tem que ser julgada e não por seus propósitos ideológicos”. Portanto, para Oscar, um dramaturgo deve provar o que diz teatralmente, através de diálogos, e não por discursos.

Já nesta época era bastante discutida a presença do texto nacional no projeto de Martim à frente da Escola de Teatro. Nestes cinco anos, ao lado dos grandes nomes da dramaturgia ocidental, como apontamos no primeiro capítulo, ele monta os brasileiros Maria Clara Machado (*O Boi e o Burro*), Ariano Suassuna (*Auto da Compadecida*), Arthur Azevedo (*Uma Véspera de Reis na Bahia e A Almanjarra*), Antonio Callado (*O Tesouro de Chica da Silva*), Cecília Meirelles (*O Oratório de Santa Maria Egípcíaca*), Francisco Pereira da Silva (*Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra*) e o baiano Ecchio Reis (*Cachorro Dorme na Cinza*). Este último resultado do Curso de Formação do Autor, mantido pela instituição e que, nos próximos anos, ainda promoverá outros cursos de *playwriting*, sob a coordenação de Stanley Richards.

O projeto-pedagógico de Martim, um formalista assumido, não estava sintonizado com um engajamento estrito à dramaturgia popular, caminho que apenas será trilhado coesamente

²⁶⁶ O Serviço de Censura e Diversão Pública passou a exigir das companhias de teatro em agosto de 1960 a apresentação de uma peça nacional para cada duas estrangeiras encenadas, a chamada Lei dos Dois Terços, promulgada em 1952. O objetivo era a defesa do autor teatral brasileiro. Para Napoleão Moniz Freire: “A medida é justa, mas é preciso que surjam bons autores nacionais, produzindo um número de obras elevado, que permita às empresas, sem prejuízo, selecioná-las”, no *Diário de Notícias*, em 07 e 08 de agosto 1960.

pelos grupos que se originam da instituição, sobretudo o Teatro dos Novos. Esse estado de coisas costumeiramente assumiu a polarização nacional/engajado *versus* universal/alienado. Contudo, parece simplista não perceber como a Escola se apropriou metodicamente de diversas contribuições do fazer teatral, independentemente de suas origens, promovendo assim seus possíveis desdobramentos. O teatro moderno, como a arte moderna, já não tinha fronteiras. Como vimos no primeiro capítulo, acolhe as contribuições, entre tantos, dos russos, alemães, americanos e franceses.

Recorremos a Carlos Nelson Coutinho (2000) para, a princípio, tentar desfazer um possível mal-entendido quanto à natureza do nacional-popular em oposição ao universal no Brasil. Através de um retrospecto do modo específico do desenvolvimento social em nosso país, o autor mostra como a cultura brasileira vincula-se organicamente – tanto em sua face democrática e progressista, quanto na reacionária – ao patrimônio cultural universal, na medida em que o país nasce na hora mesma em que o modo de produção capitalista se apropria desta parte do mundo²⁶⁷. Embora sob uma relação de dependência (ou subordinação econômica), esse vínculo com a cultura universal, segundo Coutinho, não impõe necessariamente um caráter dependente ou “alienado” à totalidade de nossa cultura.²⁶⁸

“Assim, se o nacional-popular é essencialmente um *modo de articulação* entre os intelectuais e o povo (...), ele não pode ser entendido, no que se refere às suas figuras concretas e ao seu conteúdo, como algo oposto ao universal, como simples afirmação de nossas pretensas raízes culturais ‘autônomas’ contra a penetração do ‘cosmopolitismo alienado’. Decerto, não se trata de afirmar que tal postura abstratamente cosmopolita não exista entre nós (...) (se manifesta) todas as vezes que a ‘importação’ cultural não tem como objetivo responder a questões colocadas pela própria realidade, mas visa tão somente a satisfazer exigências de um círculo de intelectuais ‘intimistas’²⁶⁹” (COUTINHO, 2000: pp. 60-61. Grifo nosso).

²⁶⁷ Vale ressaltar aqui a marca escravista na nossa estrutura de classes, o que provoca a degradação intrínseca do trabalho manual. Esta degradação, que “é muito mais intensa no escravismo que no feudalismo, opera no sentido de criar faixas ‘médias’ marginalizadas pelo sistema (...) que só podem se reproduzir através do ‘favor’ dos poderosos”. COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil*. Rio de Janeiro: DPD&A, 2000. p.44. Sobre a instituição do favor, que marca o relacionamento entre os proprietários e os homens livres, termina por consagrar mecanismos de dependência pessoal ao longo da formação do Brasil, do tipo pré-capitalista, autoritário (ainda que paternalista) e antiliberal. SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1977. p.14.

²⁶⁸ Segundo Coutinho, a idéia de “alienação” estrutural da cultura brasileira, por conta da situação colonial ou semicolonial, foi posição dominante entre os intelectuais do ISEB. TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1977. pp.81-90.

²⁶⁹ Coutinho afirma que este ‘intimismo à sombra do poder’ liga-se diretamente ao problema da ornamentalidade da cultura. A cooptação de intelectuais, não direta, faz com que haja uma indução por formulações culturais ‘neutras’, socialmente assépticas. “O ‘intimismo à sombra do poder’ lhe deixa um campo de manobra ou de escolha aparentemente amplo, mas cujos limites são determinados precisamente pelo compromisso tácito de não pôr em discussão os fundamentos daquele poder

Cabe completar apenas que este nacional-popular, por sua vez, não se confunde com o fechamento “provinciano e popularesco diante das conquistas efetivamente progressistas da cultura mundial” (*Idem*, p.61). Quanto à ‘efetiva’ participação popular, segundo o autor, é agravada porque o processo de modernização socioeconômica no país ocorreu através de uma “revolução passiva” (*Idem*, p.50), na medida em que não resultaram em autênticas revoluções, de movimentos provenientes de baixo para cima, envolvendo o conjunto da população, mas, ao contrário, se processou sempre conciliando os interesses dos grupos economicamente dominantes. “A conciliação ‘pelo alto’ não escondeu jamais a intenção explícita de manter marginalizadas ou reprimidas – de qualquer modo, fora do âmbito das decisões – as classes e camadas sociais ‘de baixo’”. (*Idem*, p.51).

Diante disso, poderíamos acolher uma série de matérias, que repercutem as iniciativas, sobretudo da Escola de Teatro, em trabalhar com as raízes populares na construção de ‘um verdadeiro’ teatro nacional. Já vimos como uma matéria sobre o reinício das aulas na Escola de Teatro, publicada em 13 de abril de 1957, informa que Martim Gonçalves organizara, na França, a exposição Danças e Teatro Popular no Brasil. No texto, lemos que o professor esperava com a mostra (mais tarde integrada ao acervo da Escola de Teatro) desenvolver um “programa de ensino, formando novos técnicos para o teatro brasileiro e incentivando os autores dramáticos a entrarem em contato com as fontes de inspiração tradicional e popular”.

Na linha de investigação de nossas matrizes culturais, vemos um outro artigo de Martim Gonçalves publicado no *Letras e Artes*, de 23 de novembro de 1958. No artigo ‘O Mamulengo’ Gonçalves analisa as origens do teatro de bonecos nordestino, explicando a diferença entre os *fantoches*, de feitura popular e encenação direta, para a *marionete*, erudito e de leitura complexa. Sendo o mamulengo, “um teatro de improvisação (...) de ação dramática simples (...) muito famoso em Pernambuco”. O longo texto cita ainda um importante fazedor de mamulengos, o pernambucano Severino Alves Dias, mais conhecido como doutor Babau, e seu principal personagem, o Cheiroso. Martim compila cantigas do grupo, associando o

a cuja sombra ele é livre para cultivar a própria ‘intimidade’”. COUTINHO, *idem*. p.54-55. “A essência do pensamento autotitânico e de direita entre nós: (...) impedir que as massas populares se organizem, reivindicuem, façam política e criem uma verdadeira democracia”. COUTINHO, *Idem*. p.56.

gênero de suas histórias à farsa e à *Commedia dell'arte*. No final, ressalta que eles contemporaneamente sobrevivem nas feiras.

É por esta época que a Escola de Teatro repercute na imprensa a reorganização do Rancho da Lua, antigo grupo nordestino, então desativado há mais de 46 anos. Mestre Hilário das Virgens, autor do Rancho, na cidade de Itaporanga, afirma que “a última apresentação (ocorreu) em Esplanada em 1912”. O grupo fez apresentação especial nos jardins da Escola de Teatro, em 09 de dezembro de 1958, sendo o fato divulgado no dia seguinte pelo *Diário de Notícias*. A atração, descrita como “simples e brejeira”, acabou angariando o apoio da Rádio Sociedade para apresentações em diversos bairros da capital, pelo projeto *Sociedade nas praças*. A matéria publica uma cantiga e ainda explica a diferença entre Rancho (mais pandego e democrático) para Terno (mais sério e aristocrático), mas ambos os grupos festeiros das solenidades de Natal. No espetáculo *Uma Véspera de Reis na Bahia*, apresentado em junho de 1960, os alunos da Escola apresentaram um Terno de Reis com músicas organizadas pelo Rancho da Lua. O fato também repercutiu na imprensa.

Martim Gonçalves e Lina Bardi mergulharão ainda mais nas raízes populares da cultura em 1959 para a Exposição Bahia, da V Bienal de São Paulo. A apresentação do evento, assinada por ambos, é publicada na capa do *Letras e Artes*, na edição de 11 e 12 de outubro de 1959. Na abertura do artigo, questionam as fronteiras habituais do que é ou não arte, recusam suas divisões em categorias estanques e afirmam o direito do homem comum em viver na plenitude de suas expressões:

“A grande arte que cederá seu lugar a uma expressão estética ‘não-privilegiada’, a produção folclórica, popular e primitiva perderá seu atributo (mais ou menos explícito hoje) de manifestação não-consciente ou de transição para outras formas, e significará o direito dos homens à expressão estética, direito esse reprimido há séculos nos ‘instruídos’”.

Na coletânea apresentada, flores de papel, objetos de barro, cumbucas, imagens de santos e carrancas ressaltam que a vida cotidiana exprime poesia, a depender do “jeito de se olhar as coisas”. Ainda segundo o texto, “não por mero acaso essa exposição é apresentada por uma Escola de Teatro, pois o teatro reúne todas as necessidades do homem estético”. A Bahia foi escolhida e explicam por que: “Apresentamos a Bahia. Poderíamos ter escolhido a América Central, Espanha, Itália Meridional ou qualquer outro lugar onde o que ainda chamamos de ‘cultura’ não tivesse chegado”.

Glauber Rocha, que também participou da organização do evento, dá sua versão, no artigo ‘Episódio Bahia na cidade de São Paulo’, publicado no mesmo caderno:

“Eu sempre pensei que o mal do artista brasileiro é sua consciência: ou ele renuncia ao vanguardismo, sacrificado por existência histórica em função de uma pesquisa de base (e aí poder oferecer daqui há dois séculos uma tradição) ou salta para a vanguarda e se liquida na curva do encontro com sua autenticidade. (...) a renúncia é um golpe de maior alcance e coragem”.

No final deste mesmo mês, a Escola de Teatro inaugura na estréia de *A Sapateira Prodigiosa*,

“(...) uma exposição de arte popular em relação com as fontes de inspiração do grande poeta Garcia Lorca. Será uma manifestação do Museu Vivo que a Escola de Teatro inaugurou no saguão do teatro e que vem apresentando ao público uma série de exposições das mais interessantes sobre documentos da vida brasileira, a terra e o povo como também, exposição de objetos de arte brasileira e estrangeira” (*Diário de Notícias*, 27 de outubro de 1959).

Já vimos, nos capítulos anteriores, como as demais escolhas de Martim – trabalhar também com o repertório internacional de textos, receber o apoio, inclusive financeiro, dos americanos, menosprezar uma intervenção política mais imediata nas montagens – irão, aos poucos, ser privilegiada na cobertura dos jornais estudados, em detrimento ao trabalho que o diretor ainda realizava de investigação das raízes populares nordestinas e de formação de autores baianos. Chegando-se mesmo à tentativa de retirar de sua figura, transmitindo-a para sua grande parceira Lina Bo, a atuação nestas frentes.

A partir dos anos 60, o repertório popular será animado pelos intelectuais baianos e pelos movimentos políticos culturais da juventude.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da pesquisa **Impressões Modernas – Compreensão e Debate Sobre Teatro na Cobertura dos Jornais *A Tarde* e *Diário de Notícias* (1956-1961)** concluímos que a imprensa baiana teve atuação decisiva na formação de um dos períodos mais ricos do teatro em Salvador. Contudo, os jornais se comportam de forma bastante diferenciada. Enquanto o *Diário de Notícias* adere à implantação do ideário moderno nas artes locais, inclusive teatral, apoiando às inovações artísticas e culturais que se processam na cidade, o *A Tarde* mantém-se reticente, não raro dando mostras de conservadorismo e inépcia no trato com os novos temas e atividades.

Por conta desta postura, o *A Tarde* praticamente continuará com os mesmos espaços e colunas já empregados na cobertura do teatro amador, incorporando aí a produção profissional da Escola de Teatro e do Teatro dos Novos. Não obstante a permanência nos mesmos ambientes, as questões sobre um novo fazer teatral não chegam a ser acionadas. Este jornal mantém, durante todo o período, colunas alimentadas por notinhas, artigos e pequenos comentários opinativos sobre teatro.

A coluna *CRT* (Cinema, Rádio e Teatro), que já é publicada em janeiro de 1956, deixa de ser impressa em 15 de junho de 1959, sendo substituída pela coluna *7 dias*, assinada por Adroaldo Ribeiro Costa, animador da Hora da Criança. Este espaço terá fundamental importância no questionamento do projeto da Escola de Teatro, sobretudo quanto à diretoria do pernambucano Martim Gonçalves. Evitando comentar diretamente sobre a instituição, Adroaldo franquia sua coluna a todos aqueles que assim o queiram. Isso acontece em 05 de dezembro de 1960, seis meses após a criação, por parte de Martim e Lina, da Escola da Criança, no Teatro Castro Alves. *Todos* os publicados questionam o trabalho de Martim e a própria existência e função de uma escola de teatro na cidade.

É através da *7 dias* que os textos de Paulo Francis, do *Diário Carioca*, serão reimpressos. O destaque fica por conta da frequência, virulência e incisividade deste autor, que escreve sem nunca ter assistido qualquer espetáculo da Escola ou, sequer, ter vindo à Bahia. Outros textos também serão publicados nesta coluna, sempre utilizando pseudônimos.

Nota-se que raras vezes é o espetáculo (ou obra teatral) que é analisado na *7 dias*. Principalmente se comenta sobre a importância das iniciativas e dos homens que as levam adiante, o que demonstra um personalismo subjacente ao próprio texto. Há uma espécie de incompreensão sobre a autonomia do evento teatral como obra estética e profissional. Em paralelo a isso, o *A Tarde* publica eventuais comentários opinativos sobre os espetáculos apresentados na cidade, diagramando-os nas páginas destinadas à cobertura de cidade. Tais textos não são propriamente críticas, na medida em que não analisam em *profundidade* os elementos da linguagem teatral. Nesta época o limite entre os formatos é tênue, com predominância do cronismo.

Outro espaço que assume relevante atuação na área teatral é a página *Unidade*, editada independentemente no *A Tarde* pela União dos Estudantes da Bahia (UEB), a partir de 25 de abril de 1958. Esta folha semanal (páginas cinco e seis) é publicada no *A Tarde Edição Extra* graças ao apoio dos editores do *A Tarde* aos estudantes. Os jovens militantes se mostram contrários à administração Gonçalves desde quando começam a surgir as primeiras queixas de alunos da Escola, a respeito da rígida disciplina empreendida por Martim à frente da instituição. Não raras vezes ele é chamado de ditador, reacionário e autoritário. A partir de agosto de 1961 (e após uma série considerável de novas expulsões/desistências envolvendo alunos e professores da Escola), a página *Unidade* empreende forte campanha pedindo a demissão de Martim, o que de fato acontece na tarde do dia 18 de agosto de 1961. Porém, vimos, ela não estava sozinha.

Quanto ao *Diário de Notícias*, explode em experimentação, promovendo a edição de novos cadernos e suplementos. Vale destacar as experiências do caderno *Crônicas*, do *Suplemento Dominical* e do caderno *Letras e Artes*, este mais tarde ainda abrigará a única coluna teatral do jornal, a *DN-Teatro*. Assinada por Carlos Falck, ex-aluno da Escola de Teatro, esta coluna também será a única em todo o período no qual percebemos a tentativa sistemática de um exercício, mesmo que embrionário, da crítica. A *DN-Teatro* é criada em 30 de abril de 1961, existindo até final de novembro do mesmo ano, quando o jornalista volta a trabalhar no *Jornal*

da Bahia. Não será ainda neste momento que o teatro na Bahia contará com críticos profissionais e engajados no teatro, sendo uma atividade intermitente e diletante. O autor e poeta Falck, que fala com certa segurança sobre os elementos da linguagem teatral, elogia por antecipação e também se mobiliza por simpatias. Vale recordar o debate proposto pelo Teatro dos Novos, em 1961, para a criação de uma Associação de Críticos em Teatro, organização que não foi efetivada.

A *DN-Teatro* intencionava publicar apenas críticas, mas, devido ao irregular número de estréias, imprime notas com agenda dos grupos e textos que discutem a própria função da crítica. Esta coluna também participa da campanha contra Martim Gonçalves. É bom lembrarmos que ela é criada quando o *Diário de Notícias* já havia retirado seu apoio ao diretor. Cabe ressaltar que o ‘fora-Martim’ não é a única campanha encabeçada pelos jornais pesquisados, inclusive na área de teatro. A construção do TCA foi uma delas. E a própria saída de Gonçalves, mais tarde, será assumida pela página *Unidade* como uma “Campanha pela renovação da Universidade”. De fato, outras unidades, como a Escola de Administração, também foram criticadas. Porém, sem o mesmo grau de engajamento.

O suplemento cultural *Crônicas* traz, em quase todas as nove edições, reportagens e artigos sobre teatro. Apesar da existência ou não de peças em cartaz este caderno procura manter aceso o debate sobre a área, tentando ampliar a consciência sobre os termos do novo fazer teatral. Ressalta-se aqui, especialmente, a querela com o *Jornal da Bahia* sobre o espetáculo *As Três Irmãs*, de Gianni Ratto. Logo depois, este encenador publica no *Crônicas* um inteligente e profundo artigo sobre suas escolhas poéticas, através do qual revela influências de Jacques Copeau e do cartel francês. Como vimos no primeiro capítulo, vertente do teatro moderno que relativiza a autonomia da arte do encenador, na medida em que afirma a soberania do texto.

O *Diário de Notícias* ainda publica constantemente entrevistas com artistas e técnicos, através das quais eles expõem suas considerações sobre o teatro que realizam. Isso num momento em que ainda estamos imersos numa cultura predominantemente literária, na qual os jornais detêm certa supremacia, situando-se hierarquicamente num patamar superior em relação aos outros meios de comunicação. Os cadernos e suplementos do *Diário de Notícias* promovem constante polêmica, sendo um gerador de jovens intelectuais e criadores no período. Impasses e conflitos futuros na política nacional, de certa forma, exaurem essas forças nascentes.

É no *Diário de Notícias* que ainda acompanhamos o peculiar desenvolvimento de um colonismo sócio-cultural, tendo à frente as colunas *Krista* e *Hi-So*. O colonismo social habitual divulgava membros do comércio, da política e das famílias tradicionais e, dentro deste recorte, aquilo que pudesse ser relacionado ao fazer teatral. Enquanto *Krista*, no *Diário de Notícias*, promove os bastidores do mundo intelectual e artístico baiano, baseando-se, sobretudo, nos eventos promovidos pela Universidade da Bahia. A coluna *Hi-So*, de Sylvio Lamenha, substituirá *Krista*, anos depois, tentando articular as duas propostas.

Em ambos os jornais há, em parte dos comentários dirigidos ao projeto da Escola de Teatro, cobrança por resultados mais imediatos. Iremos ler numa declaração de Martim, no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, que esta é uma atribuição do teatro amador, não de uma escola profissionalizante. Tal embate, de certa forma, não deixa de revelar a tensão da cobertura da área cultural, na medida em que a criação artística, em qualquer época, possui uma dinâmica diversa da produção noticiosa. Como a criação artística negocia os seus tempos com os da exigência jornalística é uma questão central para o necessário diálogo entre as duas áreas, agora como antes.

Lembremos que no período estudado o jornalismo batalha pela delimitação profissional do seu campo. Os jornais desta época ainda não trabalham com editoriais diárias, também não possuindo cadernos *diários* de cultura, o que faz com que algumas matérias de teatro estejam diagramadas por toda a edição. Não havendo equipe fixa, os repórteres que fazem a cobertura se aproximam do tema por afinidade e não possuem formação específica. É habitual que muitas matérias sejam construídas ouvindo apenas uma fonte. O jornalismo desta época também não é moderno.

Por conta destas e outras características, há uma maior facilidade de se focar o homem em vez de sua própria obra. Diríamos que foi o caso de Martim. Mas, em contrapartida, a relação que ele estabeleceu com a imprensa, desde o início, parece ter privilegiado também alguns jornalistas. Fator que, com o tempo, acabou por minar a sua capacidade de apoio, quando estes mesmos jornalistas se viram afastados. Se, num momento inicial, o seu projeto foi alavancado por conta da intensa articulação entre os jornais baianos (sobretudo *Diário de Notícias* e *Jornal da Bahia*), num segundo estágio, este próprio projeto corre riscos com a indisposição dos meios de comunicação. Vimos que já na matéria que narra a criação da

Escola de Teatro, Martim consegue amplo espaço para expor seu programa, contatos e intenções de montagens futuras.

Sem uma distribuição mais racional e lógica das informações sobre teatro para todos os veículos (algo que só a modernização do jornalismo irá trazer com a formação de editorias e da assessoria de imprensa), o contato entre artistas e jornalistas estava baseado, sobretudo, em relações de amizade e/ou de engajamento em projeto e causas. Os jornalistas baianos também se ressentiram das atenções e cuidados dispensados por Martim a determinados repórteres, principalmente os do jornalismo carioca e paulista (com pagamento de viagens e estadia, apresentação cuidadosa aos projetos da escola e suas dependências). Esse descaso, mais tarde, cobrará um alto preço ao diretor, com cenas de revanchismo e boicote.

Em ambos os jornais, as primeiras matérias de divulgação com espetáculos da Escola já demonstram cuidado na publicação de ficha técnica completa, com nome de atores, cenógrafo, diretor e demais técnicos. Desde o princípio da cobertura, ouve-se mais Martim no *Diário de Notícias* (até final de 1960) e no *Jornal da Bahia*. Apenas em 1956 e 1957 vemos declarações suas no *A Tarde*. Depois disto, basicamente seu projeto ganha fôlego e se intensifica, indo para além das montagens populares ao ar livre. Depois, só os ataques serão impressos no *A Tarde*. E o *Diário de Notícias*, a partir de 1961, praticamente ‘desdirá’ tudo que afirmou de positivo sobre a Escola de Teatro e seu diretor. A consciência teatral em Salvador de certa forma é interrompida. Há ainda a tentativa de repassar para a autoria de Lina, iniciativas empreendidas na parceria entre o diretor e a arquiteta, como no caso do *Unidade* em relação à Exposição Bahia, na V Bienal. Esse procedimento torna-se mais grave porque Martim já não consegue publicar suas atividades em ambos os jornais.

Notamos também que houve nas críticas feitas à Escola de Teatro, uma espécie de retomada das críticas já realizadas ao TBC. À companhia paulista se criticava a falta de apropriação da dramaturgia nacional e de inserção de outras camadas de espectadores para além da elite habitual. Como vimos, não é um comentário que se faz a respeito da Escola sem alguns objeções. Já a partir de 1957, Martim desenvolve série de atividades em ‘assistência ao jovem autor no Brasil’, como a criação de biblioteca, inclusive de textos de cordel, o curso de formação de autor e, a partir do II Seminário Internacional de Teatro, os cursos de *playwriting* com Stanley Richards. Oito textos de autores brasileiros são encenados na administração de

Martim. Há críticas quando se inaugura o Teatro Santo Antônio, em 1958, com *Senhorita Júlia*, peça marco do naturalismo, escrita em 1888.

Há na divulgação de *A Ópera dos Três Tostões*, tanto da imprensa quanto da própria criação artística, inépcia na tentativa de tratar o espetáculo teatral como uma mercadoria. O episódio da venda de ingressos causou nos jornais um clima de insatisfação fundamental para a recepção da *Ópera*. Em paralelo a isso, a própria temática e obra (Brecht e num palco ‘burguês’ destruído) já garantiriam suficiente polêmica. Se a briga de Martim com a poderosa *Emissora e Diários Associados* ocorre porque este não quis fornecer a exibição gratuita da *Ópera* na TV, isso só nos faz lembrar que a arte teatral moderna e profissional inicia no momento mesmo em que a Bahia já dá seus primeiros passos em direção à uma indústria televisiva. A heterogeneidade dos processos tardios de modernização em diferentes lugares da América Latina faz com que diferentes lógicas de desenvolvimento co-existam. O público teatral será formado juntamente com o televisivo, com suas respectivas retro-influências. De todo modo, vemos como a atuação dos meios de comunicação foi decisiva na formação do cenário cultural na Bahia das décadas e 50 e 60.

O papel complexo que a Escola de Teatro desempenhou no panorama artístico local fez com que, causa-consequência, algumas de suas funções se tornassem híbridas: a companhia-fixa da instituição (*A Barca*) *também* era administrada por Martim, que ainda era diretor e professor da Escola. *A Barca* trabalhava com alunos e atores profissionais. A explicação de Martim, não de todo afastada, de que suas motivações para escolha do elenco eram de ordem técnico-artística, encontrou cada vez mais resistência de um número crescente de alunos matriculados e de egressos que obviamente queriam participar das montagens, ampliando o grau de animosidade às suas ações. No contexto sócio-político que atravessava a Bahia e o país, que exigia postura mais democrática de governos e administrações – aliada à sua postura pessoal, firme e reservada -, tanto controle não foi visto com bons olhos. Não seria de menor valia lembrarmos que a arte do encenador, não só no Brasil, já era vista como uma ‘ditadura’, na medida em que as escolhas estéticas se centralizavam em sua figura.

Já discutimos sobre as dificuldades de criação de um mercado cultural em Salvador que absorvesse os profissionais formados também da área teatral. Quanto ao diploma, à época possuía grau universitário apenas aqueles que se formassem em direção. A ausência de um regulamento claro que estabelecesse, de maneira mais pública e racional, as atitudes e

comportamentos dentro da Escola realmente agravou e muito as relações entre a Martim e o corpo discente.

Por mais paradoxal que seja, o outro fator para a complexidade das relações está no fato de a Escola ser mantida por uma universidade pública, e não por capital privado (talvez mais complacente com administradores com tanta personalidade artística, vide Zampari, mas sempre no risco de procurar apenas o sentido comercial imediato). Uma universidade pública, que tinha iguais contas públicas a prestar à comunidade. Se, num momento inicial, apenas a gestão de ‘um déspota esclarecido’ como Edgar pudesse alavancar um projeto cultural de tamanha magnitude, num segundo momento, a iniciativa precisou contar com o apoio das forças civis para sua sustentação. O que terminou, por uma série de motivos timidamente arrolados nesta dissertação, não acontecendo. Por outro lado, a ajuda financeira da Fundação Rockefeller, num contexto sócio-cultural de rejeição às ações imperialistas dos EUA, atuou como mais um fator deletério nas relações entre Escola de Teatro e universitários e secundaristas esquerdistas, forças civis progressistas bastante atuantes no período.

O Martim que vemos pela imprensa fez quase nenhum contato com as lideranças culturais já existentes na Bahia e sofreu muita pressão para abrir a Escola. Lembremos que, já em 1957, amadores baianos haviam ganho o segundo lugar no I Festival Nacional de Teatro Amador, no Rio de Janeiro, o mesmo evento que revelou para o sul a peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. A Escola de Teatro, que recebeu muitos alunos que vinham destes grupos, nasce no momento mesmo em que o cetro do modernismo teatral já não estava mais com os amadores. De todo modo, o cenário local se diversifica a partir da Escola, com alunos egressos assumindo companhias, de administração coletivista e voltadas para encenação de textos brasileiros.

Sabemos que a idéia de uma arte autônoma, completamente independente da sociedade, jamais poderia fazer sentido em países como o nosso, onde o modernismo surge não como resultado da modernização tecno-industrial, mas primeiramente como uma utopia, um projeto moderno, que é agora já uma tradição. (ORTIZ, 2001) Tanto que também na Bahia o modernismo só floresceu com a renovação de velhas estruturas e instituições, recebendo apoio do poder político e/ou midiático. De todo modo, foi durante a luta por autonomia que o campo da arte empreendeu que se revelou que o espaço social da arte tem capacidade de se

autodeterminar, engendrado internamente seus próprios significados e promovendo hierarquias, consagrando ou excluindo artistas.

Vimos como nos primeiros anos do Teatro dos Novos há repercussão de soluções *técnicas* propostas por Martim Gonçalves quando à frente da Escola de Teatro. Antes da aquisição de um espaço (o Teatro Vila Velha), os Novos também apresentam peças populares nas ruas, praças e adros de igrejas. Optam, não raras vezes, por autos e comédias medievais, textos de rápida comunicação com o público mais amplo, trabalhando ainda com autores já encenados pela Escola, como Paul Claudel e Maria Clara Machado. Obviamente radicalizam a opção pelo texto nacional e pelo elenco ‘baiano’, também trabalhando, agora mais metodicamente, a literatura cordel nos palcos. Esse estado de coisas nos leva a afirmar que a ruptura que se processou com a Escola de Teatro, condição originante do grupo, foi de ordem político-administrativa, menos que profundamente poética, já que *um caminho moderno* continuou sendo seguido pelo grupo. Essa cisão vai ser retomada e ampliada pelos jornais como parte da estratégia simbólica de enfraquecer politicamente Martim Gonçalves. A intensa campanha levada à frente pelos dois jornais consegue fazer com que o diretor se afaste do cargo.

A crítica de João Augusto a Martim é mais sobre sua orientação acadêmica à frente da Escola. Segundo Augusto, o erro de Martim teria sido “se apoiar em espetáculos de prestígio”, “relegando ao currículo e às aulas um plano inferior”. Isso, a partir de uma companhia formada por profissionais e alunos, com dinheiro público. Talvez uma visão administrativa para a Escola mais burocrática e menos atuante como produtora. Martim, da forma que atuou, termina por dar uma contribuição peculiar ao teatro profissional na Bahia: insere a Escola entre as produtoras de peças do circuito ‘profissional’. Os palcos universitários *pelo mundo geralmente* possuem influência indireta no teatro profissional.

Outros assuntos na área teatral mobilizaram amplamente a imprensa, rendendo controvérsias que atravessaram mesmo a produção e a reflexão cênica. A construção e os usos do TCA ecoaram num sem número de matérias, reportagens, notas e editoriais. O debate sobre o tamanho do teatro, sua função e sua diretoria não deixa de repercutir a trama de sentidos e tradições que atravessavam a Salvador de meados do século XX. Também influenciando nas questões do fazer teatral na Bahia, a constante cobertura que abre espaço para a reivindicação por um teatro nacional, que popularize a linguagem teatral. Há resistências e desdobramentos no fazer teatral que são estimulados também através da atuação da imprensa e de suas

escolhas de ordem político-administrativa. As forças que atuaram nas transformações artísticas que irromperam na Bahia em meados do século XX, como vimos, não foram apenas estéticas, ideológicas ou institucionais, mas um somatório complexo de todos esses aspectos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio. **As Questões da Crítica Literária**. In: Martins, Maria Helena (org.) *Outras leituras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2000. p.19-35.

ALSINA, Miguel Rodrigo. **La Construcción de la Notícia**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996. 208p.

AMARAL, Luiz. **A Objetividade Jornalística**. Porto Alegre: Sagra, 1996. 178p.

ANDRADE, Mário de. **A Lição do Amigo: Cartas a CDA**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. 128p.

ANDRADE, Oswald. **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990 (Obras completas de Oswald de Andrade). 244p.

ARAÚJO, Nelson. **História do Teatro**. Salvador: Funceb, 1978. 412p.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000. Coleção Os pensadores. 316p.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 194p.

AUGUSTO, João. **Problemática do Teatro na Bahia**. In: Tavares. Luiz Henrique Dias (org.) *Porto de Todos os Santos – Revista do Departamento da Educação Superior e da Cultura*. Bahia: Secretaria da Educação e Cultura, setembro de 1968. p. 165-171. v.2

BAHIA, Juarez. **Jornal, História e Técnica**. São Paulo: IBRASA, 1972. 248p.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Tradução Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. 210p.

BARTHES, Roland. **Sobre Racine**. Tradução A.C. Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. 190p.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Coleção Leitura. 70p.

BERNSTEIN, Ana. **A Crítica Cúmplice: Décio de Almeida Prado e a Formação do Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005. 378p.

- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005. 580p.
- BORNHEIM, Gerd. **As Dimensões da Crítica**. In: Martins, Maria Helena (org.) Rumos da Crítica. São Paulo: Itaú Cultural, 2000. p.33-45.
- BORNHEIM, Gerd. **Brecht: A Estética do Teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992. 382p.
- BORNHEIM, Gerd. **Teatro: A Cena Dividida**. Porto Alegre: L&PM, 1983. 126p.
- BRASIL, PALCO E PAIXÃO. Textos de Leonel Kaz, Bárbara Heliadora, Tania Brandão, Sábado Magaldi e Flávio Marinho. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2005. 252 p.
- BURKE, Peter. **Inevitáveis Empréstimos Culturais**. Folha de São Paulo, caderno 5, 27/06/1997, p.3.
- CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003. 386p.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: Estudo Histórico-Crítico, dos Gregos à Atualidade**. - São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. - (Prismas). 538p.
- CARVALHO, Enio. **História e Formação do Ator**. São Paulo: Editora Ática, 1989. 232p.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A Nova Onda Baiana: Cinema na Bahia (1958-1962)**. Salvador: EDUFBA, 2003. 218p.
- CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 458p.
- DÓRIA, Gustavo. **Moderno Teatro Brasileiro – Crônica de suas Raízes**. Rio de Janeiro: SNT, 1975. 190 p.
- DUARTE Jr, João Francisco. **Itinerário de uma Crise: A Modernidade**. Curitiba Paulo: UFPR, 1997. Série Papéis Avulsos nº 1. 108 p.
- EICHBAUER, Hélio e VELOSO, Dedé. **Arte na Bahia**. Salvador: Corrupio, 1991. 74p.
- FRANCISCATO, Carlos Eduardo. A Atualidade no jornalismo. In *Textos apresentados pelo GT de Jornalismo do 9º. Encontro da Compôs*, Jun/2000 [on line]. Disponível no site <http://www.facom.ufba.br/Pos/gtjornalismo/textos.html>. Arquivo capturado em 18/06/2001.
- FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A Fabricação do Presente – Como o Jornalismo Reformulou a Experiência do Tempo nas Sociedades Ocidentais**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005. 274p.
- FRANCO, Aninha. **O Teatro na Bahia Através da Imprensa – Século XX**. Salvador: FCJA/COFIC/FCEBA, 1994. 408p.
- FREITAS, Paulo. **Tornar-se Ator: Uma Análise do Ensino da Interpretação no Brasil**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1998. 258p.

- GADINI, Sérgio. **Além da Informação, Serviço e Orientação ao Consumo. O Jornalismo Cultural como um (Quase) Sinônimo de Interpretação e Crítica.** In: Pauta Geral: revista de jornalismo/editores Elias Machado e Tattiana Teixeira. Ano X, Vol 5 (novembro de 2003). Salvador: Editora Calandra, 2003. p. 211-236.
- GASSNER, John. **Mestres do Teatro II.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. 480p.
- GENRO FILHO, Adelmo. **O Segredo da Pirâmide: Para uma Teoria Marxista do Jornalismo.** Porto Alegre: Editora Airton Ortiz, 1989. 230p.
- GIRON, Luís Antônio. **Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte (1826-1861).** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 416p.
- GOMES, João C.T. **Memórias das Trevas.** São Paulo: Geração Editorial, 2001. 766p.
- HACKLER, Ewald. Resenha de A Mochila do Mascate, de Gianni Ratto. In **Revista Repertório de Teatro & Dança** – Ano 1, no. 1. Salvador: UFBA/PPGAC, 1998. 114p.
- JACOBBI, Ruggero. **Crítica da Razão Teatral: O Teatro no Brasil Visto por Ruggero Jacobbi.** Organização Alessandra Vannucci - São Paulo: Perspectiva, 2005 - (Estudos; 211). 290p.
- JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do Século XX.** Salvador: Edufba, 2002. 264p.
- JANSON, H.W. **Iniciação À História da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1996. 476p.
- JAPIASSÚ, Hilton. **Dicionário Básico de Filosofia/Hilton Japiassú, Danilo Marcondes.** - 3.ed.rev. e ampliada. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1996. 296p.
- KUSNET, Eugênio. **Ator e Método.** Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975. 122p.
- LAGE, Nilson. **Ideologia e Técnica da Notícia.** Petrópolis: Vozes, 1979. 116p.
- LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para Outra Cena – Uma História do Teatro na Bahia a Partir da Criação da Escola de Teatro (1946-1966).** Dissertação de mestrado aprovada pelo PPGAC/ET/UFBA, 2003.
- LUBISCO, Nídia Maria Lienert. **Manual de Estilo Acadêmico: Monografias, Dissertações e Teses.** Nídia M.L. Lubisco; Sônia Chagas Vieira; revisão e sugestões de Isnaia Veiga Santana. 2. ed. rev.e ampl. - Salvador: EDUFBA, 2003. 146p.
- LUDWIG, Selma Costa. **Mudanças na Vida Cultural de Salvador: 1950/1970.** Dissertação de mestrado aprovada pelo PPGCS/FFCH/UFBA,1982.
- MAGALDI, Sábato. **Depois do Espetáculo.** São Paulo: Perspectiva, 2003 - (Estudos; 192). 328p.
- MAGALDI, Sábato. **O Texto no Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1989 - (Estudos; 111). 482p.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro.** São Paulo: Global, 1999. 326p.

- MARTINS FILHO, Eduardo Lopes. **Manual de Redação e Estilo de O Estado de S.Paulo**. São Paulo: O Estado de S.Paulo, 1997. 400p.
- MEDINA, Cremilda. **Entrevista: o Diálogo Possível**. São Paulo: Ática, 1995. 96p.
- MEDINA, Cremilda. **Notícia: um Produto à Venda**. São Paulo: Alfa-Omega, 1978. 194p.
- MELO, José Marques de. **Jornalismo Opinitivo: Gêneros Opinitivos no Jornalismo Brasileiro**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003. 240p.
- MICHALSKI, Yan. **O Teatro Sob Pressão – Uma Frente de Resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. 96p.
- MIRANDA, Nadja. **Jornalistas em Cena, Artistas em Pauta – A Cobertura Jornalística dos Espetáculos Teatrais Baianos Realizadas Pelos Jornais A Tarde e Correio da Bahia na Década de 90**. Dissertação de mestrado aprovada pelo PPGAC/UFBA, 2001.
- MORAES, Dênis de. **Vianinha – Cúmplice da Paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000. 418p.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **Crise no Paradigma do Jornalismo: Mas Qual Paradigma?** In: Pauta Geral: revista de jornalismo/editores Elias Machado e Tattiana Teixeira. Ano X, Vol 5 (novembro de 2003). Salvador: Editora Calandra, 2003. p.137-173.
- MOUILLAUD, Maurice e PORTO, Sérgio Dayrell (orgs.) **O Jornal: da Forma ao Sentido**, Brasília: Paralelo 15, 1997. 298 p.
- MOURA, George. **O Soldado Fanfarrão**. Rio: Objetiva, 1996. 190p.
- ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001. 224p.
- PAREYSON, Luigi. **Os Problemas Da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 246p.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J.Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.484p.
- PINTO, Milton José. **Comunicação e Discurso: Introdução à Análise De Discursos**. São Paulo: Hacker Editores, 2002. 128p.
- PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2003. 144p.
- PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001 - (Estudos; 172). 382p.
- PRADO, Décio de Almeida. **Exercício Findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987 - (Estudos; 199). 296p.
- PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001 - (Debates; 211). 149p.
- PRADO, Décio de Almeida. **Peças, Pessoas, Personagens: o Teatro Brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 174p.

- PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em Progresso**. São Paulo: Perspectiva, 2002 - (Estudos; 185). 316p.
- RABAÇA, Carlos Alberto & BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de Comunicação**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1978. 380p.
- RATTO, Gianni. **A Mochila do Mascate**. São Paulo: Hucitec, 1996. Série Teatro 32. 290p.
- REVISTA REPERTÓRIO. Salvador: ETUB, n. 1,2,3,4,5,6,7 – 1958
 _____ . Salvador: ETUB, n. 12, 13, 14, 16 – 1960
 _____ . Salvador: ETUB, n. 8,9,10,11 – 1959
- RISÉRIO, Antonio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995. (Pontos sobre o Brasil). 260p.
- RIVERA, Jorge. **El Periodismo Cultural**. Buenos Aires: Paidós, 1995. 218p.
- ROCHA, Glauber. **Cartas ao Mundo (1939-1981)**. Glauber Rocha; organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 794p.
- RODRIGUES, Adriano. **O Acontecimento**. In: Traquina, Nelson. (org.). **Jornalismo: Questões, teorias e estórias**. Lisboa: Vega, 1993 (1ª edição). p. 27-33
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000 - (Debates; 256). 258p.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral, 1880-1980**. Tradução e apresentação Yan Michalski. - 2a. ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. 238p.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Tradução André Telles. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. 226p.
- RUBIM, Antonio Albino C. Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea. In: **Bahia Análise e Dados**. V.1. Salvador: Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, 2000. p71-89.
- RUBIM, Antônio Albino C. e MARIANO, Agnes. Um perfil sociocultural dos jornalistas baianos. In: **Textos de Cultura e Comunicação**. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea. No. 41, 2001, p. 105-119.
- RUBIM, Antônio Albino C. **Poder, Mídia e Política na Bahia**. In: Rubim, Antonio Albino C. (org.) **Mídia e Eleições 2000 em Salvador**. Salvador: UFBA. Facom: Edufba, 2002. 438p.
- RUIZ, Roberto. **As Cem Mais Famosas Peças Teatrais**. São Paulo: Ediouro, 1986. 378p.
- RUY, Affonso. **História do Teatro na Bahia; Séculos XVI-XX**. Salvador: Progresso/Universidade da Bahia, 1959. 132p.

SENNA, Orlando. Teatro na Bahia. In: **Porto de Todos os Santos** – revista do Departamento da Educação Superior e da Cultura. Bahia: Secretaria da Educação e Cultura, abril de 1968. p143-154.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. **O Adiantado da Hora: a Influência Americana Sobre o Jornalismo Brasileiro**. São Paulo: Summus, 1991. 160p.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-Modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005. 288p.

SILVA, Francisco de Assis. **História do Brasil: Colônia, Império, República**. São Paulo: Moderna, 1992.336p.

SODRÉ, Muniz e FERRARI, Maria Helena. **Técnica de Reportagem: Notas Sobre a Narrativa Jornalística**. São Paulo: Summus, 1986. 142p.

SODRÉ, Werneck. **A História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966. 584p.

SOUZA, Eneida Maria de (org.). **Modernidades Tardias**. São Paulo: Estudos Culturais Humanitas Pocket, 1998. 206p.

TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia**. São Paulo: Editora UNESP: Salvador, Bahia: EDUFBA, 2001. 542p.

TRAQUINA, Nelson. As notícias. In: **Jornalismo: Questões, Teorias e Estórias**. In: TRAQUINA, Nelson. (org.). Lisboa: Vega, 1993 (1ª edição). p 167-176

TUBAU, Ivan. **Teoria y Practica del Periodismo Cultural**. Barcelona: A.T.E, 1982. 174p.

TUCHMAN, Gaye. **La Producción de la Noticia – Estudio sobre la Construcción de la Realidad**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983. 176p.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo, Cia das Letras, 1997. 524p.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. Lisboa: Editorial Presença. 1987, 249p.