



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

**JUSSILENE SANTANA**

**MARTIM GONÇALVES:  
UMA ESCOLA DE TEATRO CONTRA A PROVÍNCIA**

Salvador

2011

**JUSSILENE SANTANA**

**MARTIM GONÇALVES**  
**UMA ESCOLA DE TEATRO CONTRA A PROVÍNCIA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/ET/UFBA).

Orientador Prof.Dr. Ewald Hackler

Salvador

2011

Escola de Teatro - UFBA

Santana, Jussilene.

Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província /  
Jussilene Santana. - 2011.  
776 f. il.

Orientador: Prof. Dr. Ewald Hackler.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro,  
2011.

1. Teatro – História - Bahia. 2. Universidade Federal da Bahia. Escola  
de Teatro. 3. Gonçalves, Martim. I. Universidade Federal da Bahia.  
Escola de Teatro. II. Título.

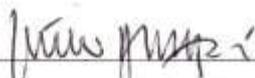
CDD 792

TERMO DE APROVAÇÃO

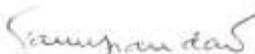
JUSSILENE SANTANA DO NASCIMENTO GADELHA

"MARTIM GONÇALVES - UMA ESCOLA DE TEATRO CONTRA A PROVÍNCIA"

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Pela Seguinte Banca Examinadora:



Prof. Dr. Ewald Hackler (Orientador)



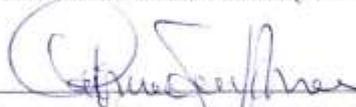
Prof. Dr. Tânia Brandão da Silva ( PPGAC/UNIRIO)



Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos(PPGAC/ USP)



Prof. Dr. Cleise Furtado Mendes(PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Catarina Sant'Anna(PPGAC/UFBA)

Salvador, 31 de janeiro de 2012

Para Marcelo e Ana Luísa.

A pergunta e a resposta.

## AGRADECIMENTOS

Não é desnecessário esclarecer que a despeito da imensa gratidão que tenho por todas as pessoas e instituições que me auxiliaram a concretizar esse doutorado, a interpretação e o texto que seguem são de minha inteira responsabilidade. Assim sendo, agradeço:

A Ewald Hackler, pela crença indubitável nessa tese e pela generosidade em tê-la partilhado comigo.

A Zeuler R. Lima, Associate Professor da Washington University in Saint Louis, pesquisador da obra de Lina Bo Bardi, por ter me doado horas imprescindíveis do seu próprio trabalho, fornecendo documentos, debatendo sobre as dúvidas que avançavam de parte a parte, dialogando com trechos do texto, como também agradeço pelos contatos com o Rockefeller Archive Center; A Amy Fitch e Monica Blank, arquivistas do Rockefeller Archive Center.

Aos pesquisadores da obra de Lina Bo Bardi, Silvia Perea e Juliano Pereira, pelo fornecimento de textos e documentos.

A Fabiana Fontana, pesquisadora da obra e do Acervo Paschoal Carlos Magno, da Funarte; A Angélica Ricci, pesquisadora dos processos administrativos do Serviço Nacional de Teatro, da Funarte; E a todos os funcionários do Centro de Documentação da Funarte, aqui representados pela figura sempre atuante de Márcia Cláudia Figueiredo.

A Maria de Lourdes Martins de Azevedo Soares, pesquisadora da obra de Eduardo Lourenço, pelas cartas de Agostinho da Silva.

A Stefan Prawda e Mellany N. Moreira pela tradução do alemão; A Sérgio Maia, pelas traduções do inglês; A Marcelo Gadelha e Laila Miranda Garin, pelas traduções do francês; A Diego Nicolin, pelas dúvidas do italiano.

A Jurema Penna (in memoriam), Nilda Spencer (in memoriam), Carlos Petrovich (in memoriam), Florisvaldo Mattos, Nevolanda Amorin, Lia Mara, Lia Robatto, Maria Moniz, Álvaro Guimarães (in memoriam), Orlando Senna, Hélio Eichbauer, Maria Fernanda, Eduardo Cabús, Otoniel Serra, Helena Ignez, Jack Brown, a Deborah Edler Brown, Sonia Robatto, Yumara Rodrigues, Wilson Mello, Manoel Lopes Pontes, Mario Gadelha, Roberto Assis e Harildo Déda, pelas entrevistas, conversas e depoimentos.

A Sérgio Farias, Antonia Pereira e Claudio Cajaíba, coordenadores da Pós-Graduação em Artes Cênicas da Ufba no período de pesquisa e escrita da tese, que muito atuaram para a resolução dos trâmites burocráticos, tendo Cajaíba contribuído ainda de forma mais objetiva para o trabalho a partir da doação de um artigo de Martim Gonçalves, escrito em 1968.

A Armindo Bião e Daniel Marques, pela feitura e envio de cópias da pesquisa Indicadores para a Avaliação da Produção Acadêmica da Escola de Teatro da UFBA (1956-1997).

A Hebe Alves, pela doação de uma reportagem sobre o teatro baiano nos anos 1970.

A Suzy Spencer, pelo acesso ao Banco de Textos da Biblioteca da Escola de Teatro da Bahia.

Aos colegas das turmas de doutorado, Alexandra Dumas, Amabilis de Jesus, George Mascarenhas, Guaraci Martins, Hector Briones, Iara Sydenstricker, José Mauro Ribeiro, Karin Veras, Mara Leal, Monica Mello, pelo agradável ambiente de troca e debate intelectual.

A Gil Vicente Tavares, colega do grupo Teatro NU e também do doutorado, e a todo grupo que contribuiu para a realização do Memória do Teatro na Bahia: Fernanda Bezerra, Mariana Gomach, Manuela Furtado, Albérico Manoel, Luiz Antônio Jr e Marcos Cook; A Stanley Gladston pelas fotos do evento.

A A Outra Companhia de Teatro e todos os organizadores do Seminário História do Teatro Baiano.

A Márcio Meirelles e a equipe da Biblioteca do Teatro Vila Velha.

Aos alunos, colegas professores e funcionários das Faculdades Jorge Amado, Faculdade da Cidade do Salvador e Universidade Veiga de Almeida.

A André França, pelas fotos da estátua do Caboclo do Campo Grande; A Adriano Peixoto, pelos esclarecimentos com a burocracia da Ufba; A Paulo Moares e Claudiani Waiandt, pelos textos e esclarecimentos sobre a Escola de Administração da Ufba; A Irene Kalil, pelo livro de Katia Mattoso; A Paulo Silva, pelo livro de Paulo Francis; A Maria Correia, Marcos Uzel e Uirá Iracema pelos longos debates sobre teatro e jornalismo na Bahia; A Bruno Delbecchi por informações sobre jornais e revistas francesas.

A Gideon Rosa, André Setaro, Paulo Peixoto e Cyntia Nogueira pelos textos, conversas e e-mails estimulantes.

Às colegas jornalistas e pesquisadoras Suzana Barbosa, Lia Seixas e Mônica Celestino, pela troca de livros e de esclarecimentos.

A Monclar Valverde, orientador do Programa Especial de Treinamento (PET/FACOM/UFBA), e a todos os meus inesquecíveis amigos petianos.

A todas as instituições públicas que desde a graduação em jornalismo vêm financiando meus estudos e pesquisas, especificamente: CAPES, FAPESB e CNPQ.

A Levi Vasconcelos, repórter que me concedeu a primeira oportunidade no jornalismo diário, sendo foga por três meses do jornal A Tarde.

A Linda Bezerra, chefe de reportagem do Correio da Bahia, repórter inteligente e sensível que me permitiu, e mesmo estimulou, durante quatro anos, a trabalhar com a cabeça, com o fígado e com o coração; A todos os colegas da redação que criaram o instigante ambiente de debates e trocas, em especial a Luciana Barreto, Jean Willys, Agnes Mariano e Hílcélia Falcão, pelas leituras e comentários mais diretos aos meus textos.

Aos atores e a toda equipe das peças Joana d'Arc e Shopping and Fucking, e dos filmes Capitães de Areia e O Jardim das Folhas Sagradas, aqui representados pelos diretores Elisa Mendes, Fernando Guerreiro, Cecília Amado e Pola Ribeiro, que, além de tudo, tiveram que lidar com uma atriz-doutoranda.

A Jorge Gáspari e Hamilton Lima, pelas histórias incríveis sobre os bastidores do teatro baiano nos anos 1970 e 1980.

A Wagner Moura e Sandra Delgado, pelo DVD da encenação de A Casa de Eros.

A Milena Brasil, Leonardo Parente e Sineas Santos, pelo envio de reportagens e matérias jornalísticas.

A Cymar Soares pelo auxílio técnico imprescindível, pelas transcrições, fotos, xerox, filas, debates, conversas e por aqueles inúmeros pedidos feitos por quem saiu de perto da base.

A Luis Alberto Martins Pereira, Sônia Pereira, Luis Alberto Martins Pereira Filho e Maria Luísa Pereira Carvalho, por todo o carinho, atenção e confiança.

A Hebe Gonçalves, pela dedicação à memória do irmão, Martim Gonçalves.

A Manuela Santos, Adriana Santos e Eliete Cipriano da Silva pela imprescindível ajuda nas atividades domésticas.

A Fernando, Marisa e Cristina, pelos cuidados com a minha recuperação, após acidente.

Aos Gadelha, Olindina, Carlos, Felipe e Gustavo, pelo acolhimento, pelas férias e pela tranquilidade familiar.

A Lourdes Santana, a Mamédio Santana e a Tio Zózimo, por todo meu infinito amor.

A Ana Luísa, vida que surgiu em meio ao doutorado; a Marcelo Gadelha, por tudo e para sempre.

A Mamédio Argolo do Nascimento, querido pai que partiu de forma tão repentina e não pode presenciar o final desse desafio.

À Baía de Todos os Santos e à Floresta da Tijuca, pelo azul e pelo verde e por todas as cores que sempre me encheram de esperança.

*Silêncio! Sou eu quem azeda o vinho e seca as frutas. Mato a folha da parreira quando vai dar uvas e a deixo verde quando vai alimentar o fogo. Suas alegrias simples me horrorizam; este país, onde se pretende ser livre sem ser rico, me horroriza. Tenho as prisões, os carrascos, a força e o sangue! Esta cidade será arrasada e, sobre seus escombros, a história vai agonizar no silêncio das sociedades perfeitas. Silêncio, ou arrebenço com tudo.*

Albert Camus, autor francês, A Peste, em Estado de Sítio (1948).

*Em todo o mundo, em todas as épocas, existiram pessoas que ousaram defender pontos de vista detestados pela opinião pública. Quando aqueles que partilham esses pontos de vista têm a coragem de sustentá-los e defendê-los, é absolutamente certo que, ao final, a verdade prevalece.*

Oscar Wilde, autor inglês, na palestra A Decoração do Lar (1882).

*É uma identidade. Ser PC é uma coisa muito forte. Porque não era ser de um partido político. Ser do PC era uma coisa muito maior. Era ser de uma família, aquela coisa muito pesada, muito difícil. Isso tudo criou na cabeça da gente um cultura pecebista muito forte.*

Carlos Nelson Coutinho, intelectual baiano, em entrevista (1996).<sup>1</sup>

*O Nacionalismo dos intelectuais de esquerda sendo uma mera reação ao imperialismo norte-americano, pouco ou nada tinha a ver com gostar das coisas do Brasil ou – o que mais me interessava – com propor, a partir do nosso jeito próprio, soluções para os problemas do homem e do mundo.*

Caetano Veloso, cantor e compositor baiano, em Verdade Tropical (1997).

---

<sup>1</sup> No livro *Em Busca do Povo Brasileiro*, de Marcelo Ridenti, 2000, pp. 63.

## RESUMO

A pesquisa tem como objetivo compreender as causas que motivaram o afastamento do diretor Martim Gonçalves da Escola de Teatro da Bahia, instituição por ele criada e administrada entre os anos de 1956 e 1961. A Escola de Teatro é a primeira no Brasil ligada a uma instituição de nível superior, a então Universidade da Bahia. A partir de uma série de novos documentos, oriundos das mais diversas instituições e acervos, a presente tese estuda a formação do homem de teatro Martim Gonçalves, acompanhando suas experiências artísticas e profissionais mais significativas até o momento em que ele assume a responsabilidade de conceber e dirigir a unidade teatral em Salvador. Também propõe uma nova narrativa interpretativa para a primeira administração da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. A partir desse duplo movimento, o trabalho analisa uma sequência de sete práticas de aceitação, acolhimento e repúdio direcionadas à instituição teatral e ao diretor da mesma, práticas retiradas substancialmente dos jornais da época e das reportagens e livros, também de história, que os tomaram como fontes.

**Palavras-chave:** Teatro na Bahia; Modernismo; Jornalismo; Cobertura Cultural; Escola de Teatro; Universidade (Federal) da Bahia; Martim Gonçalves; História Cultural.

## ABSTRACT

The research aims to understand the reasons that lead to the removal of the director Martim Gonçalves from the Drama School of Bahia, an institution he created and managed between 1956 and 1961. The Drama School of Bahia is the first in Brazil linked to an institution of higher education, so called University of Bahia. From a series of new documents, coming from various institutions and collections, this thesis studies the formation of the man of the theater Martim Gonçalves, following his artistic and professional experience to the most significant moment he takes responsibility for design and manage this theater unit in Salvador. Also proposes a new interpretative narrative of the first administration of the Drama School at the University of Bahia. From this double movement, the thesis analyzes a sequence of seven practices of acceptance, welcome and rejection directed to the institution and to the director of the theater, taken substantially from that practices and newspaper articles and books, also from history that took as sources.

**Keywords:** Theatre in Bahia, Modernism, Journalism, Cultural Coverage, Drama School, (Federal) University of Bahia; Martim Gonçalves; Cultural History.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: A família Gonçalves Pereira: Luísa e Fausto e os três primeiros filhos: Laio, Hebe e Eros. Recife, em torno de 1930. Acervo Martim Gonçalves/Hebe Gonçalves (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 2: O pequeno Eros com um ano e meio (AMG/AHG). ...**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 3: Primogênito (AMG/AHG).....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 4: Secundarista (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 5: Estudante de Medicina (AMG/AHG).....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 6: Médico (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 7: A ama Maria e os meninos que ajudou a criar: Hebe, Eros e Laio, num dos muitos passeios pela praia (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 8: Hebe Gonçalves, irmã (AMG/AHG).....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 9: Luis Alberto, irmão caçula, 17 anos mais novo (AMG/AHG)...**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 10: O jovem Martim Gonçalves (AMG/AHG).....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 11: Em imagens ao longo da vida, sempre pensativo (AMG/AHG).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 12: Seu Fausto, Martim e o tio materno dom Gerardo Martins comprando e examinando peças numa feira do interior de Pernambuco (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 13: Martim e os tios maternos dom Gerardo e João Martins, numa visita ao claustro beneditino no Rio de Janeiro (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 14: Serviço Militar Obrigatório (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 15: Tenente-Médico (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 16: Os artistas plásticos Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes no ateliê do Hotel Internacional, em Santa Teresa. Imagem do convite para a exposição *Tempos de Guerra*, na Galeria BANERJ, 1986 (AMG/AHG).....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 17: O casal de artistas (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 18: Ateliê de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Desenho assinado por de Eros Gonçalves (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 19: Desenhista e pintor (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 20: Com Carlos Scliar, da turma de aprendizes de Vieira da Silva e Arpad. Santa Teresa, Rio de Janeiro (AMG/AHG).....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 21: Vista geral de cenário e figurino para *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca, para a Companhia Dulcina/Odilon. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1944. Com ele, Martim Gonçalves ganha o primeiro lugar no Concurso Garcia Lorca, criado pela própria companhia para escolher os cenários da montagem.....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 22: Numa rara imagem da viagem marítima que o leva para a Europa, meados de 1944 (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 23: Vista geral do R.M.S. Almanzora. O navio foi pintado de chumbo para cruzar o Atlântico transportando tropas durante a II Guerra. Embarque no Almanzora (AMG/AHG).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 24: Apontamentos sobre peças de museus ingleses. Estudo 1 (AMG/AHG).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 25: Apontamentos sobre peças de museus ingleses. Estudo 2 (AMG/AHG).**Erro! Indicador não definido.**

- Figura 26: *Pátio em Tarifa*. Estudo de pátio e portada 1(AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 27: *Pátio em Andrijan*. Estudo de pátio e portada 2 (AMG/AHG).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 28: Foto de *The Portrait of Eros Gonçalves*, pelo escultor inglês Trevor Tennant. (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 29: Desenho Fase Londrina (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 30: Desenho de um edifício londrino sucumbindo aos ataques (das bombas alemãs teleguiadas V-1 e V-2). Imagem depois reproduzida em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, em 1946 (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 31: Estudante da *Slade School of Fine Arts* e do *Ruskin College*, Oxford, 1944 (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 32: Com colegas, em Oxford (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 33: Uma ruela de Londres (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 34: Com o embaixador Souza Dantas e Paschoal Carlos Magno (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 35: Na casa do cineasta Alberto Cavalcanti, Londres, década de 1940 (AMG/AHG).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 36: Com brasileiros em Londres, no imediato pós-Guerra: 3º da esquerda par à direita, Idelfonso Falcão, Consul-Geral do Brasil na Inglaterra; 5º, Paschoal Carlos Magno (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 37: Estudante em Oxford, 1945 (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 38: Interior da Catedral de Oxford, 1945, foto de um desenho a nanquim aquarelado (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 39: Na conferência *Teatro na Inglaterra*, sendo apresentado por Aníbal Machado, na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, no Rio de Janeiro, em 26 de setembro de 1946 (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 40: Vista geral do cenário de *Desejo*, de Eugene O’Neill, direção de Ziembinski. Primeira encomenda como cenógrafo após o retorno da Inglaterra. Primeira tentativa de profissionalização de Os Comediantes, em 1946. A cenografia de *Eros Gonçalves*, sendo considerada arrojada e inovadora. Numa reportagem (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 41: *Cabeça de Cristo*, Olinda, 1939. Da coleção Luis Alberto Martins Gonçalves Pereira. Reprodução (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 42: *Figuras no Pórtico*, Olinda, 1941. Adquirido pelo Museu Nacional de Belas Artes, em julho de 1942, inventário 2159, Tombo 5501941. Reprodução (AMG/AHG).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 43: Com dom Gerardo e amigo, no Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 44: Manuseando uma marionete na época da Sociedade Brasileira de Marionetistas e dos cursos sobre Teatro de Bonecos (AMG/AHG) ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 45: Fim de semana na antiga casa de campo de Madame Pompadour, França, em 1949.**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 46: Numa foto do final dos anos 1940 (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 47: Com o cineasta Alberto Cavalcanti no intervalo de uma filmagem da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, São Bernardo do Campo, São Paulo, 1950/1951 (AMG/AHG).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 48: Com Ruth de Souza, atriz da Vera Cruz, entre outros (AMG/AHG).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 49: Numa reportagem sobre a Vera Cruz para a *Coluna do Fan*, de jornal carioca não identificado (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**

Figura 50: Com Maria Clara Machado e um ator não identificado, em O Tablado, no Patronato da Gávea, Rio de Janeiro. Martim foi identificado por uma seta de caneta (AMG/AHG)..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 51: Lendo, com quadro de Maria Helena Vieira da Silva atrás e figura oriental sobre a mesa. Retira os óculos da face num último instante. Não gostava de ser fotografado de óculos (AMG/AHG)..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 52: Pichação da Escola de Teatro. Muro. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer (AMG/AHE). ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 53: Pichação da Escola de Teatro. Muro e Calçada. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer (AMG/AHE). ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 54: Apresentação de figuras e imagens na Maison de France 1 (AMG/AHG). ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 55: Apresentação de figuras e imagens na Maison de France 2 (AMG/AHG). ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 56: Jantar de gala na Maison de France (AMG/AHG)... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 57: Reitor Edgard Santos (1946-1961) (AMG/AHG). ... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 58: Viagem aos EUA, 1955/1956 (AMG/AHG). ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 59: Viagem aos EUA, 1955/1956 (AMG/AHG). ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 60: Viagem aos EUA, 1955/1956 (AMG/AHG). ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 61: Com um americano (de uma série de fotos com outros indivíduos), durante a viagem, não identificado (AMG/AHG). ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 62: *Caboclo*, desenho (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). . **Erro! Indicador não definido.**

Figura 63: *O Moço Carregando o Vivo*, personagem do bumba meu boi, desenho (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 64: *Moça do Rei do Congo*, desenho (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 65: *Cantadores*, desenho (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). **Erro! Indicador não definido.**

Figura 66: *Cristo Atado*, desenho (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). **Erro! Indicador não definido.**

Figura 67: Aula pública de Martim Gonçalves. Porão da reitoria (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso)..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 68: Aula de dicção de Ana Edler. Porão da reitoria (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso)..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 69: Sonia Gabbi, Nilda Spencer e Nevolanda Soares (depois Amorim) como as pastoras do *Auto da Cananéia*, interior da Igreja de Santa Teresa (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso)..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 70: Antonio Patiño e alunos da ET no *Auto da Cananéia* (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso)..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 71: Ana Edler (Cananéia) (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). **Erro! Indicador não definido.**

Figura 72: Em apartamento, na Bahia 1 (AMG/AHG). ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 73: Em apartamento, na Bahia 2. Detalhe (AMG/AHG). **Erro! Indicador não definido.**

Figura 74: Acompanhando os debates do *I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro*, setembro de 1956 (AMG/AHG). ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 75: Na plateia da reitoria da Universidade da Bahia, no *I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro*, setembro de 1956. Martim foi sinalizado por uma seta de caneta azul na foto. Na mesma fileira, três cadeiras à direita, Ana Edler (AMG/AHG). **Erro! Indicador não definido.**

Figura 76: Antonio Patiño, Sonia Gabbi, Martim Gonçalves, Ana Edler e Othon Bastos. Diretor e intérpretes do Recital de Poesia e Teatro Luso-Brasileiro. .... **Erro! Indicador não definido.**

- Figura 77: Aula de cenografia de Felix Labisse. Porão da reitoria (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso).....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 78: Aluna não identificada e o aluno Geraldo Del Rey na Biblioteca da Escola de Teatro (AMG/AHG).....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 79: Reportagem de Paulo Francis sobre o então crítico João Augusto Azevedo. Pouco depois Augusto, que fora de O Tablado, será convidado por Martim Gonçalves para a Escola da Bahia (AMG/AEH). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 80: Carlos Petrovich como O Burro, em *O Boi e O Burro no Caminho de Belém* (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 81: Othon Bastos como O Boi, em *O Boi e O Burro no Caminho de Belém* (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 82: Sonia Robatto, Carlos Petrovich, Othon Bastos e Claudio Reis em *O Boi e O Burro no Caminho de Belém* (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 83: Vista da plateia de *O Boi e O Burro no Caminho de Belém*, no Parque da reitoria (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso).....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 84: Desfile bíblico pelas ruas de Salvador 1 (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 85: Desfile bíblico pelas ruas de Salvador 2 (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 86: Domitila Amaral, Sonia Robatto, Nilda Spencer e Othon Bastos fazem leitura dramática dentro de um ônibus em Salvador (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 87: Martim Gonçalves supervisiona as obras do Teatro Santo Antônio, anexo à Escola de Teatro, em 1957 (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 88: Vista Geral da exposição *Teatro e Dança Popular no Brasil (Exposition Theatre et Danses Populaires au Bresil)*, no Foyer do Teatro Sarah Bernhardt, março de 1957 (AMG/AEH). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 89: Na exposição, com Serge Lifar, dançarino e coreógrafo francês de origem ucraniana, à época na *L'Ópera National de Paris* (AMG/AEH). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 90: Vista geral da agora chamada *Exposição do Folclore Dramático Brasileiro*, no Museum for Volkerkunde/Museu de Etnografia de Viena, na Áustria, entre junho e setembro de 1957 (AMG/AEH). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 91: *Exposição do Folclore Dramático Brasileiro*, no Museum for Volkerkunde/Museu de Etnografia de Viena, na Áustria, entre junho e setembro de 1957. Observar a base de bambu e os objetos indígenas no entorno (AMG/AEH). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 92: Em viagem no início de 1957, na França, Martim Gonçalves convida a atriz Domitila Amaral para trabalhar na ET da Bahia (AMG/AHG). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 93: Martim Gonçalves costumava colecionar tickets e entradas de teatro, de metrô e postais das viagens. Alguns ainda podem ser encontrados no acervo da irmã (AMG/AHG).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 94: Viagem para a Europa em 1957. Em busca de parcerias e contatos para a ET (AMG/AHG).....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 95: Europa, de janeiro a março de 1957 (AMG/AHG). **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 96: Europa, de janeiro a março de 1957 (AMG/AHG). **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 97: Europa, de janeiro a março de 1957 (AMG/AHG). **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 98: *A Via Sacra*, em frente à Igreja de São Francisco, abril de 1958 (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso).....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 99: *A Via Sacra*. Detalhe. Montagem sobre escadas e tabladros, Terreiro de Jesus (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**

- Figura 100: Vista geral do público de *A Via Sacra*, Terreiro de Jesus (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso).....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 101: Vista geral do público de *A Via Sacra*, no Convento do Desterro (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 102: Vista geral de cena de *Senhorita Júlia*, peça que inaugura o Teatro Santo Antônio, em 26 de abril de 1958 (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 103: Cena de *A Almanjarra*, de Arthur Azevedo, com Nilda Spencer, Sonia Robatto e Carmem Bittencourt (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 104: Vista geral de *As Três Irmãs*, de Tchecov, direção de Gianni Ratto (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 105: Detalhe da composição e cenário de *As Três Irmãs* (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso).....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 106: *Cachorro Dorme na Cinza*, texto do aluno Echio Reis (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso).....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 107: *O Moço Bom e Obediente*, em cena Jurema Penna e Geraldo Del Rey (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 108: *O Moço Bom e Obediente*, em cena Jaldo Goes, Anatólio Oliveira e Roberto Assis (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso).....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 109: *Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra*, de Francisco Pereira da Silva. Primeira vez que um texto adaptado de um cordel é encenado na Bahia. Folheto original do cordelista Manoel Camilo dos Santos. Cena com Maria Ivandete e Roberto Assis. Observar a simplicidade dos elementos de composição das três últimas peças (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 110: Detalhe do burrico, feito por Manoel Lopes Pontes e Gilson Barbosa (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 111: Detalhe de Miquilina (Maria Ivandete), Damiana (Jurema Penna) e Engole Cobra (Carlos Petrovich), em *Graça e Desgraça* (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 112: Detalhe do cantador, por Geraldo Del Rey (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso).....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 113: Cena geral de *Chica da Silva*, de Antonio Callado, direção de Gianni Ratto, nos jardins da Escola de Teatro. Escadaria (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 114: Mucamas pajeiam *Chica da Silva*, vivida por Nevolanda Amorim (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 115: Cena de duelo na escadaria, com Cláudio Reis e Othon Bastos (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso).....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 116: Vista geral da arquibancada montada nos jardins da Escola de Teatro, para a peça *Chica da Silva*, em dezembro de 1958 (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 117: Alunos assistem no pátio a uma aula de esgrima do professor Cláudio Reis. Da esquerda para direita: Manoel Lopes Pontes, Tito Guimarães, José Gilson, Flávio Rocha, Hélio Rodrigues, Carlos Lopes Pontes e Geraldo Del Rey (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso).....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 118: A *Exposição de Fotos de Danças Dramáticas Brasileiras chega* à livraria *Al Ferro di Cavallo*, em Roma, Itália, em fevereiro de 1958. Na foto o escultor Nina Franchina, senhora não identificada, Maria da Saudade Cortesão, *princesa* Rachel Scott, Murilo Mendes, Gina Franchina e o escritor/jornalista Giovanni Passeri (AMG/AHE). .....**Erro! Indicador não definido.**

- Figura 119: O aluno Carlos Petrovich estuda na Biblioteca da Escola de Teatro. Ao fundo, se vê peças que compõem o Museu da Escola de Teatro (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 120: Martim Gonçalves na Biblioteca (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 121: Jurema Penna (mulher do Padeiro) e Mário Gusmão (Manuel) em cena de *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 122: Carlos Petrovich (João Grilo) e Echio Reis (Chicó) (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 123: Cena geral de *Auto da Compadecida*, direção Martim Gonçalves, maio de 1959 (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 124: *A Sapateira Prodigiosa*, de Garcia Lorca, com Maria Ivandete, Tito Guimarães, Lizette Fernandes, João Gama, Sonia dos Humildes, Nilda Spencer, Álvaro Guimarães e Fernando Sampaio (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 125: Cena de *A Sapateira Prodigiosa*, de Garcia Lorca (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso) (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 126: *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, direção de Charles McGaw, com Othon Bastos (Stanley) e Maria Fernanda (Blanche) (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 127: *Senhora e Cristo Atado*, em *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, setembro de 1959 (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 128: Detalhe do *Cristo Atado*, com parede de papel dourado. Ao fundo as fotos de Pierre Verger, Marcel Guatherot, Silvio Robatto e Ennes Melo e o suporte para fotografias concebido por Lina Bo Bardi, construído com concreto e conchas. Em *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, setembro de 1959 (AMG/AHE). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 129: Sequência de fotografias, misturadas com potes, cestos, redes e demais objetos. Em *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, setembro de 1959 (AMG/AHE).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 130: Carrancas, na entrada de *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, setembro de 1959 (AMG/AHE). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 131: Orixás do Candomblé e detalhe das folhas destaladas cobrindo o chão ao longo de toda exposição. Em *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, setembro de 1959 (AMG/AHE).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 132: No primeiro plano, vitrine com arte afro-brasileira; ao fundo o Santo Antônio (detalhe é que é o mesmo que ficava no hall de entrada do Casarão Santo Antônio, a sede da Escola de Teatro). Em *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, setembro de 1959 (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 133: O presidente Juscelino Kubitschek abre a exposição *Bahia*, em comitiva de autoridades civis e militares. Na foto, observa o vaqueiro-sertanejo. *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, setembro de 1959 (AMG/AHE). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 134: JK e comitiva comendo acarajé feito na hora por baiana paramentada. Vê-se o folder de *Bahia no Ibirapuera*. Em *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, setembro de 1959 (AMG/AHE).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 135: JK e comitiva aplaudem o jogo de capoeira. Em *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, setembro de 1959 (AMG/AHE). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 136: Odorico Tavares (o mais alto, de óculos) e Lina Bo Bardi (no centro da imagem, sorrindo). Martim Gonçalves atrás de Lina, JK de frente para ambos, à esquerda. Em *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, setembro de 1959 (AMG/AHE). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 137: Lina Bo Bardi, o crítico Mario Barata e Martim Gonçalves. Em *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, setembro de 1959 (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). ..**Erro! Indicador não definido.**

Figura 138: *Flashes* do movimento da abertura, com Jorge Amado e Martim Gonçalves em meio às pessoas. Em *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, setembro de 1959 (AMG/AHE). **Erro! Indicador não definido.**

Figura 139: Notícia de *Bahia no Ibirapuera* no luminoso da Times Square, em Nova Iorque, setembro de 1959 (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). **Erro! Indicador não definido.**

Figura 140: Hall de entrada do Casarão Santo Antônio, com carranca e a imagem de Santo Antônio (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 141: Aniversário de Martim Gonçalves (AMG/AHG)... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 142: Na plateia do Teatro Santo Antônio: Dulce Schwabacher, Lizette Fernandes, Maria da Conceição, Cecília Rabelo, Martim Gonçalves, Helena Ignez, Glauber Rocha, Álvaro Guimarães, Robert Bonini e Geraldo Del Rey (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). **Erro! Indicador não definido.**

Figura 143: Formatura da primeira turma, dezembro de 1959: Brutus Pedreira, Antonieta Bispo, Sonia dos Humildes, Jurema Penna, Maria Ivandete, Nilda Spencer, Roberto Assis. Atrás: Otoniel Serra, Martim Gonçalves e Lia Mara (atrás de Nilda) (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso)..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 144: Momento da entrega do diploma de Sonia dos Humildes. Na banca, Brutus pedreira, Hans-Joachim Koellreutter, Martim Gonçalves, Lina Bo Bardi e Rodrigo Argolo (diretor da Famed). No palco do Teatro Santo Antônio, dezembro de 1959 (AMG/AHE). **Erro! Indicador não definido.**

Figura 145: Maria Ivandete e Sonia dos Humildes orientando os alunos da Escola da Criança do Museu de Arte Moderna da Bahia (AMG/AHE). ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 146: Crianças manuseando massinha. Escola da Criança do Museu de Arte Moderna da Bahia (AMG/AHE). ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 147: Alunos apresentando o terno de reis em *Uma Véspera de Reis*, de Artur Azevedo, em junho de 1960 (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). **Erro! Indicador não definido.**

Figura 148: Anatólio Oliveira (Reis), Érico Freitas (José) e Otoniel Serra (Alberto) em *Uma Véspera de Reis* (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). **Erro! Indicador não definido.**

Figura 149: Cena de *A História de Tobias e de Sara*, de Paul Claudel. Na imagem, Tobias (João Gama) ao centro e atrás, Mário Gusmão, Maria da Conceição e Otoniel Serra (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 150: Cena de *A História de Tobias e de Sara*, movimentação geral (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso)..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 151: Ensaio de *A Ópera dos Três Tostões*, Martim Gonçalves vendo uma passagem de Maria Fernanda. Com músicos dos *Seminários de Música*, regência de Johannes Hoemberg (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 152: Ensaio da orquestra. Atores ao fundo (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 153: Cena da passeata em *A Ópera dos Três Tostões* (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso)..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 154: Cena com Jurema Penna e Manoel Lopes Pontes em *A Ópera dos Três Tostões* (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso)..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 155: Cena de Maria Fernanda (Jenny Espelunca) e MacNavalha (Geraldo Del Rey) em *A Ópera dos Três Tostões* (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). **Erro! Indicador não definido.**

Figura 156: Visualização geral da arquitetura cênica de Lina Bo Bardi, montada com arquibancada frontal no Teatro Castro Alves, em novembro de 1960. Em *A Ópera dos Três Tostões* (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). ..... **Erro! Indicador não definido.**

- Figura 157: Figurino e detalhe dos tecidos usados para os coletes de J.J. Peachum (Eugênio Kusnet) Em *A Ópera dos Três Tostões* (AMG/AHG). ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 158: Juana de Laban e Anatólio de Oliveira no curso *Imaginação e Expressão Corporal – Anotação do Movimento*, julho/setembro de 1960 (AMG/AHG). **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 159: Curso de Juana de Laban com Lizette Fernandes e Helena Ignez, entre outros alunos (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 160: Na cantina da Escola de Teatro, entre outros na mesa: Brutus Pedreira, de costas, Martim Gonçalves e Lina Bo Bardi (AMG/AHG). ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 161: Confraternizando, entre outros: Glauber Rocha (à esquerda), Brutus Pedreira (centro) e Martim Gonçalves (à direita) (AMG/AHG). ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 162: Num almoço, Martim Gonçalves na Bahia. Demais pessoas não identificadas (AMG/AHG). ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 163: Martim Gonçalves em outro momento de confraternização na Bahia (AMG/AHG). ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 164: Formatura da 2ª turma. Na mesa: O médico Clarival do Prado Valadares, a atriz Maria Fernanda, Martim Gonçalves, Brutus Pedreira, Lina Bo Bardi e o quinto membro, não identificado (Numa reportagem presente no AMG/AHG). ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 165: Martim Gonçalves. Ele usa *Black Tie*. ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 166: Aspecto geral de cena e plateia montadas no palco do Teatro Castro Alves. *Calígula* (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 167: Detalhe de cena com Sérgio Cardoso (Calígula) e Érico Freitas (Scipião) (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 168: Cena do banquete com os patrícios, em *Calígula* (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 169: Cena do assassinato de Calígula (no livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 170: Em cena de *O Tambor de Damasco*, de Yukio Mishima. **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 171: Paulo Célio (Poeta) e Dulce Schwabacher (Komachi), em *Sotoba Komachi*, de Yukio Mishima. ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 172: *O Crime de Han*, de Shiga Naoya. Todas as três peças faziam parte do programa *Três Peças Modernas Japonesas*, com direção de Herbert Machiz (Todas retiradas do livro *Arte na Bahia*, Hélio Eichbauer e Dedé Veloso). ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 173: Odorico Tavares e Assis Chateaubriand visitam o Palácio da Aclamação, então residência oficial dos governadores do Estado da Bahia (na matéria *O Homem de Chatô*, de Jussilene Santana, no *Correio da Bahia*, publicada em 09 de novembro de 2003). **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 174: Na redação do jornal *Estado da Bahia*, o então jornalista Antonio Carlos (Magalhães), entre colegas de trabalho, presentia Odorico Tavares com uma caneta, com a qual ele assinou o título de Cidadão de Salvador (na matéria *Poeta Pródigo do Turismo*, de Jussilene Santana, no *Correio da Bahia*, publicada em 09 de novembro de 2003). ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 175: Entre amigos: Odorico Tavares troca ideias com Carlos Eduardo da Rocha, Mario Cravo e Carybé (na matéria *Amigos Associados na Mesa de Bar*, de Jussilene Santana, no *Correio da Bahia*, publicada em 09 de novembro de 2003). ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 176: Odorico Tavares com os artistas Poti, Carybé e Godofredo Filho. Esse último era um dos seus melhores amigos (referência acima). ..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 177: Odorico Tavares entrevista Dorival Caymmi (na matéria *Poeta Pródigo do Turismo*, de Jussilene Santana, no *Correio da Bahia*, publicada em 09 de novembro de 2003). **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 178: Martim Gonçalves janta com a tradutora Maria da Saudade Cortesão e o poeta Murilo Mendes (AMG/AHG). ..... **Erro! Indicador não definido.**

- Figura 179: Após uma atividade externa da Escola de Teatro, um raro momento onde Martim Gonçalves entra numa roda de samba (AMG/AHG). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 180: Apresentando Charles McGaw para o *III Seminário Internacional de Teatro*, em julho/agosto de 1961 (AMG/AHG). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 181: Num momento de lazer durante o *III Seminário Internacional de Teatro*, em julho/agosto de 1961 (AMG/AHG). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 182: Martim Gonçalves em seu apartamento baiano, no bairro da Graça.**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 183: O presidente Getúlio Vargas e o reitor Edgard Santos (na matéria *Injustiça Histórica Frustra o Reitor*, de Mônica Celestino, no *Correio da Bahia*, em 08 de abril de 2001). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 184: O loiro Martim Gonçalves (AMG/AHG). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 185: O estrangeiro Martim Gonçalves e seus olhos azuis (AMG/AHG).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 186: Alunos fazendo exercício de expressão corporal. No fundo, fazem a percussão: Sonia dos Humildes, Dulce Schwabacher e Juana de Laban. ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 187: Cartaz do filme *O Caipora*, de Oscar Santana, parte substantiva do elenco de alunos oriundos da ET (na matéria *Uma História de Inventor*, de Ana Paula Vargas, no *Correio da Bahia*, em 12 de novembro de 2000). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 188: Glauber Rocha dirigindo (referência acima). .....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 189: O advogado trabalhista e crítico de cinema Walter da Silveira. Criador do Clube de Cinema da Bahia (referência acima). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 190: Vista Geral da exposição em homenagem à carreira de Martim Gonçalves no MASP (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 191: Montagem da exposição do MASP, o jovem cenógrafo Hélio Eichbauer, trabalhando em imagens (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 192: O cenógrafo Hélio Eichbauer ajeita maquete de Martim Gonçalves para a exposição em homenagem ao diretor teatral (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 193: Visita ao Recife, início dos anos 1970. Letra de Hebe Gonçalves (AMG/AHG).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 194: Visita aos pais, início dos anos 1970. Letra de Hebe Gonçalves (AMG/AHG).**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 195: Com a sobrinha Maria Teresa, filha do irmão Luis Alberto e Sônia. Início dos anos 1970 (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 196: Em exposição na *Maison de France*, Rio de Janeiro. Uma rara imagem em que se deixa flagrar de óculos. (AMG/AHG). ....**Erro! Indicador não definido.**

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>22</b>
<b>CAPÍTULO 1 - MARTIM GONÇALVES – ANOS DE FORMAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO. ....</b>	<b>39</b>
1.1 ANOS DE APRENDIZADO (1919-1946) .....	41
1.1.1 <i>Infância e Juventude no Recife/Olinda (1919-1942)</i> .....	41
1.1.2 <i>Rio de Janeiro e o Mundo (1942-1946)</i> .....	52
1.2 ANOS DE EXPERIMENTO (1946-1955) .....	63
<b>CAPÍTULO 2 – MARTIM GONÇALVES NA PROVÍNCIA DA BAHIA .....</b>	<b>79</b>
2.1 VIVER A BAHIA: O PROJETO PARA UMA ESCOLA DE TEATRO (1955-1957) .....	80
1955 – <i>O Convite da Reitoria</i> .....	80
1956 – <i>O modelo administrativo da Escola de Teatro da UBa é americano</i> .....	110
1957 – <i>A Batalha por Professores, por uma Sede, por Apoio e por Dinheiro</i> .....	140
2.2 O TEATRO NO CORAÇÃO DO PODER: ESCOLA DE TEATRO (1958-1961).....	174
1958 – <i>Afinal um teatro, oito montagens e os dois italianos</i> .....	174
1959 – <i>A Subvenção da Rockefeller e a Expansão</i> .....	218
1960 – <i>A Subvenção dos EUA, a Aliança com o Mamb e La Tower di Babel</i> .....	283
1961 – <i>Antes da Queda</i> .....	341
<b>CAPÍTULO 3 – AS ESTRATÉGIAS DO EMBATE .....</b>	<b>394</b>
3.1 – COOPTAÇÃO PELA BAJULAÇÃO.....	397
A – <i>O maior/ enorme/ máximo/o mais/ profundo/ grande/ imenso/ alto nível/ muito/ o famoso/ o sucesso/ o conhecido/ ótimo/ importante/ o melhor</i> .....	398
B – <i>A boa terra/acolhedora/simpática/compreensiva/mãe/terra-mater/a primeira/ antecipa-se/deve ser imitada/na dianteira/na vanguarda/a novidade/entusiasmo/ maravilha/milagre</i> .....	401
C – <i>O passado /a tradição /a religião/respeito</i> .....	404
D – <i>A família baiana, a universidade baiana</i> .....	406
E – <i>Ele é um dos nossos: Edgard Santos ou Martim Gonçalves? Quem faz é a Reitoria ou a Escola de Teatro? O apadrinhamento/a proteção/o apoio</i> .....	406
3.2 – O USO DE MENTIRAS, MEIAS-VERDADES E A SEQUÊNCIA DE INCOMPREENSÕES.....	410
A – <i>“Já se Acha Devidamente Aparelhada”</i> . .....	411
B – <i>Aí o Dinheiro Corre Solto</i> .....	412
C – <i>Convênio com a Rockefeller, apoio Americano, logo Intervenção Imperialista</i> .....	415
D – <i>Nacionalismo e Nação / Povo e Homem.</i> .....	418
E – <i>A imprensa é comprada pela ET ou há ações de uma Proto-Assessoria de Imprensa? Martim “não fala” com a imprensa ou o direito de defesa foi negado?</i> .....	420
F – <i>Independente? O que é isso? A Escola de Teatro é isolada e alienada!</i> .....	423
G – <i>A elegância/o chique/os ricos/dos ricos/a burguesia/da burguesia</i> .....	424
3.3 – ARGUMENTO AD HOMINEM .....	426
A – <i>Prenome Eros / E ‘seu passado o espera’</i> .....	427
B – <i>Biótipo / Parece Estrangeiro, faz coisas de estrangeiro, logo é estrangeiro</i> .....	429
C – <i>O tímido exibicionista</i> .....	432

<i>D – O Viado/o pederasta/o homossexualismo/a libertinagem/a liberação dos costumes/novo papel feminino/a variedade/os diferentes/os pretos .....</i>	<i>433</i>
<i>E – O controlador/o repressor/o diretor/o organizador/o administrador/o ditador/a disciplina/o crítico/o reprovador/as expulsões/o expurgo .....</i>	<i>438</i>
<b>3.4 – A CRÍTICA BUMERANGUE .....</b>	<b>444</b>
<i>A – Contra o favoritismo e o estrelismo .....</i>	<i>445</i>
<i>B – Contra a Pressão do Dinheiro e dos Poderosos .....</i>	<i>446</i>
<i>C – Contra os Catedráticos .....</i>	<i>447</i>
<b>3.5 – DESTRUIÇÃO DA PERSONA PÚBLICA .....</b>	<b>447</b>
<i>A. A Liderança do Teatro Moderno da Cidade fica com Os Novos .....</i>	<i>448</i>
<i>B. O “ressurgimento” do Terno de Reis fica com a Prefeitura Municipal .....</i>	<i>449</i>
<i>C. A Exposição Bahia no Ibirapuera fica com Lina Bo Bardi .....</i>	<i>452</i>
<i>D. O Desejo de uma “Cultura Atlântica” fica com Glauber Rocha .....</i>	<i>456</i>
<i>E. A Formação de Glauber/Cinema fica com Walter da Silveira .....</i>	<i>458</i>
<b>3.6 – UM SONORO SILÊNCIO E OS CAMINHOS FECHADOS .....</b>	<b>461</b>
<i>A – Silêncio sobre O Agora e O Ontem .....</i>	<i>461</i>
<i>B – Os Caminhos Fechados .....</i>	<i>463</i>
<b>3.7. EXPURGO DA MEMÓRIA E DA HISTÓRIA, RECALQUE E ESQUECIMENTO .....</b>	<b>467</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS OU SOBRE ENCONTRAR ESCAMAS NO NINHO DE UM PÁSSARO</b>	<b>487</b>
<b>REFERENCIAS E FONTES BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>501</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>501</b>
<b>FONTES .....</b>	<b>517</b>
FONTES PRIMÁRIAS: .....	517
DEPOIMENTOS E ENTREVISTAS: .....	517
DEPOIMENTOS E ENTREVISTAS COLHIDOS EM EVENTOS PÚBLICOS, ORGANIZADOS POR OU COM A PARTICIPAÇÃO DA DOUTORANDA: .....	518
PROCESSOS ADMINISTRATIVOS DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO/SNT NA BAHIA: .....	518
ACERVOS DE JORNAIS CONSULTADOS: .....	518
LISTA DE TEXTOS/AUTORES/TRADUTORES/DIRETORES REPRESENTADOS NA ET/UB 1956-1961 .....	519
<i>1956.....</i>	<i>519</i>
<i>1957.....</i>	<i>519</i>
<i>1958.....</i>	<i>519</i>
<i>1959.....</i>	<i>520</i>
<i>1960.....</i>	<i>520</i>
<i>1961.....</i>	<i>520</i>
LISTA DAS REVISTAS <i>REPERTÓRIO</i> , DA ESCOLA DE TEATRO DA UNIVERSIDADE DA BAHIA (1958-1960) ....	520
<i>1958.....</i>	<i>521</i>
<i>1959.....</i>	<i>521</i>
<i>1960.....</i>	<i>521</i>
TÍTULO: PENETRANDO NO RECINTO SAGRADO DE UM TEATRO INGLÊS; .....	521

## INTRODUÇÃO

O traumático afastamento do diretor teatral Martim Gonçalves da vida cultural baiana no início da década de 1960 é o ponto culminante de um conjunto de acontecimentos surpreendentes e polêmicos, cujo aspecto exterior já foi citado ou descrito em diferentes estudos sobre o período (FRANCO, 1994; RISÉRIO, 1995; CARVALHO, 1999; LEÃO, 2006; BACELAR; 2006) embora suas causas jamais tenham sido objeto de uma análise aprofundada.

A este *enigma cultural* está intimamente associado outro, igualmente dependente de análise mais ampla e objetiva: a compreensão da extensa obra e do legado de Martim Gonçalves na Bahia. Entre os anos de 1955 e 1961,<sup>2</sup> Martim concebe e dirige a Escola de Teatro da então Universidade da Bahia, primeira no Brasil ligada a uma instituição de nível superior. Durante esse período, o da primeira administração, a Escola de Teatro se firma como um centro profissionalizante de excelência, único no país, articulado com outros centros de formação de artistas sediados nos Estados Unidos, Europa e Oriente. Sua atuação terá profundos reflexos na vida cultural baiana e brasileira, tanto no teatro, como nos futuros Cinema Novo e Tropicália.

Os estudos supracitados utilizam majoritariamente como fonte de pesquisa primária as matérias e os artigos dos jornais baianos da época. A investigação em periódicos, como se sabe, é imprescindível para a escrita da história dos tempos recentes. Contudo, o texto das publicações não deve ser tomado como um discurso transparente, isto é, isento de motivações e interesses. O jornal se impõe como uma fonte ou objeto de considerável problemática para as Ciências Sociais (ROMANCINI, 2002). Em primeiro lugar, porque o discurso produzido pela atividade jornalística não é uma simples reprodução de fatos do mundo real, ao contrário, contribui ativamente para a “construção social da realidade” (TUCHMAN, 1983; SCHLESINGER, 1977). Não obstante o paradigma construtivista do jornalismo, os veículos do jornalismo brasileiro, e do baiano em particular, quase nunca conseguiram se desatrelar do sistema político e econômico que os legitimam, consistindo em sua mais evidente expressão (SODRÉ, 1966; MOTTER, 1994; GONÇALVES, 1995). Sendo tal controle político-econômico dos meios de comunicação social grande impeditivo para a formação, no Brasil, de uma esfera

---

<sup>2</sup> Martim Gonçalves chega a Salvador em 1955 para ministrar cursos livres sobre teatro para a Universidade da Bahia. A Escola é fundada em 1956. Ele permanece na cidade até final de 1961, quando retorna para o Rio de Janeiro.

pública livre e democrática como constituída no início da Europa Moderna (BRIGSS e BURKE, 2006: 80-109).

Partindo desta perspectiva, o presente estudo se apropria de pesquisas que buscam dar conta das condições de escrita e das características sócio-político-culturais do jornalismo baiano em meados do século XX. O livro *Impressões Modernas – Teatro e Jornalismo na Bahia* (SANTANA, 2009) analisa a cobertura teatral do *A Tarde* e *Diário de Notícias* entre os anos 1956 e 1961. O estudo não apenas comprova a hipótese de que os veículos da imprensa assumiram papel ativo e diferenciado na implantação do ideário moderno em Salvador, como sinaliza a ingerência em questões poéticas internas à área das artes cênicas e a interferência na administração de instituições culturais, sobretudo através da adesão ou da crítica a seus líderes. Os dois jornais foram selecionados de um *corpus* de cinco diários que circulavam em Salvador pelo destaque recebido – em depoimentos de contemporâneos e em diferentes pesquisas – como porta-vozes das ideias e do imaginário daquela época.<sup>3</sup> Especificamente sobre as relações dos jornais *A Tarde* e *Diário de Notícias* com a Escola de Teatro nota-se a diversidade do apoio dado à unidade ao longo dos seis primeiros anos de existência. O *Diário de Notícias* promove por um bom tempo o movimento cultural que Martim Gonçalves desenvolve em volta da instituição. Já o *A Tarde*, desde o início, mostra ambiguidade e mesmo aberto antagonismo em relação aos novos rumos da cultura baiana capitaneados em grande parte pelas atividades da Escola.

Ainda em relação ao *Diário de Notícias*, o livro destaca que o apoio do periódico à Escola não teria sido retirado quando Martim monta, em novembro de 1960, a *Ópera dos Três Tostões*, “(a peça de) um dramaturgo comunista” que, em estudos posteriores retomando *o dizer* da época, “provocou a burguesia local” que antes o apoiara (FRANCO, 1994: 143-144). Santana (2009) prova que, ao contrário, o *Diário de Notícias* publica inúmeras matérias que antecipam a estreia nacional da peça de Bertolt Brecht, noticia entrevistas com artistas e técnicos envolvidos na montagem e até divulga pequenos comentários elogiosos ao resultado. O *A Tarde* não teceu boas críticas à montagem, assim como há muito não repercutia favoravelmente, isso quando noticiava, nenhuma atividade desenvolvida pela instituição.

Portanto, a pesquisa levantada em *Impressões Modernas* constata que houve de fato intensa cobertura favorável à montagem de *Ópera dos Três Tostões* pelo *Diário de Notícias*. Ou seja, não houve rejeição à peça como produto poético, quer o espetáculo tenha tido ou não fundamentação ideológica, apesar da tendência da recepção de enquadrá-lo como tal.

---

<sup>3</sup> A pesquisa de CARVALHO (1999) elege o *Estado da Bahia* como publicação mais representativa daqueles anos (1956-1961), utilizando-o como principal fonte de elaboração do seu segundo capítulo. Cabe ressaltar que tanto o matutino *Diário de Notícias*, quanto o vespertino *Estado da Bahia* pertenciam à mesma empresa, a Diários Associados da Bahia, e que mesmo possuindo projetos editoriais distintos, representavam o mesmo grupo político e econômico.

Uma mudança ocorre em dezembro de 1960, quando a peça que estreara um mês antes ‘desaparece’ do noticiário. Poder-se-ia especular que a curta vida do espetáculo era um fato artístico normal naquela conjuntura, visto que as peças não ficavam mais que poucas semanas em cartaz, ou ainda que a virada do ano houvesse dado ‘férias coletivas’ ao elenco. Contudo – e surpreendentemente diante do histórico de apoio demonstrado –, quando o diretor Martim retorna ao *Diário de Notícias* como tema da publicação, já nas primeiras semanas de 1961, é apenas como alvo central de uma campanha difamatória ao seu trabalho, campanha já em franco desenvolvimento no jornal *A Tarde*.

Se a inflexão do apoio dado a Martim e a Escola de Teatro pelo *Diário de Notícias* e, conseqüentemente, pela poderosa rede de comunicação à qual o jornal fazia parte, não aconteceu, como afirmam alguns estudos, por conta da montagem de Brecht/*Ópera*, que, agora se sabe, fora até bem recebida, então quando e por que ocorreu?

Uma nova linha de raciocínio é revelada pela atriz Jurema Penna,<sup>4</sup> aluna da primeira turma de formandos e atriz da *Ópera*, viés já sinalizado em *Impressões Modernas* e agora aprofundado na presente tese. Na opinião de Penna, o apoio do *Diário de Notícias* é retirado porque Martim Gonçalves se recusa a apresentar a peça gratuitamente na TV-Itapoan, emissora recém-fundada em novembro de 1960 pelos Diários Associados, já grande rede de comunicação nacional, dona da revista *O Cruzeiro* e da pioneira TV-Tupi e que na Bahia ainda era proprietária dos jornais *Diário de Notícias* e *Estado da Bahia* e da *Rádio Sociedade da Bahia*. Martim, ao negar um ‘pedido’ da emissora de TV, termina por dar visibilidade à intestina luta pelo poder das diferentes instituições que promoviam a modernidade cultural na Bahia. A partir do episódio, o clima de oposição aos empreendimentos de Martim Gonçalves se generaliza, trazendo à tona diferentes manifestações de crítica ao trabalho e mesmo de rejeição à pessoa, culminando nas solicitações públicas para o banimento do diretor da cidade.

Com a retomada do acontecimento acima descrito e de outros ‘episódios jornalísticos’, a presente tese procura advertir sobre os riscos de apropriação do discurso ‘da imprensa’ para (re)criação de uma narrativa histórica, isto é, para a formação de ‘uma história do teatro na Bahia’. Assimilando-os sem uma perspectiva crítica, grande parte dos estudos sobre o teatro no período – se não todos eles – mais perpetuam as mesmas questões, sonhos, limites, preconceitos e estratégias presentes no jornalismo (e na intelectualidade) daqueles anos, *do que falam sobre teatro*.

---

<sup>4</sup> A doutoranda assistiu à atriz baiana pela primeira e última vez no espetáculo que comemorava seus 50 anos de carreira, *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, com direção de Cecília Raiffer, no Teatro do Icba/Instituto Goethe, em Salvador, em maio de 2000. Ao final, nos cumprimentos, ambas conversaram rapidamente sobre Martim Gonçalves e a atriz, entre outras informações, sugeriu a leitura de uma entrevista que dera ao *A Tarde*, ‘no início dos anos 1980’. Mais tarde saber-se-á a data exata da publicação: 10 de março de 1984.

O livro *Impressões Modernas* já havia analisado como Franco (1994) minimiza arriscadamente as particularidades dos discursos promovidos pelos jornais da imprensa baiana. Ainda que não use no título o termo ‘história’, a forma como esta última obra é escrita pressupõe a construção de uma narrativa histórica linear a partir de trechos de matérias coletados em mais de uma dezena de jornais. Com essa atitude a autora termina por rotular, de modo genérico, as desiguais coberturas jornalísticas como ‘o discurso da imprensa’, não atinando para as diferentes e conflitantes posturas sociopolíticas e estéticas dos impressos. Isso para não citar a sequência de informações e dados incorretos publicados à época nos periódicos e que, sem uma verificação com outras fontes de pesquisa, são perpetuados em Franco.

A presente tese ressalta que os jornais não apenas discordam entre si no julgamento de fatos e pessoas, como modificam publicamente (não poderia ser de outra maneira) “opiniões sobre eventos e artistas quando estes assumem posturas que se afastam das linhas editoriais defendidas ou mesmo por questões pessoais dificilmente diagnosticáveis” (SANTANA, 2009: 21). Conclusão que coloca em xeque qualquer trabalho que utilize ‘o discurso da imprensa’ antes de qualificá-lo ou enquadrá-lo sob uma perspectiva crítica.

Os mesmos equívocos se estendem em análises como a de *Avant-Garde na Bahia* (1995) que utiliza como bibliografia de teatro baiano apenas o livro de Franco, *O Teatro na Bahia Através da Imprensa* que, como vimos, sobretudo perpetua a opinião “da imprensa” num recorte desse período. Destaque-se que a obra de Franco foi pioneira na documentação sobre o teatro na Bahia na segunda metade do século XX, servindo de fonte exclusiva por mais de uma década a toda abordagem sobre o tema.

Como ênfase para uma abordagem necessária de registro de textos jornalísticos sobre teatro, vale ressaltar alguns livros e coleções que se apropriam do discurso jornalístico, em especial críticas e crônicas, objetivando, assim, a reunião de documentos primários. Em *Cem Anos de Teatro em São Paulo* (2001), Magaldi e Vargas retomam trechos de matérias sobre teatro publicadas ‘apenas’ no jornal *O Estado de São Paulo*, entre o último quartel do século XIX e 1974, reduzindo consideravelmente a polifonia de visões e posturas editoriais. Já em *Os Caminhos do Teatro Paulista* (2006), críticas de *O Cruzeiro* e de *A Nação* são retomadas, mas ‘apenas’ as escritas por Clóvis Garcia, numa clara tentativa de registrar a evolução do pensamento do autor. O mesmo acontece em *Reflexões sobre o Teatro Brasileiro no século XX* (2004), que traz uma compilação dos textos de Yan Michalski publicados no *Jornal do Brasil*, entre 1963 e 1982. Não podemos deixar de registrar os já clássicos livros que reúnem as críticas de Décio de Almeida Prado, no *O Estado de São Paulo: Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno* (2001), *Teatro em Progresso* (2002) e *Exercício Findo* (1987). Num assumido contraponto à visão de teatro presente nos textos de Prado, surge *A Outra Crítica* (1976), análises publicadas por Miroel Silveira, em diferentes jornais e revistas de São Paulo e Rio de Janeiro.

Outra questão que merece ser aprofundada no quesito apropriação do discurso jornalístico nas pesquisas sobre o teatro baiano e que este trabalho tentará desenvolver é a eleição quase que exclusiva da encenação como o produto teatral (ou produto da Escola de Teatro) por excelência. Talvez esse comportamento padrão explique como um trabalho sério como *Abertura Para Outra Cena – O Moderno Teatro na Bahia* (2006) considera, mas não dá o devido destaque, à profusão e à multiplicidade de eventos promovidos pela administração Martim Gonçalves. A tese que agora se apresenta procura esclarecer como a realização de um conjunto de diferentes eventos, a escrita e a tradução de textos capitaneados pela Escola de Teatro – em estreita consonância com as quase três dezenas de encenações de peças e as aulas fechadas ou públicas que as precediam – tornaram possível, em sua interdisciplinaridade e consistência de propósitos, a constituição de um ambiente cultural único, fortalecido pelas ações de outras instituições e que atingiu profundamente a estrutura política e cultural da sociedade baiana à época. Ainda sobre as apropriações possíveis de críticas publicadas nos jornais, Juan Villegas, em *Maria Assunción Requeña: Éxito e História Del Teatro* (1995), observa que mesmo que tais textos possam proporcionar alguns elementos para o entendimento do texto teatral do seu tempo, eles não permitem a reconstrução dos “modos de representação”, dos códigos da teatralidade utilizados, do tipo de público assistente e das reações dos mesmos. Segundo o autor, em suma, “a crítica a maior parte das vezes não constitui uma fonte que permita reconstruir a dimensão teatral das representações do passado” (VILLEGAS, 1995: 35-36).<sup>5</sup>

Para tanto, a tese utiliza fontes primárias de diferentes origens na construção da análise. No quesito discursos jornalísticos, o trabalho considera, ao lado das já citadas coberturas do *Diário de Notícias* e *A Tarde*, a cobertura do *Jornal da Bahia*, como as demais, avaliada em seu dia-a-dia, e não apenas os textos chamados de *crítica*, como também as reportagens, artigos, notas, manchetes e entrevistas. No caso do *Jornal da Bahia* foram analisados os textos publicados entre 21 de setembro de 1958 (data de seu lançamento) e 31 de dezembro de 1961. O *Jornal da Bahia* era um jornal com um perfil sociopolítico e cultural progressista, lançado por um grupo de jornalistas jovens, que em muito se afastava da linha editorial dos demais. Mais ainda, a pesquisa confronta as informações contidas nos periódicos baianos com outros jornais e revistas, nacionais e estrangeiros, comparados a partir de datas e episódios marcantes, como: *O Estado de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Correio da Manhã*, *Diário de Pernambuco*, *Jornal do Comércio (PE)*, *O Jornal (RJ)*, *Folha de São Paulo*, *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro), revistas *Veja (BRA)*, *Domus (ITA)*, *Time (EUA)*, *Life (EUA)*, *Village Voice (EUA)* e *MEC (BRA)*, entre outros.

A tese se apropria de depoimentos de artistas e jornalistas que estudaram, trabalharam, assistiram ou conviveram com Martim Gonçalves, a saber: o cenógrafo

---

<sup>5</sup> Traduzido pela autora de: “La crítica la mayor parte de las veces no constituye una fuente que permita reconstruir la dimensión teatral de las representaciones del pasado”.

Hélio Eichbauer, o cineasta Orlando Senna, as atrizes Maria Fernanda, Nilda Spencer, Maria Moniz, Lia Mara, Nevolanda Amorim, Helena Ignez, os atores Carlos Petrovich, Álvaro Guimarães, Otoniel Serra, Eduardo Cabús, o professor e diretor teatral Jack Brown e o jornalista Florisvaldo Mattos, então chefe de reportagem do *Diário de Notícias*. Parte significativa destas ‘vozes’ não foi considerada e/ou registrada pelo jornalismo da época ou mesmo posterior.

Cada entrevista seguiu um roteiro prévio de questões como sugere Alberti (2005). Tal roteiro era basicamente o mesmo para todos os entrevistados, estruturado de forma cronológica, tendendo a abordar o percurso individual de cada um, juntamente com as impressões sobre o cotidiano na Escola de Teatro, sobre Martim Gonçalves e sobre os possíveis fatos que, na opinião destes, teriam ocasionado o afastamento do diretor da instituição e da cidade. Tal roteiro sempre esteve aberto para inserção de novas questões, com o objetivo de estimular o entrevistado a discorrer mais livremente sobre o tema.

As entrevistas com Eichbauer, Senna, Serra, Cabús e Mattos foram realizadas ao vivo e gravadas em áudio. As entrevistas com Mara, Amorim e Guimarães foram realizadas por telefone, baseadas nas propostas para entrevistas à distância discutidas por Burke e Miller (2001). Contudo, apenas a entrevista de Guimarães permanece em arquivo de áudio. As demais, por problemas técnicos, foram apagadas, a despeito de continuarem arquivados os apontamentos da época. A entrevista com Maria Moniz foi transcrita num texto-depoimento, assinado por ela. As entrevistas com Spencer e Petrovich não foram gravadas, posto que foram retomadas de uma pesquisa anterior realizada para o mestrado, finalizado em 2006. Foi realizada uma entrevista via *Skype*, gravada totalmente em áudio, possuindo alguns trechos em vídeo, com o professor Jack Brown, atualmente residindo em Los Angeles, EUA.

Após sugestão da banca de qualificação, a pesquisadora entrou em contato com personalidades do teatro brasileiro que travaram relações com Martim Gonçalves, a saber: a figurinista Kalma Murtinho, os atores Sergio Britto e Jacqueline Laurence, a escritora Maria Inês Souto de Almeida e a crítica Bárbara Heliadora. Mas, após insistentes tentativas, nenhuma entrevista terminou ocorrendo. Houve certo diálogo telefônico e troca de informações com Murtinho e Almeida, mas, por motivos de saúde e trabalho, ambas não puderam fornecer entrevistas num tempo hábil para o processamento de informações requerido para a escrita da tese. Após rápida apresentação e diálogo telefônico, o ator Sergio Britto disse sucintamente não ter “nada a falar sobre o Sr. Eros Martim Gonçalves”. Quanto a Laurence, foram deixados três recados em sua secretária eletrônica, sem retorno. A crítica Bárbara Heliadora chegou a entabular rápida conversa, também telefônica, com a doutoranda, porém argumentou não possuir muita informação sobre Martim Gonçalves, não aceitando a promoção de uma entrevista ao vivo. É preciso acrescentar que tais convites-contatos foram realizados num momento em que a autora da tese não possuía tão vivas as informações sobre o envolvimento/ligação dos mesmos com Martim Gonçalves, não questionando, portanto, as objeções. De todo modo,

acrescente-se o interesse futuro da pesquisadora em continuar o diálogo com tais artistas e escritores.

Como desdobramento da atividade de coleta de dados primários e depoimentos para a execução desta tese foi organizado através do grupo Teatro NU o ciclo de entrevistas *Memória do Teatro na Bahia*, evento aberto ao público, realizado entre os dias 29 e 31 de outubro de 2007, no Instituto Cervantes, em Salvador. Na ocasião foram ouvidos outros atores, protagonistas do teatro baiano nos anos 1950 e 1960: Sonia Robatto, Yumara Rodrigues, Wilson Mello, Manoel Lopes Pontes, Mario Gadelha e Roberto Assis. Tais entrevistas possuíam um roteiro um pouco diferenciado do primeiro, mais centrado na trajetória individual de cada um, mas, ainda assim, as questões sobre o cotidiano da Escola de Teatro, sobre o trabalho de Martim Gonçalves, sua maneira de liderar e dirigir, assim como as possíveis causas para o afastamento do diretor foram exploradas. Essas entrevistas foram gravadas em áudio e vídeo, num total de mais de seis horas de gravação e foram transcritas literalmente por uma equipe de quatro estudantes de jornalismo e teatro, escolhidos por estarem de certa forma mais familiarizados com as temáticas abordadas pelos entrevistados.

Em 02 de setembro de 2008, com o grupo A Outra Companhia de Teatro, foi organizado mais um novo ciclo de entrevistas, chamado *Seminário História do Teatro Baiano*, em evento aberto ao público, no Teatro Vila Velha, agora entrevistando os atores Harildo Deda e Sonia Robatto. Todas as entrevistas dos eventos públicos foram gravadas, filmadas e transcritas. Como resultado do seminário, o grupo A Outra imprimiu e distribuiu essa e outras entrevistas em quatro cadernos (SANTANA, MENDES, MARFUZ, MARINHO, 2008).

Todas as entrevistas abertas ao público, gravadas e transcritas foram realizadas com o evidente objetivo de ampliar as opções de documentos históricos primários à disposição de novos e futuros pesquisadores, como orientam os estudos de História Oral (ALBERTI, 2005: 22). Ainda com a finalidade de promover o debate e a reflexão da história recente, parte do imenso material coletado vem sendo disponibilizado no site do grupo Teatro NU ([www.teatronu.com](http://www.teatronu.com)), que conta com uma significativa e participante audiência.

Em janeiro de 2008 foi iniciado o contato com a família de Martim Gonçalves, através de seu irmão Luis Alberto Martins Gonçalves Pereira. Após longas entrevistas por telefone que ainda assim se mostraram insatisfatórias, tornou-se necessária uma viagem, em agosto do mesmo ano, para Recife, em Pernambuco, terra natal de Martim, com o objetivo de analisar “algumas fotos e documentos” dele organizados por outra irmã, Hebe Gonçalves, falecida em 2001. Ao lado da receptiva acolhida da família, foi constatado um substantivo e diligente arquivo que acompanha, através de inúmeros documentos, os 54 anos de vida do diretor teatral.

O acervo Martim Gonçalves/Hebe Gonçalves é composto por desenhos, croquis, fotos pessoais e de trabalhos, anotações, correspondências e textos escritos por e

sobre Martim Gonçalves. Entre os documentos pessoais estão certidão de nascimento, currículos profissionais, inúmeros diplomas e exames de saúde. Há um esboço de biografia, escrito por sua irmã, Hebe, que ainda organizou o citado acervo em dez pastas, mais ou menos separadas por data. Como sinal de confiança, a família doou para a pesquisa todo o material descrito. Cabe ressaltar aqui que o próprio Martim Gonçalves organizou um arquivo particular, em mãos hoje do cenógrafo Hélio Eichbauer. Tal material foi aberto à pesquisadora após a qualificação e representou o salto qualitativo que pode muito bem ser conferido a partir da leitura do segundo capítulo da tese. A doutoranda fotografou<sup>6</sup> e estudou todas as pastas de recortes, programas e textos ali existentes sobre a administração da Escola de Teatro na Bahia. Se, por um lado, tal material em nada alterou as linhas mestras de investigação e escrita já propostas na qualificação, representou indubitavelmente o fortalecimento da abordagem agora apresentada. Vale registrar a necessidade de melhor acondicionamento do acervo, posto que foram encontradas fotos com manchas de umidade, sendo notada também grande desconexão entre o número de fotos registradas nos envelopes e em seu interior. O acervo é essencialmente sobre a Escola de Teatro da Bahia.

Já se tornou um momento banal nas pesquisas de pós-graduação no Brasil o trecho em que são narradas as dificuldades na fase de levantamento de dados primários. A presente tese não se furtará a ecoar esse coro, o que apenas demonstra a incapacidade generalizada da sociedade de preservação da memória. Não fosse o empenho pessoal e afetivo de Hebe Gonçalves e de Hélio Eichbauer nada ou quase nada restaria do prolífero trabalho de Martim Gonçalves à frente da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. A unidade não possui um arquivo histórico sobre a primeira administração organizado e acessível à consulta. Há um aglomerado de documentos, possivelmente dos anos 1960/1970, possivelmente relacionados à matrícula de alunos, mas que infelizmente não foram consultados pela pesquisadora e sobre o qual a atual administração, apesar de solícita, não soube salientar a que período histórico cobre exatamente e sobre o tipo de documentação que, com certeza, é ali possível de ser encontrado. Atualmente residindo no Rio de Janeiro, a doutoranda nunca pode ao menos *ver* o estado desse material nas inúmeras vezes em que visitou a Bahia, posto que o mesmo encontra-se num espaço reservado da unidade.

A doutoranda tomou conhecimento de tal acervo através de um membro da banca de qualificação, que alertou sobre a existência de uma pesquisa realizada no mesmo, na década de 1990. Portanto, assim foram analisados os dois tomos de relatórios da pesquisa *Indicadores para a Avaliação da Produção Acadêmica da Escola de Teatro da UFBA (1956-1997)*, coordenada pelo pesquisador Armindo Bião. Antecipe-se, porém, que os dados sobre a administração Martim Gonçalves presentes em tais relatórios estão definitivamente incompletos, fator que será

---

<sup>6</sup> Para consulta particular, em baixa resolução, sem autorização para reprodução.

considerado e pontuado em momentos oportunos dos capítulos 02 e 03. O estado da memória institucional também será assunto a ser analisado no corpo do trabalho, em especial no capítulo 03.

Diferentes depoimentos atestam que Martim Gonçalves organizou um vasto arquivo de recortes de jornal sobre a Escola de Teatro que, à época, ficava disponível para consulta na biblioteca da unidade. Ainda hoje nesse setor existem duas pastas de recortes, organizadas, pelo menos da forma como se apresentam, na época do então secretário Antônio Marcelino do Nascimento. As pastas reúnem matérias sobre a Escola, seus alunos e sobre teatro no Brasil retiradas de diferentes jornais e revistas da Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo. Há fortes indícios que essas duas pastas de recortes da Escola, uma sobre parte do ano de 1959 e outra sobre 1961, e aquelas sobre 1956, 1957, 1958, 1961 atualmente em posse de Eichbauer pertençam ao mesmo *corpus*, já que no acervo Martim/Eichbauer não há recortes sobre 1959, sobre parte de 1958 e sobre parte de 1960. Atualmente na unidade teatral, contudo, não há atas, cartas e documentos oficiais que comprovem a passagem do diretor. Há mesmo uma ‘lenda’, de pleno conhecimento da comunidade acadêmica interna, citada durante o momento da qualificação, de que na década de 1970, parte do acervo relacionado à época de Martim Gonçalves teria sido “queimado” nos jardins da unidade, muito provavelmente como forma de libertar a Escola de Teatro da opressão daquele passado glorioso e indecifrável. Obviamente, a presente tese voltará ao assunto, no terceiro capítulo.

Treze números – de um total de quinze – da revista *Repertório* (pequena publicação editada pela Escola entre 1958 e 1961 e que muitas vezes funcionava como programas das peças) foram encontrados no Banco de Textos Dramatúrgicos da Escola de Teatro, sob a responsabilidade da funcionária Suzy Spencer e nos acervos Martim Gonçalves/Hebe Gonçalves e Martim Gonçalves/Hélio Eichbauer. A pesquisa não encontrou em nenhum dos acervos as revistas *Repertório* 06 e 07, a primeira provavelmente acompanhando o espetáculo *Chica da Silva*. No mesmo Banco de Textos da Escola de Teatro, das 28 peças encenadas publicamente entre os anos 1956 e 1961, consta o roteiro de 22 delas.<sup>7</sup> Algumas dezenas de fotos de peças realizadas no intervalo em questão se misturam a outras tantas dos 50 anos de produção da Escola. O ‘acervo’ está acondicionado numa caixa, sem subdivisões, na sala da direção. A maioria não traz a data ou o nome de quem aparece nas imagens, muito menos o dos fotógrafos.

Quanto aos arquivos dos jornais *A Tarde*, *Diário de Notícias* e *Jornal da Bahia*, presentes na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, no bairro dos Barris, em

---

<sup>7</sup> Nem todos os roteiros presentes no Banco de Textos da Escola de Teatro são da época. Alguns, como o de *Um Bonde Chamado Desejo*, com tradução realizada pelo professor Brutus Pedreira para montagem da Escola, foram retirados (xerocados) do livro editado posteriormente com essa tradução. O texto de *Evangelho de Couro*, de Paulo Gil Soares, peça longamente ensaiada e discutida, porém, não encenada na administração Martim Gonçalves (com ela teriam sido 29 encenações públicas), está guardado de forma incompleta.

Salvador, encontram-se em grande parte em estado lastimável. O acervo do *A Tarde* é o mais problemático, havendo uma grande falha para consulta entre os meses de julho e dezembro de 1959. Há anos circulam notícias de um projeto de microfilmagem dos acervos jornalísticos baianos, mas nada de concreto foi efetivado.<sup>8</sup> De todo modo, todas as fotos e matérias sobre teatro levantadas nos três jornais para esta pesquisa foram digitalizadas, formando um acervo de mais de duas mil imagens.

Após orientação da banca de qualificação, foi consultado material sobre Martim Gonçalves na Fundação Nacional de Artes – Funarte, no Rio de Janeiro. No dossiê com o nome ‘Martim Gonçalves’ há um único documento, com três páginas, contendo uma pequena listagem biográfica, com os principais movimentos de sua carreira. Ao que indicam os documentos coletados pela doutoranda, tal texto fora escrito por Hélio Eichbauer, após o falecimento do diretor. Contudo, foram encontradas outras 23 pastas (dossiês), repletas de recortes, críticas e programas sobre as montagens realizadas por Martim Gonçalves no Rio de Janeiro e na Bahia. Apenas a digitalização e o processamento dos textos e informações sobre Martim Gonçalves contidos no acervo da Funarte consumiram da presente pesquisa os meses de setembro, outubro, novembro e dezembro de 2010, e janeiro e fevereiro de 2011.

Também foi analisada a documentação sobre Martim Gonçalves e/ou sobre a Escola de Teatro da Bahia no Acervo Paschoal Carlos Magno, da Funarte. Naquele momento da pesquisa, o acervo do diplomata e homem de teatro carioca estava sendo sistematizado pela doutoranda Fabiana Fontana. Graças à sua prestativa colaboração, foi possível localizar cartas, matérias e informações que confirmam a relação de proximidade, mesmo de carinho, entre Magno e Martim. Apesar de ainda não ter encontrado os documentos que o comprovem, a doutoranda acredita que há uma grande probabilidade de Martim Gonçalves ter escolhido a Inglaterra como lugar de formação por conta da influência e mesmo da interferência direta de Magno, que trabalhou nesse país tanto antes quanto depois da II Guerra Mundial. Paschoal Carlos Magno é uma personalidade fundamental para a dinamização e renovação do teatro no Brasil. Muitos grupos universitários, amadores e/ou de estudantes existentes pelo país, alguns deles na Bahia,<sup>9</sup> nas décadas de 1940 e 1950 devem a própria existência à sua atuação, como agente congregador e multiplicador de atividades em teatro, especificamente após a criação do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), em 1938. Foi possível encontrar diversos artistas oriundos do Teatro Duse, a sede do TEB, no Rio de Janeiro, realizando atividades na/para a Escola da Bahia, como Ana Edler, Othon Bastos, Francisco Pereira da Silva, Sérgio Cardoso, Élide Gonçalves, entre outros. A Escola de Teatro também foi visitada algumas vezes por Paschoal Carlos Magno.

---

<sup>8</sup> A tese já havia sido finalizada quando uma parte desse acervo ficou digitalizado.

<sup>9</sup> Ver a listagem de Processos Administrativos do Teatro de Estudantes da Bahia e do Diretório Central dos Estudantes, do Acervo Funarte, em *Anexos*.

Seguindo ainda indicação da banca de qualificação, a doutoranda verificou a existência de farto material sobre Martim Gonçalves no arquivo do jornal *O Globo* e na sede de *O Tablado*, ambos localizados no Rio de Janeiro. Contudo, como Martim Gonçalves foi crítico do jornal carioca entre os anos 1966 e 1972, a pesquisadora deixou para aprofundar tal investigação num momento posterior, mesmo porque a consulta ao acervo nos jornais microfilmados é paga, custando R\$ 50,00 a hora, possuindo o valor de R\$ 3,50 cada artigo impresso. Como Martim Gonçalves escreveu por seis anos, uma prospecção primária se mostrou incompatível com o tempo e com a verba ainda disponíveis para pesquisa. Quanto ao Tablado, há um acervo histórico sobre os anos de fundação, bem organizado, com fotos, recortes e programas e que estava passando por uma nova sistematização no início de 2011. Outro acervo que entre setembro de 2010 e abril de 2011 passava por uma organização interna, e que por conta disso a pesquisadora teve acesso limitado, foi o Tempo Glauber, no Rio de Janeiro. No acervo pessoal do cineasta Glauber Rocha pode se comprovar, sem analisar e a partir de informações de bibliotecária do acervo, a existência de cartas, postais e textos de e sobre Martim Gonçalves.

Compreender de forma ampla e integrada o alcance da grande obra e o variado legado de Martim Gonçalves na Bahia tornou-se uma etapa imprescindível para analisar as causas do afastamento do diretor no início dos anos 1960 e da violenta campanha que o transformou numa espécie de *inimigo público número um* de Salvador. Sobretudo porque uma das hipóteses defendida no trabalho é de que foi exatamente a abrangência desta obra o ponto capital para o afastamento do seu autor. O termo “grande obra” é empregado para a fundação e para a primeira administração da Escola de Teatro da então Universidade da Bahia não apenas por ter sido ela ‘a primeira no Brasil ligada a uma instituição de nível superior’, como comumente se relata. Mas, sobretudo, pela extensão dos projetos, qualidade estética das encenações, capacidade crítica, contemporaneidade, ousadia e arrojo demonstrados cabalmente ao longo dos seis anos em que Martim a dirigiu.

Para construir a interpretação apresentada nos capítulos seguintes, o presente trabalho se situa no campo de estudos da História Cultural. Emprega uma pergunta aparentemente pragmática – *Por que o diretor teatral Martim Gonçalves foi afastado da direção da Escola de Teatro e da cidade de Salvador* – e o episódio obscuro que a sustenta, como particular ponto de entrada para decifrar as tensões que constituíam a sociedade baiana em meados do século XX e as variadas relações de poder entre pessoas e instituições, com atenção especial para as práticas sociais que mobilizavam o fazer artístico.

Seguindo as proposições de Chartier (1990), a tese intenciona se desvencilhar da dicotomia entre a escrita de uma história objetiva – que reconstruiria, a partir de documentos seriais, maciços e quantificáveis, a sociedade *verdadeiramente* como era – e a subjetividade das representações – a que se ligaria outra história dedicada apenas aos discursos e situada à distância do real (CHARTIER, 1991: 06). Para tal superação, Chartier propõe que se percebam os esquemas geradores de classificação e

percepção da realidade como verdadeiras instituições sociais que, como tal, forneceriam as chaves para a compreensão das representações coletivas e das divisões da organização social. Chartier considera que tais representações coletivas são as matrizes das práticas construtoras do mundo social. “Mesmo as representações coletivas mais elevadas só têm existência, só são verdadeiramente tais, na medida em que comandam atos” (MAUSS, 1969 *apud* CHARTIER, 1991: 06). O debate proposto por Chartier sobre as relações complexas e complementares entre as representações sociais e suas práticas será de capital importância para o levantamento das estratégias utilizadas no encontro/confronto entre a Escola de Teatro, liderada por uma personalidade como Martim Gonçalves, e um organismo social referido, Salvador, com instituições comandadas por sua elite político-econômica.

Segundo Chartier, a noção de representação social autoriza a articular, muito mais claramente que o conceito de mentalidade, três modalidades de relação desta representação com o mundo social. Em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade. Em seguida, as práticas que visam o fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo e a significar simbolicamente um estatuto e uma posição. E, por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais ‘representantes’ (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe (*Idem*: 07-08). Na tentativa de compreender a proposição de hierarquias e classificações no fenômeno estudado, a tese dará especial atenção aos sistemas produtores e legitimadores de sentido social que mais tiveram relevância à época: o sistema educativo, através da análise histórica dos primeiros anos da instituição de ensino Escola de Teatro, e o sistema midiático, através dos discursos divulgados pela imprensa, co-formadores de sociabilidades intelectuais que promoveram a “cena cultural” baiana daqueles anos.

A História Cultural, trabalhando sobre as lutas de representação, cuja questão é o ordenamento e a hierarquização da própria estrutura social, simultaneamente separa-se da dependência de uma história social abusivamente centrada nas lutas econômicas, pois foca a atenção sobre as estratégias simbólicas que determinam posições e relações de poder e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ser-percebido constitutivo de sua identidade (*Idem*: 07). Essa abordagem é fundamental para a superação das noções de superestrutura e infraestrutura do materialismo histórico, assim como da crença da preponderância da infraestrutura nos processos de transformação social.

A partir destas diretrizes, a tese tentará compreender como se deu o encontro, o confronto, a verdadeira ‘guerra cultural’ entre a Escola de Teatro de Martim Gonçalves e a *província* da Bahia que tanto envolveu e acionou os poderes econômicos e políticos da localidade. O trabalho avalia mais profundamente, através do agrupamento e da descrição de dado número de episódios, as táticas, os

procedimentos e as estratégias utilizadas nesta luta por afirmação de hierarquias. Tal análise, como agora se apresenta, talvez seja especificamente oportuna em tempos de encontros interculturais, onde dinâmicas e instituições de diferentes temporalidades e territórios se acumulam neste espaço agonístico que é o ambiente das cidades contemporâneas.

Outras ‘guerras’ como esta, entre diferentes instituições, indivíduos e a sociedade baiana, ocorreram por toda a Salvador de então, mas nenhuma foi considerada tão ‘sangrenta’ e recalcada a ponto de quase se tornar ininteligível para a posteridade quanto o afastamento de Martim Gonçalves da Escola de Teatro e, por conseguinte, de Salvador.

Ao longo do texto, o termo ‘Província’ é empregado não como definido pelos geógrafos. Ao contrário, é utilizado em um significado amplo e difuso, como largamente utilizado pelos jornais da época. Se em muitos artigos e matérias pode-se perceber que a palavra ‘Província’ é aplicada como um sinônimo para a cidade de Salvador, em outros há um claro objetivo em relacionar ‘Província’ e o adjetivo ‘Provinciano’ a uma forma específica de mentalidade pouco ou nada articulada com informações exógenas. Que essas duas definições se confundam ao longo dos discursos impressos e orais coletados para a pesquisa é uma característica que merecerá atenção. Entre outras conclusões, porque a tese defende a ideia de que neste período ocorre um *descolamento* entre a cidade e sua mentalidade, época quando “a Bahia (...) quis ser um centro cultural forte e inovador” (RISÉRIO, 1995: 14). Daí que seja essencial para a tese compreender a ‘Província’ não a partir de dimensões físicas e espaciais enquanto organismo social, mas a partir dos modos de articular sua produção simbólica.

Organismo social é igualmente um conceito polêmico, historicamente associado ao pensamento funcionalista, mas que ao longo da história das Ciências Sociais vem sendo empregado nos mais diferentes contextos e pesquisas, se afastando, nas últimas décadas do século XX, do positivismo que lhe era subjacente (MACLAY, 1990). Na tese, organismo social é empregado no sentido de um agrupamento humano qualquer que, independente de seu tamanho enquanto aglomerado urbano, mantém características e estabilidade ao longo do tempo.

A Bahia, ou melhor, Salvador (e sobre este embaraço cidade/estado a tese argumentará no corpo do trabalho), após anos de ostracismo vivendo sob a lembrança do passado glorioso dos tempos coloniais, de fato sonhou nesses anos em ser novamente a capital do Brasil, polo produtor e irradiador de inovações, sobretudo culturais, para o restante do país, a partir do recebimento de fluxos de informação estético-intelectuais de diferentes procedências (LUDWIG, 1982; RISÉRIO, 1995; CARVALHO, 1999). Para esta pesquisa, a Cidade da Bahia é reconstituída nos anos 1950/1960 como um espaço agonístico de encontros e confrontos entre as mais diferentes tradições e versões de mundo, de arte e de vida, um campo tenso, atravessado como nenhum outro à época no Brasil por lutas simbólicas. E aqui se

entende cidade não apenas como um acúmulo de casas, prédios e pessoas, mas, sobretudo, como um “estado de espírito, um corpo de costumes e tradições” (PARK, 1979: 26).

O papel da Universidade da Bahia, sob a reitoria de Edgard Santos, para a formação desse contexto, objeto já de inúmeras pesquisas, será neste trabalho reconsiderado. A análise será construída dando foco para a ‘repartição’ de poder a que a elite socioeconômica de Salvador se viu submetida quando a jovem Universidade amplia sua área de ação e influência. A Universidade da Bahia, fundada em 1946, torna-se uma espécie de *parlamento extraoficial* daquela capital-província, legitimando ou não, possibilitando ou não a existência e a permanência de projetos, eventos e atores sociais. Essa nova e potente estrutura no corpo social terminou por causar um avantajado número de eventos reativos da elite político-econômica que perdia domínio. Num horizonte mais amplo de compreensão, o afastamento de Martim Gonçalves da diretoria da Escola de Teatro pertence a essa contrarreforma articulada por membros do poder local. Mas não apenas.

A presente tese também compreende o confronto entre a Escola de Teatro de Martim Gonçalves e Salvador como um subcapítulo do processo de modernização da sociedade brasileira – da baiana, em particular – e das práticas relacionadas às artes cênicas, visto que os métodos e técnicas empregados pela referida unidade acionam valores modernos, sobretudo os relacionados à reflexividade dos sujeitos modernos (GIDDENS, 1991) e aos saberes do artista encenador (ROUBINE, 1998). A reflexividade refere-se ao caráter reflexivo da razão, implicando na capacidade de pensar ‘por conta própria’, envolvendo ainda a auto-reflexão, a intencionalidade e o empoderamento dos sujeitos frente à realidade, questão crucial para a própria construção da individualidade moderna e marcante contraponto das sociedades modernas em relação às sociedades tradicionais (GIDDENS, 1991; 34-40). Não obstante o emprego dos saberes e fazeres propostos pela modernidade, a Escola de Teatro procura ancorar suas atividades com deferência às tradições milenares do fazer teatral e das artes de um modo geral, num grau de complexidade raramente compreendido pelos contemporâneos. Para a construção deste ângulo da abordagem, a tese considera o patrimônio material e imaterial da instituição, ou seja, tanto o edifício quanto a nuvem de “representações mentais, fenômenos psicológicos e intelectuais e formas do pensamento” que o circundam (MARSHALL, 2004).

As questões suscitadas pela reconstrução da trajetória de Martim Gonçalves na Bahia apontaram para a necessidade de aprofundar os estudos sobre a relação entre Memória e História, sobretudo sobre as conexões entre os conflitos sociais e o esquecimento social. Notou-se ainda na fase descritiva e exploratória da pesquisa (SANTOS, 1991) uma significativa tendência ao esquecimento/silenciamento de episódios e informações sobre Martim Gonçalves, tendência constatada nas lembranças marcadas em diferentes suportes (jornais, revistas e depoimentos de contemporâneos).

Sabe-se que o processo de enquadramento social do passado não é pacífico. Além da existência de diferenças na memória social, há existência de conflitos e contradições, que revelam a disputa por esta construção do passado (FENTRESS & WICKHAM, 2003). Ao analisar as relações entre o diretor da Escola de Teatro, Martim Gonçalves, e as instâncias de poder de Salvador, a tese procurará compreender como os processos de silenciamento e esquecimento foram práticas sociais amplamente empregadas. A esta etapa contribuíram, particularmente, os estudos sobre poder, esquecimento e silêncio propostos por Pollak (1989;1992) e a crítica à noção de memória coletiva estabelecida por Fentress & Wickham (2003), que explicita ser a memória um fenômeno mais social que coletivo, visto que ela é portadora de diferenças, tanto no plano dos fatos, das narrativas e dos processos escritos, quanto na significação atribuída aos mesmos (*Idem*, 2003; 115). O estudo de Fentress & Wickham sobre ordenamento e transmissão da memória oral, também auxiliou a escrita desta análise, no que diz respeito à relação entre memória e narrativa (*Idem*; 63-73).

Sem querer escrever uma biografia sobre Martim Gonçalves, a tese, contudo, procura compreender o quanto da personalidade de Martim, de suas propriedades e características pessoais, foi basilar tanto para a criação daquela atmosfera de motivação, profissionalismo e exigência que circundava a Escola de Teatro, quanto para a relação paroxística que desenvolveu com as estruturas de poder da capital e com o corpo discente. Sem querer relativizar a importância do estimulante contexto no qual estava inserido, nem muito menos menosprezar o papel de inúmeros professores e estudantes que encorparam e promoveram as atividades da instituição, o estudo centra foco em Martim Gonçalves, visto que foi um líder não apenas pelo poder que de fato deteve, mas pelos predicados de sua ação.

Enquadrando-se no campo de estudos da História Cultural, o presente trabalho não se furta em pedir empréstimos a outros campos e disciplinas, a saber, da psicologia social, especificamente sobre o papel da figura do desviante proposto na noção da ‘ovelha negra’ (VERÍSSIMO, 2001). Tal abordagem analisa o quanto os indivíduos estão motivados para favorecer o seu grupo em relação a outros e, logo, como reagem perante a ameaça de uma identidade social negativa. Uma dessas ameaças é a presença de membros que violam o quadro normativo do grupo, quadro que tanto pode ter suas regras explícitas quanto implícitas. O estudo de Veríssimo (2001) fornecerá importante ferramenta conceitual para compreender como a presença e o conseqüente afastamento do membro desviante provoca ainda mais a coesão do grupo e o fortalecimento das normas internas.

Partindo para a estruturação da tese em capítulos, assim eles estão divididos:

O Capítulo I seleciona e analisa experiências da carreira de Martim Gonçalves ocorridas antes da chegada a Salvador, em 1955, para criação e direção da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Investiga sua formação intelectual e artística, assim como elege as atividades mais relevantes nas quais esteve envolvido em Recife,

Olinda, Rio de Janeiro, São Paulo, Oxford, Londres e Paris, cidades onde morou e trabalhou, buscando traçar um perfil do homem de teatro que ele se configurava no momento em que o reitor Edgard Santos o convida para conceber uma Escola de Teatro em Salvador.

No Capítulo II, serão avaliadas as diretrizes e competências que Martim estabelece para uma Escola de Teatro, diagnosticadas tanto a partir das ações, quanto nas citações em entrevistas, quando o diretor as expõe pontualmente. O Capítulo II traça um painel da vida cultural baiana antes da criação das escolas de arte da Universidade da Bahia. Tenta narrar os primórdios, em Salvador, das atividades artísticas ligadas às artes modernas, assim como destaca as atividades culturais promovidas e seus principais articuladores. O capítulo traz ainda uma análise sobre o re-ordenamento das elites provocado pelas ações da Universidade da Bahia, que rearranja a vida cultural da cidade, com impactos consideráveis em outros centros culturais do país, promovendo o surgimento de novos atores sociais, instituições e saberes. Aqui se defende a ideia de que a Escola de Teatro ocupou um lugar capital nesta nova conjuntura e que, a partir de suas atividades, ajudou a colocar em cheque a forma como os poderes político-econômicos até então estavam estabelecidos.

Diante do estado do acervo oficial e institucional sobre a atuação do diretor Martim Gonçalves na Escola de Teatro da Bahia, foi de primordial relevância para a escrita do Capítulo 2, em especial no subcapítulo 1959, o emprego da noção de “arquivo vivo” trabalhada por Patrice Pavis, em *A Análise dos Espetáculos* (2005). Pavis pontua que o ator arquiva em si seus principais papéis, faz sua manutenção, reapresenta-os em oportunidades futuras, consulta-os, compara-os, refere-os à sua experiência passada e presente. Por ocasiões de novos trabalhos, não é raro que os atores retomem alguns momentos de seus grandes papéis e disponibilizem uma visão sobre o arquivo dos espetáculos dos quais participaram, e dos quais oferecem fragmentos que parecem arrancados das profundezas da memória teatral. “Ora, é essa memória viva do teatro que é o bem mais precioso, o tesouro que escapa às mídias e que concerne à lembrança vivaz do espectador” (PAVIS, 2005: 39).

O Capítulo III conforma algumas das estratégias simbólicas mais utilizadas durante o embate por legitimidade sociocultural daqueles anos, selecionadas especificamente na relação/confronto entre o diretor Martim Gonçalves e as instituições legitimadoras da opinião pública baiana. Menos voltadas para uma nova validação dos indivíduos sob a nova estrutura sociocultural, as práticas sociais aqui retratadas mais funcionaram como re-conformadoras de antigos atores sociais a partir da desqualificação discursiva de um novo agente social. Trata-se de um conjunto de sete práticas, capitaneadas, sobretudo, pela elite socioeconômica baiana através da ampla rede discursiva mantida pelos seus jornais e revistas. São elas: Cooptação pela Bajulação; O Uso de Mentiras, Meias-verdades e a Sequência de Incompreensões; Argumento *Ad Hominem*; A Crítica *Bumerangue*; A Destruição da *Persona* Pública; Um Sonoro Silêncio e os Caminhos Fechados; Expurgo da Memória e da História, Recalque e Esquecimento. Tais práticas são apresentadas em ordem mais ou menos

cronológica porque a tese defende que elas obedecem a um desencadeamento narrativo, quase que como *uma estória dentro da História*. As práticas listadas enfatizam ainda mais a identidade de pertencimento ao grupo, assim como estabelecem como exógeno, num negativo, o indivíduo que não as pratica.

Após sair de Salvador, Martim Gonçalves chega ao Rio de Janeiro, ainda em 1961, e ganha o prêmio de Revelação como diretor pela Sociedade de Críticos Teatrais do Rio de Janeiro, seu primeiro prêmio na área de encenação. Em 1962, monta o texto de *Bonitinha, mas Ordinária*, de Nelson Rodrigues, encenado pela primeira vez. Ganha um Molière, em 1967, com a direção de *Queridinho*, de Charles Dyer. Coordenada a tradução e organiza a publicação da obra de Stanislavski no Brasil, ação que terá intensos reflexos no ensino do teatro em todo país pelos próximos 30 anos. Ao lado de longa série de espetáculos, onde lança vários novos atores e cenógrafos, assina durante seis anos a coluna teatral de *O Globo*, não se escusando de participar dos debates públicos sobre os rumos da linguagem teatral. Entre estes, destaca-se a sua montagem de *O Balcão*, texto para o qual foi tradutor no Brasil e para o qual propôs outra leitura, concomitantemente com a realizada em São Paulo, por Victor Garcia, ação que, duplamente, muito lança foco para a polêmica montagem paulista. O terceiro capítulo analisa ainda como, a despeito de ter se tornado uma figura de grande relevância para o teatro brasileiro nos anos 1960 e 1970, suas atividades no pós-Bahia jamais foram consideradas pelos textos que circulam no imaginário cultural baiano, fazendo com que o seu afastamento do estado em 1961 pareça ser o término de sua trajetória artística.

## CAPÍTULO 1 - MARTIM GONÇALVES – ANOS DE FORMAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO.

O presente capítulo seleciona e analisa algumas experiências da carreira de Martim Gonçalves ocorridas antes de sua chegada a Salvador para criação e direção da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Longe de ser uma biografia – um empreendimento que nunca se revelou tão necessário – o texto elege da vida e obra do encenador experimentos que repercutirão, de diferentes maneiras, em sua fase baiana, iniciada em 1955 com término em 1961, e alvo central da tese.

A relação de implicação não pretende subtender-se causal ou teleológica. Não há objetivamente, com a análise dos *‘anos de formação do jovem Martim’*, nenhuma proposta de determinismo, de submissão a um futuro inexorável. Ao contrário, a seleção das experiências parte de uma prévia compreensão dos anos vindouros, retornando para auscultar no passado as condições originantes das ações, comportamentos e opiniões que serão analisados no corpo da tese.

O empreendimento não é tão arbitrário quanto parece. Em boa parte das atividades o elo chega a ser evidente, já que são retomados, em diferentes momentos, os mesmos textos, temas e autores, como também é acionado com relativa frequência um mesmo ‘elenco’ de artistas e colaboradores. Martim foi um exímio cultivador de amizades e parcerias criativas por toda vida profissional. Nos demais episódios, ressaltar-se-á os caminhos que permitem construir ligações. Algumas conexões também já foram objeto de autoanálise do artista em inúmeras entrevistas.<sup>10</sup> Apesar dos riscos de basear parte da abordagem em dados biográficos e/ou autobiográficos, não deixa de ser necessário tentar reconstituir a trajetória de formação do diretor. Afastando-se da equívoca noção de influência, a interpretação que segue aciona as noções de campo intelectual e *habitus* de classe, como proposto por Pierre Bourdieu, para abordar a questão dos antecedentes (BOURDIEU, 2007).

É indispensável afirmar, ainda, que o capítulo não ambiciona fazer sociogênese, que não se pretende declarar que as chaves para a compreensão do artista estejam na conjuntura por ele vivida. É evidente que as experiências pessoais e o cotidiano privado estão intimamente dispostos pela realidade social, contudo nela não esgotam. O homem se faz, mas também *se revela* no contexto. A abordagem que segue assume, portanto, um ponto de vista seletivo e crítico, e não apenas historiográfico. Se a apresentação ocorre de maneira cronológica é apenas para facilitar a

---

<sup>10</sup> Em especial a entrevista-texto publicada no *Jornal da Bahia*, em 12 e 13 de junho de 1966.

compreensão do retorno/amadurecimento/persistência de determinados conceitos, temas e práticas.

Em quase 30 anos de carreira, Martim Gonçalves tornou-se uma das personalidades mais polêmicas e discutidas do teatro brasileiro em sua época. Um artista de gênio difícil, raramente propenso a fazer concessões para conquistar simpatias (MICHALSKI, 2004: 193). Mas foi, indiscutivelmente, um dos homens de teatro mais completos do país. Prova disso é que desempenhou com talento e rigor as mais diferentes funções da área teatral: tradução, direção, cenografia, figurino, produção, crítica e ensino. “Em todos eles demonstrando ser um batalhador incansável e apaixonado” (*idem*).

O capítulo utiliza como base uma biografia escrita, mas não publicada, por sua irmã Hebe Gonçalves (GONÇALVES, 1997). Não obstante, outras fontes serão acionadas para ampliar, questionar ou corrigir as informações por ela dispostas.

## 1.1 Anos de Aprendizado (1919-1946)

### 1.1.1 Infância e Juventude no Recife/Olinda (1919-1942)

Martim Gonçalves nasceu como Eros Martins Gonçalves Pereira em 14 de setembro de 1919, no Recife, Pernambuco. Foi o primogênito de quatro filhos do casal Fausto Gonçalves Pereira (1883-1975) e Luísa Martins (1897-1982), comerciantes de classe média. Fausto, filho de português com brasileira, era viúvo, Luísa, natural de Lisboa, quatorze anos mais jovem que o esposo, era filha de espanhola com português.

O ambiente doméstico de Martim Gonçalves era sensível à fruição artística. O pai tinha interesse pelo teatro, sendo frequentador assíduo dos espetáculos apresentados no Teatro do Parque e no Teatro Santa Isabel, espaços tradicionais da capital Recife e que até a II Guerra Mundial recebiam grandes companhias vindas do exterior. A mãe estudou pintura com o renomado desenhista e ilustrador fluminense Antonio Parreiras,<sup>11</sup> professor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e nome importante do grupo de pintura ao ar livre do paisagista alemão radicado no Rio, Georg Grimm.<sup>12</sup> Além do interesse pela pintura, Luísa Martins, que era professora pela Escola Normal de Pernambuco, estudou literatura com um professor particular e costumava tocar bandolim em reuniões familiares.

Na primeira infância do pequeno Eros, dona Luísa inicia-o nas artes, ensinando-o a desenhar e pintar e apresentando-o a textos literários. Quando nascem Laio (1920) e Hebe (1923), nenhum deles demonstra a mesma habilidade e sensibilidade de Martim para as artes, o que estreita ainda mais a cumplicidade entre tutora e pupilo. Bem mais tarde, a família ficaria completa com o nascimento de um quarto filho, Luis Alberto (1936). Com o objetivo de aprimorar o dote natural de Martim, dona Luísa contrata em meados dos anos 1920, um professor particular, Odilon Tucuman, notório paisagista e professor de desenho do Recife (MONTELLO, 1972: 249).

Na iniciação das artes plásticas, Martim Gonçalves recebe ainda apoio e influência de outro parente, o irmão Hélio Feijó (1913-1991), filho do primeiro casamento de Fausto, criado por um tio materno. Pintor, arquiteto e poeta, Feijó é reconhecido pela atuação de destaque entre os precursores e divulgadores do

---

<sup>11</sup> Suas obras estão reunidas hoje no Museu Antonio Parreiras, uma instituição estadual localizada em Ingá, Rio de Janeiro. Em 2008, o Centro Cultural do Rio de Janeiro promoveu uma exposição sobre a vida e a obra do artista. Mais informações sobre sua carreira podem ser encontradas também na autobiografia *História de um pintor contada por ele mesmo: Brasil/França (1881-1936)*. Niterói: Eduff, 1999.

<sup>12</sup> LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm: Paisagismo Brasileiro no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980. 112 p. (Acervo Galeria de Arte).

movimento moderno no Recife, sendo inclusive o fundador do Salão dos Independentes, em 1933, e da Sociedade de Arte Moderna, em 1947. Em 1949, recebe o Prêmio Le Corbusier, no VI Salão de Arte Moderna, em São Paulo, por um projeto arquitetônico (CAVALCANTI, 2001).

O protagonismo do irmão Hélio, seis anos mais velho que Martim, no movimento modernista pernambucano, muito o incentivou. Em anotações,<sup>13</sup> Martim Gonçalves revela que aprendeu muito da técnica de pintura com o irmão e constam elogios de Feijó a algumas de suas obras, como o desenho *Maracatu* e a figura *Um preto de linhas esplêndidas*, datados dos anos 1930. Estes e outros trabalhos<sup>14</sup> eram inspirados nos folguedos populares observados pelo adolescente Martim nos bailes pastoris e nos ensaios de fandangos e maracatus que frequentava na Recife Velha (GONÇALVES, 1997: 09).

Na juventude, ao lado do convívio com as festas populares e manifestações folclóricas, Martim frequentou febrilmente as exposições, concertos, cinemas, teatros e bibliotecas da região. Ele costumava registrar minuciosamente em cadernos<sup>15</sup> o nome de todos os eventos e artistas a que assistia, chegando mesmo a tecer pequenas considerações críticas. Martim também acompanhou e usufruiu do movimento de valorização da música erudita que, no Recife, persistiu até os anos 1940, e que resultou na criação de instituições como a Sociedade de Cultura Musical, da Sociedade Pró-Música e a Associação dos Amigos da Arte (*Idem: 11*).

Tinha franco acesso aos livros de arte de propriedade do irmão Hélio, acervo que era considerado um dos melhores de Pernambuco (*Idem*). Outra biblioteca que ele frequentava com assiduidade era a do Mosteiro de São Bento, em Olinda, acervo não apenas rico em obras históricas, mas também atualizado, onde estudava além da arte antiga e medieval, as obras dos modernos italianos, franceses e ingleses. Já nesta época, Martim demonstra grande liberdade temática em seus trabalhos. Paralelamente às leituras, exercita, em desenhos da época, objetos e figuras da cultura local, dos clássicos, dos acadêmicos, da arte sacra e dos artistas modernos.<sup>16</sup>

Por esta fase, ainda no ambiente familiar, atua uma terceira personagem catalisadora de sua formação, a do monge beneditino dom Gerardo Martins (1907-1986), seu tio materno. Dom Gerardo, que na época era reitor da Escola Claustal do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro e que viria a ser reitor do Mosteiro de São

---

<sup>13</sup> O capítulo trará inúmeras referências às anotações, aos cadernos e diários de Martim quando morador do Recife. Tais informações são dadas pela biografia de Hebe Gonçalves, que as cita. Contudo, não há informação de onde estejam estes manuscritos.

<sup>14</sup> A temática regional e popular é majoritária na primeira fase dos desenhos de Martim Gonçalves como pode ser constatado nos desenhos catalogados nas Pastas 06 e 10 – Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> Pastas 04, 05, 06 e 10. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

Bento de Garanhuns (PE),<sup>17</sup> trava intensa troca de cartas com o sobrinho, provocando-o e incentivando-o no estudo das artes. O religioso se tornaria cada vez mais reconhecido pelos conhecimentos em arte sacra brasileira,<sup>18</sup> qualidade que o faria membro da *International Association of Art Critics* nos anos 1950 e, anos mais tarde, fundador e diretor, no Recife, do Ateliê de Arte Sacra São Bento (1960-1986).

Enquanto aprimora-se nas artes, Martim prossegue a escolaridade oficial. Aos 15 anos, conclui o Curso de Humanidades, no Colégio Salesiano, e se vê obrigado, ainda mais precocemente que o habitual, a decidir uma profissão para a vida adulta. Em 1935, indeciso e antes mesmo de prestar vestibular, pensa em deixar o Recife. Viaja para o Rio de Janeiro, tendo no tio dom Gerardo, habitante do claustro carioca, uma referência na cidade. Contudo, desiste da ideia e mesmo profundamente frustrado retorna para casa.

A opção pela medicina, aos 16 anos, surge de forma um tanto aleatória. Talvez pelo alto rendimento escolar, a alternativa pelo curso “mais difícil e concorrido” tenha parecido, aos olhos da família e dele mesmo, como uma ‘escolha natural’. O fato é que durante todo o curso universitário continua estudando e exercitando arte. Entre 1935 e 1937, são constantes as remessas de desenhos para o tio dom Gerardo em busca de críticas.

Na faculdade, segue a especialidade de psiquiatria e, por três anos, estagia no Hospital de Alienados (PE), realizando trabalhos de desenho e pintura com os pacientes. Ao longo da carreira, fará inúmeras referências a esta experiência de certa forma pioneira.<sup>19</sup> Um contemporâneo, colega desde o Salesiano, hoje médico e professor da Universidade Federal de Pernambuco, assim recorda Martim: “Sempre estava a desenhar com muita habilidade e se distinguia por suas boas maneiras de pessoa excelentemente bem educada” (GONÇALVES, 1997: 07).

Aluno de medicina, Martim mergulha ainda mais intensamente na vida cultural recifense, desfrutando o cinema com prazer e método. Prova disso são as inúmeras anotações, escritas à época, sobre os filmes, roteiros, atores e diretores que assistia. A peregrinação aos cines da cidade, que tivera início por volta dos 10 anos, era tão intensa que a família apelida-o de “o cinemaníaco”. Com apenas 19 anos, é contratado pelo *Jornal do Commercio* como revisor e, logo depois, inicia uma

---

<sup>17</sup>O projeto arquitetônico da fachada, igreja e cripta deste Mosteiro é de Hélio Feijó, enquanto a pintura mural da cripta é de autoria de Martim Gonçalves.

<sup>18</sup> “En 1947, arriva à Chartres Dom Gerardo Martins, un bénédictin brésilien responsable de l'art sacré dans son pays (il faisait des émissions à la radio)”. PRATT, Charles. Gabriel Loire: Les Vitraux – La Lumière Semble Venir de l'intérieur. Chartres: Centre International du Vitrail, 1996. P. 44.

<sup>19</sup> Para se ter uma ideia, é em 1946 que a psiquiatra Nise da Silveira consegue criar os hoje famosos ateliês de pintura e modelagem da Seção de Terapêutica Ocupacional, do Centro Psiquiátrico Nacional, no Rio de Janeiro. In. SILVA e BONFIM (orgs). Dicionário Mulheres de Alagoas Ontem e Hoje. Macéio: Ufal, 2007. P. 333.

pequena produção crítica sobre cinema e artes. Passa então a tornar pública a atividade de análise que se impunha desde muito jovem.

Em 1939, o apelo de morar no Rio de Janeiro para seguir uma carreira artística novamente assalta-o com persistência. É que toma conhecimento da criação do Teatro Universitário, no Rio, por Alceu Amoroso Lima, o Tristão de Athayde, escritor católico,<sup>20</sup> primo de dom Timóteo Amoroso, um beneditino que se tornaria notório em Salvador pela defesa da liberdade durante a Ditadura Militar.

O teatro, enquanto expressão artística, não aparece de forma abrupta entre as preferências de Martim. Assistiu o quanto pode às apresentações de companhias estrangeiras em turnê no Recife, até que a II Guerra Mundial retraísse as turnês ao Nordeste brasileiro, fator que termina por levar ao declínio muitas casas de espetáculo atuantes nos anos 1910 e 1920. Ao longo da futura trajetória como homem de teatro, fazia referência aos inúmeros espetáculos religiosos e populares que despertaram sua sensibilidade cênica ainda na infância:

Campina de Casa Forte, (bairro do) Recife. Dos passeios que fazíamos com a velha ama, eu e meus irmãos, ficaram duas lembranças: um ‘tablado’ armado ao lado da igreja e o seu ‘telão’ do fundo. Pastoril que representava os episódios do nascimento do Cristo e a alegoria do Ano Novo. Esses dois elementos (tablado e teatro) realizavam a presença material do teatro e sua magia. Era a revelação para o menino de cinco anos, que não sabia ainda que num tablado exatamente igual àquele, comediantes de outras épocas, chamados de *commediantes dell’Arte*, viajaram em uma carroça, de lugar em lugar, levando sua arte popular de representar. Para mim, essa era a primeira lição de teatro. Depois, havia também as vozes que eram ouvidas misteriosamente à passagem de uma casa, onde os atores se exercitavam nos cantos e falas dos Autos. O milagre se realizava depois, na noite fantástica de Natal (noite em que era permitido ficar acordado), quando menino, assistia maravilhado à representação sob a luz fosforescente e colorida das ‘caraduras’.<sup>21</sup>

Contudo, ainda em 1939, ao tomar conhecimento do Teatro Universitário e a um ano de conclusão da faculdade, o impasse vocacional instala-se novamente na consciência e na intimidade de Martim. O que ainda o prendia à medicina era o desejo de não frustrar a expectativa da família, como narra a irmã, Hebe: “especialmente as esperanças de nossa mãe, dona Luísa, que, apesar de o haver guiado para as artes, não desejava vê-lo adotar um caminho de tantas incertezas como o daqueles que se dão inteiramente e exclusivamente às artes” (GONÇALVES, 1997: 19).

Com quase 20 anos, o interesse e os estudos de Martim nas atividades artísticas e, em especial, no teatro, encontravam em Recife cada vez mais obstáculos. Não

<sup>20</sup> Ver *A Experiência Reacionária*, Alceu Amoroso Lima, pp. 313.

<sup>21</sup> Texto encontrado na revista *Repertório 03*, Escola de Teatro da Bahia, de novembro de 1958; e reproduzido em sua coluna de Teatro, em *O Globo*, 24 de dezembro de 1970.

havia companhias profissionais e os raros grupos amadores cênicos não correspondiam às suas exigências, distanciando-se de sua sensibilidade. Em casa mesmo, admitia: “Tentar o palco aqui seria irrisório”. E acrescentava, não sem amargura: “A arte é ingrata. Não se vive de brisa (...). A arte é um caminho falho, as pessoas devem seguir uma carreira que lhes traga outros resultados”. Em momentos de mais ânimo, segredava o sonho de seguir exclusivamente a carreira artística aos parentes e dizia que, para realizá-lo, estaria disposto a lutar contra todas as circunstâncias (GONÇALVES, 1997: 19).

Mais do que uma ‘simples’ carreira, emprego ou profissão, Martim Gonçalves se referia à atividade artística como um ‘chamado vocacional’ que, a muitos contemporâneos – não só neste momento, mas ao longo de toda sua trajetória artística – faria lembrar um tipo de sacerdócio. Por mais que não haja evidências de que ele considerou a vida religiosa, num claustro, como opção de vida, o fato é que a influência dos ideais beneditinos, o lema *ora et labora*,<sup>22</sup> estão presentes de forma profunda em sua conduta. Amigo de juventude de Martim Gonçalves, o professor emérito da Universidade de Brasília, Edson Nery da Fonseca, renomado criador de cursos de graduação e pós-graduação em biblioteconomia pelo Brasil, assim descreve-o: “Sentia-se chamado para as artes plásticas como um noviço para a vida contemplativa. Aliás, Martim Gonçalves tinha uma alma profundamente religiosa: herança, talvez, de seu tio e meu inesquecível amigo dom Gerardo Martins”.<sup>23</sup>

E de maneira resumida, mais uma vez nos fala sua irmã:

Seguindo sua vocação, Martim Gonçalves jamais enriqueceu, mas manteve um padrão razoável de bem-estar, apesar das fases de dificuldades, quando um empreendimento seu dava a ganhar aos que ele convocava, sobrando para si os compromissos e encargos. Não sabia negociar, nunca soube; não foi educado para isto. Era um puro, nobre de espírito e de atitudes, capaz de grandes gestos. Irritava-se facilmente e até exasperava-se quando medíocres chantagistas envolviam-se com atividades artísticas às quais se dedicava com certa unção religiosa. Martim Gonçalves era um místico que se deu ao culto do belo (GONÇALVES, 1997: 19).

De forma ainda mais evidente, ele próprio afirmava ser impossível conciliar o nível de profundidade que pretendia atingir com e através da arte e a conjuntura socioeconômica até então apresentada na sua cidade natal: “Ter que fazer cultura de assuntos que me deixam indiferentes e não me atraem. Ter que exercer um sacerdócio, dedicar abnegadamente a vida, sacrificar minhas verdadeiras aspirações, trabalhar num campo árido que não poderá me oferecer nenhuma recompensa, nenhum fruto?” (GONÇALVES, 1997: 19).

---

<sup>22</sup> Traduzindo do latim: reza e trabalha.

<sup>23</sup> Prefácio escrito para Hebe Gonçalves, a ser anexado à biografia *Martim Gonçalves em Cena*. Datado de 27 de agosto de 1997.

No final dos anos 1930 e início dos 1940, com o cenário internacional dominado pela guerra, a cena teatral do Recife não diferia de outras cidades nordestinas: sem a agitação provocada pela vinda das turnês europeias, o momento é de declínio. Por outro lado, o ambiente intelectual, a literatura e as artes plásticas recifenses articulavam-se intensamente com outras capitais do Brasil e do mundo, como São Paulo, Rio de Janeiro, Paris e algumas cidades dos Estados Unidos. Ainda em relação ao teatro, contudo, algumas famílias e grupos particulares organizavam espetáculos, recitais e saraus em datas comemorativas para plateias de amigos e parentes. Esporadicamente a cidade recebia companhias vindas do Rio de Janeiro.

Alguns historiadores afirmam que as ideias do teatro moderno têm início em Recife, com a criação do Grupo Gente Nossa, em 1931, dirigido por Samuel Campelo, que lançou autores pernambucanos como Lucilo Varejão, Valdemar de Oliveira<sup>24</sup>, Silvino Lopes e Hermógenes Viana (PONTES, 1966). Contudo, as apresentações do grupo eram escassas e intermitentes. Seria preciso esperar dez anos para se notar uma alteração significativa no contexto de modernização dos temas e da prática teatral. Em abril de 1941, é apresentada a peça *Dr. Knock ou o Triunfo da Medicina*, de Jules Romains, numa ‘noite artística’ em comemoração pelo centenário da Sociedade de Medicina de Pernambuco. O espetáculo que teve no elenco médicos e esposas e foi dirigido pelo também médico Valdemar de Oliveira, membro do Gente Nossa, marcou o nascimento do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), grupo ainda hoje em atividade e mais antigo do Brasil.<sup>25</sup> Nos anos 1950, o TAP estreitaria os laços com inúmeros grupos e artistas atuantes no país, como Adacto Filho, Zbigniew Ziembinski, Graça Melo, Bibi Ferreira e Flamínio Bollini, que se juntariam aos pernambucanos Clênio Wanderley e Hermilo Borba Filho, entre outros.<sup>26</sup> Tanto Valdemar de Oliveira quanto Adacto Filho irão trabalhar com grupos amadores baianos também nos anos 1950.

Mas, ainda em 1939, com 20 anos e após a segunda crise vocacional, Martim Gonçalves conforma-se nos desejos familiares e continua no curso de medicina, prosseguindo com a vida cultural recifense. O mundo acabara de entrar em guerra e o conflito e suas implicações passariam a ser o eixo central dos debates dos grupos intelectuais que frequenta. Durante a II Guerra Mundial (1939-1945), a cidade do Recife, que contava com 350 mil habitantes, sofreria intensa “americanização”, sobretudo nas atividades de lazer, por conta dos soldados da base norte-americana aí instalada (PARAÍSO, 1995: 231). Não obstante, todo o Brasil passaria a receber massivamente o *American Way of Life* através dos meios de comunicação, apoiados por agências americanas de investimento (TOTA, 2000: 50).

---

<sup>24</sup> Seu nome também é grafado como Waldemar em diferentes artigos e textos.

<sup>25</sup> Acesso da Página Oficial do Teatro de Amadores de Pernambuco, em <http://www.tap.org.br>, em 30 de março de 2010.

<sup>26</sup> Idem.

O episódio da instalação das bases norte-americanas em solo brasileiro é relativamente pouco estudado. Depois de muita pressão diplomática e de incentivos econômicos norte-americanos, da resistência das forças armadas brasileiras e de longa negociação, o governo Vargas, que procurava manter-se neutro em relação ao conflito, autoriza a instalação de bases militares com diferentes funções estratégicas no Amapá, em Belém, em São Luís, em Fortaleza, em Natal, no Recife e em Salvador (CONN, 1960 *apud* CAMPOS, 1999).<sup>27</sup> Sem querer aprofundar sobre a polêmica questão do real interesse da Alemanha Nazista no Brasil e, conseqüentemente, da validade desta antecipada proteção norte-americana (TOTA, 2000; SEITENFUS, 2000; ALVES, 2002; SANDER, 2007), o fato é que no litoral do Nordeste ocorre a maioria dos torpedeamentos de embarcações brasileiras por submarinos alemães, ponto decisivo para a entrada e posicionamento do país na Guerra.<sup>28</sup>

Até então Recife era uma capital tranquila, muito embora fosse um centro vital para o Norte/Nordeste, referência da região para o Sul/Sudeste, o que lhe valia o posto de terceira maior cidade brasileira na década de 1940 (CAMPOS, 1999). Era reconhecida por ser um chamariz de estudantes por conta das tradicionais instituições de ensino, que por sua vez eram ancoradas por uma malha de numerosas pensões e repúblicas. Região de comércio intenso desde o período colonial – fora uma das duas Capitânicas que prosperaram ainda no século XVI, a outra foi São Vicente, localizada no que seria hoje o Estado de São Paulo –, adquiriu feição urbanística após as décadas de ocupação holandesa (1630-1654) e de governo do conde alemão João Maurício de Nassau (1637-1643). O nobre, que descendia de uma das famílias mais importantes da Europa, havia frequentado as universidades de Genebra, Basileia e Herborn, chegou ao país aos 33 anos contratado pela Companhia das Índias Ocidentais como governador da Nova Holanda. Durante os quase sete anos que esteve no poder, realizou um governo de exceção no Brasil Colônia, trazendo consigo uma verdadeira corte de artistas, cientistas e militares, permitindo a liberdade de culto religioso, inclusive para os judeus que estavam sendo convertidos à força em Portugal e para os povos protestantes perseguidos na Europa, determinado que estava a transformar Recife na moderna capital das Américas (GOUVÊA, 2006).

No início dos anos 1940, a base militar do Recife é escolhida como sede de um dos aeroportos por onde passariam milhares de soldados a caminho da África, Ásia e Europa. Os americanos chegaram nos primeiros meses de 1941, antes mesmo dos

---

<sup>27</sup> Conn, Stetson e Fairchild, Byron 1960 *The framework of hemisphere defense*. Washington, D.C., GPO *Apud* CAMPOS, André Luiz Vieira de. *Combatendo Nazistas e Mosquitos - Militares Norte-americanos no Nordeste Brasileiro (1941-1945)*. In: *História, Ciências, Saúde –Manguinhos*, V. 3: p. 603-20, nov. 1998, fev.1999.

<sup>28</sup> Entre 1941 e 1944, 34 navios brasileiros são torpedeados por submarinos alemães, causando a morte de quase 1.100 pessoas. O ataque aos navios de passageiros *Baependi*, *Araraquara*, *Aníbal Benévolo*, *Itagiba* e *Arará* pelo U-507, em torno dos litorais da Bahia, Sergipe e Alagoas, entre os dias 15 e 17 de agosto de 1942 foi o fator decisivo para a entrada do Brasil na II Guerra (SANDER, 2007).

EUA e do Brasil entrarem na II Guerra. A ‘invasão’ dos militares mudaria completamente o cotidiano da cidade. Os *marines* trouxeram novos ritmos de música e dança (o suingue, o *litter-bug*), hábitos (beber coca-cola, mascar *chiclets*) e comportamentos que animavam as festas no Clube de Lazer Americano.<sup>29</sup> O ataque japonês à base aérea de Pearl Harbor, no Pacífico Sul, em 07 de dezembro de 1941, que provoca a entrada dos EUA na II Guerra, faria a presença americana no litoral brasileiro recrudescer. Em abril do ano seguinte, o governo brasileiro autoriza a marinha dos EUA a patrulhar as águas do Nordeste com aviões anfíbios, baseados em Recife e Natal. Em novembro de 1942, três meses depois de o Brasil ter entrado no conflito, a capital de Pernambuco torna-se ainda mais importante no cenário da guerra, quando a sede do exército norte-americano para o Atlântico Sul é transferida da Guiana para Recife, decisão seguida por uma grande concentração de tropas e equipamentos militares. Outra razão para a importância do Recife estava no fato da capital já ser o centro do comando militar brasileiro no Nordeste e também o quartel-general das operações da marinha americana no Brasil (CONN, 1960 *apud* CAMPOS, 1999).

Por esta época, os jornalistas, poetas, artistas, políticos e demais integrantes da intelectualidade recifense costumavam se reunir na famosa “esquina da Rua Lafayette”, centro cultural atuante desde o início do século XX, para discutir este e outros assuntos. Martim era um frequentador assíduo, observador atento e bem aceito pelos diferentes grupos que se instalavam nas mesinhas do Café Continental. Nessas rodadas, era comum que os frequentadores mais viajados, como o poeta e engenheiro Joaquim Cardoso, que, anos depois, seria reconhecido internacionalmente pelo cálculo estrutural dos edifícios de Brasília, trocassem informações e revistas estrangeiras entre si, como *Les Annales* (FRA), *Jugend Magazine* (ALE), *Der Querschnitt* (ALE), entre outras. Martim era um dos jovens que se valia da camaradagem e a essa altura já era solicitado como ilustrador dos contos e poemas publicados pelos novos escritores recifenses dos novos suplementos culturais da cidade. Em 1941, Martim participa do 1º Congresso de Poesia do Recife, organizado por seus grandes amigos João Cabral de Mello Neto, José Guimarães, Willy Lewin e Vicente do Rego Monteiro. O evento acontece no casarão de Monteiro, poeta e pintor, recém chegado da França, e um dos participantes da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922.

O movimento modernista no Nordeste de início se localizou quase que exclusivamente no Recife (INOJOSA, 1969).<sup>30</sup> Quatro anos depois do evento

<sup>29</sup> *Jornal do Commercio*, Recife, Pernambuco, em 30 de agosto de 2009.

<sup>30</sup> “Surpresa alguma, aliás, deve causar esta afirmação sabido que os ecos da Semana de Arte Moderna atingiram ao Recife no mesmo ano de 1922, antecipando-se ao Rio de Janeiro no que iria representar de luta e violência, a pregação modernista”. (INOJOSA, 1994: 113-114). “Para Joaquim Inojosa, que era pernambucano, o Modernismo no Pará só começa quando os pernambucanos, que foram iniciados no Modernismo por obra e graça dos paulistas, fizeram contatos com os paraenses. Isso aconteceu no ano de 1924. Questionamos essa afirmativa de

paulista, o sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, polemizando com os modernistas de São Paulo, divulga os princípios do que mais tarde seria reconhecido como o *Manifesto Regionalista de 1926*, amplamente discutido pela intelectualidade e a imprensa local e nacional.<sup>31</sup> Freyre argumentava que, enquanto o modernismo paulista se voltava apenas para o futuro, o movimento regionalista, deflagrado no Recife, fundiria a ousadia inovadora da indústria e das máquinas com a valorização das particularidades regionais e das tradições legadas pelas culturas luso-ibérica, ameríndia e africana no país (DIMAS, 1996).

Tais ideias reverberam em inúmeros escritores e poetas reunidos, sobretudo, em torno dos eventos, exposições e publicações promovidos pelo Centro Regionalista do Nordeste, criado por Freyre logo depois que voltara ao Recife, em 1924, após mestrado nos EUA e longa viagem pela Europa. Participariam do “regionalismo nordestino”, movimento em parte deflagrado pelo manifesto, romancistas como o alagoano Graciliano Ramos, a cearense Raquel de Queiroz, o baiano Jorge Amado e os paraibanos José Lins do Rego e José Américo de Almeida, este último o escritor de *A Bagaceira* (1928), romance seminal do movimento. Sobre *A Bagaceira*, Jorge Amado diria ter ficado “alucinado” após sua leitura, visto que reconhecia “no livro de José Américo tudo aquilo a que aspirávamos; ele nos falava da realidade brasileira como ninguém fizera antes”.<sup>32</sup> Rego e Almeida ainda são reconhecidos por serem mais diretamente influenciados pelas ideias de Freyre, por conta da amizade próxima com o autor quando ambos eram estudantes da Faculdade de Direito do Recife.<sup>33</sup>

---

Joaquim Inojosa pelo mesmo motivo que questionamos Leandro Tocantins. 1924 é um momento em que o Modernismo no Pará não é mais novidade. As produções literárias do ano mostram sinais marcantes de adesão ao movimento. (...) Dialogando com a França e a Europa e, depois, com os paulistas, pernambucanos, mineiros, os intelectuais paraenses que pertenciam ao grupo de Bruno de Menezes foram aos poucos assimilando a estética modernista. Assim como a nova geração paraense procurou estabelecer intercâmbio com Joaquim Inojosa, Anibal Machado, Ascenso Ferreira, Câmara Cascudo e outros, Mário de Andrade e Raul Bopp também vieram até a Amazônia trocar experiências literárias e não anunciar o Modernismo. Os paulistas não lideraram o Modernismo no Pará, mas deram significativa contribuição para a consolidação desse movimento no Norte do Brasil” (PACHECO, 2003: 172).

<sup>31</sup> “Se o que ficou conhecido como o *Manifesto Regionalista de 1926* efetivamente não foi produzido enquanto tal nesta época, mas só tomou forma em 1952, muitas manifestações de Freyre entre 1924 e 1926 podem ser vistas como parte de um claro, contundente e nada convencional manifesto regionalista em composição. Sim, pois como foi sugerido com grande perspicácia por Antônio Dimas, de várias fontes (...) pode-se extrair uma ‘declaração de princípios’ de um projeto cultural inovador”. In. PALLARES-BURKE, Maria Lucia. *Gilberto Freyre – Um Vitoriano dos Trópicos*. São Paulo: Editora Unesp, 2005. Pp. 232-233.

<sup>32</sup> Jorge Amado, *apud* Alice Raillard, *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1992. P. 41.

<sup>33</sup> “Foi José Lins que lhe apresentou José Américo de Almeida, o futuro autor de *A Bagaceira*, um livro que Freyre, valorizador de bons títulos, considerou excelente”. In . GIUCCI, Guillermo (2007). *Gilberto Freyre – Uma Biografia Cultural, a Formação de um Intelectual Brasileiro*. P. 236. “Compreende-se que José Lins do Rego, amigo íntimo e admirador de Freyre, tenha polemizado tanto com os modernistas paulistas, principalmente Mário e Oswald de Andrade”. In

Ao longo da carreira, também veremos Martim Gonçalves buscando inúmeras formas de responder a estas questões. O *Manifesto* provoca em Recife um fascinante debate de ideias entre concepções distintas da construção da identidade nacional. De um lado, os regionalistas, liderados por Freyre, de outro, o grupo de intelectuais e artistas liderado por Joaquim Inojosa, mais ligado ao ideário modernista de São Paulo (INOJOSA, 1969).

Nessa disputa entre regionalismo e modernismo, o último era frequentemente acusado por Freyre de propor a europeização da cultura brasileira, enquanto o primeiro se buscava fazer notar como refúgio da ‘alma’ e das ‘reminiscências’ do país, ameaçadas que estariam por um conceito ‘apressado’ de modernização. Inojosa, por sua vez, atribuía aos regionalistas um sentimento ‘passadista’, nostálgico de um passado patriarcal, reivindicando para seu grupo a missão de tornar a arte nordestina contemporânea do espírito moderno (ANJOS e MORAES, 1998).

O embate entre os dois grupos arrefece no Recife ao final dos anos 1920, quando há uma guinada do próprio movimento modernista paulista rumo à trilha das raízes culturais brasileiras,<sup>34</sup> o que diminui consideravelmente, mas não esgota, o fosso que separava as duas visões (AZEVEDO, 1996).

Habitando Recife e Olinda<sup>35</sup> dos anos 1920 até o início dos anos 1940, quando finalmente embarca para o Rio de Janeiro, o jovem Martim Gonçalves acompanha a efervescência e o amplo debate dessas ideias. Do amigo Vicente do Rego Monteiro, com certeza, há muito ouvia falar da fabulosa exposição em que este trouxera à capital, em 1930, as obras de 90 artistas da Escola de Paris, entre eles Pablo Picasso, Juan Miró e Georges Braque. Em Recife, a exposição contou com o apoio oficial do Governo do Estado de Pernambuco, tendo sido montada no salão nobre do Teatro Santa Isabel, no período de 21 de março a 02 de abril de 1930 (ANJOS e MORAES, 1998). Esse fascinante e pouco estudado evento foi a primeira grande exposição internacional de arte moderna trazida ao Brasil, que depois seguiu viagem para Rio de Janeiro e São Paulo. Os artistas ali reunidos eram os principais representantes das inovações plásticas das primeiras décadas do século XX, como o fauvismo, o cubismo e o surrealismo (*idem*). Através da revista *Montparnasse*, à época dirigida por Rego Monteiro, em Paris, ele organizou o evento e editou um número especial do periódico dedicado à mostra da Escola de Paris no Brasil (ZANINI, 1997).

Em dezembro de 1941, Martim Gonçalves se forma em medicina. Quatro meses depois, segue para o Rio de Janeiro, assumindo uma decisão há muito acalentada. Enquanto o conflito armado recrudescia no resto do mundo, sua guerra particular

---

GOLDSTEIN, Ilana S. (2003) *O Brasil Best Seller de Jorge Amado: Literatura e Identidade Nacional*. P. 98.

<sup>34</sup> O Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade é publicado em maio de 1928.

<sup>35</sup> Martim Gonçalves viveu na cidade de Olinda, há 30 km do Recife, entre 1933 a 1941.

tinha chegado ao fim. Desta vez – avisava aos parentes, definitivamente, “não pretendia voltar”.

### 1.1.2 Rio de Janeiro e o Mundo (1942-1946)

Nos dois primeiros anos de Rio de Janeiro (1942-1944), Martim Gonçalves se divide entre as artes plásticas e a medicina. O teatro não é o foco central de suas atividades, estando provavelmente ligado a ele ‘apenas’ como espectador da movimentação promovida pelos amadores cariocas, sobretudo pelo grupo Os Comediantes, que encena a mitológica *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembinski, em 1943. Logo após a chegada à então capital do país, Martim inicia estágio na Clínica Professor Cunha Bueno, no Hospital da Praia Vermelha, enquanto adentra decidido na vida cultural carioca.

Passa a frequentar a casa do escritor, poeta e crítico mineiro Aníbal Machado, pai de Maria Clara Machado, atriz com quem, em 1951, fundaria o grupo O Tablado. Os Machado costumavam realizar reuniões com intelectuais e artistas cariocas ou emigrantes, como o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, funcionando estes encontros como um importante meio de introdução para um recém-chegado à cidade. Por esta época, Martim também se relaciona com os pintores Candido Portinari, Lasar Segall e Alberto da Veiga Guignard.

Residindo em Santa Teresa, bairro boêmio e já então conhecido como a Montmartre<sup>36</sup> carioca pela movimentação em seus cafés e casas de arte, Martim torna-se frequentador assíduo do Hotel Internacional<sup>37</sup> e da Pensão Mauá, ambos instalados nas cercanias. Durante a II Guerra, o Hotel Internacional funcionaria como uma verdadeira universidade e galeria de arte extraoficial, abrigando inúmeros artistas e intelectuais europeus refugiados no Rio de Janeiro, entre eles a pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva e seu esposo, o judeu húngaro também pintor Arpad Szenes, casal que influenciaria a carreira de vários jovens artistas brasileiros e com quem Martim iniciaria uma amizade que levaria por toda a vida. Martim aproximou-se do grupo de Vieira da Silva, do qual faziam parte o artista plástico e futuro colecionador de arte popular brasileira o francês Jacques van de Beuque, a pintora norte-americana Polly McDonell, o pintor e cenógrafo húngaro Laszlo Meitner e o escultor tcheco Jan Zach.

Outros brasileiros hospedados ou não no hotel também se juntaram à turma que se reunia em animadas discussões sobre arte, música e poesia, como: o poeta mineiro Murilo Mendes, a poeta carioca Cecília Meireles, o pintor gaúcho Carlos Scliar, a pintora paulista Djanira, o pintor niteroiense Milton Dacosta, a artista plástica gaúcha Ione Saldanha, o artista plástico carioca Athos Bulcão e o crítico Rubem Navarra. No hotel, Szenes transformou uma sala em ateliê no qual deu aulas para vários

---

<sup>36</sup> Montmartre é um bairro boêmio de Paris, França.

<sup>37</sup> Também chamado de Pensão Internacional.

brasileiros, alguns dos quais continuaram a estudar com ele após seu retorno à Europa.<sup>38</sup> Por este estúdio no Internacional passaram quase 200 jovens artistas.<sup>39</sup>

Na Pensão Mauá, outro importante reduto de artistas e intelectuais refugiados, Martim manteria relações, em diferentes épocas, com o pintor romeno Emeric Marcier, o pintor e cenógrafo nipo-brasileiro Flávio-Shiró Tanaka, o escultor espanhol José Boadela, o pintor, desenhista e professor japonês Tadashi Kaminagai e o pintor japonês Tikashi Fukushima. Anos depois, em março de 1986, a Galeria de Arte BANERJ realizaria a exposição *Tempos de Guerra: Hotel Internacional/Pensão Mauá* com obras de grande parte dos artistas plásticos acima listados, entre elas foram exibidos alguns desenhos de Martim Gonçalves.<sup>40</sup>

A relação de intensa amizade entre Martim e o casal Arpad e Maria Helena no período de permanência deles no Brasil (1940/1947) contribuiria decisivamente para a eleição definitiva de Martim pelas artes. “Eram tão amigos que, segundo consta, Martim influenciou para o retorno do casal à Europa, dizendo-lhes: ‘Acabou a fase do lirismo aqui em Santa Teresa e vocês devem retornar para Paris onde reencontrarão o seu próprio ambiente’” (GONÇALVES, 1997: 26). Nas constantes idas a Paris, em anos futuros, Martim sempre visitava o casal. Em 1969, entrevistada, na França, por Armando Strozenberg, correspondente do *Jornal do Brasil*, assim Vieira da Silva se referiria ao período brasileiro: “Lá – no Brasil – ninguém comprava arte, exceto os próprios artistas... Mas se vivíamos sem dinheiro, havia compensações: víamos quem gostávamos de ver (Murilo Mendes, Cecília Meireles, Carlos Scliar – um menino talentoso, apaixonado por Morandi – Martim Gonçalves e etc)”.<sup>41</sup>

Atraído pelo absorvente movimento das artes e pelo intercâmbio com artistas de diferentes formações, expressões e nacionalidades reunidos no Brasil por conta da guerra, Martim, ainda um jovem e desconhecido pernambucano de 23 anos, prossegue exercitando e estudando arte intensamente, enquanto desenha ilustrações para contos e jornais cariocas. Em julho de 1942, o Museu Nacional de Belas Artes adquire o quadro *Figuras no Pórtico*,<sup>42</sup> pintado em Olinda, dois anos antes. Em 1943,

<sup>38</sup> *Galeria de Arte BANERJ*, texto direcionado à imprensa, pasta 01, Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>39</sup> Matéria “Rigorosa Construção – Em São Paulo, um belo conjunto de trabalhos da pintora portuguesa Vieira da Silva”, revista *Veja*, 08 de abril de 1987, páginas 128-129. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>40</sup> *Galeria de Arte BANERJ*, texto direcionado à imprensa, pasta 01, Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>41</sup> *Jornal do Brasil*, em 07 de outubro de 1969. Página 04, Caderno B. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>42</sup> *Figuras no Pórtico* – óleo sobre tela, 0,52 x 0,49 m. Assinado: Gonçalves no canto superior direito. Datado: 1941 no canto lateral esquerdo. Inventário 2159/tombo 550 Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Martim participa do Salão Nacional de Belas Artes, sendo distinguido com a Medalha de Prata e Isenção do Júri.<sup>43</sup>

Em 1944, uma primeira tentativa no teatro, trazendo também um primeiro êxito, redefiniria sua trajetória artística. Em março deste ano, Martim Gonçalves ganha o primeiro lugar no Concurso Garcia Lorca, evento criado pela Companhia Dulcina de Moraes para a seleção de cenários da nova peça do grupo, *Bodas de Sangue*, com texto de Federico Garcia Lorca. Martim concorre apresentando sete cenários desenhados como parte de estudos pessoais. Há muito ele intencionava organizar uma exposição com óleos e desenhos de projetos de cenários para peças baseadas em clássicos ibéricos e gregos, como Lope de Vega, Garcia Lorca e Gil Vicente. Seu objetivo era “despertar o interesse dos diretores de teatro que lhe pareciam bastante desinformados da beleza e dramaticidade destas peças já traduzidas e encenadas em teatros da França e Inglaterra”.<sup>44</sup>

A admoestação de Martim faz pleno sentido quando se sabe que o teatro brasileiro neste momento era majoritariamente exercido, no Rio de Janeiro, pelas comédias, operetas e revistas estreladas por grandes comediantes e vedetes, uma prática teatral advinda do século XIX e ancorada na competência histriônica do ator principal. Se em dezembro de 1943, veio à cena a peça símbolo do modernismo teatral brasileiro, *Vestido de Noiva*, montagem de Ziembinski para o texto de Nelson Rodrigues, com o grupo Os Comediantes, a encenação, contudo, não torna as formulações do teatro moderno correntes e exequíveis na cena carioca (BRANDÃO, 2000: 484). Na opinião de Brandão, o ciclo moderno realmente começaria a se efetivar a partir de 1948, com os espetáculos do Teatro Popular de Arte, criado no Rio e migrado para São Paulo, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Escola de Arte Dramática (EAD), fundados também em São Paulo, quando a cidade paulista se torna por excelência a capital teatral do país (*Idem*: 484).

Antes disso, podemos destacar experiências modernizantes de curta duração desenvolvidas no Rio de Janeiro por Renato Viana (1924, 1932, 1934), pelo Teatro de Brinquedo de Álvaro Moreira (1927) e, sobretudo, a apresentação de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, pelo Teatro do Estudante do Brasil, criado por Pascoal Carlos Magno, sob a direção de Itália Fausta (1938). A própria Dulcina de Moraes, estrela de uma época em transição, fortaleceria as proposições do moderno no teatro ao promover a montagem de clássicos sob uma leitura integrada do texto com os demais elementos cênicos, entre eles a cenografia (DÓRIA, 1975). Em São Paulo, nos final dos anos 1930 e início dos 1940, o teatro seria exercido inicialmente

---

<sup>43</sup> O Salão Nacional de Belas Artes foi promovido entre os anos de 1934 e 1990. O evento era uma derivação das Exposições Gerais de Belas Artes, mostra criada em 1840. Fonte: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=marcos\\_texto&cd\\_verbete=905](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=905) Acesso em janeiro de 2010.

<sup>44</sup> A Manhã, recorte, data não visualizada (GONÇALVES, 1997: 28).

por grupos amadores e de estudantes, principalmente vindos dos cursos de filosofia e direito.

O texto de *Bodas de Sangue* fora traduzido pela escritora Cecília Meireles e o concurso representou para Martim uma oportunidade de aprofundar seus estudos de teatro, finalmente se aproximando da área que há tanto ambicionava, mas na qual não encontrava meios de se inserir. Assim ele detalha: “(Antes do concurso) sempre estive interessado em teatro, mas em princípio fazia pintura e era formado em medicina”.<sup>45</sup> E prossegue detalhando a ideia dos cenários em teatro que concebia à época: “Resulta de desenhos que eu fazia para meu próprio desenvolvimento, sem nenhuma finalidade prática, pois naquela época o teatro brasileiro não aceitava cenógrafos com tendências modernas”.<sup>46</sup> E fala ainda sobre a acolhida do meio teatral à cenografia sintonizada com as experiências modernas: “Havia incompreensão por parte dos técnicos habituados a outro sistema e dos artistas que se estranhavam dentro desta nova atmosfera”.<sup>47</sup>

Para a concepção do cenário de *Bodas*, Martim pesquisa os estilos arquitetônicos, os costumes e a cultura do povo da região onde se passava o drama. Em entrevistas aos jornais cariocas da época, ele fala detalhadamente sobre suas intenções e escolhas.

Procurei seguir o mais fielmente as indicações de Garcia Lorca sobre os cenários de sua peça. Isto, no entanto, não constrangeu a minha liberdade de imaginar e de resolver os problemas de composição cênica para conseguir certos efeitos. Mesmo que estes não sejam parecidos com aqueles usados por tal ou qual teatro que já encenou *Bodas de Sangue*.<sup>48</sup>

Com o aval obtido pelo primeiro lugar no concurso e exibição dos cenários pela prestigiosa Companhia de Dulcina de Moraes, Martim dá um primeiro e respeitável passo em direção à carreira de cenógrafo. Mas, sentindo-se pouco preparado para um exercício profissional definitivo, evita aceitar novos convites e mergulha ainda mais nos estudos, como era do seu feitio, agora ambicionando especificamente o aprendizado da cenografia.

Martim então candidata-se, ainda em 1944, para uma bolsa do Conselho Britânico na *Slade School of Fine Arts*, da Universidade de Londres. Apesar do diploma universitário e do excelente histórico escolar, sua opção pelo curso de cenografia e história do traje gera dificuldades na aprovação do pedido. A decisão oficial também passava por grande entrave por conta do rigoroso controle de entrada de estrangeiros na Inglaterra durante a II Guerra Mundial, exceção aberta apenas ao

<sup>45</sup> *Jornal da Bahia*, 12 e 13 de junho de 1966.

<sup>46</sup> *Jornal da Bahia*, 12 e 13 de junho de 1966.

<sup>47</sup> *Jornal da Bahia*, 12 e 13 de junho de 1966.

<sup>48</sup> GONÇALVES, 1997: 27.

peçoal do corpo diplomático. Cinco anos antes, o poeta Vinícius de Moraes, que havia sido o primeiro brasileiro a ser contemplado com uma bolsa do Conselho Britânico para estudar em Oxford fora aconselhado a desistir de metade do curso de língua e literatura inglesas, retornando ao Brasil após o início do conflito, em 1939 (MORAES, 1974: p.43).

Desde a queda de Paris em junho de 1940, Londres havia se tornado o alvo preferencial dos alemães na frente ocidental de combate (HERNANDEZ, 2006; 71). Uma prova candente foi a fabulosa tentativa de invasão travada nos céus britânicos entre a *Luftwaffe* e a *Royal Air Force* (RAF), entre agosto e novembro de 1940. Na célebre Batalha da Inglaterra, também conhecida como Operação Leão do Mar (*Unternehmen Seelöwe*), Londres chegou a ser bombardeada 200 vezes por dia durante meses consecutivos (SHIRER, 2008: 226). O III Reich, que intencionava capturar a capital em poucos dias de intensa ofensiva (*Idem*: 226-230), após a surpreendente resistência inglesa, muda de estratégia, tornando-se, a partir de então, prioridade interromper as linhas de abastecimento para as Ilhas Britânicas através do afundamento de navios, sem distinção de bandeiras, que se aproximassem dessa rota (*Idem*: 276-277; SANDER; 2007: 133).

A campanha submarina alemã contra a navegação comercial se estende para todo o Atlântico Norte em dezembro de 1941. No mês seguinte, é implementada a Operação *Paukensschlag* (Rufar de Tambores) com o envio de submarinos germânicos para interceptar embarcações que saíssem da costa dos Estados Unidos. (ALVES, 2002: 163). O desdobramento da guerra submarina irrestrita, que atingirá, até meados de 1942, o litoral das três Américas, terá impacto notável para a entrada dos países destes continentes na Guerra (*Idem*: 163). Entre janeiro e junho deste ano, 325 navios norte, centro e sul americanos são afundados pelos *U-boats* no Oceano Atlântico (*Idem*: 164-165).

A partir daí os norte-americanos reagem e aprimoram as técnicas de guerra antissubmarina. Um maior número de navios-escolta é adaptado e construído, e as aeronaves da força aérea do Exército e da Marinha passam a patrulhar continuamente o litoral. “Mais importante, a partir de maio, comboios mercantes, protegidos por escoltas navais de guerra, passaram a ser formados, e navios viajando isoladamente foram tornando-se cada vez mais raro na costa leste dos Estados Unidos” (*Idem*: 165). Em setembro de 1942, os primeiros comboios são formados para trafegar em águas brasileiras, a maioria protegendo a navegação de cabotagem para o próprio abastecimento interno do país, já que a malha de rodovias e ferrovias era para isso insignificante. Mas, até o final da guerra, qualquer embarcação, de carga ou passageiros, que zarpasse do Brasil rumo à Europa deveria seguir em comboio, devido aos grandes riscos de ataque no Atlântico Norte (*Idem*: 172-173).

Martim obviamente acompanhava essa realidade, que era estampada nos jornais, e sabia dos perigos de cruzar o oceano rumo à Inglaterra, indo na contramão de todos aqueles que queriam escapar do conflito. O Canal da Mancha, o braço de mar que

separa a Grã-Bretanha da França, era o palco da guerra mais visado por navios e aeronaves alemãs (HERNÁNDEZ, 2006: 60-63). Mas, ainda assim, não desistiu daquilo que entendeu como a grande oportunidade para a formação de sua iniciante carreira e exultou quando a aguardada notícia da aprovação chegou-lhe pelo secretário da Embaixada do Brasil em Londres, Paschoal Carlos Magno, já notório protetor dos artistas do teatro brasileiro e, ao que tudo indica, neste caso também atuante.<sup>49</sup> Depois de ter adiado a sua vocação por tantas vezes, fazia o que tinha prometido aos parentes, ainda em Pernambuco: “Para realizar seu sonho, estaria disposto a lutar contra todas as circunstâncias e os fatos, seguindo adiante para vencer” (GONÇALVES, 1997: 19).

Martim deixa o apartamento de Santa Teresa aos cuidados do amigo João Cabral de Mello Neto, que há dois anos também chegara do Recife tentando firmar-se no Rio, e embarca no R.M.S. *Almanzora*, um transatlântico britânico construído em 1913, que agora estava inteiramente pintado de cinza-chumbo, convertido para o transporte das tropas.<sup>50</sup> A arriscada viagem marítima rumo à Europa é realizada sem que a família Gonçalves tome conhecimento, o que acontece por carta somente depois do desembarque na Inglaterra, em novembro de 1944.

As relações com artistas refugiados no Brasil lhe possibilitaram certa acolhida em Londres. Esse amparo foi de fundamental importância quando ele percebeu de fato o que era viver nos tempos de guerra. Londres era uma cidade devastada sob a constante ameaça de bombardeios. “Uma hora após a minha chegada experimentei a sensação de um alarme e das bombas voadoras que passavam ruidosamente sobre nossas cabeças. No dia seguinte, soube que a escola para onde me destinava tinha sido evacuada – uma bomba caíra sobre aquele estabelecimento de ensino”.<sup>51</sup> Depois do ataque, a *Slade School of Fine Arts* fora então transferida para o prédio do *Ruskin College of Drawing*, na cidade de Oxford, há 90 quilômetros de Londres.

Impactado pela agressiva destruição que presenciava, Martim começou a desenhar as explosões e ruínas, enviando-as para a imprensa carioca. “Numa tarde brumosa, atravessando ruas inteiras destruídas pelos bombardeios e onde crianças brincavam com destroços”,<sup>52</sup> foi levado pelos pintores amigos Julian Traveyan e Mary Wickham à casa do professor da *Slade School* Vladimir Polunin, famoso cenógrafo dos Ballets Russos, companhia criada por Serguei Diaghilev. O mestre expôs ideias de encenação e mostrou esboços e maquetes de cenários.

---

<sup>49</sup> Ver *Martim Gonçalves em Cena*, de Hebe Gonçalves, pp. 29.

<sup>50</sup> Artigo publicado em *A Tribuna de Santos*, em 23 de janeiro de 1992 e acessado no <http://www.novomilenio.inf.br/rossini/almanzor.htm> em 21 de junho de 2010.

<sup>51</sup> Entrevista de Martim Gonçalves para *O Jornal*, após seu retorno da Inglaterra, quando divulgava o curso de Marionetes, da Sociedade Pestalozzi. Recorte colocado na Pasta 01, Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves, data aproximada 1946.

<sup>52</sup> *Idem*.

O professor Polunin ocupou-se da acomodação de Martim, primeiro num hotel londrino e, posteriormente, numa ‘cottage’ em Oxford, um tipo de chalé bastante comum no Reino Unido. Nesta casa já havia habitado Ivan, o filho de Polunin que, passando a ser médico-residente em um hospital de Londres, saíra da cidade. Com o tempo e a proximidade, Martim criou relações de profunda amizade com a família do professor Polunin que habitava a Inglaterra.

Segundo Martim, o conteúdo do curso de cenografia contava com o estudo geral da arquitetura, mobiliários e trajes de diferentes épocas e países.<sup>53</sup> O estudante deveria desenhar propostas que eram, duas vezes por semana, criticadas pelo professor e submetidas à análise dos demais alunos. O retardamento da concessão da bolsa ainda no Brasil fez com que Martim perdesse parte do período inicial do curso, e ele terminou precisando repor os estudos no recesso de Natal. Em cartas à família e entrevistas posteriores, Martim fazia inúmeras referências à qualidade das bibliotecas e acervos que visitava, sobretudo à *Ashmolean Museum*,<sup>54</sup> rica em documentação sobre arqueologia grega e romana, campo vasto para o estudo e para a pesquisa, com centenas de artefatos e volumes sobre pinturas, escultura e arquitetura. A este museu Martim teria doado um boi de barro do mestre Vitalino,<sup>55</sup> artista popular de Caruaru, Pernambuco, mas na época ainda desconhecido no Brasil. A peça teria sido colocada – a título de estudo de culturas comparadas – ao lado de um boi de terracota cretense (GONÇALVES, 1997:33).

No segundo período do curso, os alunos precisavam construir e apresentar um cenário-modelo. Martim criou a cenografia para *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare. Nesta mesma época, recebe o convite para a criação dos cenários de *Robin Hood*, pelo *Unity Theatre Oxford*, um teatro com finalidade educativa. A peça foi apresentada em jardins, restaurantes e hospitais de Oxford. Ainda na temporada Martim também concebeu e executou os cenários para o *Lindsay Theatre*.

---

<sup>53</sup> Idem.

<sup>54</sup> The Ashmolean Museum of Art and Archeology foi criado pelo político e antiquário britânico Elias Ashmole, no século XVII, a partir de peças de sua coleção particular. É administrado pela Universidade de Oxford, sendo hoje uma das mais conceituadas instituições mundiais sobre a arte e arqueologia. Integra o grupo de unidades da Universidade de Oxford cujo acervo é aberto ao grande público, como: a Bate Collection of Musical Instruments, a Bodleian Library, o Jardim Botânico, Christ Church Picture Gallery, Museum of the History of Science e o Museum of Natural History. Fonte: <http://www.ashmolean.org>, em 13 de abril de 2010.

<sup>55</sup> Vitalino Pereira dos Santos, o Mestre Vitalino (1909-1963), era um ceramista popular, de Caruaru, Pernambuco. Começou na modelagem ainda criança, usando as sobras do barro da mãe, uma pequena artesã de utensílios domésticos que vendia na feira de Caruaru, comércio de referência no Nordeste. Vitalino modelava figuras humanas e de animais, sendo sua marca registrada as famosas cenas do cotidiano. É descoberto pelo público e intelectualidade nacionais em 1947, quando o artista plástico pernambucano Augusto Rodrigues o convidou para a Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana, realizada no Rio de Janeiro. Fonte: Dicionário Itaú Cultural – Artes Visuais. Acesso em 10 de abril de 2010.

Apesar da guerra, Martim aproveitou as diversas oportunidades e se encantou profundamente com Oxford. À família, revelava em cartas: “Estou enamorado desta terra. A natureza, a gente e as coisas são diferentes e fascinantes... Tanta coisa é nova para mim que não posso deixar de me absorver, vendo, estudando... Estou realmente muito feliz”.<sup>56</sup> Os eventos e espetáculos a que assistia também mereciam consideração:

No teatro universitário vi representações das mais belas como *Sonho de Uma Noite de Verão*, levada nos jardins do *New College*, em Oxford, numa produção de (Nevill) Coghill que encenou a mesma peça sobre o palco do (*Teatro*) Haymarket.<sup>57</sup> O *Crime da Catedral*, de T.S.Eliot representado nos claustros do *Merton*,<sup>58</sup> constitui para mim uma das mais preciosas lembranças.<sup>59</sup>

Nevill Coghill era um professor universitário de inglês e literatura, reconhecido como o mais influente diretor do teatro amador do período, especialmente por abrir suas apresentações ao ar livre nos jardins para toda a faculdade, sob os auspícios da Universidade de Oxford.<sup>60</sup> Martim ficou profundamente sensibilizado pelas soluções cênicas dadas pela montagem de Coghill para *Murder in the Cathedral*, texto de Eliot que conta o martírio real do arcebispo Thomas Becket, na Catedral de Canterbury, em 1170. A peça, que narra a resistência de um indivíduo frente à autoridade, fora escrita na época da ascensão do nazismo. Anos mais tarde, veremos Martim desdobrando e repercutindo essa experiência de teatro ao ar livre no Rio de Janeiro e na Bahia. Ainda na Inglaterra, imaginava: “Muitas vezes durante essas performances eu me lembrava do nosso Brasil, onde as vocações do teatro são tantas e onde o teatro poderia ser melhor”.<sup>61</sup>

Para a conclusão da parte prática do curso de cenografia, Martim transfere-se novamente para Londres, em 15 de junho de 1945, um mês após o término da guerra. Ao ser aceito como estagiário da prestigiada Companhia Old Vic, quando dela faziam parte os já estelares atores Laurence Olivier, Ralph Richardson e Sybil Thorndyke, Martim goza a tremenda oportunidade de estar no centro do teatro tradicional inglês. Em 1944, o Old Vic iniciara, segundo o historiador George Rowell, um período de “busca por supremacia”, com ampliação do repertório e modernização dos processos de administração (ROWELL, 1995: 135-140). A Martim foi dado o direito de assistir,

<sup>56</sup> GONÇALVES, 1997: 33.

<sup>57</sup> Região londrina que concentra inúmeros teatros, casas de arte e restaurantes.

<sup>58</sup> Merton College é um dos colégios constituintes da Universidade de Oxford. O claustro a que Martim se refere é a capela, um dos prédios mais antigos da instituição, cujas origens remontam o século XIII. Fonte: <http://www.merton.ox.ac.uk>. Acesso em 09 de abril de 2010.

<sup>59</sup> Recorte colocado na Pasta 01, Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves, *O Jornal*, data aproximada 1946.

<sup>60</sup> DROUT, Michael D.C (Editor). *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*. Nova York: Taylor & Francis Group, 2007. P. 105.

<sup>61</sup> GONÇALVES, 1997: 33.

durante uma temporada teatral inteira, todas as etapas de produção das peças, desde os ensaios de texto com os atores até as montagens de cenários e luz. Em cartas e entrevistas futuras, ele citaria reiteradas vezes o quanto a oportunidade de presenciar atores e diretores trabalhando num papel influenciaria a sua experiência com o teatro.<sup>62</sup> Nesta temporada, a Old Vic apresentou as peças *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen, contudo Martim também assistiu aos ensaios e montagem de *The Critic*, de Richard Sheridan, *Arms and the Man*, de Bernard Shaw, e as duas primeiras partes de *Henrique IV*, de William Shakespeare.

O alto nível técnico do movimento teatral inglês, que floresceu durante a guerra, sensibilizou Martim, aumentando profundamente seu respeito pelo trabalho dos atores e pela frequência do público que, independente de se tornar um aglomerado fácil para o alvo das bombas, afluía às casas de espetáculo. Ao retornar da Inglaterra, Martim escreveria um extenso e detalhado artigo para *O Jornal* sobre sua experiência em Londres/Oxford, sob o título *Penetrando no Recinto Sagrado de um Teatro Inglês – Impressões da vida Teatral de Londres sob bombas e após a vitória*. Nele Martim traça um panorama do teatro inglês contemporâneo, analisando montagens, textos e artistas nos diferentes modos de produção, desde o teatro popular de operetas, revistas e comédias, às companhias consagradas, como a Old Vic e Arts Theatre, passando pelos teatros amadores e pelo teatro universitário e acadêmico. Comenta sobre a tradição inglesa do teatro itinerante que, durante o conflito armado, promoveu as inúmeras *travelling players* que levavam para o front, minas de carvão e cidades bombardeadas a arte teatral.<sup>63</sup> No artigo, Martim não deixa de traçar paralelos com o Brasil, “onde apesar dos esforços bem intencionados, o resultado ainda é pobre”. E termina afirmando ter esperança num futuro teatro brasileiro “bem orientado e de características mais elevadas e definidas”.<sup>64</sup>

Em Londres, Martim se instala num amplo apartamento, no Hyde Park Gate, próximo aos amigos recifenses Murilo e Gicélia Marroquim, casal de quem seria compadre ao batizar o futuro filho deles, Fernando. Jornalista, Murilo trabalhava na cobertura da guerra para a empresa Diários Associados. Martim também criou um forte vínculo de amizade com Isadora Falcão, filha de Idelfonso Falcão, Cônsul Geral do Brasil, em Londres. Nesta fase, manteria intenso contato com outros brasileiros que habitavam a cidade, como Paschoal Carlos Magno, então secretário da Embaixada Brasileira, e para quem conceberia os cenários da peça *Amanhã Será Diferente*, escrita por Magno. Também inicia uma amizade que duraria toda a vida, repleta de parcerias criativas com o cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti. Cavalcanti

---

<sup>62</sup> GONÇALVES, 1997, 34; Entrevista Pasta 01, Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves; CARVALHEIRA, Luiz M.B. *Por um Teatro do Povo e da Terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. Recife: FPHAP, Diretoria de Assuntos Culturais, 1986. Pp. 197-200; Revista LEITURA, Edições 37-45, página 67, 1946;

<sup>63</sup> Entrevista Pasta 01, Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves. Sem data. Texto transcrito no Anexo.

<sup>64</sup> Idem.

já era reconhecido como importante diretor de documentários, profissional com carreira sólida que sabia transitar com eficiência pelos sistemas de produção experimentalista e pelo sistema de estúdios, tendo participado ativamente da primeira vanguarda francesa, corrente impressionista empenhada em afirmar a especificidade do cinema em relação ao teatro e ao folhetim (RAMOS e MIRANDA, 2004: 103). Em 1945, Cavalcanti faz uma inusitada intervenção no teatro, dirigindo o espetáculo *As Bodas de Fígaro*, e conta com a cenografia de Martim.

Neste mesmo ano, algumas obras de Martim integram uma grande exposição de arte brasileira realizada em Londres, na *Burhington House*. A renda obtida pelos trabalhos, que contavam com peças de Portinari, Segall e Guignard, foi entregue à *Royal Air Force* (RAF) como forma de apoio simbólico à luta pela paz.

Imediatamente após o fim da guerra, reabriram-se os museus, galerias particulares, sendo as exposições inauguradas quase que diariamente. Uma resposta vigorosa das artes para os novos tempos de paz que Martim teve a sorte de presenciar. Entre a profusão de eventos de que participa, ele destaca as mostras de Picasso e Matisse, no *Victoria and Albert Museum*, e de Paul Klee, na *National Gallery*. Sobre a grande mostra cronológica promovida pela *Royal Academy*, uma panorama que partia dos gregos à contemporaneidade, Martim observa:

(É) um fenômeno interessante, sendo os ingleses um povo conservador por excelência e a Inglaterra o país da tradição que seja possível ao Conselho de Encorajamento às Artes ou ao Conselho Britânico organizarem exposições de pintores modernos em lugares consagrados (GONÇALVES, 1997: 37).

Martim monta um ateliê em sua residência, participa de coletivas de desenhos em Oxford e na *Royal Academy*, em Londres, assim como entrega obras para exposições itinerantes em New Castle, Edimburgh e Birmingham (1944-1946). Também realiza conferências sobre as artes do Brasil, participando, durante certo período, de um programa da BBC de Londres. Em 1946, encerrando a fase londrina, realiza uma exposição individual na *St. George's Gallery* com óleos e desenhos. Segundo sua irmã:

Martim Gonçalves retornou à Inglaterra em outras oportunidades para novos estudos, restabelecer contatos, 'reabastecer-se', como dizia, indo ao teatro, visitando museus, revendo os amigos, lugares e monumentos de uma Inglaterra nobre e austera que ele havia descoberto e aprendera a admirar ainda muito jovem. Seu biótipo, além do correto domínio do idioma faziam dele um perfeito inglês de gestos e gostos requintados (GONÇALVES, 1997: 37).

Antes de retornar ao Brasil, em meados de 1946, Martim ainda conheceria a França, Espanha e Portugal. Em sua passagem por Paris (maio e junho de 1946), ficaria impressionado com o modo pelo qual a atividade teatral se comportou sob a

ocupação nazista: “Naquele país, a atmosfera foi menos propícia às realizações de um teatro livre. Respirava-se difícil no palco sob a pressão quase inibidora. Atores que representavam para os conquistadores ficavam automaticamente como ‘colaboracionistas’” (GONÇALVES, 1997: 37-38). Quanto à resistência dos artistas franceses, assim lhe pareceu:

(...) foram atividades subterrâneas dos escritores, quer sob a forma de panfletos ou de poemas heroicos, que demonstraram no momento que o espírito livre da França não morrerá. Ressurgiu a linguagem lendária de Gringoire, incentivando patriotas à rebeldia. Canções populares propagaram-se rapidamente e os nomes dos cantores da resistência tornaram-se populares (*Idem*).

Martim assiste às montagens de *A Casa de Bernarda Alba* e *Yerma*, explicando o porquê do grande interesse dos textos de Lorca aos palcos parisienses: “não seriam estas montagens apenas uma predileção pelo artista, mas a expressão da solidariedade dos franceses aos espanhóis exilados” (*Idem*).

## 1.2 Anos de Experimento (1946-1955)

Martim chega ao Brasil no segundo semestre de 1946 e retorna ao antigo círculo de amizades e convivência intelectual. Pelos próximos dez anos, realizará inúmeros trabalhos nas mais diferentes áreas do teatro e cinema no Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Pernambuco.

A primeira encomenda após a chegada da Inglaterra é o cenário de *Desejo*, de Eugene O'Neill, em montagem de Os Comediantes, novamente dirigidos por Ziembinski. Os Comediantes tornavam-se reconhecidos no Rio de Janeiro como a companhia amadora que promovia espetáculos sob os parâmetros mais atuais da arte teatral: com alto nível de repertório, sob a regência de um encenador. Em 1938, o grupo nascia da inquietação de intelectuais de diferentes áreas interessados na entrada do teatro no fluxo de modernização das artes no Brasil. São seus fundadores: o diretor Brutus Pedreira, o cenógrafo Tomás Santa Rosa e a atriz Luiza Barreto Leite (BRANDÃO: 2002; 76-80; MAGALHAES, 1994: 157)

Após o estrondoso sucesso de *Vestido de Noiva*, em 1943, o grupo apresenta diversas peças alternando Ziembinski e Adacto Filho na direção, levando o repertório para São Paulo. Com *Desejo*, o grupo intencionava entrar numa etapa profissional e, para tanto, reestrutura seu elenco e administração (MAGALHAES, *Idem*). Infelizmente, a tentativa de transformar o grupo numa empresa rentável não é bem sucedida e Os Comediantes encerrarão suas atividades em 1947. Contudo, pela constância da atuação e pela escolha do repertório, a companhia consegue reunir em torno das montagens um público interessado num teatro não-convencional e não-comercial (*Idem*).

Mas, ainda em novembro de 1946, a nova peça de Os Comediantes é um grande sucesso de crítica e a nova cenografia de Martim rende-lhe a Medalha de Ouro pela Sociedade de Críticos Teatrais. Com o espetáculo, exibido no Teatro Ginástico, acontece ainda um inusitado debate ao vivo, logo após a estreia. Capitaneado por Miroel Silveira, tradutor da peça e agora diretor geral de Os Comediantes, o grande fórum reuniu o público presente, o dramaturgo Guilherme Figueiredo, presidente da Associação Brasileira de Escritores, além do diretor e atores do espetáculo. Paschoal Carlos Magno, como 'desembargador' dos debates, sugeriu que a conversa se desenvolvesse em três etapas: apreciação da peça, crítica à direção e análise dos atores. "O público empolgou-se e as discussões prolongaram-se, permanecendo na plateia quase todos os espectadores" (GONÇALVES, 1997: 41). A cobertura da imprensa carioca sobre o espetáculo foi extensa. A revista *O Cruzeiro* publicou reportagem ricamente ilustrada, um importante documento sobre o cenário em três planos de Martim Gonçalves, então considerado inovador.<sup>65</sup>

Entre 1946 e 1948, Martim dá início a uma série de atividades didáticas. Em 1946, ministra um curso de cenografia e história do traje na União Nacional dos

<sup>65</sup> Recortes arquivados na Pasta 04. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

Estudantes, curso que volta a oferecer em 1948. Também em 1946, filia-se ao grupo que, sob orientação da educadora Helena Antipoff, oferece cursos na Sociedade Pestalozzi do Brasil, com o patrocínio do Departamento Nacional da Criança e do Teatro do Estudante. Faziam parte da equipe do Teatro de Bonecos, além de Martim, Cecília Meireles, Paschoal Carlos Magno, Anísio e José Medeiros, a escritora Olga Obry, as educadoras Ivete Vasconcelos e Yeda Navarro, o compositor gaúcho Luis Cosme, Maria Helena Amaral (que depois adotaria o nome de Domitila Amaral), Oscar Bellem, Yolanda Rabelo, Catharina Pereira Reis, entre outros.<sup>66</sup>

O teatro de bonecos encantava Martim desde a infância, quando assistia, em Olinda, as representações do Dr. Babau, criação de seu Severino Alves Dias. O bonequeiro, que trabalhava com a esposa, Dona Agripina, era reconhecido pela capacidade de simular diferentes vozes. O casal se apresentava em praças públicas e residências. Em diferentes oportunidades, tanto na imprensa carioca e pernambucana, quanto na baiana, Martim escreveria artigos analisando a tradição e as especificidades dos mamulengos e dos fantoches das feiras populares do Nordeste, também incentivando a prática.<sup>67</sup>

O grupo reunido na Sociedade Pestalozzi dava-lhe a oportunidade de mergulhar com maior rigor no estudo dessa prática milenar. O curso era teórico-prático, mas a ênfase maior era dada na parte prática. Segundo Martim, “aprender fazendo” contribuiria para o desenvolvimento da habilidade dos alunos de modo a se capacitarem para a construção de seu próprio teatrinho, confeccionando tanto os mini-cenários quanto os bonecos. Com o curso, objetivava a difusão da prática entre escolas e agremiações juvenis.<sup>68</sup>

Em 1947, Martim produziu e dirigiu para o teatro de bonecos da Sociedade Pestalozzi *O Convidado de Pedra*, de Alexander Puchkin, e o *Tenente Coronel da Guarda Civil*, de Garcia Lorca, ambos com tradução de Cecília Meireles. A escritora, responsável pelas aulas de dramaturgia, escreveria ainda um drama religioso, também encenado com os bonecos de Martim, chamado *Natividade* e o texto *Natal*<sup>69</sup> do *Menino Atrasado* (SOARES, 2007: 140).

A participação de Martim Gonçalves foi capital para o início do movimento de renovação do teatro de bonecos, tendo atraído para o grupo diferentes colaboradores do seu círculo pessoal de amizades, como o poeta Murilo Mendes e a pintora Djanira. O poeta Paulo Mendes Campos chegou mesmo a emprestar a voz aos bonecos.

---

<sup>66</sup> Recorte de artigo escrito por Martim Gonçalves, sem data precisa (provavelmente 1946). Sabe-se que era um periódico carioca dos Diários Associados. Título: *Teatro de Bonecos*, Pasta 01. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves. Percebe-se pelo tom das entrevistas e artigos escritos sobre o curso que Martim Gonçalves era o seu coordenador.

<sup>67</sup> Teatro do Bonecos (Idem); E O Mamolengo, em Diário de Notícias, Salvador, 23 de novembro de 1958.

<sup>68</sup> Teatro de Bonecos (Idem).

<sup>69</sup> Em alguns textos grafado como *Auto do Menino Atrasado*.

Também coube a Martim criar e organizar a Sociedade Brasileira de Marionetistas que viajou a Salvador (1947) e Recife (1948) apresentando clássicos de Gil Vicente, Molière, Shakespeare, e peças modernas de Garcia Lorca, Cecília Meireles, entre outros.<sup>70</sup>

Em Salvador, o curso, que teve foco nas lendas do folclore e nas festas populares, contou com cerca de 70 alunos, muitos deles crianças,<sup>71</sup> e teve o patrocínio da Prefeitura e da Liga contra a Mortalidade Infantil (GONÇALVES, 1997: 42). No Recife, a iniciativa teve o apoio da Diretoria de Documentação e Cultura da Prefeitura, sendo o curso ministrado para professoras primárias. Na temporada da Sociedade Brasileira de Marionetistas em Pernambuco, Martim dirigiu diversos espetáculos de bonecos, com a colaboração de Olga Obry, Domitila Amaral e Sylvia Watson, em escolas, na sede do Círculo Católico e nos jardins do Palácio do Campo das Princesas, residência oficial do governador. Foram apresentados textos de Gil Vicente, Garcia Lorca, François Villon e um trecho de *Salomé*, de Oscar Wilde (*Idem*). Ao final, os espetáculos eram encerrados com os bonecos “dançando” frevo e gafieira. Muitos jovens artistas, como Maria Clara Machado e Tônia Carrero, foram despertados para o teatro a partir desse grande movimento teatral que percorreu diferentes estados brasileiros e que merece um estudo mais aprofundado (GONÇALVES, 1997: 42-43; SOARES, 2007: 140).

Em Pernambuco, o movimento desencadeado pelas atividades da Sociedade Brasileira de Marionetistas teria diferentes desdobramentos. Um deles foi o Teatro de Bonecos do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), sob a liderança de Aloísio Magalhães, futuro artista plástico e um dos pioneiros do design gráfico no país (LEITE e TABORDA, 2003: 26; 272) O grupo lançou as peças *Haja Pau* e *Mãe da Lua*, de José de Moraes Pinho, com música de Lourenço da Fonseca Barbosa, o popular compositor mais conhecido como Capiba.

Em paralelo às atividades de ensino, Martim continuaria escrevendo para os jornais, expondo desenhos e óleos, como também realizando cenários. Em 1946, realiza exposições individuais de desenho e pintura na Escola Nacional de Belas Artes e no Instituto dos Arquitetos do Rio de Janeiro. Em 1947, participa do Salão Nacional de Belas Artes com três quadros pintados em Londres. Com um deles, *Interior*, recebe novamente a Medalha de Prata, a ele já outorgada no Salão de 1943.

Em 1948, apresentou 73 desenhos e óleos da fase londrina na Escola Nacional de Belas Artes, com o patrocínio da Cultura Inglesa e da Faculdade Nacional de Arquitetura. Esta exposição mereceu inúmeras críticas elogiosas do jornal carioca *A Noite* e da revista *Sombra* (GONÇALVES, 1997: 45). No mesmo ano, a Diretoria de Cultura Municipal do Recife promoveria uma exposição com os desenhos da fase londrina de Martim no Salão Nobre do Teatro Santa Isabel (*Idem*: 46). Já em maio de

---

<sup>70</sup> GONÇALVES, 1997: 42; E entrevista de Maria Moniz;

<sup>71</sup> Em entrevista, a atriz Maria Moniz, futura aluna da Escola de Teatro, disse que era uma destas crianças.

1949, a mesma entidade promoveria uma mostra de seus trabalhos com temática religiosa, formada por desenhos da estatuária barroca, estudos de cristos torturados, conjuntos angélicos e madonas. O MAM de São Paulo, também apresentaria este ano uma mostra com suas obras (*Idem*: 47). Posteriormente, Martim faria parte de diversas comissões do Salão Nacional de Belas Artes.

Em cenografia, constam apenas três trabalhos, mais ligados à área de dança e música: A produção musical *A Volta ao Mundo*, de Chianca de Garcia, para o Conjunto Coreográfico Brasileiro, dirigido por Vaclav Veltchek (1946); um projeto para o Ballet da Juventude, dirigido por Sansão Castello Branco (1947); e outro para o Teatro de Câmera (1947).

Os anos de 1948 e 1949 foram de parceria com dois importantes grupos de teatro amador que se afirmavam no Recife: o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) e o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Para o TAP, de Valdemar de Oliveira, criou os cenários e trajes de *A Casa de Bernarda Alba*, de Garcia Lorca, em dezembro de 1948. No ano seguinte, com o TEP, dirigido pelo amigo Hermilo Borba Filho, ex-membro do TAP, Martim realiza o antigo sonho de criar para uma produção de *Édipo Rei*, de Sófocles. Fez cenário, máscaras e figurinos do espetáculo, empregando o muito que havia aprendido quando estagiário da montagem do Old Vic (CARVALHEIRA, 1986: 196-198). Hermilo, Martim e José Laurênio de Melo dividem a tarefa de traduzir o texto para o português, a partir de três das “mais autorizadas edições em língua inglesa” (*Idem*: 196).

Segundo Carvalheira, o artista plástico ‘Eros Gonçalves’ teve participação decisiva na nova produção do TEP, em especial quanto ao estudo e uso das máscaras. Destacando uma fala de Martim à época, Carvalheira lembra que eram usadas pela primeira vez no Recife as máscaras pelo coro, exatamente como faziam os antigos gregos. Segundo Gonçalves então: “Isto vai estabelecer um contraste entre o lado impessoal do comentário do coral e as paixões individuais dos personagens que aparecerão sem máscaras”. A tese de doutorado *Fora de Cena, No Palco da Modernidade* (2008), sobre Hermilo Borba Filho, vai ressaltar ainda que o recurso da máscara, com sua capacidade de criar distanciamento crítico e de demarcar a teatralidade de uma representação, é descoberto, então, pelo Hermilo encenador.

No futuro, sobretudo em suas montagens para o TPN, a máscara, tão presente nos espetáculos populares do Nordeste, especialmente no bumba-meu-boi, reaparecerá com toda força – agora, não mais como um retorno aos primórdios do teatro, mas como síntese da arbitrariedade poética e do anti-ilusionismo cênico que caracterizam a arte dos brincantes nordestinos (REIS, 2008: 340).

É no TEP que Ariano Suassuna, que funda o grupo com Hermilo, em 1946, inicia sua produção dramática (SUASSUNA, 1974: 25-27). A expansão do TEP no meio cultural pernambucano coincide com o surgimento de uma nova geração de escritores, como José de Moraes Pinho, Vanildo Bezerra Cavalcante, além do próprio

Suassuna, que se debruça sobre os temas regionais. Embora residindo no Rio de Janeiro, Martim manteria aproximação com o TEP, participando de mesas-redondas e debates, inclusive um deles na rádio *Jornal do Commercio* com os atores Elpídio Câmara e Henriette Morineau e os diretores Valdemar de Oliveira e Ziembinski (GONÇALVES, 1997: 15). O TEP sobrevive até 1953, pouco tempo depois da mudança de Hermilo para São Paulo.

Estes dois últimos anos de trabalho fora do Rio (1948/1949) não à toa coincidem com certo retraimento de Martim Gonçalves da cena teatral carioca quando, além dos trabalhos em Pernambuco, restringe-se a retomar as aulas da UNE e a redação de artigos para jornais. Segundo sua irmã, Hebe, Martim:

Revelava-se muito desgostoso com o teatro devido a um ‘ambiente de intrigas’, rivalidades, mesquinhas que, em nada, se coadunavam com a formação ética e o mais puro idealismo que sempre nortearam sua conduta. Sua surpresa e ‘doloroso espanto’ diante destas situações, para as quais era um despreparado, geraram, em várias ocasiões, atitudes de incontida revolta (GONÇALVES, 1997:47).

Ainda no ano de 1949, e já prestes a completar 30 anos, Martim Gonçalves encontra um caminho para se afastar dessas circunstâncias e continuar se aprimorando na atividade artística quando se inscreve para o curso regular de especialização em direção de cinema,<sup>72</sup> do prestigiado *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC), atual *La Femis*, em Paris.<sup>73</sup> A vaga fora obtida mediante um concurso público<sup>74</sup>. Junto com ele, formaram aquela que seria a primeira turma de bolsistas brasileiros de cinema do governo francês, os irmãos Renato e Geraldo Santos Pereira, Rodolfo Nanni, Bartolomeu de Andrade e Moisés Gurovitch. Do grupo ainda faziam parte Maria Clara Machado, que foi estudar teatro com Etienne Decroux, mestre de Jean-Louis Barrault e Marcel Marceau,<sup>75</sup> e Reis Veloso, depois Ministro do Planejamento, que foi estudar economia, entre outros.<sup>76</sup>

Com a amiga Maria Clara, Martim aproveita as folgas e feriados para conhecer a Europa. Em 1949, viajam para Barcelona a convite do amigo e poeta João Cabral de Mello Neto, que lá agora residia como diplomata concursado. João Cabral moraria mais de 40 anos fora do Brasil, e à Espanha dedicaria parte significativa de sua obra.<sup>77</sup> Martim e Maria Clara visitaram Toledo, Ávila, Salamanca, Léon, Sevilha,

<sup>72</sup> Esta era a 7ª promoção (7ème Promotion) de um curso do IDHEC. Os cursos do IDHEC passaram a ser promovidos em 1943.

<sup>73</sup> La Femis – École Nationale Supérieure des Métiers de l’image et du son.

<sup>74</sup> Ver RAMOS e MIRANDA, 2004; p.423. Verbete PEREIRA, Geraldo Santos.

<sup>75</sup> Maria Clara Machado, <http://otablado.com.br/cms/?cat=6>. Acesso em 22 de julho de 2010.

<sup>76</sup> GALVÃO, 1981: 145.

<sup>77</sup> AGUIAR, Cláudio. *A Espanha e a Poesia de João Cabral*, artigo publicado no *Diário de Pernambuco*, em 15 de junho de 1994. Caderno Especial sobre João Cabral de Melo Neto

Córdoba e Granada. Nas férias de fim de ano, Martim retorna à Inglaterra, visitando além de Londres, Oxford e Dorset, revendo antigos amigos e professores.

Findo o curso e chegando ao Brasil em 1950, Martim muda-se para São Paulo, para trabalhar na recém-criada e promissora Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O convite para ir para a empresa, feito pelo cineasta Alberto Cavalcanti, com quem Martim mantinha contato desde quando estudante em Londres, havia sido o motivador do próprio curso.<sup>78</sup> Os estúdios da Vera Cruz estavam localizados em São Bernardo do Campo, há 25 km da capital. Na Vera Cruz, Martim trabalhou primeiramente como produtor associado e cenógrafo, também exercendo a função de roteirista nos dois primeiros filmes da companhia, *Caiçara* e *Terra é sempre Terra*.<sup>79</sup>

Sua maior oportunidade surge quando Cavalcanti encarrega-o para dirigir o filme *Ângela*, uma adaptação do conto *Sorte no Jogo*, de Ernest Hoffman. As expectativas em torno de *Ângela* eram muito grandes porque seria o primeiro longa-metragem da empresa com direção de um brasileiro (RAMOS e MIRANDA, 2004). O elenco era formado por Eliane Lage, Ruth de Souza, Nair Lopes, Inezita Barroso, Abílio Pereira de Almeida, Renato Consorte e Maria Clara Machado. O filme começou a ser rodado em Pelotas, no Rio Grande do Sul, sob a direção de Martim, que continuou se revezando nas funções de roteirista e adaptador, e já estava com mais da metade das filmagens concluídas quando a produção foi bruscamente suspensa. Desentendimentos entre os empresários ítalo-paulistas financiadores e a direção artística da Vera Cruz levaram Cavalcanti a pedir demissão menos de dois anos à frente do cargo, ao que é seguido por Martim Gonçalves e outros técnicos que se manifestaram solidários àquele que os havia contratado.

A aventura da Companhia Cinematográfica Vera Cruz é um episódio do cinema brasileiro amplo e polêmico e esta tese não pretende aprofundá-lo. Contudo, a participação de Martim Gonçalves na experiência revela pistas que, de alguma forma, ajudam a compreender a recepção e o enquadramento de sua atuação frente à Escola de Teatro da Bahia, na década posterior.

Em novembro de 1949, os jornais paulistas tinham anunciado em grandes manchetes com tons retumbantes a contratação de Cavalcanti – o ‘grande Cavalcanti’ da *Avant Garde* francesa e do documentarismo inglês, tido com certeza como o ‘nosso homem’ de maior sucesso no cinema do exterior – que retornava ao Brasil, após 30 anos de Europa, para dirigir a recém-fundada Companhia Cinematográfica Vera Cruz (GALVÃO, 1981). A Vera Cruz (1949-1954) foi a principal tentativa de implantação de uma indústria cinematográfica no Brasil, baseada no sistema de

---

<sup>78</sup> Na matéria da *Teatro Ilustrado*, com o subtítulo *Há Também Descontentes*, mas Maioria Favorável Consagrou o Trabalho do Martim Gonçalves, de agosto de 1961. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>79</sup> O seu nome não consta na ficha técnica do primeiro filme. Ao que tudo indica, trabalhou como um colaborador pessoal do próprio Cavalcanti. Já no filme *Terra é sempre terra*, aparece como Eros Martim Gonçalves nos créditos como cenógrafo.

estúdios. Foi mais moderna e ambiciosa que as tentativas cariocas anteriores e contou com largos recursos da burguesia paulista. Iniciou-se com ela uma nova era para o cinema paulista que alteraria profundamente a rota da produção nacional, deixando um legado de profundas questões sobre a atividade cinematográfica no país (GALVÃO, 1981; PAULA, 2001; ROCHA, 2003).

Até o momento, o cinema brasileiro era o cinema carioca, com as produções da Cinédia e Atlântida, com Vicente Celestino, Oscarito, Grande Otelo e Mesquitinha, artistas que estrelavam as fitas conhecidas como chanchadas. De maneira muito similar ao que acontecia nas artes cênicas, não exista um cinema brasileiro que correspondesse à ideia de ‘qualidade’ e ‘seriedade’ alimentada por grande parte da elite intelectual nacional já afinada com as orientações da modernidade. Se o teatro carioca chamado de profissional era mantido por virtuosos geralmente cômicos, norteados por um antigo padrão teatral de produção e interpretação advindo do teatro português do século XIX, o cinema carioca era seu espelho. E se o teatro paulista nasce de certa forma combatendo esta “centralidade do ator” e delegando ao diretor a regência dos elementos da *mi se* teatral, o cinema paulista surge, como prometido pela Vera Cruz, propondo também a integração mais orgânica de todos os elementos da linguagem cinematográfica, apresentando obras ‘sérias’ criadas a partir de padrões universais de produção. Não é à toa que o mesmo grupo de empresários e artistas torne possível o pioneirismo desse teatro e desse cinema em São Paulo, através da criação de instituições privadas como o TBC e a Vera Cruz.

Maria Rita Galvão (1981) explica que se fosse preciso estabelecer uma linha histórica para compreender o processo da produção cinematográfica nacional poder-se-ia colocar em lados opostos duas tendências que marcaram o desenvolvimento do cinema brasileiro em geral e do paulista em específico: a contraposição entre cinema industrial, feito em grandes estúdios, com especialização e divisão do trabalho criativo, e o cinema artesanal, independente (GALVÃO: 1981: 13). Aqui a tese acrescentaria no lado das pretensas características do cinema artesanal, a constância, mais ou menos legítima, da ideia de autoria, como também a escassez de recursos para sua produção. “Em torno dessa possível linha central, os filmes se distribuem desigualmente; quase sempre o cinema artesanal é a realidade, o industrial a aspiração” (*Idem*).

Segundo a autora, o “mito da indústria cinematográfica brasileira”, teria uma tradição respeitável, vindo dos anos 1930, com clássicos componentes como: grandes estúdios, técnicos estrangeiros, grandes capitais e o tão discutido “padrão internacional de qualidade” (*Idem*).

A proposta de um cinema brasileiro de qualidade, industrializado em padrões internacionais, sempre correspondeu a um anseio de ver demonstrada a nossa capacidade técnica como índice do nosso progresso e inteligência. O pleno domínio de uma atividade industrial tão complexa seria ao mesmo tempo a demonstração do

desenvolvimento paulista, e um meio de divulgar a nação e ao mundo a nossa capacidade, o nosso dinamismo e a nossa cultura (*Idem*).

Após um período inicial de grande expectativa, a Vera Cruz passa a receber de parte da crítica, sobretudo a publicada nos jornais cariocas e/ou ligadas às correntes de esquerda, o estigma de *mimetismo estrangeiro*. De fato, o modelo empreendido é o de Hollywood, como já havia ocorrido nos estúdios da *Cinecittà* italiana, sendo a mão-de-obra qualificada quase que completamente importada da Europa. A equipe de Cavalcanti reúne profissionais como o fotógrafo britânico Chick Fowle, o editor iugoslavo Oswald Hafenrichter – indicado ao Oscar de 1947 pela montagem de *Um homem ideal*<sup>80</sup>, dirigido por Alexander Korda – e o engenheiro de som dinamarquês Eric Rassmussen. No total, pessoas de mais de 25 nacionalidades trabalham nos estúdios construídos na cidade paulista de São Bernardo do Campo. Os italianos, contudo, formam o grupo majoritário não apenas em número absoluto, mas na hierarquia de produção. O proprietário da Vera Cruz, o italiano Franco Zampari, encarrega seu irmão, Carlo, ex-comandante da marinha italiana, como diretor de produção. A simbiose entre o TBC e a Vera Cruz permite ainda que grande parte dos italianos diretores de teatro que ali trabalhavam viesse tentar a sorte na direção dos filmes da empresa, mesmo não tendo quase nenhuma experiência no ramo.

Na implantação de diferentes cinemas nacionais pelo mundo, a atividade cinematográfica, que durante o século XX se fortaleceu como expressão e linguagem, recrutou para seus quadros artistas e técnicos oriundos do rádio e do teatro. Por isso, a falta de experiência em cinema referida acima há que ser relativizada. No caso da Vera Cruz, o que causava maior desconforto no ambiente cultural do país, era a marginalização quase que completa dos artistas e técnicos cariocas que já trabalhavam no cinema e nas chanchadas produzidas no Rio de Janeiro. Quanto aos atores contratados, também são paulistas, majoritariamente funcionários do TBC. A equipe técnica da Vera Cruz, a única com experiência comprovada na atividade cinematográfica, era internacional, mas também agrupava uma nacionalidade majoritária, formada pelos ingleses. Essa complexa divisão do trabalho, de certa forma, condiciona a rotina de produção dos estúdios, assim como direciona para a escolha de uma organização do trabalho inglesa. A produção cinematográfica no Reino Unido por esta época funcionava sob forte hierarquização de cargos<sup>81</sup> e rigorosa sindicalização. Contudo, os funcionários brasileiros, principalmente os menos especializados, são submetidos a outras regras, com salários muito inferiores (GALVÃO, 1981: 110-116).

A Vera Cruz estruturada desta forma logo cedo apresenta graves problemas internos, sendo o primeiro deles a destacada ingerência dos proprietários nas decisões

---

<sup>80</sup> *O passado do meu marido*, na tradução de RAMOS e MIRANDA, pag. 290.

<sup>81</sup> Para se tornar um diretor, por exemplo, a média de trabalho não era menos de oito anos.

artísticas. Anos mais tarde, em depoimento ao jornal *Diário da Noite*,<sup>82</sup> o cineasta Alberto Cavalcanti daria sua versão para a empreitada. Ao ser contratado para o cargo de produtor-geral para um período de quatro anos, Cavalcanti encontra parte do cronograma para o primeiro já traçado e o aceita para não “parecer ditatorial”. O argumento do primeiro filme, *Caiçara*, também já estava estabelecido e a aguardada direção ficaria a cargo do encenador teatral do TBC Adolfo Celi, que viria a se tornar um grande ator do cinema italiano nos anos 1960 e 1970, mas que até aquele momento só havia feito algumas participações, como coadjuvante, antes da vinda para o Brasil. O segundo filme também já tinha diretor escalado: Ruggero Jacobbi, diretor italiano também do TBC e sem nenhuma experiência cinematográfica. Apesar de reticente, Cavalcanti aceita as sugestões de Zampari e acrescenta que “para o prestígio da companhia, o segundo filme deveria ser uma história brasileira, de valor indiscutível,” como a vida do compositor Noel Rosa, o que, segundo ele, de pronto foi aceito.

Mas a interferência de Zampari nas decisões artísticas não era apenas um acontecimento de transição e se revelou uma prática corriqueira. Desde a escolha de marcas e equipamentos técnicos até o cumprimento de prazos internos e a contratação de pessoas, são inúmeras as determinações de Cavalcanti que vão ser alteradas ou simplesmente desobedecidas, sem sua prévia consulta.

A autoridade de Cavalcanti sobre os diretores também se mostrou limitada. De acordo com as *Memórias* do cineasta, Jacobbi, por exemplo, continuava a ensaiar peças no TBC, desobedecendo à determinação de dar início aos preparativos da segunda produção da Vera Cruz. O desgaste ocorre de parte a parte e Jacobbi termina sendo afastado do TBC e da Vera Cruz. Com a inexistência de diretores disponíveis, Cavalcanti aprova que o segundo filme da produtora, *Terra é sempre Terra*, seja dirigido por um dos membros de sua equipe, o argentino Tom Payne, então um assistente de direção.

A ausência de planejamento e de controle de gastos, cruciais numa atividade industrial tão complexa, solapava ainda mais a rotina da empresa, em distintos níveis. As enormes diferenças culturais entre os grupos majoritários, os italianos e os ingleses, ajudou a criar um cotidiano de incompreensões. O dia-a-dia também era marcado pela diferença de *status* no qual foram colocados os estrangeiros – ora entendidos como espécimes raros adquiridos pelo burguês nacional, ora considerados um grupo de colonizadores insensíveis. É nesse quadro que se iniciam as filmagens do terceiro longa, *Ângela*, a grande produção brasileira da Vera Cruz, finalmente entregue à direção de um brasileiro.

Mas Martim não era um brasileiro qualquer. Aquele pernambucano que estudava a cultura popular nordestina e a cultura clássica ocidental com a mesma

---

<sup>82</sup> *Memórias*, de Alberto Cavalcanti, publicado no *Diário da Noite*, de 25 a 28 de abril de 1955, In: GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p.96.

tenacidade havia encontrado o verdadeiro lar para sua personalidade perfeccionista na organização, na discrição, na disciplina e na eficiência inglesas. Portanto, não seria de estranhar que ele fosse compreendido, ao menos pelos brasileiros, como integrante da turma “de ingleses de Cavalcanti”, sendo que o próprio cineasta também já havia se adaptado o suficiente à vida no estrangeiro para ser considerado um.

Martim não teve tempo de provar competência como diretor de cinema. Cavalcanti, não suportando a tentativa de Zampari de dividir-lhe oficialmente o cargo de produtor-geral com o maquiador e diretor português Fernando Barros, pede demissão e, assim, boa parte da equipe fiel, como Martim, o segue.

Na série *Memórias*, Cavalcanti afirma que após a saída da Vera Cruz houve uma “vulgar e brutal” campanha para desmoralizá-lo e impedir que ele conseguisse trabalho no Brasil. Segundo ele, três eram as acusações principais: de que era um produtor gastador e esbanjador; de que só empregava amigos e era incompetente (ao contrário do que era dito quando do início da empreitada, sendo suas conquistas no exterior, agora, não mais reconhecidas); e, por fim, de que era comunista. Especificamente sobre esta última acusação, Cavalcanti destaca o absurdo frente o histórico de ataques da própria imprensa comunista ao seu trabalho. Anos mais tarde, o trabalho de Martim na Escola de Teatro da Universidade da Bahia sofrerá a mesma sequência de acusações, como se analisará no Capítulo 3.

A Vera Cruz, primeira tentativa de produção de cinema em escala industrial no Brasil, foi um híbrido, com imbricações bastante complexas. Nela não se visualizava claramente o que era a legítima hierarquização e divisão do trabalho – comum em atividades industriais complexas – e o que se tornou realmente um sistema de privilégios, também considerado como “um novo colonialismo” já que os principais cargos técnicos eram ocupados por estrangeiros. Por mais que à época se argumentasse que aquilo tudo era uma primeira fase e que sem os europeus (sobretudo os de origem judaica) nem o cinema americano existiria, as incompreensões culturais de ambos os lados, juntamente com as profundas falhas administrativas, terminaram por erodir o ambiente de trabalho.

E mais: a relação desigual de forças entre uma equipe de diretores iniciantes com um montador de alto nível como Hafenrichter criou um esquema de produção onde o surgimento de um cineasta-autor (ou pelo menos com uma visão mais autoral) era praticamente impossível. Após inúmeros problemas para edição e finalização dos filmes, Hafenrichter chegava ao ponto de sugerir os detalhes das cenas a serem filmadas, como também solicitar a refilmagem de *takes* inteiros após o encerramento das gravações. Tudo isso gerando grandes custos, ansiedade e instabilidade às equipes.

A submissão tão acentuada dos diretores da Vera Cruz à montagem criou no seio do pensamento cinematográfico brasileiro uma peculiar visão sobre o sistema de estúdios, que o colocou num lugar mais oposto do que nunca ao cinema de autor e, em última escala, criando um antagonismo radical entre técnica e criatividade,

independente das soluções encontradas em outros países para o problema. Apenas nos anos 1990, o cinema brasileiro conseguiria assumir contornos menos paroxísticos, quando muitas vezes a necessária procura de aperfeiçoamento técnico se fez com o sacrifício do sentido de inovação (RAMOS e MIRANDA, 2004: 138).

Contudo, quatro décadas antes, durante os cinco anos de existência da Vera Cruz, a crítica não possuía nenhum distanciamento histórico e nenhuma frieza para compreender toda essa trama e, portanto, “cuspiam” críticas aos estúdios de São Bernardo do Campo. O surgimento do Neo-realismo italiano do pós-guerra, desenvolvido pelos opositores ao fascismo e com produções realizadas fora de estúdios num ambiente da mais pura precariedade, forneceu a teoria e o fôlego para o crescimento desta corrente. Daí por diante, o filme nacional “bem feito”, sobretudo o filme de gênero, com padrão/linguagem universal/americano de qualidade passou a ser simultaneamente um reles produto do imperialismo ianque e um entrave para o surgimento dos verdadeiros criadores da nação.

Mas desde as primeiras produções, os argumentos dos filmes da Vera Cruz demonstram, mesmo que de forma confusa e muitas vezes à revelia dos empresários mantenedores, certa preocupação em conciliar a universalidade dos códigos narrativos com uma temática mais local. E a produção de um filme como *O Cangaceiro* (1953), um dos maiores sucessos do cinema brasileiro e primeiro filme nacional a alcançar as telas do mundo, foi algo absolutamente inédito (MARTINELLI e LABAKI, 2002: 40-41; 158-169). O diretor Lima Barreto conta uma história do Cangaço e praticamente inaugura um filão dos mais frutíferos da cinematografia brasileira. “O Nordeste vira uma região emblemática para o cinema brasileiro, depois de tê-lo sido para a literatura nacional” (RAMOS e MIRANDA, 2004: 561). Numa segunda fase pós-Cavalcanti, a empresa produziria as comédias de costumes de Amácio Mazaroppi, comediante que se tornaria um campeão de bilheteria ao personificar o *Jeca Tatu*, típico caipira brasileiro. A companhia, a partir do trabalho dos técnicos estrangeiros, também formaria direta ou indiretamente artistas e técnicos brasileiros em distintas áreas como: maquiagem, cenografia, produção, som, fotografia e montagem.

A derrocada financeira e estrutural da Vera Cruz acontece *pari passu* com o crescimento do Cinema Novo brasileiro, cujos cineastas saem exatamente do grupo de críticos ao *modus operandi* da companhia, bebendo largamente do Neo-realismo italiano e na *Nouvelle Vague* francesa, trazendo novas formas de produção e expressão e enterrando por longas décadas, no Brasil, o modo de produção industrial de imagens. O desconhecimento do mercado brasileiro e internacional também não permitiu que os filmes da Vera Cruz, que eram sucesso de público, conseguissem distribuição suficiente para dar retorno aos grandes investimentos.

A preocupação da Vera Cruz com um padrão internacional de qualidade ressurgiria apenas com a criação da Rede Globo – principal empresa audiovisual brasileira, criticada pelas comprovadas relações de origem com os governos militares

–, e no chamado “cinemão” dos anos 1970. Em 1995, a Globo cria sua ambicionada cidade cenográfica, o Projac, em Jacarepaguá, Rio de Janeiro. E São Paulo, até a segunda década dos anos 2000 continuaria sendo o único polo de produção capaz de fazer frente à produção carioca, tendo conseguido hegemonia na produção de filmes publicitários graças à infraestrutura e aos técnicos formados pela Vera Cruz. (RAMOS e MIRANDA, 2004: 562).

A interrupção do projeto da Vera Cruz foi uma das grandes decepções de Martim Gonçalves. Ele acalentaria ainda por alguns anos a esperança de produzir para cinema. Entre 1952 e 1954, trabalha como cenógrafo de filmes brasileiros. Nas produções da Atlântida *Os Três Vagabundos* e *Carnaval Atlântida*, ambos de 1952, é dirigido pelo também pernambucano José Carlos Burle. Pouco tempo depois, faz o cenário de *Carnaval em Caxias* (1954), de Paulo Vanderley. Ele ainda viria a dirigir *Campo Verde* (1954), um documentário sobre as colônias holandesas no Brasil, para o Serviço Nacional de Imigração.

Segundo sua irmã, Hebe, foi por esses anos que ele

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

E, além disso, Martim já se encontrava, por demais, envolvido num novo projeto, no qual viria a se tornar diretor teatral: a criação do grupo amador e experimental O Tablado.

O Tablado foi criado por Martim Gonçalves e Maria Clara Machado como um grupo de amadores para pesquisa e montagem de textos do repertório internacional, no Patronato da Gávea, no Rio de Janeiro, em outubro de 1951. A agremiação reunia, em torno de si, intelectuais e artistas de diferentes origens, que ambicionam ver representadas as novas ideias do teatro na cidade.<sup>83</sup> Martim dirigiu a primeira peça do grupo, *O Moço Bom e Obediente* (*The Good and Obedient Young Man*), de Betty Barr e Gould Stevens. No ano seguinte vieram: *Escola de Viúvas*, de Jean Cocteau, com direção e cenários de Martim e figurinos de Kalma Murinho; *Todo Mundo e Ninguém*, farsa de Gil Vicente retirada do *Auto da Lusitânia*, também dirigida por Martim; E sob a direção de Brutus Pedreira, a quarta peça do grupo seria *Sganarello*, de Molière, trazendo Martim numa pequena participação como ator, no papel de Villebreguin, além de desenhar e montar os cenários e trajes. Ao lado da produção do grupo que se intensifica, Martim continua escrevendo artigos e críticas sobre teatro e dança para *O Jornal*, do Rio de Janeiro.

---

<sup>83</sup> Revista DIONYSOS. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, n. 27, 1986. Número especial sobre O Tablado.

Em 1953, n'O Tablado, Maria Clara escreve e dirige o primeiro sucesso do grupo, a pastoral *O Boi e o Burro no Caminho de Belém*,<sup>84</sup> assim como dirige e assume o papel principal de *A Sapateira Prodigiosa*, de Federico Garcia Lorca, com cenários de Martim. Ele então começa a dividir a atenção entre O Tablado e as cenografias para outras companhias. Martim desenha os cenários para *A Milionária*, de Bernard Shaw, com direção de Willy Keller para a Companhia de Eva Tudor. Dirige o Tablado, ainda em 1953, num outro sucesso de público do grupo, o espetáculo *A Via Sacra*, de Henri Ghéon, que se apresenta no adro da Igreja Abacial de São Bento e no pátio da Igreja da Santíssima Trindade.<sup>85</sup>

Entusiasmado pela experiência, Martim cria um novo grupo, o semi-profissional Teatro do Largo, para encenação de peças ao ar livre, nos parques, praças e pátio de igrejas, realizando um antigo sonho de colocar um teatro de alta qualidade ao alcance do grande público. O primeiro espetáculo do grupo foi *Francisco de Assis*, também de autoria de Henri Ghéon. Ghéon é um autor francês de dramas, romances e ensaios bastante atuante na vanguarda francesa do início do século XX, mas mais lembrado pela crítica literária por ter sido amigo de Mallarmé e André Gide. Ao participar como médico na I Guerra Mundial, Ghéon retorna à fé católica, perdida na adolescência. Durante os anos de ateísmo, costumava afirmar que havia substituído a fé pelo culto à beleza em todas as formas.<sup>86</sup> Segundo a biografia de André Gide,<sup>87</sup> além de ter sido seu amigo próximo por mais de duas décadas, Ghéon ao escrever o texto militante *La Vie Secrète de Guillaume Arnoul*<sup>88</sup> inspirou-lhe a famosa coletânea de ensaios sobre homossexualidade, posteriormente reunida do livro *Corydon*.<sup>89</sup> Após o retorno ao catolicismo, Ghéon funda o Compagnons de Notre-Dame (Companheiros de Nossa Senhora), uma espécie de grupo de teatro amador para o

---

<sup>84</sup> Os espetáculos de o Tablado até então contavam com 08 apresentações. Em *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*, o grupo se apresentou 21 vezes, reunindo um público de 1.300 espectadores. Fonte: Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude. Acervo de Peças Teatrais para o Tablado, de 1951 a 1959. Em [http://www.cbtij.org.br/arquivo\\_aberto/acervo/tablado51a59.htm](http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/acervo/tablado51a59.htm). Acesso em 08 de junho de 2010.

<sup>85</sup> O grupo se apresentou com a *Via Sacra* 25 vezes em 1953. *Idem*.

<sup>86</sup> F.J. Sheed. *Sidelights on the Catholic Revival*, London: Sheed and Ward, 1941, p. 51.

<sup>87</sup> Sheridan, Alan. *Andre Gide – A Life in The Present*. Harvard University Press, 1999.

<sup>88</sup> *Henri Ghéon – Un Chrétien Tourmenté*, (tradução livre: Henri Ghéon – Um Cristão Atormentado). Artigo publicado em 18 de junho de 2008, no *Le Figaro*. Acesso em 09 de junho de 2010, em <http://www.lefigaro.fr/livres/2008/06/19/03005-20080619ARTFIG00010-henri-gheon-un-chretien-tourmente.php>.

<sup>89</sup> Fazendo uso do testemunho de naturalistas, historiadores, filósofos e poetas, o argumento central e à época provocador de *Corydon* é de que não só a homossexualidade existia nas civilizações cultural e artisticamente mais avançadas, como sugere que era ela mesma a relação natural fundamental entre muitos artistas, sendo a heterossexualidade apenas a representação social de uma união. *Corydon*, André Gide, tradução para o inglês por Richard Howard. London: Paperback GMP, 1985.

qual escreveu mais de 60 peças, geralmente retomando temas do Evangelho e da vida dos santos.<sup>90</sup>

Martim aposta na dramaturgia de Ghéon, que retoma com desenvoltura os gêneros medievais do mistério e do milagre, de caráter bastante popular, para ampliar a comunicação do teatro com o público. Para a encenação de *A Vida Privada de São Francisco de Assis* reuniu 22 atores, entre estreadores de teatro e balé, que se submeteram a ensaios diários durante dois meses, algo raro entre grupos amadores. Tudo isso porque Martim pretendia consolidar o grupo Teatro do Largo em regime profissional, constituindo-o como uma cooperativa. A disciplina que impunha ao processo não era o único motivador para manter a equipe azeitada durante tanto tempo. Impressionava a todos sua paixão pelo trabalho e o encantamento e beleza provocados por suas produções.<sup>91</sup> O espetáculo teve ampla repercussão da imprensa carioca, que ressaltou a interpretação de Virgínia Valli e Oswaldo Neiva, assim como comparou os versos à amplidão dos coros da tragédia grega. A música de Luis Cosme, compositor-pesquisador gaúcho e antigo parceiro de Martim nos cursos da Sociedade Pestalozzi, fora executada com instrumentos da época.

O ano de 1954 segue para O Tablado com o retorno de *O Boi e o Burro* e as estreias de *O Rapto das Cebolinhas*,<sup>92</sup> texto e direção de Maria Clara Machado, e *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder, com direção de João Bethencourt. Note-se que o perfil de teatro infantil, marca do grupo em anos futuros, ainda não estava consolidado, apesar da presença cada vez maior dos textos de Maria Clara, e O Tablado alterna os gêneros com desenvoltura para uma plateia cativa aos espetáculos. Enquanto isso, no mesmo ano, Martim segue para Recife, onde fora convidado para ministrar um curso sobre teatro para a Faculdade de Filosofia do Recife e para o Teatro Universitário de Pernambuco (TUP), patrocinado pela reitoria da Universidade de Pernambuco e pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado. Martim, que pretendia montar com o TUP, ao final do curso, os espetáculos *Crime na Catedral*, de T.S. Eliot, e *O Boi e o Burro*, de Maria Clara Machado, lastimou a falta de participação regular “de jovens universitários realmente comprometidos com o teatro”, o que o obrigou a cancelar o projeto.

Por volta desta época, Martim, que já vinha se afastando das atividades de O Tablado, desliga-se de vez da direção do grupo. Não por ter que dividir a pauta do repertório eclético, meta inicial da trupe, com os textos infantis de Maria Clara, os quais ele, inclusive, dirigiria num futuro próximo, mas, sobretudo, pela recusa da mesma em profissionalizar a companhia. Martim acreditava que a atual fase de desenvolvimento do teatro no Brasil exigia que os grupos de real vocação se

<sup>90</sup> Boschian-Campaner, Catherine. *Henri Ghéon – Camarade de Gide: Biographie d'un Homme de Désirs*. France: Presses de La Renaissance, 2008. 370p.

<sup>91</sup> Texto 2. Acervo Martim Gonçalves/Hebe Gonçalves.

<sup>92</sup> No acervo de O Tablado, no Rio de Janeiro, há uma filipeta que diz que a estréia de *O Rapto das Cebolinhas* foi em 18 de julho de 1954.

profissionalizassem. Se, num momento inicial, as novas ideias das artes cênicas chegaram ao país através dos amadores, que conseguiram produzir subvertendo a demanda estabelecida pela recepção anterior, a hora era de fortalecer tais grupos para que o desenvolvimento continuasse. “O teatro é um elemento vivo do nosso estágio cultural. (...). O que vemos de melhor, na profissão, saiu dos grupos amadores, mas a arte pede muito mais do que simples horas vagas: exige espírito profissional”.<sup>93</sup>

Em 1959, O Tablado veria outros membros de sua equipe partindo pelos mesmos motivos, como Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, que fundam o Teatro do Rio, e Cláudio Corrêa e Castro, Kalma Murtinho, Carmem Murgel e Geraldo Queirós, que fundam o Teatro da Praça. Contudo Maria Clara insiste em manter o caráter amador do grupo com receio de que o compromisso profissional e as obrigações financeiras decorrentes ameaçassem a sua continuidade. No início dos anos 1960, ela começa a dar aulas no teatro em busca de novos colaboradores, a partir daí é que tem início uma nova fase, na qual a vocação didática ganha espaço e o caracteriza até hoje.<sup>94</sup>

Ainda assim, em 1955, pouco antes de O Tablado exibir *Pluft, O Fantasmilha*, maior sucesso e marca registrada da companhia, texto escrito quando Maria Clara era aluna do Teatro de Bonecos da Sociedade Pestalozzi,<sup>95</sup> Martim retorna e dirige mais uma vez o grupo em *A História de Tobias e de Sara*, de Paul Claudel. A montagem foi originada de um convite feito a Martim pelo então bispo Dom Hélder Câmara, organizador do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional, no Rio de Janeiro. A crítica foi positiva com a encenação, que tinha 30 figurantes, além dos atores principais, e que foi encenada 22 vezes no teatrinho do Patronato da Gávea.<sup>96</sup> Ao jornal *Correio da Manhã*, Martim revela que a montagem era uma ideia antiga e que havia mesmo encomendado a tradução do texto a Saudade Cortesão e João Paulo Moreira da Fonseca que, tempos depois, desobrigaram-se do encargo. Quando o escritor, crítico e amigo Willy Lewin animou-se pela tarefa, para Martim surgiram definitivas possibilidades de montagem: “Esta é uma peça severa. Para sua apresentação uni minhas experiências no teatro de marionetes à inspiração japonesa e ao expressionismo que já utilizara na (peça) *Via Sacra*, procurando realizar com elementos plásticos, musicais e coreográficos uma tentativa de teatro total”.<sup>97</sup>

<sup>93</sup> Recorte de matéria sem data e sem origem. Provavelmente 1957/1958. Num jornal de Pernambuco. Pasta 03. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>94</sup> DIONYSOS. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, n. 27, 1986. Número especial sobre O Tablado.

<sup>95</sup> “Maria Clara aprendera a técnica do Teatro de Bonecos no Instituto Pestalozzi(...) *Pluft, O Fantasmilha, O Boi e o Burro no Caminho de Belém e Maroquinhas Fru-Fru* foram peças escritas primeiramente para o teatro de bonecos. A partir deste trabalho Maria Clara escreveu o livro *Como Fazer Teatrinhos de Bonecos*, publicado pela Editora Melhoramentos e reeditado, em 1969, pela Editora Agir”. In. Maria Clara Machado, <http://otablado.com.br/cms/?cat=6>. Acesso em 22 de julho de 2010.

<sup>96</sup> *Correio da Manhã*, Tribuna da Imprensa e Diário Carioca, em 07 de julho de 1955.

<sup>97</sup> *Correio da Manhã*, 07 de julho de 1955.

Realizando um segundo trabalho com o Teatro do Largo, também em 1955, Martim finalmente encena o projeto que acalentava há quase uma década: *Crime na Catedral*, de T.S. Eliot, no adro do Mosteiro de São Bento. A peça o havia impressionado quando, na Inglaterra, a assistiu nos claustros do Merton, em Oxford. A solução cênica alhures encontrada também faz sucesso no teatro carioca e o Teatro do Largo recebe boa acolhida da imprensa. O jornalista Gama Oliveira destaca:

A Igreja do Mosteiro de São Bento (...) cenário capaz de empolgar a plateia sob céu e as estrelas (...). Desde a Grécia, as tragédias e as comédias aconteceram no ar livre, na amplidão da natureza sem fim. A beleza esteve sempre presente n(este) espetáculo, no (canto) gregoriano, nas vozes das mulheres, na influência da velha igreja, nas roupas medievais. Assim os versos de T.S.Eliot não chegaram a ser monótonos, graças ao talento de Martim Gonçalves, à interpretação magnífica de Osvaldo Neiva.<sup>98</sup>

Sobre este e outros espetáculos que dirigiu em que fundia teatro, música e poesia, Martim costumava citar T.S. Eliot: “Toda a grande poesia é dramática e as maiores obras de teatro foram escritas em versos”.<sup>99</sup>

No final de 1955, Martim Gonçalves, aos 36 anos, era um homem profundamente bem formado. Culto, poliglota (neste momento falava três das seis línguas que aprenderia até o fim da vida),<sup>100</sup> viajado, premiado. Passados nove anos do regresso da Inglaterra, tinha conseguido construir um sólido currículo de feitos em três áreas: artes plásticas, cinema e teatro. Tudo isso com muito estudo e rigor, sem nunca separar-se de aguda capacidade crítica e sensibilidade. Não obstante, sua força poética e talento criativo como que aguardavam o verdadeiro momento de expansão. E este viria ao aceitar o convite para a maior oportunidade de sua carreira: organizar e dirigir uma escola de teatro, a primeira no Brasil a existir dentro de uma estrutura universitária, a Universidade da Bahia.

---

<sup>98</sup> GONÇALVES, Hebe:50.

<sup>99</sup> Idem.

<sup>100</sup> A pesquisa que sustenta a tese levantou a informação de que além do inglês e francês, fluentemente falados por Martim, o diretor, ao menos, lia/traduziria do espanhol e do italiano. Há que se investigar sobre o aprendizado do alemão, posto que ele se torna bolsista do país na década de 1970.

## CAPÍTULO 2 – MARTIM GONÇALVES NA PROVÍNCIA DA BAHIA

Martim Gonçalves parou o taxi em frente ao então número 27, da Rua Araújo Pinho, no bairro do Canela, região central de Salvador. Ali era o endereço do antigo Solar Santo Antônio, transformado em sede da Escola de Teatro da Universidade da Bahia após aquisição do imóvel pela reitoria.<sup>101</sup> A casa, que já havia funcionado como pensão, tinha três andares e era cercada por um modesto terreno com frondosas mangueiras, árvore que em diversas entrevistas o diretor lembraria ser de seu particular apreço.<sup>102</sup>

Mas mal desceu do carro, Martim viu que o muro que cercava a escola estava inteiramente tomado por palavras-de-ordem e palavrões: “Abaixo Martim!” “Paranoico” “Déspota” “Fora!” “Viado”. Ele seguiu as palavras que não se contentaram em berrar nos muros e desceram para a calçada, aproveitando como podiam o estreito do passeio com letras ainda maiores: “ABAI-XO” “MAR-TIM”.<sup>103</sup>

Mesmo dentro da propriedade a pichação continuava, cobrindo de betume espesso numa caligrafia grotesca as paredes brancas da bilheteria, do muro interno e da central de energia. O contraste era grande porque a escola inteira era pintada de branco.<sup>104</sup> Na porta principal, duas funcionárias o aguardavam. Creusa e Maricota<sup>105</sup> mais tarde chamariam atenção para a reação do diretor, que olhou aquilo tudo com “o rosto apático”, “não mudando a fisionomia” em momento algum.<sup>106</sup> Martim subiu as

---

<sup>101</sup> Roteiro do parágrafo de abertura e dos próximos três em entrevista de Eduardo Cabús à autora em 25 de setembro de 2010. Informações checadas com demais fontes a seguir no texto.

<sup>102</sup> Revista *Veja*, 28 de março de 1973, em *Morreram*.

<sup>103</sup> Ver fotos da pichação no Acervo Martim Gonçalves/Hélio Eichbauer, que trazem de forma bem visível as duas primeiras expressões, com uma terceira ilegível. As demais expressões foram lembradas em entrevistas dos atores Eduardo Cabús e Helena Ignez. No acervo deveriam constar oito fotografias, como atesta a numeração do envelope, contudo, internamente, apenas estão reunidas sete. Mais comentários sobre as imagens da pichação serão realizados nos Capítulos 2 e 3.

<sup>104</sup> A sede da Escola de Teatro da Universidade da Bahia do período Martim Gonçalves vai ser lembrada por diferentes cronistas que a visitaram por conta de sua ‘brancura’, ‘limpeza’ e ‘organização’. Ainda quando dividia a sede da administração com a Escola de Dança, em 1956, na Casa da Universitária, outro casarão da Rua Araújo Pinho, este também já era destacado por ser “muito branco, muito limpo e muito rococó”, na matéria de título Escola de Teatro da Bahia IV, do Diário Carioca, de 19 de novembro de 1956. A limpeza e a organização da Escola terão destaque em inúmeras narrativas da época e serão também trabalhadas no decorrer da tese.

<sup>105</sup> Maria José Freitas, secretária. Fonte: Revista *Repertório* 03, Escola de Teatro, da Universidade da Bahia. Junho de 1958.

<sup>106</sup> O depoimento que descreve o episódio da pichação está basicamente na entrevista do ator e diretor Eduardo Cabús, que na época era aluno da Escola de Teatro e estava presente no dia com as funcionárias e outros professores. Os adjetivos são dele, como “impassível” também, que não foi

escadas, entrou no casarão, deu ordem para limpar as paredes e muros, mas pediu para que, antes, o professor de esgrima, Claudio Reis, que também era um dos fotógrafos dos eventos da escola, registrasse tudo.<sup>107</sup> Era 08 de agosto de 1961.<sup>108</sup>

O ataque que agora alcançava fisicamente a Escola de Teatro fazia eco à verdadeira campanha que tomava conta dos jornais, TV e rádios baianos desde o início daquele ano, campanha em muito agravada com a saída, no último dia 08 de junho, do reitor Edgard Santos do comando da universidade.<sup>109</sup> Com a posse do novo reitor, Albérico Fraga, no dia 1º de julho, a página Unidade do jornal *A Tarde*, editada pelo movimento estudantil local, não perde tempo e na edição semanal do dia 03 dá o ultimato: “O novo reitor, Albérico Fraga, fala em paz e harmonia para a Escola de Teatro. Isto não vai ser possível enquanto Martim for o diretor”.<sup>110</sup>

Enquanto pensava em como responder a esse bisonho ‘convite para se retirar’ que agora, podia-se dizer, estampava todas as mídias da cidade, talvez fosse inevitável para Martim fazer um contraponto com outro convite, aquele que deu origem a tudo o quanto ocorreu nesses seis anos em que esteve na Bahia concebendo e coordenando uma unidade de teatro.

## 2.1 Viver a Bahia: O Projeto para uma Escola de Teatro (1955-1957)

### 1955 – O Convite da Reitoria

Martim Gonçalves chega a Salvador atendendo ao chamado do reitor Edgard Santos no sábado, 24 de setembro de 1955.<sup>111</sup> Era a segunda vez que visitava a Bahia.

editado. Ele listou, inclusive, o nome dos prováveis pichadores, que seriam alunos, que a tese, no texto final, por falta de provas, evitou perpetuar.

<sup>107</sup> No acervo Martim Gonçalves/ Helio Eichbauer existem sete fotografias da pichação. Contudo, no envelope no qual elas estão acondicionadas, há informação de que ali deveriam estar contidas 08 fotos.

<sup>108</sup> O jornal Estado da Bahia, do dia 09 de agosto de 1961, traz em nota da coluna Smart Society, de Renot: “Ontem a tarde os alunos da Escola de Teatro andaram escrevendo nos muros da Escola ‘Abaixo Martim’ como resultado do ambiente de insatisfação criado entre alunos e diretor”.

<sup>109</sup> Quando Albérico Fraga foi nomeado pelo presidente da República Jânio Quadros para o cargo de reitor, em 08 de junho de 1961, Edgard Santos estava fora da Bahia a serviço da Universidade desde o dia 04 de junho de 1961. A reitoria estava, então, a cargo do reitor em exercício, Orlando Gomes, e assim ficou até que o novo reitor assumisse oficialmente, em 1º de julho de 1961. Informações cruzadas: em *Nomeado Novo reitor da Universidade: Albérico*, *Jornal da Bahia*, 09 de junho de 1961; Em *Universidade é Realidade Total, Explica à Imprensa o ex-Reitor*, *Jornal da Bahia*, 09 e 10 de julho de 1961;

<sup>110</sup> Na matéria Martim é a única lei: Escola de Teatro, de 03 de julho de 1961. *Jornal A Tarde*, página Unidade.

<sup>111</sup> Diário de Notícias, 25 de setembro de 1955. Título da matéria: Martim Gonçalves fará uma série de conferências sobre o Teatro Moderno.

Na primeira, em janeiro de 1947, com o grupo<sup>112</sup> de teatro de bonecos deu um curso de três semanas sobre fantoches, marionetes e sombras japonesas com o apoio da Legião Brasileira de Assistência, da prefeitura e da Inspetoria de Higiene Pré-Natal e Infantil.<sup>113</sup> Em foto de 1947<sup>114</sup> pode-se ver o auditório do Liceu de Artes e Ofícios seguramente com mais de 50 pessoas, a maioria professores,<sup>115</sup> entre eles a conhecida educadora baiana Anfrísia Santiago,<sup>116</sup> mas destaca-se também a presença de pediatras, grupos de alunos de vários colégios e escolas bandeirantes.<sup>117</sup>

Os educadores pretendiam usar a “técnica” do teatro de bonecos como um “novo método pedagógico” da “escola moderna”, além do uma “maneira nova de divertimento para seus lares”.<sup>118</sup> Nas apresentações das cenas, textos de autores clássicos como Gil Vicente, Garcia Lorca, Molière e Shakespeare, alternando com “autos de natal revivendo as tradições folclóricas”, como o “reisado”.<sup>119</sup> Na apresentação anterior do grupo, no Rio de Janeiro, as “bairanas”, “duas autênticas bonecas da terra”, tinham obtido “grande sucesso”.<sup>120</sup> Em outra foto, vê-se Martim, ainda conhecido como o “pintor e cenógrafo” “Eros Gonçalves”, manipulando um boneco mamulengo do Recife.<sup>121</sup> Por essa passagem, o grupo deixou a melhor das impressões.<sup>122</sup>

Edgard Santos já era reitor da recém-fundada Universidade da Bahia, que se preparava, agora em 08 de abril de 1947, para comemorar seu primeiro aniversário. Edgard, juntamente como o governador Otávio Mangabeira (1947-1951) e seu

<sup>112</sup> Na viagem de 1947, além de Martim: a escritora Olga Obry e as professoras Ivete Vasconcelos e Yeda Navarro. *Estado da Bahia*, 29 de janeiro de 1947, em *Motivos do Folk-lore bahiano no Teatro de Bonecos*.

<sup>113</sup> *Estado da Bahia*, 29 de janeiro de 1947, em *Motivos do Folk-lore bahiano no Teatro de Bonecos*; *Estado da Bahia*, 30 de janeiro de 1947, em *Curso de Teatro de Bonecos Nesta Capital*;

<sup>114</sup> O jornal que traz a foto está presente no clipping do Acervo Martim Gonçalves/Helio Eichbauer trazendo apenas a data, 04 de fevereiro de 1947, sem o nome do jornal. Contudo, as demais matérias que acompanham o trabalho do grupo são do *Estado da Bahia*, o que leva a crer que esta também seja.

<sup>115</sup> Em matéria de 26 de setembro de 1955, A Universidade da Bahia criará o Conservatório de Teatro, no *Estado da Bahia*, Martim dirá que este curso era voltado para “professores do Estado”.

<sup>116</sup> Anfrísia Santiago (1894-1970). Educadora de grande projeção na educação baiana, sobretudo feminina, entre as décadas de 1930 e 1970. Foi membro do Centro de Estudos Baianos e, como autora, deixou livros e artigos.

<sup>117</sup> Data 25 de fevereiro de 1947, presume-se que, como os demais da sequência do clipping do Acervo Martim Gonçalves/Hélio Eichbauer, seja do *Estado da Bahia*. Título: Encerra-se, amanhã, o curso de teatro de bonecos.

<sup>118</sup> *Idem*.

<sup>119</sup> *Estado da Bahia*, 29 de janeiro de 1947, em *Motivos do Folk-lore bahiano no Teatro de Bonecos*.

<sup>120</sup> *Idem*.

<sup>121</sup> Salvador, 30 de janeiro de 1947. Em *Curso de Teatro de Bonecos nesta capital*. Presume-se, pela sequência, ser do jornal *Estado da Bahia*. Acervo Martim Gonçalves/Hélio Eichbauer.

<sup>122</sup> Em 25 de fevereiro de 1947, com título Encerra-se, amanhã, o curso de teatro de bonecos. Presume-se que, como os demais da sequência do clipping do Acervo Martim Gonçalves/Hélio Eichbauer, seja do *Estado da Bahia*.

secretário de Educação e Saúde, Anísio Teixeira, intencionavam, com a redemocratização do país no pós-guerra, modernizar, entre outras, a área de educação no estado (DIAS, 2005; 128-129). A indissociabilidade, à época, entre os campos da educação e da cultura, faz com que a administração de Anísio Teixeira seja descrita por alguns pesquisadores como a primeira a dedicar uma política para a cultura na Bahia, através da criação de um departamento próprio, o Departamento de Cultura, que patrocina o I Salão Baiano de Belas-Artes, apoia a Sociedade de Cultura Artística da Bahia (SCAB), o teatro infantil de Adroaldo Ribeiro Costa e a criação do Clube de Cinema, organizado por Walter da Silveira (TAVARES, 2001: 462).

Em 1947, Anísio Teixeira já era considerado um revolucionário da educação no país. Como diretor da Instrução Pública do Distrito Federal, havia promovido a integração da rede municipal no Rio de Janeiro entre 1931-1935 (VIDAL, 2000: 71-90) e criado, em 1935, a polêmica Universidade do Distrito Federal, fechada pela Ditadura Vargas, em 1939 (FÁVERO, 2008 :161-180). Por isso mesmo fora trazido de volta à Bahia pelo conterrâneo anti-getulista Mangabeira no pós-Estado Novo. Nas últimas duas décadas, Anísio, a partir de viagens e estudos sobre o sistema educacional americano, havia formulado uma nova concepção de escola, ancorada no pensamento de John Dewey, que se afastava do caráter moralizador-sanitarista em voga no país, em favor de uma educação de caráter formativo mais amplo e efetivamente democrático. O americanismo no pensamento e na prática de Anísio Teixeira é objeto de inúmeros estudos que enfatizam desta influência, a pregação por uma escola pública, em tempo integral e integradora das diferentes capacidades humanas, não apenas centrada, como na tradição das escolas latinas, na formação teórica e livresca dos alunos (CARVALHO, 2000: 53-70).

Destacar a influência americana no pensamento de Anísio e em sua prática à frente da administração da secretaria baiana na virada dos anos 1950 será importante para traçar-se adiante<sup>123</sup> um paralelo com o americanismo presente no projeto de Martim Gonçalves para a Escola de Teatro. Em 1951, por exemplo, Anísio criará a Fundação para o Desenvolvimento da Ciência na Bahia, cujo objetivo era dar embasamento científico às políticas públicas de desenvolvimento do estado. A Fundação financiou um convênio entre o Estado da Bahia e a *Columbia University*, que contou com importante participação da Universidade da Bahia, já que seu coordenador, Thales de Azevedo, além de secretário e presidente da Fundação, também era catedrático de antropologia da Faculdade de Filosofia (DIAS, 2005: 128).

Mas o que agora é importante enfatizar dessa visita de Martim Gonçalves em 1947 é que, além de ter deixado uma boa impressão nos meios sócio-educacionais de

---

<sup>123</sup> No subcapítulo 1960.

Salvador, ele pode presenciar, nestes 30 dias de estadia,<sup>124</sup> como a cidade e suas instituições adentravam, juntamente com o resto do país, no período democrático.

Quando o reitor Edgard Santos teve a ideia de criar uma unidade de Teatro na Universidade da Bahia pediu a indicação de um nome para seu comando ao escritor e jornalista Adonias Filho, baiano que há 20 anos morava no Rio de Janeiro e que, em agosto de 1954, havia assumido a direção do Serviço Nacional de Teatro (SNT).<sup>125</sup> Adonias indicou Martim.<sup>126</sup> Não se sabe se Edgard lembrava dos cursos de Martim em Salvador, oito anos antes; Não se sabe se Martim e Edgard tiveram algum encontro pessoal (ou artístico) no Rio, quando este último, além da reitoria da Bahia, acumulou o cargo de ministro da Educação, por 80 dias, entre 07 de junho e 24 de agosto de 1954,<sup>127</sup> data do suicídio do presidente Getúlio Vargas. Também não se sabe quando exatamente ocorreu o convite.

O fato que é histórico é que em meados de 1954, a Universidade da Bahia apoia uma primeira intervenção artística que terá repercussão na cidade quando realiza o ‘I Seminário Internacional de Música de Salvador’,<sup>128</sup> com a participação do maestro, compositor e professor alemão Hans-Joachim Koellreutter, encontro que acabará por se tornar o embrião da Escola de Música da Universidade.<sup>129</sup> Esse primeiro evento ocorreu sob a forma de aulas e concertos didáticos, oriundos de cursos de extensão diretamente ligados à Reitoria. O curso colocou estudantes e músicos baianos em contato com pedagogos e artistas internacionais, a partir de um convênio entre a Universidade e a Pró-Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências, de São Paulo. Em outubro do mesmo ano, o projeto passou a se chamar ‘Seminários Livres de Música’. O conjunto de atividades acabou dando origem a uma escola livre de música, aberta tanto ao meio universitário, quanto ao público em geral, sob a direção de

<sup>124</sup> Acompanhando a sequência de recortes de matérias de 1947, sabe-se que Martim chega a Salvador no dia 28 de janeiro de 1947 e parte por volta do dia 27 de fevereiro, visto que o curso de teatro de bonecos acaba no dia 26. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>125</sup> Processo no. 54/51 ‘Instalação da Delegacia do SNT na Bahia’, Ofício número 10, de 09 de agosto de 1954, Acervo FUNARTE.

<sup>126</sup> Revista Teatro Ilustrado, na matéria Escola de Teatro da Universidade da Bahia, em agosto de 1961 (37-46).

<sup>127</sup> SANTOS, Roberto Figueira. Vidas paralelas. V. 1 (1894 a 1962). Salvador: EDUFBA, 2008, p. 97.

<sup>128</sup> O evento teria ocorrido em julho de 1954. Matéria Escola de Música completa 54 anos de história. Publicada em 11 de novembro de 2008, em Orquestras na Bahia, [http://www.orquestrais.com.br/mat\\_ver.asp?ID=214](http://www.orquestrais.com.br/mat_ver.asp?ID=214). Acesso em 11 de fevereiro de 2011.

<sup>129</sup> A dançarina Laís Salgado Góes, aluna da primeira turma da Escola de Dança da UBa, contudo, possui outra leitura, se não diferente, ao menos complementar do evento. Segundo ela, o nome foi I Seminário Internacional de *Férias de Inverno*, que foi um *curso* organizado em junho por Maria Rosita Salgado Góes, em convênio com a Pró-Arte de São Paulo a partir do contato com o reitor Edgard Santos, no Retiro de São Francisco. Para este evento, Koellreutter veio como convidado e terminou surgindo o convite para a unidade de música da Universidade. A coreógrafa Yanka Rudska, que também teria estado presente no evento de 1954, retorna em 1956 para dirigir a unidade de dança (ROBATTO e MASCARENHAS, 2002: 117).

Koellreutter. Seus objetivos: colocar ao alcance do aluno um alto nível de cultura musical, preparar músicos para atuação profissional, realizar cursos de aperfeiçoamento e promover intercâmbio entre estudantes. Tudo isso a serviço da comunidade baiana através da realização periódica de apresentações públicas.<sup>130</sup>

Pode-se dizer que quando Koellreutter chega a Salvador, em 1954, ele era um cidadão do mundo que não tinha medo de percorrer as diferentes regiões do Brasil, *modus vivendi* bastante típico de europeus migrados por conta das tensões geradas pela II Guerra. Afinal, para quem já largara a pátria, a ‘distante Bahia’ – para a maioria dos brasileiros –, podia não parecer tão distante assim. O maestro chega ao Rio de Janeiro, em 1937, fugido da Alemanha Nazista e no ano seguinte já estará em diferentes estados do Nordeste do país, em excursão artística com o pianista Egídio de Castro e Silva (BRITO, 2001: 78). No final dos anos 1930, articula o Movimento Música Viva, que tinha objetivo divulgar a música contemporânea através de palestras, cursos, publicações e concertos. Um debate público sobre o método e a orientação estética do ensino da música no país dará o movimento amplo destaque (KATER, 2001b: 138-140). Pouco depois, em 1946, Koellreutter, o divulgador do dodecafonismo no Brasil, lança o famoso Manifesto Música Viva (LIMA, 1999: 33-34), sobre a funcionalidade da música na contemporaneidade, o cultivo do signo novo, a educação musical e a música popular (TACUCHIAN, 2006: 10).

Já na virada dos anos 1950 para 1951, Koellreutter participa de uma discussão que lhe dá ainda mais visibilidade. Através da troca de ‘cartas abertas’, publicadas nos principais jornais brasileiros, trata de frente a problemática da música atonal/dodecafônica *versus* a música nacionalista, com o maestro e compositor paulista Camargo Guarnieri. Numa delas, datada de 07 de novembro de 1950,<sup>131</sup> Guarnieri desloca mais claramente a discussão estética e musical para o campo político, ao alertar “toda a classe musical do país” “sobre os enormes perigos” que “ameaçam profundamente toda a cultura brasileira” (KATER, 2001b: 125). A resposta de Koellreutter,<sup>132</sup> na “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil. Resposta a Camargo Guarnieri”, marca o auge das discussões e desencadeia ampla polêmica, com Koellreutter – em linhas de força muito genéricas – sendo associado ao atonalismo “burguês” e “capitalista” e Guarnieri, ao “progressismo político e estético” (KATER, 2001b: 125-126).

Em 1950, Camargo Guarnieri, aos 43 anos, em São Paulo, e o pianista e compositor Francisco Mignone, com 53, no Rio de Janeiro, eram os grandes nomes da música brasileira, ambos defensores de uma linha musical nacionalista com diretrizes conceituais que partiam de Mário de Andrade e da Semana de 1922, um

<sup>130</sup> Matéria Escola de Música completa 54 anos de história. Publicada em 11 de novembro de 2008, em Orquestras na Bahia, [http://www.orquestrais.com.br/mat\\_ver.asp?ID=214](http://www.orquestrais.com.br/mat_ver.asp?ID=214). Acesso em 11 de fevereiro de 2011.

<sup>131</sup> Publicada no O Estado de São Paulo e em outros jornais.

<sup>132</sup> Datada de 28 de dezembro de 1950. No site do SESC <http://www.sesc.com.br/sonorabrasil/replica.html> em 16 de fevereiro de 2011.

“nacionalismo explícito e, quase sempre, folclórico” (TACUCHIAN, 2006: 13). O debate proposto pelo estrangeiro Koellreutter, 35, era uma tentativa de apresentar uma opção para sair da grandiloquência tropical da linguagem de Villa-Lobos, promovido durante o governo Vargas, que, politicamente, também representava um nacionalismo que estava sendo ultrapassado depois da II Guerra Mundial (TACUCHIAN, *Idem*).

Naquele momento, ainda apoiando as linhas mestras do movimento promovido por Koellreutter, a musicista Eunice Katunda, sua discípula, defende a postura do Música Viva, por conta da importância de sua função divulgadora, já que o movimento assumiria também uma postura “evolucionista” do ponto de vista histórico e estético. A música atonal-dodecafônica se mostra, a seu ver, conquista legítima no processo de desenvolvimento da linguagem e da expressão musicais num país como o Brasil (KATER, 2001a: 26).

Por volta desse período mais intenso de troca de cartas pela imprensa, no início dos anos 1950, Koellreutter promovia Cursos Internacionais de Férias, em Teresópolis, cidade serrana do Rio de Janeiro (KATER, 2001a: 27), em 1952 criava a Escola Livre de Música da Pró-Arte, em São Paulo e, em 1953,<sup>133</sup> a Escola Livre de Música de Piracicaba, há 160 km da capital (BRITO, 2001: 26). Como se verá, ao migrar para Salvador, aos 39 anos, a destemida figura pública de Koellreutter levará essa trama de debates sobre as relações entre música, política, ensino, estética e sociedade, uma malha discursiva que terá repercussões nas demais unidades de arte (Teatro e Dança) a serem criadas pela Universidade da Bahia, discussão fortalecida, é claro, pelas próprias ações das mesmas. Contudo, a intensa interdisciplinaridade a ser desenvolvida entre as escolas de arte não deve ser confundida, como o foi na época, com as linhas estética e conceitual defendida autonomamente por cada uma delas. Em suma, apesar da produção conjunta, as escolas de música, teatro e dança irão possuir profundas particularidades estéticas e administrativas não redutíveis a um conjunto. A presente tese mostrará como na sequência do capítulo.

Não é nada dispensável saber da carreira pregressa de Koellreutter e sobre sua então visibilidade nacional, ao menos nos meios artísticos. A presença de um músico sólido e corajoso como ele à frente da embrionária área de música da Universidade da Bahia foi fator fundamental para que Martim Gonçalves entendesse como séria a proposta que Edgard Santos lhe fazia. Ele mesmo relata:

Chegando, no sábado, já tive ocasião de constatar o interesse que existe nos cursos de música da Universidade, que o professor Koellreutter dirige com tanta eficiência. O que muito me impressionou, naquela manhã de domingo cheia de sol, foi o fato de verificar a presença de moças e rapazes, que poderiam estar na praia, então reunidos numa sala, atentos a aula do professor (Sebastien) Benda, sobre uma sonata de Beethoven. Ali encontrei o mesmo espírito que liga e impulsiona os moços do Rio de

---

<sup>133</sup> Página com o histórico da Pro-Arte – Seminários de Música. Em <http://www.proarte.org.br/Home.htm>, acesso em 26 de fevereiro de 2011.

Janeiro, que trabalham sacrificando as horas de lazer, para montar as belas peças de Garcia Lorca, Gil Vicente, Cocteau, Wilder, Gheon, Claudel ou Molière.<sup>134</sup> (*Entre parênteses complemento da autora da tese*).

O destaque é importante. Em entrevistas e reportagens de 1955 e 1956, em jornais tanto de Salvador quanto do Rio,<sup>135</sup> é evidente a cautela de Martim Gonçalves em relação ao convite de Edgard Santos. Em primeiro lugar, a prudência parece estar relacionada ao fracasso do curso por ele mesmo organizado, no ano anterior, no segundo semestre de 1954, em Recife, a convite da Universidade, junto ao Teatro Universitário de Pernambuco (TUP) da Faculdade de Direito,<sup>136</sup> quando intencionara montar *Crime na Catedral* e *O Boi e o Burro no Caminho de Belém*. Como foi destacado no primeiro capítulo da tese, por conta da participação irregular dos universitários, envolvidos por demais nos cursos de origem, Martim não conseguiu finalizar o projeto com as encenações.

Curiosamente, nessa mesma época em que Martim se encontrava em Pernambuco, o conterrâneo Waldemar de Oliveira, criador do Teatro de Amadores de Pernambuco, estava na Universidade da Bahia, mais precisamente em novembro de 1954, realizando uma conferência sobre teatro na Escola de Belas-Artes, também a convite do reitor Edgard Santos.<sup>137</sup> Waldemar costumava visitar Salvador com frequência, participando de eventos e projetos dos grupos amadores baianos,<sup>138</sup> tendo relações de maior proximidade e parceria com Nair da Costa e Silva, promotora do amador Teatro de Cultura da Bahia.<sup>139</sup> Na ocasião da palestra, o reitor Edgard Santos solicitara-lhe “um plano para a fundação de um teatro universitário”, ao que é atendido “com prazer”.<sup>140</sup>

<sup>134</sup> Em A Universidade da Bahia criará o Conservatório de Teatro, Estado da Bahia, 26 de setembro de 1955.

<sup>135</sup> A seqüência de recortes de jornais e revistas é realmente extensa. O texto da tese selecionará e cruzará as informações dos mais significativos no decorrer da argumentação.

<sup>136</sup> Ver Capítulo 1; Ver verbete Teatro Universitário, do DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO: temas, formas e conceitos/ J.Guinsburg, João Roberto de Faria, Mariângela Alves de Lima (orgs.) – São Paulo: Perspectiva: SESC/SP, 2006. p 298.

<sup>137</sup> Matéria recortada sem data e sem o nome do jornal onde foi publicada. Assinada simplesmente por W. Com o título: *A Propósito...* Colada na pasta de recortes de 1956, entre os meses de maio e junho. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer. A autoria de Waldemar de Oliveira foi assumida por conta da semelhança da diagramação com a coluna que Waldemar de Oliveira possuía, por esta época, no *Jornal do Comércio*, de Pernambuco, e por conta da proximidade que o autor do texto insinua ter com Martim. Martim já havia trabalhado com Waldemar e o TAP, criando os cenários de *A Casa de Bernarda Alba*, em dezembro de 1948.

<sup>138</sup> A Tarde, Título: Os Oliveira na Bahia. 10 de julho de 1956. Coluna Cinema, Rádio e Teatro.

<sup>139</sup> A Tarde, 21 de janeiro de 1956, título Teatro em Pernambuco; A Tarde, 24 de janeiro de 1956, Coluna Cinema, Rádio e Teatro (CRT), título Informante Nair da Costa e Silva. A Tarde, 04 de junho de 1956, Cinema, Rádio e Teatro, título III Festival Amador será mesmo na Bahia.

<sup>140</sup> Matéria recortada sem data e sem o nome do jornal onde foi publicada. Assinada simplesmente por W. Com o título: *A propósito...* Colada na pasta de recortes de 1956, entre os meses de maio e junho. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer. A autoria de Waldemar de Oliveira foi

Não se sabe o que Edgard achou do plano de Oliveira. Não se sabe igualmente se o reitor pediu ‘consultorias’ a outros artistas do teatro brasileiro além dele e de Martim. Teriam outros nomes do teatro achado a proposta de ‘subir’ para a Bahia pouco interessante? Sabe-se, contudo, que ao fazer o convite a Martim Gonçalves para dirigir a área de teatro na Universidade, este lhe faz uma contraproposta:

Não aceitei de pronto o convite em toda extensão porque não conhecia o meio, e pedi então para vir na qualidade de professor de um curso intensivo sobre história do teatro, e poder assim entrar em contato com o ambiente e os interessados no problema. Durante meses visitei a Universidade realizando palestras, e, através de testes pude verificar o grande interesse que havia e a possibilidade de realmente criar uma escola deste gênero. Esta seria a primeira escola de teatro dentro de uma universidade brasileira.<sup>141</sup>

E assim é feito. Em setembro de 1955, Martim dá uma semana de pausa aos ensaios de *Crime na Catedral*, desejo de montagem antigo que finalmente realizava, no Rio, com o seu mais novo grupo, o autodenominado “semi-profissional” Teatro do Largo, e ‘voa’<sup>142</sup> para a Bahia, no sábado, 24 de setembro de 1955. Retrospectivamente, será o encontro seminal para a formação da futura Escola de Teatro. Como na visita de 1947, é ampla a cobertura do projeto que agora ele coordena pelos jornais dos Diários Associados,<sup>143</sup> o *Estado da Bahia* e *Diário de Notícias*, respectivamente vespertino e matutino da rede que, desde 1942, era comandada na Bahia pelo também pernambucano Odorico Tavares (TAVARES, 1961: 26).

Na primeira matéria, intitulada *Martim Gonçalves fará uma Série de Conferências sobre o Teatro Moderno*, publicada no domingo de 25 de setembro de 1955, no *Diário de Notícias*, Martim informa que está na cidade, “sob os auspícios da Reitoria”, para realizar a partir de amanhã conferências através das quais “congregará elementos interessados, amadores ou não”, para “montar uma peça”, também com o “auspício” da Reitoria.<sup>144</sup>

assumida por conta da semelhança da diagramação com a coluna que ele possuía, por esta época, no *Jornal do Comércio*, de Pernambuco, e por conta da certa proximidade que o autor do texto insinua ter com Martim. Martim já havia trabalhado com o TAP, criando os cenários de *A Casa de Bernarda Alba*, em dezembro de 1948.

<sup>141</sup> Entrevista a Matilde Mattos, na Coluna *As Cidades e As Gentes*, *Jornal da Bahia*, 04 de abril de 1959.

<sup>142</sup> Não é um detalhe menor registrar que a viagem de 1947 foi feita para a Bahia a bordo de uma embarcação marítima, o navio Pedro I; Já a viagem de 1955, foi feita de avião, desembarcando Martim, no então Aeroporto de Ipitanga. Fontes: *Estado da Bahia*, *Motivos do Folk-lore bahiano no Teatro de Bonecos*, 29 de janeiro de 1947.

<sup>143</sup> Em sua parta de recortes de 1955, só há matérias destes jornais cobrindo a viagem de setembro. Acervo Martim Gonçalves/Hélio Eichbauer.

<sup>144</sup> Martim Gonçalves fará uma Série de Conferências sobre o Teatro Moderno, no *Diário de Notícias*, 25 de setembro de 1955.

Contudo, no dia seguinte, segunda-feira, a coluna Dentro e Fora da Política, assinada por João Bahia, no *Estado da Bahia*, vai mais além. Sob o título *Conservatório de Teatro*, o texto não fala sobre a realização de uma peça e menos ainda de palestras, e revela que a Universidade da Bahia está mesmo é “disposta a criar o Conservatório, à maneira dos grandes centros internacionais”. João Batista aconselha que o leitor continue a leitura sobre o assunto, se informando diretamente na entrevista de Martim, publicada “em outro local desta edição”.<sup>145</sup> Indo para a entrevista, apesar do título (*A Universidade da Bahia criará o Conservatório de Teatro*), Martim continua não falando sobre a criação de qualquer unidade, seja “conservatório” ou escola, e apenas declara sua “satisfação” em voltar para a Bahia, para “iniciar uma série de cursos sobre teatro e, possivelmente, tratar desde já da criação de *um grupo teatral* que associará elementos amadoristas locais e jovens estudantes interessados nos problemas da arte cênica” (Itálico da pesquisa).<sup>146</sup>

Aqui três pontos que merecem consideração. Primeiro, o citado cuidado de Martim com a extensão do projeto que estava a desenvolver na Bahia, jamais antecipando que organizava um conservatório de teatro. Reticente, anuncia que montará *uma peça*. O máximo que chega é afirmar da criação de *um grupo*. Segundo: nota-se que o termo *escola* não aparece agora, como em nenhuma matéria de 1955 sobre o projeto de Martim Gonçalves.<sup>147</sup> E, por último, a diferença mais marcante em relação ao curso que havia realizado, um ano antes, para a Universidade de Pernambuco: a presença não apenas de estudantes dos cursos universitários existentes, mas a *abertura* para os “elementos amadoristas locais” e demais interessados em teatro.

Em relação a essa ‘abertura’, Martim não deve ter encontrado resistência da reitoria, já que era o mesmo procedimento adotado pelos ‘Seminários Livres de Música’. Talvez tenha mesmo recebido incentivo diante da prerrogativa de “atendimento à comunidade” presente nas atividades culturais da administração Edgard Santos, configuração que será trabalhada profundamente ao longo do presente capítulo. Cabe antecipar, contudo, que na fase aguda de críticas à administração Martim, em 1961, a unidade de teatro será questionada por conta dos exames admissionais serem quase que exclusivamente baseados em testes de aptidão cênica, o que possivelmente relegava para escanteio outros tipos conhecimentos exigidos para um “nível universitário”.<sup>148</sup> O exame de admissão da Escola de Teatro, realizado a partir de 1956, será realmente baseado no *reconhecimento de um potencial* para a

<sup>145</sup> Estado da Bahia, 26 de setembro de 1955, coluna Dentro e Fora da Política.

<sup>146</sup> Estado da Bahia, 26 de setembro de 1955, A Universidade da Bahia criará o Conservatório de Teatro.

<sup>147</sup> Pesquisa nos jornais A Tarde e Diário de Notícias, semana de 25 a 30 de setembro de 1955, Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Pesquisa no clipping particular de Martim Gonçalves, pasta ano 1955, Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>148</sup> No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia, Diário Oficial, em 19 de dezembro de 1961.

atividade cênica, mas, uma vez dentro da Escola de Teatro, o aluno era verdadeiramente bombardeado por informações, técnicas e habilidades, num grau altíssimo de exigência que, por sua vez, ocasionará outro nível de críticas à Escola.<sup>149</sup> Mas que o capítulo não antecipe. Ao longo dos próximos seis anos, a solução para o ‘acesso’ do ‘talento’ à Universidade proposta por Martim (Koellreutter/Edgard) será tratada e julgada de diferentes formas pelo campo educacional e cultural de Salvador. A tese tratará aos poucos do problema.

Ainda na entrevista, Martim delinea o programa do curso, dividido em duas partes: Uma constituída de “palestras sobre teatro, curso intensivo de iniciação as diferentes técnicas teatrais”; E, outra, onde “fará testes” com aqueles que se dispuser a participar da montagem, a ser encenada quando de sua volta.

Para este fito, desejo a contribuição de todos os elementos amadoristas, pois sei que existem vários grupos já organizados, a fim de que estes, em combinação com os novos interessados, possam realizar um espetáculo digno da tradição cultural deste estado. Aqui fica pois o meu convite a todos que desejarem colaborar nesta iniciativa teatral.<sup>150</sup>

E detalha o conteúdo das palestras: Dia 26, Arquitetura Dramática; Dia 27, A Peça; Dia 28, O Ator e o Diretor; Dia 29, O Cenário; Dia 30, A Música, a Dança e a Mímica no Teatro. Como se vê, os prolegômenos do teatro moderno, ressaltando a importância dos diferentes elementos na composição de uma montagem teatral, além do destaque para o tema da relação complexa e pouco evidente entre o ator e o diretor. Retornando à entrevista, Martim insiste no convite aos amadores, no subtítulo ‘Teatro para Todos’:

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

Para além da evidente conexão com o processo de renovação moderna do teatro, questão e prática iniciada no Brasil pelo movimento amador carioca (BRANDÃO, 2009: 69-134) – frente de ação na qual Martim Gonçalves já havia participado em

---

<sup>149</sup> Entrevista da autora da tese aos ex-alunos Nilda Spencer, Orlando Senna, Maria Moniz, Álvaro Guimarães e Sonia Robatto.

<sup>150</sup> Estado da Bahia, 26 de setembro de 1955, A Universidade da Bahia criará o Conservatório de Teatro.

diferentes posições – com o trecho acima ele demonstra o desejo de integrar a iniciativa baiana à grande mudança que se processava, no Rio de Janeiro e São Paulo, quanto à “nova” caracterização sociocultural daqueles que ingressavam nas artes cênicas. Tal movimento foi inicialmente alavancado pelo Teatro de Estudantes do Brasil (TEB), de Paschoal Carlos Magno, que, entre outras ações, incentivou a opção-teatro entre alunos de diferentes cursos e níveis (não apenas universitário), pessoas que finalmente criaram coragem para seguir carreira numa área tão incerta e ainda socialmente pouco respeitada como o teatro. O TEB, é bom lembrar, aceitava “qualquer pessoa que quisesse estudar teatro e tivesse menos de 30 anos”.<sup>151</sup> De um modo geral, a “meta” era engendrar uma nova “classe” de homem de teatro brasileiro, mais apta às pretensões artísticas e exigências estéticas latentes nas premissas do teatro moderno (SILVA, 1989: 27-30).

O convite de Martim ecoou de forma muito positiva nas diversas camadas e setores da sociedade baiana, atraindo interessados das mais diferentes origens e idades. A essa convocação, responderam aqueles, entre muitos outros, que seriam os primeiros alunos da Escola de Teatro: Nilda Spencer, dona-de-casa e mãe de dois filhos, casada com engenheiro americano e figura bastante conhecida das colunas sociais;<sup>152</sup> Lia Mara, pseudônimo de Eliete Leal de Araújo, colunista do jornal *Diário de Notícias* e da Rádio Sociedade (a PRA-4)<sup>153</sup>; ‘dona’ Antonieta Athayde Bispo, membro do amador Teatro Espírita da Bahia;<sup>154</sup> João Gama Filho, professor do secundário;<sup>155</sup> Roberto Assis, jovem estudante secundarista;<sup>156</sup> Otoniel Serra, outro jovem estudante, recém-chegado do interior;<sup>157</sup> Sônia dos Humildes, do Teatro de Amadores do Fantoques (TAF), mas com passagens por outros grupos amadores; Maria Ivandete, também de grupos amadores; e Jurema Penna, estudante de Direito. O depoimento de Jurema sobre as conferências de 1955 é bastante ilustrativo:

Eu já fazia teatro amador na Bahia – o que, naquela época, era uma ousadia muito grande – e nós sentíamos falta de apoio oficial. Um dia eu recebi, na minha casa, um convite da Universidade para participar de uma palestra realizada por Martim Gonçalves que estava chegando do Rio. Todo o pessoal que fazia teatro amador compareceu e, lá, fomos apresentados a este homem. Depois, o reitor Edgard Santos nos disse que ia fazer uma escola de teatro aqui na Bahia. A gente não acreditou! De repente a universidade resolveu fazer uma escola de Teatro! Durante todo o correr de

<sup>151</sup> Em No Dorso Instável de um Tigre, Revista Piauí, número 03. Dezembro de 2006.

<sup>152</sup> Entrevista de Nilda Spencer a autora da tese, em 20 de julho de 2003.

<sup>153</sup> Jornal Diário de Notícias, 03 de março de 1956.

<sup>154</sup> Entrevista de Eduardo Cabús a autora, em 25 de setembro de 2010.

<sup>155</sup> ‘Anais do 1º Congresso Brasileiro de Língua Falada No Teatro’, Rio de Janeiro: MEC, 1958. p.16.

<sup>156</sup> Entrevista de Roberto Assis a autora, no evento Memória do Teatro na Bahia, em 31 de outubro de 2007.

<sup>157</sup> Entrevista de Otoniel Serra a autora, em 11 de outubro de 2010.

1955, Martim Gonçalves veio várias vezes a Salvador fazer palestras,<sup>158</sup> nos preparar. Começamos a ouvir falar de Stanislavski, das várias maneiras de fazer teatro – coisas que nunca tínhamos ouvido falar. Ficamos na expectativa da formação desta escola.<sup>159</sup>

A ex-aluna Sônia dos Humildes recorda inclusive que foi “conduzida” para a conferência de Martim pelo próprio organizador do grupo amador que fazia parte, Walter Ruy: “Vi que se iniciava algo de sério na Bahia (...). Compreendi que me ofereciam oportunidade de ampliar meus conhecimentos, de tornar-me a profissional que desejava ser”.<sup>160</sup> Durante as palestras, realizadas na reitoria,<sup>161</sup> Martim também promoveu a leitura dramática de peças<sup>162</sup> e exposições de trechos de filmes.<sup>163</sup>

Um detalhe que não deve passar despercebido é o fato das inscrições das conferências de teatro terem ocorrido na sede dos Seminários Livres de Música que, nesta época, funcionavam no segundo andar da Escola de Enfermagem, no Canela.<sup>164</sup> O curso universitário de Enfermagem, criado em 1947, foi o primeiro da Bahia e o terceiro do Brasil, e representou um grande passo para a modernização dos serviços médicos no estado. Até então a atividade era exercida de forma amadora e assistencial por freiras e a criação do novo curso encontrou bastante resistência dos meios religiosos, sociais e mesmo acadêmicos baianos. No cotidiano da função de enfermagem, havia muito autodidatismo, pouco preparo técnico e individualismo, este manifesto na resistência à adoção de normas padronizadas necessárias ao funcionamento eficiente de um grande hospital (SANTOS, 2008: 80-81). Questões que, num esforço de comparação, também alastravam as relações dos amadores artísticos baianos. Quanto à estratégia de Edgard – de alojar o embrião de uma nova unidade da Universidade em outra igualmente considerada ‘moderna’, mas já consolidada – vai perdurar até o final de seu reitorado.

---

<sup>158</sup> Nesse trecho e na entrevista de Martim (Estado da Bahia, 26 de setembro de 1955) se fala em outras visitas do diretor à Bahia ainda no ano de 1955, mas não foi encontrada qualquer matéria sobre elas nos jornais da época pesquisados.

<sup>159</sup> A Tarde, 10 de março de 1984. Entrevista de Jurema Penna a Márcio Meirelles.

<sup>160</sup> Jornal A Tarde, de 17 de dezembro de 1960, Beleza e Talento: armas de Sonia dos Humildes para Vencer no Teatro.

<sup>161</sup> A maioria das matérias aqui trabalhadas fala que as conferências foram ou serão realizadas na reitoria, apenas uma delas, a que anuncia o evento (Estado da Bahia, 26 de setembro de 1955, A Universidade da Bahia criará o Conservatório de Teatro) afirma que serão realizadas na Escola de Enfermagem.

<sup>162</sup> Curso de Teatro, em 27 de setembro de 1955, Estado da Bahia.

<sup>163</sup> Curso da Teoria do Teatro, nota na coluna TEATRO, de José Morais, Estado da Bahia, em 29 de setembro de 1955.

<sup>164</sup> Em Renovação Teatral na Bahia, Diário da Bahia, em 28 de setembro de 1955.

Apesar das matérias seguintes dos jornais Associados não falarem mais em ‘conservatório’,<sup>165</sup> o *Diário da Bahia*, veículo de outro grupo político,<sup>166</sup> num texto de 28 de setembro, repercutindo informações divulgadas, enaltece, destacando no subtítulo, a ideia do *Conservatório Teatral da Boa Terra*: “Com isto teremos dado início ao grande sonho da Universidade e que também é o da Bahia de possuir o seu Conservatório Teatral, onde os jovens encontrarão os recursos para se dedicarem ao teatro, que é uma força educativa de grande profundidade”.<sup>167</sup> E novamente convoca: “os jovens que tem pendores para o teatro devem comparecer às palestras de Martim”.

Mas quem são esses amadores teatrais baianos tão solicitados? As fontes divergem da quantidade de grupos existentes, pois também não concordam com o peso dado pelas organizações amadoras à própria produção. Segundo Franco, foram registrados em jornais baianos, ao longo da década de 1950, quase 30 grupos cênicos, “funcionando com relativa regularidade”, “alguns” constituídos por 40 integrantes, com oito montagens anuais (FRANCO, 1991: 105). Em novembro de 1956, a *Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro, afirmaria existir 16 grupos amadores em Salvador quando da chegada do professor Martim.<sup>168</sup>

Alguns grupos destacam-se, contudo, nas coberturas dos jornais *A Tarde* e *Diário de Notícias* (SANTANA, 2009a: 42-51). Tomando como base as datas de criação dos cinco principais grupos amadores em atividade em Salvador, percebe-se que todos, sem exceção, fazem parte daquele primeiro sopro renovador lançado na capital baiana no pós-Guerra: Teatro de Amadores do Fantoques (TAF criado em 1945); A Hora da Criança (1947); Teatro de Cultura da Bahia (TCB, 1951), Teatro Amador da Bahia (TAB, 1954) e o Grêmio Dramático Familiar (GDF, 1954) (*Idem*: 43).<sup>169</sup>

Apesar da presença de textos do repertório do teatro moderno, os jornais mostram que majoritariamente os grupos encenam operetas, infantis e comédias ligeiras, sem que apresentem um programa cultural mais evidentemente sintonizado

<sup>165</sup> Curso de Teatro, em 27 de setembro de 1955, Estado da Bahia e Curso da Teoria do Teatro, nota na coluna TEATRO, de José Moraes, Estado da Bahia, em 29 de setembro de 1955.

<sup>166</sup> O *Diário da Bahia* é fundado por Demétrio Ciriaco Tourinho e Manoel Jesuíno Ferreira em janeiro de 1856. O periódico não acompanha o processo de atualização dos demais impressos baianos e é fechado, com pouco mais de 100 anos, em 1958. 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.

<sup>167</sup> Em *Renovação Teatral na Bahia*, *Diário da Bahia*, em 28 de setembro de 1955.

<sup>168</sup> Em *O Assunto é Bahia*, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1956. Matéria de João Augusto Azevedo. Futuro professor da Escola de Teatro.

<sup>169</sup> As datas de criação aqui apresentadas foram retiradas de matérias publicadas nos jornais *A Tarde* e *Diário de Notícias*, entre janeiro de 1956 e dezembro de 1961. Em *História do Teatro na Bahia*, Affonso Ruy traz outras datas para a criação do Teatro de Cultura da Bahia (1950) e Teatro de Amadores da Bahia (1952) (RUY, 1959: 106). A possível correção, contudo, não invalida o raciocínio.

com a renovação técnica e artística deslanchada pelos amadores do Rio de Janeiro e São Paulo (*Idem*: 43). Na opinião de Martim, uma tradição teatral baiana havia existido e se “interrompera” com o incêndio do Teatro São João, em 1922, e a derrubada do Teatro Politheama, em 1933.<sup>170</sup> Mas complementa:

No entanto, durante todo esse longo tempo de interrupção (...) o interesse geral sempre se manifestou através de atividades amadorísticas, existindo dezesseis grupos em funcionamento na capital baiana, quando se inaugurou a Escola.<sup>171</sup>

Essas atividades amadorísticas eram realizadas sem apoio sistemático, de forma intermitente, sem público cativo, sem recursos técnicos ou formação específica (SANTANA, 2009: 42). Os palcos para apresentação eram raros e, em muitas épocas, nenhum. O Teatro do Instituto Normal (Iceia), o Cine-Teatro Guarani (interditado entre 1950 e 1954) e o Teatro Oceania (sala adaptada a partir de 1952) eram disputados pelos amadores com as companhias do sudeste em turnê (*Idem*). Havia também aproveitamento dos espaços dos clubes, escolas e paróquias, mas sem a menor estrutura especificamente teatral.

O rádio-teatro, por outro lado, é uma atividade cultural constante. Promovido geralmente pela PRA-4, financiado por produtos de higiene pessoal que batizavam os programas (Gessy, Juvênia, Colgate-Palmolive e Leite de Colônia), o rádio-teatro tem produção local e movimenta um pequeno elenco de onde, mais tarde, partirão nomes que também se engajam no projeto da Escola de Teatro, como a citada Lia Mara e Geraldo Del Rey (*Idem*: 43). A Rádio Sociedade ainda promove eventos de teatro e dança no auditório do Instituto Normal, como a *Romerias Espanholas*.<sup>172</sup> Com maior ou menor constância, Salvador é visitada, desde o início do século, por companhias de teatro nacionais ou estrangeiras (predominantemente portuguesas), sem que estas passagens causassem repercussões evidentes no exercício da cena local que permanecia, guardada as exceções – sendo as mais significativas exploradas a seguir – a mesma do início do século XX.

Em janeiro de 1950, o TAF, grupo de teatro interno às atividades do Clube Carnavalesco Fantoques da Euterpe, recebe uma ajuda importante. O diretor Adacto Filho é designado pelo SNT para uma temporada em Salvador (FRANCO, 1991: 107). Adacto havia começado como ator do Teatro de Brinquedo<sup>173</sup> e tinha um histórico de atividades com Os Comediantes. Dez anos antes, dirigiu o grupo carioca em *A Verdade de Cada Um*, de Luigi Pirandello, com a supervisão de Zbigniew Ziembinski. Na célebre temporada de 1943, a de *Vestido de Noiva*, encena com o grupo *Um Capricho*, de Alfred de Musset, *Escola de Maridos*, de Molière, e *O Escravo*, de Lúcio Cardoso (DÓRIA, 1975: 87-90).

<sup>170</sup> Em Escola de Teatro da Universidade da Bahia, Revista Teatro Ilustrado, agosto de 1961.

<sup>171</sup> *Idem*.

<sup>172</sup> Diário de Notícias, 13 de janeiro de 1956.

<sup>173</sup> Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Acesso em 16 de fevereiro de 2011.

Adacto monta com o TAF, no primeiro semestre de 1950, *A Eterna Anedota*, de Bernard Shaw, *O Azarento*, de Luigi Pirandello, e *O Pedido de Casamento*, de Anton Tchecov. Antes dos espetáculos, o diretor falava sobre a vida e a obra dos dramaturgos para uma plateia basicamente constituída de sócios do clube. A partir de maio, apresenta 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 (FRANCO, 1991: 107).

O intercâmbio com o diretor convidado revela problemas intrínsecos aos grupos locais, como falta de mão-de-obra capacitada e necessidade de melhor formação artística dos atores. Tentando contornar a situação e numa atitude ousada o TAF anuncia na estreia mesmo de *A Eterna Anedota*, a criação de uma escola de arte dramática na cidade (FRANCO, 1991: 107). Em *História e Formação do Ator*, Ênio de Carvalho afirma que esta “Escola de Teatro durou até 1953, ou seja, os três anos de uma única turma” (CARVALHO, 1989: 184). Nos jornais da época pesquisados,<sup>174</sup> contudo, não foi encontrada informação sobre o encerramento do curso. Carvalho acrescenta ainda que a escola teve frequência média de 60 alunos (*Idem*).

As informações que Carvalho reproduz são retiradas do livro *História do Teatro na Bahia; Séculos XVI – XX*, de Affonso Ruy (1959). No livro Ruy, que teria sido o primeiro diretor da instituição (FRANCO, 1991: 107), afirma que a escola foi fundada a “título experimental” e “inexplicavelmente, foi suspensa”. Ainda segundo ele, a escola promoveu os cursos de dicção, interpretação, caracterização, história do teatro, literatura teatral e psicologia estética (RUY, 1959: 105). A criação dessa escola de arte dramática teria sido uma proposta conjunta do então ministro da Educação, o banqueiro baiano Clemente Mariani, do secretário Anísio Teixeira, e do diretor do SNT, Thiers Moreira (FRANCO, 1991: 107).

Depois dessa temporada de 1950, o TAF só volta a “dar notícias” em 1954 (FRANCO, 1991: 107). E, apesar do projeto de formação, o grupo comemora dez anos, em 1955, retornando ao velho repertório de operetas, encenado desde a década de 1940: *O Conde de Luxemburgo*, *A Viúva Alegre*, *A Princesa dos Dólares* e *Cabocla Bonita*.<sup>175</sup>

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). O grupo estreou, em 1952, com *A Gota d'Água*, de Henry Bordeaux, com direção de Silva Ferreira, artista originário do Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Na mesma

<sup>174</sup> Foram pesquisados os jornais A Tarde e Diário de Notícias, entre novembro e dezembro de 1953.

<sup>175</sup> Matérias sobre o decênio do TAF são publicadas nos dias 28 de janeiro de 1956, no A Tarde, e 29 de janeiro de 1956, no Diário de Notícias. Ambas listam o repertório, mas não trazem os nomes do elenco, autores e demais envolvidos. Há apenas a citação do regente da orquestra, Otelo Araújo.

temporada, apresentou aos baianos *O Homem da Flor na Boca*, de Pirandello e *Canção da Felicidade*, de Oduvaldo Vianna (SANTANA, 2009a: 46).

No ano seguinte, em 1953, entre novos e antigos textos do repertório, o TCB 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.Priestley. Em 1955, o TCB colhia os frutos da temporada de *Massacre*, de Emanuel Robles, que recebeu os prêmios de melhor ator, direção e segunda melhor atriz, no I Festival Nortista de Teatro Amador, em Recife (*Idem*). Podia-se dizer que era o grupo “mais moderno” entre os baianos.

Já o Teatro de Amadores da Bahia, organizado por Antonio Pinto, encena textos do repertório moderno e outros: *Paternidade*, de August Strindberg, *O Homem da flor na Boca* e *Chapeuzinho Vermelho*.<sup>176</sup> Em documentos da Funarte do final dos anos 1940, há pedidos de auxílio para um Teatro de Amadores da Bahia, que era derivado do Teatro dos Estudantes da Bahia, fundado em 1942.<sup>177</sup> Mas não foi possível confirmar se se trata do mesmo TAB de 1955. Em análise dos jornais baianos de 1955, por outro lado, não foi encontrada nenhuma citação ao Teatro de Estudantes da Bahia.<sup>178</sup> Em agosto de 1948, o DCE da UB havia pedido auxílio ao SNT para uma temporada baiana do Teatro Universitário, do Rio de Janeiro.<sup>179</sup> Quatro anos depois, em 1952, um Teatro Universitário ligado à Universidade da Bahia apresenta duas peças: *A Chegada da Primavera* e *Uma Noite de Cerimônia*.<sup>180</sup> Depois disso, não há mais informações do TU baiano até 1956, quando há notícias com um grupo com esse nome simultaneamente ao surgimento da Escola de Teatro.<sup>181</sup> Há ainda o Grêmio Dramático Familiar, organizado por Paulo Serra e Luizinha Serra, apresentando seleção semelhante de textos, como *A Condessa Pobre* (1954) e *Ladra* (1954). O repertório apresentado pelos amadores baianos, com poucas variações, é o mesmo que circulava pelo país entre os grupos de amadores e de estudantes, universitários ou não, desde a década de 1940.<sup>182</sup>

Deixando o universo de Salvador para trás e voltando para o Rio de Janeiro no início de outubro de 1955, a notícia de um “conservatório” de teatro a ser criado na

<sup>176</sup> Matérias da coluna Cinema, Rádio e Teatro do jornal A Tarde: 11 de junho de 1956 e 09 de julho de 1956. No Diário de Notícias, em 21 de janeiro de 1956.

<sup>177</sup> Processo n. 32.549/48 – Teatro dos Estudantes da Bahia; Processo n. 15/49 – Teatro dos Estudantes da Bahia. Acervo FUNARTE.

<sup>178</sup> Foram pesquisados os jornais A Tarde, Estado da Bahia e Diário de Notícias, entre janeiro e dezembro de 1955.

<sup>179</sup> Processo n. 66.771/48 – Diretório Central dos Estudantes da Universidade da Bahia. Acervo FUNARTE.

<sup>180</sup> Elenco das peças de 1952: Herval Ribeiro, Alexander Peterson, Yeda Batista, Mirthes Paiva, Colin Scott (FRANCO, 1991: 125-131);

<sup>181</sup> Jornal A Tarde, Coluna Cinema, Rádio e Teatro, em 16 de julho de 1956

<sup>182</sup> Ver os textos listados nos verbetes Teatro Amador e Teatro Universitário, do Dicionário do Teatro Brasileiro – Temas, Formas e Conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Bahia, acompanha Martim e repercute na imprensa carioca.<sup>183</sup> Em matéria do *Correio da Manhã*, do dia 07 de outubro de 1955, Martim fala do entusiasmo com a Bahia, da obra que o reitor “inicia”, e que foi realmente convidado para “dirigir o futuro Conservatório Dramático da Bahia”. Antecipa que está procurando “professores para os cursos intensivos que lá serão criados” e diz que “desta maneira, a Bahia coloca-se na dianteira do movimento teatral, através de uma iniciativa universitária das mais importantes”. Ainda no *Correio*, Martim explicita que se mostrou “particularmente entusiasmado” com o Seminário de Música, dirigido pelo “conhecido musicista moderno” Koellreutter. Ele narra o “sucesso” da programação musical da reitoria, que “superlotou durante vários dias” o auditório da Universidade. Na *Tribuna da Imprensa*, em 13 de outubro, Martim ainda fala que Koellreutter “obteve verdadeiro milagre, em curto espaço de tempo”.

Em ambas as matérias, Martim revela que cursos de dança começaram a ser organizados também no Seminário. Em setembro de 1955, por exemplo, o “famoso dançarino japonês” Masami Kuni, que atualmente está em São Paulo, na Bahia dirigiu um curso intensivo.<sup>184</sup> E expõe o que parece o plano mais geral para a arte na Universidade da Bahia *naquele momento*: “O futuro Conservatório Dramático funcionará juntamente com o Seminário de Música e de Dança, formando, assim, um conjunto único no panorama do teatro brasileiro”.<sup>185</sup> Acrescenta que já está estudando a possibilidade de montar um espetáculo ao ar livre, um auto seiscentista, uma peça de caráter religioso, em frente a uma das igrejas de Salvador.<sup>186</sup> E sentencia: “A Bahia tem uma grande tradição de teatro popular, danças folclóricas, antigos espetáculos religiosos, procissões e cortejos alegóricos. Será preciso reviver estes espetáculos”.<sup>187</sup> Martim finaliza a matéria lembrando que já retomou os ensaios de *Crime na Catedral* com o Teatro do Largo.

Apesar da animação visível, Martim não volta a falar na imprensa por longos meses sobre o projeto da Bahia, inclusive quando, numa entrevista ao *Correio da Manhã*, no final de dezembro de 1955, uma das perguntas incide diretamente sobre “seus futuros projetos”.<sup>188</sup> Ele responde que pretende continuar produzindo com os mesmos grupos de 1955, o Teatro de Largo e *Les Comédiens de L’Orangerie*, da Maison de France. Para este último, antecipa inclusive que criará os cenários e trajes de *Calígula*, para a inauguração do teatro da Maison, em março de 1956, no Rio de

<sup>183</sup> *O Teatro na Bahia, Correio da Manhã*, 07 de outubro de 1955 e *Tribuna da Imprensa*, coluna Teatro, de Claude Vincent, *Conservatório de Teatro na Bahia*, em 13 de outubro de 1955.

<sup>184</sup> *O Teatro na Bahia, Correio da Manhã*, 07 de outubro de 1955.

<sup>185</sup> *Tribuna da Imprensa*, coluna Teatro, de Claude Vincent, *Conservatório de Teatro na Bahia*, em 13 de outubro de 1955.

<sup>186</sup> *Idem*.

<sup>187</sup> *Idem*.

<sup>188</sup> O recorte está localizado no clipping de 1955, entre matérias do dia 24 e 26 de dezembro de 1955. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

Janeiro.<sup>189</sup> Com ambos os grupos, pretendia encenar uma versão bilíngue (português e francês), da famosa obra de Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, que teve uma versão encenada por Louis Jouvet e sua companhia no Rio e em São Paulo, em 1942 (MAGALDI & VARGAS, 2001: 172; ARAÚJO, 1978: 328). Nenhuma palavra sobre a Bahia. Em contrapartida, acompanhamos na imprensa carioca o sucesso de crítica e público de sua segunda peça com o Teatro do Largo.<sup>190</sup>

O que teria acontecido durante esse meio tempo? Martim não era um inconsequente. Se a reitoria não tinha ideia, ele próprio sabia da envergadura do desafio que Edgard Santos havia posto em suas mãos: Ensinar teatro. Dentro de uma estrutura universitária. Em Salvador. Apesar da legítima admiração que o ambiente gerado por Koellreutter lhe provocara, a área de teatro no Brasil daqueles anos possuía suas boas particularidades. E ele, que há muito desejava a profissionalização da carreira artística, também não queria criar uma saída momentânea, mas sim, como diria inúmeras vezes, uma “base” sólida que durasse muitos anos.<sup>191</sup>

Martim conhecia profundamente as praças do Recife, Rio de Janeiro e São Paulo. Já havia trabalhado com os principais grupos e artistas consagrados de todas elas. Numa rápida listagem, trabalhou, em Pernambuco, com o Teatro de Amadores, o Teatro de Estudantes e o Teatro Universitário; no Rio, esteve com Os Comediantes, com Ziembinski, com a Companhia Dulcina de Moraes; e em São Paulo atuou ao lado da turma de italianos que fazia a modernidade paulista na Vera Cruz da fase Alberto Cavalcanti, sabendo dos bastidores e assistindo ao Teatro Brasileiro de Comédia. Trabalhou com e era amigo de Paschoal Carlos Magno. Em filmes da Atlântida para os quais fez a cenografia, havia admirado o talento histriônico de atores como Oscarito, Grande Otelo, José Lewgoy e Wilson Grey.<sup>192</sup> Havia fundado dois grupos: o amador Tablado e o ‘semi-profissional’ Teatro do Largo. Além do histórico com as artes plásticas, havia trabalhado com o Conjunto Coreográfico Brasileiro e o Ballet da Juventude.

Também havia colocado para si mesmo, ao se desvincular de O Tablado, que o grande desafio agora era a profissionalização da carreira teatral em bases modernas.

---

<sup>189</sup> O Teatro da Maison de France de fato é inaugurado em 20 de março de 1956, inclusive tendo a presença do presidente de Juscelino Kubitschek, mas não com a peça Calígula, visto que ela será encenada pela primeira vez no Brasil, apenas em junho de 1961, em Salvador.

Fonte: <http://www.maisondefrance.org.br/index2.html#> em 16 de fevereiro de 2011.

<sup>190</sup> Pasta de recortes de 1955, meses de outubro, novembro e dezembro. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>191</sup> Reinício do Curso de Teatro com a chegada do Prof. Martim, no Diário de Notícias, Bahia, de 12 de maio de 1956; *O Teatro, um Elemento Vivo do Nosso Estágio Cultural*, no *Diário da Noite*, Pernambuco, em 02 de janeiro de 1958; Abertas as Inscrições para Escola de Teatro, jornal A Tarde, Bahia, em 13 de março de 1958; A Escola de Teatro da Universidade da Bahia, em 12 de março de 1958, no Correio da manhã, Rio de Janeiro.

<sup>192</sup> Martim Gonçalves aparece como cenógrafo na ficha técnica dos filmes *Os Três Vagabundos* e *Carnaval Atlântida*, ambos de José Carlos Burle, dirigidos em 1952, tendo no elenco os atores listados. Fonte: Cinema Brasileiro – produtoras, em <http://www.cinemabrasileiro.net/produtoras.html>. Acesso 21 de fevereiro de 2011.

Ele próprio observava a árdua batalha das companhias cariocas para saírem do amadorismo. Em São Paulo, apesar (ou por conta) da concorrência com o TBC, as companhias modernas vinham tendo melhor sorte ao se constituírem como empresas, como o provavam a Cia Maria Della Costa e a empresa dos amigos Nydia Lícia-Sérgio Cardoso.<sup>193</sup>

Em paralelo ao problema da profissionalização – recorrente, mas não uma solução unânime nos meios teatrais – havia a questão amplamente discutida da necessidade de se formar um ator novo, para o novo teatro. Em suma, da formação de um ator novo que suportasse a agitada dinâmica do Teatro Moderno: um ator versátil, *plástico*, com alguma profundidade intelectual para suportar nuances de textos muitas vezes complexos, além de, é claro, talento. Era o desafio de todo ‘o mundo do teatro moderno’ *par excellence*.

Para dar conta da questão da formação em teatro, em 1955, ano da proposta do reitor Edgard Santos a Martim Gonçalves, além da Escola de Arte Dramática, mantida por particulares, em São Paulo, desde 1948, existia a escola municipal Martins Penna, criada em 1911, no Rio de Janeiro, e o Conservatório Nacional de Teatro, criado em 1953, também no Rio, oriundo do Curso Prático de Teatro, mantido pelo SNT (FREITAS, 1998: 23-27). Dulcina de Moraes, por sua vez, se encontrava às voltas da criação da Fundação Brasileira de Teatro (FBT).<sup>194</sup> Havia a miríade de cursos, de diferentes extensões e objetivos, espalhada pelo país, nas mais diversas instituições, inclusive nas teatrais, como o Teatro Duse, que funcionava há três anos. Além disso, existia a potência latente dos grupos amadores e de estudantes – universitários ou não – que respondiam como podiam, desde 1938, ao chamado do Teatro do Estudante do Brasil. Portanto, Martim não tinha, no país, nenhum modelo de ensino formal e universitário de teatro em que pudesse se espelhar, refutar ou ampliar. As universidades brasileiras das capitais teatrais, em especial, a Universidade de São Paulo<sup>195</sup> e a Universidade do Rio de Janeiro,<sup>196</sup> ainda não haviam passado pelo desafio.

---

<sup>193</sup> Ler Capítulo 4, de Uma Empresa e Seus Segredos: Companhia Maria Della Costa, Tania Brandão, 2009, pp. 135-222.

<sup>194</sup> Algumas fontes datam a criação da escola da Fundação Brasileira de Teatro em 1955 (FREITAS, 1998: 28). É a mesma informação do site do Itaú Cultural, em <http://www.itaucultural.org.br>. Contudo, é preciso explicitar que os cursos só iniciam no ano seguinte. No histórico da FBT presente no site da atual FBT, em Brasília, consta que a Fundação foi criada realmente em 07 de julho de 1955, mas realizando neste ano o I Congresso de Ensino de Teatro. “No ano seguinte solicitou ao Ministério da Educação e da Cultura autorização para funcionamento da Academia de Teatro, que tinha como objetivos prover a formação, a especialização e aperfeiçoamento do pessoal de teatro, em todas as suas modalidades funcionais, e constituir um centro de estudos e de divulgação da cultura teatral brasileira. Em 1956, ainda na cidade do Rio de Janeiro, a Academia passa a oferecer os cursos de formação do ator, formação de diretor cênico, de cenógrafos, de crítico de arte e de escritor teatral, ao lado de cursos de aperfeiçoamento, especialização, além dos cursos avulsos e de extensão cultural”. In <http://dulcina.art.br/fadm/site>.

<sup>195</sup> A EAD será incorporada pela USP entre 1966/1967 (SILVA, 1989: 213-116).

Para tornar o cenário ainda mais complexo, a sua experiência europeia havia lhe revelado o profundo abismo aí existente entre o campo universitário e o teatral. No continente europeu, o ambiente para o aprendizado das artes cênicas, para além dos próprios grupos e companhias, era o conservatório. O conservatório se configura como a instituição basilar para a formação dos artistas europeus desde o final da Idade Média, a partir de certa generalização da “adoção” de grupos de artistas, por parte de famílias aristocráticas, que ficavam vinculados os seus mecenas (SANTOS, 2008: 14-15). O aprendizado em tal ambiente ocorre calcado na relação mestre-aprendiz, eminentemente baseada na atividade prática e no aprendizado de técnicas. Quanto às universidades europeias, marcavam a formação dos *teóricos* do teatro, como críticos, historiadores da arte e demais escritores (*Idem*: 14-27). Por isso, pode-se dizer que, pelo menos a princípio, a criação de um *conservatório* de teatro por uma universidade (fosse ou não na Bahia) era uma contradição em termos. Como Martim Gonçalves poderia ignorar isso?

As relações do campo teatral com a instituição universitária possuíam, contudo, seu próprio percurso na Grã-Bretanha. Desde o século XIX, havia considerável esforço de valorização da *práxis* teatral no âmbito acadêmico inglês, manifesto, sobretudo, nas encenações de grandes clássicos da dramaturgia inglesa por professores de literatura (*Idem*: 23-34). A presente tese narrou no primeiro capítulo como o próprio Martim, quando aluno em Oxford e Londres, se mostrara impactado por essas montagens do teatro universitário. Tanto que levou dez anos com o projeto de *Crime na Catedral*, recém-encenado no Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro e antes assistido no claustro do *Merton College*. Mas Martim sabia que isso não seria o bastante para uma universidade brasileira, mesmo porque a tradição dramatúrgica nacional era, para dizer o mínimo, insipiente. Na verdade, não fora suficiente para ele mesmo, visto que depois dos cursos de especialização em cenografia e história do traje, no *Ruskin College* e na *Slade School*, estagiou na Companhia Old Vic, quando acompanhou todo o processo de montagem de seis peças, da leitura de mesa à estreia, afirmando que essa, sim, havia sido a experiência capital.<sup>197</sup>

As saudações por um “Feliz 1956” já tomavam conta da imprensa, quando uma notícia surpreende a cena carioca: “Martim Gonçalves viaja hoje para New Haven”. A nota, presente no clipping pessoal de Martim e guardada sem referência de data e

---

<sup>196</sup> O Conservatório Nacional de Teatro funcionará entre 1953 e 1969, quando então passa a se chamar Escola de Teatro da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara, a Fefieg, sigla alterada, em 1978, para Fefierj e que, desde 1979, passou a denominar-se Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro – Uni-Rio. Ver mais em *Tornar-se Ator*, Paulo Luís de Freitas, 1998, pp. 24.

<sup>197</sup> GONÇALVES, 1997: 34 – Entrevista Pasta 01, Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves; CARVALHEIRA, Luiz M.B. Por um Teatro do Povo e da Terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. Recife: FPHAP, Diretoria de Assuntos Culturais, 1986. Pp. 197-200; Revista LEITURA, Edições 37-45, página 67, 1946;

veículo, está colada entre as matérias do dia 24 e 26 de dezembro.<sup>198</sup> Entre outras informações, revela o texto:

Distinguido com uma bolsa de estudos pelo Governo dos Estados Unidos, deixa hoje o Rio de Janeiro, pelo avião da Braniff, o jovem e conhecido diretor de teatro Martim Gonçalves (fundador do Teatro do Largo) que durante os seus quatro meses de estágio em New Haven, no estado de Connecticut vai fazer estudos sobre a arte cênica.

Na coluna Teatro, da *Tribuna da Imprensa*, do dia 26 de dezembro de 1955,<sup>199</sup> Claude Vincent, pseudônimo de Agnes Claudius, amiga inglesa de Paschoal Carlos Magno,<sup>200</sup> detalha: “Quando estas palavras saírem, Martins (sic) Gonçalves já estará de partida para Yale”. Afirmo que ele passará os meses seguintes:

em pesquisas que o levarão a estudar em Yale, Columbia e Harvard, nas universidades, para observar a estruturação dos cursos de atuação; e irá ver também as escolas de teatro tais como o *Actor's Studio*, a Escola de Piscator, etc, etc. Com a informação que trará de volta, poderá melhor realizar o curso de teatro da Universidade da Bahia.

A coluna publica ainda que o Departamento de Estado convidou Martim para passar dez meses, “mas ele não terá tempo”. Qualificando como “muito acertado” a redução do convite, Vincent justifica:

Se tivesse insistido em Martins fazer o curso normal de bolsista (...) ele não poderia ter aceitado e o Brasil teria perdido uma grande oportunidade de ter *um curso universitário de teatro baseado nas experiências mais variadas* (Itálico da tese).

O sentido de urgência presente nas reportagens impressiona. Meses sem tocar no assunto Bahia e, de repente, em pleno feriado de Natal, o aparecimento de uma bolsa para os Estados Unidos, que, inclusive, não poderia ser usufruída na íntegra. É difícil saber que tipo de pressão Martim estava sofrendo da reitoria de Salvador, de todo modo, o convite para conhecer a organização e os métodos de ensino de escolas de teatro universitárias americanas<sup>201</sup> vem bem ao propósito de suas questões. Curioso é que essa ansiedade pela criação de uma unidade de ensino teatral na Bahia foi de certa forma transmitida para os livros de história.

<sup>198</sup> Título Martim Gonçalves Viaja Hoje para New Haven. S/data e s/nome do jornal. Pasta de recortes de 1955. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>199</sup> Título Programa de Martins (sic) Gonçalves, coluna Teatro, Tribuna da Imprensa, 26 de dezembro de 1955. Pasta de recortes de 1955. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>200</sup> A pedido de Paschoal Carlos Magno, Agnes Claudius havia dado aulas sobre Shakespeare para o elenco de Hamlet: “Foi brilhante. Ela sabia muito, tinha muita certeza” (BRITTO, 2010: 56).

<sup>201</sup> Em Espetáculos, Cursos e Congresso de Teatro, este ano em Salvador, no Diário de Notícias, do Rio de Janeiro, de 29 de junho de 1956.

Em *Tornar-se Ator – Uma análise do Ensino de Interpretação no Brasil*, Freitas (1998), na frase que dedica a Escola de Teatro da Universidade da Bahia, assim se expressa: “Em 1955, foi fundada, em Salvador, por Martim Gonçalves, a escola de teatro ligada à Universidade da Bahia, hoje Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas” (FREITAS, 1998: 29). No pequeno trecho duas imprecisões. Além da data de fundação, a Escola de Teatro não era mais um departamento da EMAC, em 1998, ano em que o livro foi publicado.

Pela bibliografia vê-se que Freitas segue o raciocínio de Ênio de Carvalho, em *História e Formação do Ator*. No livro, publicado em 1989, o parágrafo dedicado à ET:

Assim como o Curso de Arte Dramática de Porto Alegre, poderíamos observar outras escolas ligadas a universidades. A Escola de Teatro da Universidade da Bahia foi fundada em 1955 e teve o professor e diretor teatral Eros Martim Gonçalves (1919-1973) como seu criador. Essa escola tornou-se, em 1969, o Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas, e teve entre seus professores, diretores de espetáculo ou atores: Eugênio Kusnet, Sérgio Cardoso, Gianni Ratto, Alberto d’Aversa (...), Brutus Pedreira, João Augusto, Nelson de Araújo, Luís Carlos Maciel e Ana Edler. Um dos frutos dessa escola é o movimento da *Jogralasca*, do qual tomaram parte estudantes como Glauber Rocha, Paulo Gil Soares e Aneci Rocha, entre outros.

Além da data de criação da unidade, novamente 1955, é bastante curioso associar como uma consequência do trabalho da Escola de Teatro o movimento da Jogralasca promovido por secundaristas do Colégio da Bahia (Colégio Central). Denominou-se *As Jogralascas* os quatro recitais<sup>202</sup> de poesia moderna<sup>203</sup> que utilizaram recursos ‘modernos’, como “cenografia” e “*mise-en-scene*”, ocorridos em 1956 e 1957,<sup>204</sup> liderados, entre outros alunos, por Glauber Rocha, então com 17 anos. Como se vê, Carvalho não informa de onde surgiu a associação, mas a tese percebe, acompanhando os jornais da época, a indubitável movimentação surgida no morno ‘movimento’ amador teatral baiano *a partir* exatamente das palestras realizadas por Martim Gonçalves, em 1955. No ano seguinte, acontece o I Festival de Teatro Amador da Bahia, como também é organizada a primeira Federação Baiana

<sup>202</sup> A Tarde, 1º de agosto de 1957, entrevista de Glauber Rocha, falando sobre a quarta edição do evento. Contudo, algumas fontes falam da realização de cinco apresentações das Jogralascas (MATTOS, 2002: 76).

<sup>203</sup> Poemas de Cecília Meireles e Clarice Lispector, entre outros. A Tarde, 1º de agosto de 1957.

<sup>204</sup> Há divergência entre as fontes sobre quando teriam iniciado As Jogralascas. Carvalho (1999, p.133-135) fala em dezembro de 1956, usando como referência a matéria do A Tarde, de 27 de dezembro de 1956. Depoimentos de contemporâneos afirmam que As Jogralascas são de 1957 (SENNA, 2008: 76-77; MATTOS, 2002: 76). Quanto ao próprio Glauber Rocha, fala em carta que a primeira jogralasca teria ocorrido em 06 de setembro de 1956, data de aniversário do Colégio Central da Bahia, articulada por ele, Fernando da Rocha Peres e Calazans Neto (ROCHA, 1997: 92).

dos Teatros Amadores, que participa do I Festival Nacional do Teatro Amador, no Rio de Janeiro, em 1957 (SANTANA, 2009a: 46; 48).<sup>205</sup> É inclusive a partir de 1956 que voltam os debates para a finalização do Teatro Castro Alves (TCA), obra que havia parado na etapa de fundação. Na citação de Carvalho transparece ainda um erro de lógica, pois pela forma em que o parágrafo é construído infere-se que o Curso de Arte Dramática de Porto Alegre, ligado à Universidade do Rio Grande do Sul, é fundado antes, quando o gaúcho é de 1957.

Seguindo a bibliografia de Carvalho, chega-se a *História do Teatro*, livro publicado em 1978, por Nelson de Araújo, professor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia dos últimos anos da diretoria de Martim (1960-1961). A data de 1955 surge em dois momentos. No subcapítulo *O Brasil, da Crise à Reforma* e numa ampla cronologia da história do teatro, que parte de 1887 a.C até 1974, onde se conhece a seleção do autor para os principais eventos do teatro mundial ocorridos nas diferentes esferas internacional, nacional e local. A tese voltará a comentar sobre a existência do livro de Araújo e dessa cronologia nos subcapítulos 1960 e 1961.

Mas Araújo não é o único contemporâneo de Martim, que, da Bahia, afirma que o ano de criação da Escola de Teatro é mesmo 1955. Em *História do Teatro na Bahia* (1959), o acadêmico Affonso Ruy, nome ligado aos amadores baianos, num pequeno livro publicado pela própria Universidade da Bahia, escreve: “Em 1955, sob novos moldes, ressurgiu o teatro universitário, com a criação da Escola de Teatro pelo Conselho Universitário da Universidade da Bahia, de logo incorporada como unidade artístico-cultural” (RUY, 1959: 61). Percebe-se de imediato a visão que Ruy possuía da Escola de Teatro, mais um ‘ressurgimento’ de um intermitente “teatro universitário” anterior, na verdade, sempre realizado no corpo das atividades culturais promovidas por estudantes dos demais ‘cursos universitários’, do que uma *nova instituição*. A presente tese chegou a investigar documentos do Conselho Universitário do segundo semestre de 1955,<sup>206</sup> mas nenhum deles informando sobre a data exata da criação da escola foi encontrado até o momento. Para fechar o circuito, o livro de Ruy estava na bibliografia de Nelson de Araújo.

De todo modo, existindo ou não no papel, a Escola de Teatro desde 1955, é evidente o engajamento de Edgard Santos para a implantação de unidades de arte na universidade baiana. Percebe-se mesmo a intenção de *um ritmo* marcando o projeto que emana da reitoria: Em 1954, houve a criação dos Seminários Livres de Música; Em 1955, *seria* a Escola de Teatro; e, em 1956, a de Dança, como de fato, o foi. Contudo, a sequência de fatos e argumentos arrolados pelo capítulo mostra como Martim respondeu, até o momento, a essa demanda, sendo a Escola de Teatro *oficialmente* fundada por ele apenas em meados de 1956. Mas, afinal, o que tanto

<sup>205</sup> Para mais informações sobre como o ambiente amador baiano se altera em 1956, ver *Impressões Modernas – Teatro e Jornalismo na Bahia*, 2009.

<sup>206</sup> Arquivo Histórico Central da Universidade Federal da Bahia/ Ondina.

queria o reitor Edgard com escolas de arte na Universidade? Enquanto Martim viaja pela primeira vez rumo à América é importante debater sobre o tema.

Pode-se afirmar que existe atualmente uma ‘tradição de leitura’ sobre o papel do reitor na formação do intenso movimento cultural que tomará conta de Salvador na segunda metade dos anos 1950 e início dos 1960, movimento promovido sem dúvida a partir da criação e atuação das escolas de arte – primeiras no Brasil ligadas a uma instituição de nível superior – e que terá intensa repercussão no cenário cultural do país em anos posteriores.

A tese de doutorado em educação *Ufba na Memória: 1946 -2004* pode ser considerada como uma manifestação recente dessa tradição. O texto afirma muito claramente que “a utopia de Edgard Santos<sup>207</sup> era tornar a Universidade da Bahia singular, uma referência nacional e internacional, por produzir conhecimento na área cultural.” (MARQUES, 2005: 115). A afirmativa está presente no terceiro capítulo da tese, intitulado *A Universidade da Bahia: Da Utopia a uma História Singular* (*idem*: 108-155), que é sobre o “reitorado de Edgard Santos” e que tem como objetivo,

*des-cobrir a história da UBa, a reconhecer como ela, tendo surgido tardiamente, gerou uma instituição de vanguarda, que ofereceu régua e compasso à consolidação da universidade brasileira. Objetiva identificar as articulações sociais e políticas, para que a Bahia tivesse sua universidade, a partir de um projeto guiado por Edgard Santos, entre 1946 e 1961* (*idem*: 108).

E mais: “Os baianos reunidos pela causa da universidade defendiam que, pela cultura, os brasileiros voltariam seus olhos para o Brasil, descobrindo e valorizando sua história e memória” (*idem*: 113). Daí por diante, o capítulo, como sugere o título, mostrará como de uma utopia originante surge uma história original. A palavra utopia utilizada como sinônimo de projeto aparece inúmeras vezes.

O primeiro ponto que causa estranhamento num capítulo dedicado a um reitorado que durou 15 anos é a não existência de demarcações históricas objetivas, de fases, ressaltando as particularidades daquelas que foram, na realidade, cinco administrações consecutivas. Por mais que o capítulo procure pontuar com datas os acontecimentos marcantes, há uma tendência em avaliar o reitorado Edgard Santos como se fosse um só, que tem início com a criação da Universidade da Bahia e término com o afastamento do reitor. Prova disso é a utilização do próprio termo *projeto guiado*, como se viu acima, para falar de uma administração efetiva ocorrida entre 1946 e 1961. Mas os exemplos se repetem por todo o capítulo.

Utilizando as citações pontuadas acima, esse projeto original ‘utópico’ e ‘vanguardista’ de Edgard Santos teria como objetivo fazer da Universidade da Bahia uma universidade singular, referência nacional e internacional, *através da cultura*,

---

<sup>207</sup> O nome do reitor será grafado de diferentes formas, Edgard/Edgar, pelas fontes do período e posteriores. A presente tese optou pela grafia Edgard.

uma instituição que guiasse mesmo os rumos da universidade brasileira. Para fortalecer o argumento, o texto faz referência, entre outros, à dissertação de mestrado, também em educação, *Edgard Santos e a origem da Escola de Dança da UFBA: a Utopia de uma Razão Apaixonada*. Citando Pinheiro (2004), assim define Marques sobre o projeto de Edgard:

O projeto compartilhado por ele e pelos intelectuais dedicados à causa da universidade brasileira foi pensado para efetivar a relação ensino, pesquisa e extensão. (...), a utopia não ficou no plano do irrealizável, mas, firmou-se com ações ousadas. As escolas de arte teriam sido laboratórios, um misto de investigação e experimentação, que concretizaram um novo paradigma para fazer ensino, pesquisa e extensão (MARQUES, 2005: 116).

Mais uma vez, o termo “projeto” aparece se referindo a diferentes temporalidades administrativas. Seria *um mesmo* projeto do início ao término do reitorado? Fica subentendido, na tese e na dissertação citadas, que sim. E mais: chamar em questão a inserção das artes como exemplo da singularidade desse *projeto* ‘visionário’ de Edgard torna a compreensão ainda mais embotada, visto que a primeira iniciativa da UBA na área das artes, o Seminário Internacional de Música, só teve início em julho de 1954, quando a universidade já havia comemorado oito anos de fundação. Sobre o ensino das artes nas universidades e *colleges* americanos existir desde o início do século XX, ou seja, algo bem anterior à iniciativa baiana, ensino que, por sua vez, também emprega esforços na extensão e na pesquisa, não há nenhum debate. Tal debate, é claro, relativizaria ou mesmo impediria bruscamente o uso do termo ‘visionário’.

Continuando na bibliografia utilizada por Marques (2005), a presença do já clássico e pioneiro estudo sobre o período: *Avant-Garde na Bahia* (1995). Destacando a figura do reitor de uma ‘elite modernizante’ baiana, o autor assim analisa Edgard:

Ele sentiu a possibilidade de recolocar a Cidade da Bahia no mapa do Brasil. Seu cacife: cultura. Era preciso que o poder econômico e o poder cultural convergissem para a superação do atraso. No âmago do poder cultural, deveria estar a Universidade – polo de informação nova. De fato (...) Edgard vai se concentrar na instituição universitária, dela fazendo o centro mesmo da agitação cultural, numa época de múltiplas iniciativas no campo da produção estético-intelectual. À centralidade da Universidade, nesta série de movimentos, corresponde naturalmente a centralidade da figura do reitor (RISÉRIO, 1995: 22).

*Avant-Garde* tenta reconstruir o cenário de agitação cultural vivido em Salvador na virada da década de 1950 para a de 1960, ressaltando a centralidade da reitoria da universidade no processo. Também sem se propor a delinear as diferentes etapas da longa gestão Edgard Santos, o autor, contudo, marca a forte oposição “conservadora”

e “provinciana” ao reitorado, ocorrida no início da década de 1960, por conta do patrocínio/apoio/incentivo da reitoria aos intelectuais/artistas de diversas áreas que trouxeram propostas “inéditas” e “experimentais” para a universidade/cidade (*Idem*: 24). Cabe frisar, nessa altura, que a presente tese se constrói mesmo como uma tentativa de reconsiderar a importância dada à participação de Martim Gonçalves na confecção desse cenário, cuja figura em *Avant-Garde*, segundo prefácio assinado por Caetano Veloso no próprio livro, saiu “relativamente injustiçada ou desproporcionalmente apequenada” (*Idem*: 10). Quanto à fonte bibliográfica sobre teatro utilizada por *Avant-Garde*, aparece unicamente o livro *O Teatro na Bahia através da Imprensa*, que se apropria, sem a devida análise crítica e sem o confronto com outras fontes, matérias de jornais de diferentes linhas e períodos, para construir um “discurso” unívoco de viés historiográfico.

Mas, continuando na avaliação de *Avant-Garde* sobre as intenções de Edgard com a inserção das artes/cultura na Universidade, no capítulo em que demonstra a influência do Getulismo e do Tenentismo no pensamento modernizante do reitor, assim o autor define:

A postura de Edgard (...) me parece a de um “clínico geral”, um “generalista”, independentemente do fato de que ele tenha sido um cirurgião. E isto é mais do que evidente em sua tentativa de mancomunar cultura e tecnologia em função do “desenvolvimento nacional”, numa visão que bem podemos classificar como humanístico-industrialista. “Industrialista” porque o reitor sempre bateu na tecla da modernização econômica. E se falo dele como “humanista” é num sentido genérico, mas ao mesmo tempo preciso. O fato do reitor coloca a “cultura” acima da “finalidade econômica”, realçando com insistência o primado do espírito, para só nesses termos reconhecer uma possibilidade de plenitude do ser humano, é o que me autoriza a tratá-lo como uma espécie de “humanista” (*Idem*: 31).

Vale destacar que com o trecho acima, o livro – que, como se disse, também não sinaliza precisamente as diferentes administrações de Edgard – chega mesmo a afirmar que a reitoria “coloca a ‘cultura’ *acima* da ‘finalidade econômica’”. A despeito da afirmação, no capítulo que dedica ao reitor Edgard Santos, Risério finaliza: “É difícil (...) fugir à conclusão de que Edgard não possuía um projeto inteiro, completo, particularizado, minucioso” (*Idem*: 63).

Para compreender mais pontualmente as características *das gestões* de Edgard Santos, foi preciso mudar de área, sair das artes e cultura e ir para administração. É numa dissertação de mestrado em administração, *Estrutura Organizacional da UFBA: Usos, Percepções e Tendências* (LEAL, 1994), que se encontrará informações mais precisas das *démarches* do longo comando de Edgard Santos.

Aqui, sem realizar um resumo exaustivo, segundo o autor, a Universidade da Bahia, sonho antigo – talvez ‘de séculos’ – de diferentes gerações de ‘ilustres’ baianos, é fundada, em 08 de abril de 1946, quando era ministro da Educação e

Saúde, Ernesto de Sousa Campos,<sup>208</sup> amigo pessoal de Edgard Santos. Campos terá papel relevante nos próximos quinze anos da instituição baiana e voltará a figurar na presente tese, por conta das suas relações pessoais com a *Rockefeller Foundation*, instituição com a qual a futura Escola de Teatro fechará convênio de apoio. Edgard, que já era catedrático e diretor da Faculdade de Medicina da Bahia (Famed), assume a reitoria no dia 02 de julho de 1946, data importante da história baiana, que também voltará a ser citada diversas vezes no texto, posto que marca a vitória do estado na Guerra pela Independência dos portugueses, ocorrida um ano depois do resto do Brasil. A universidade baiana é criada então, como as demais universidades brasileiras, pela junção de cursos de ensino superior existentes na localidade.<sup>209</sup> No caso da UBa, são eles: a Faculdade de Medicina, a Faculdade de Direito, a Politécnica, a Faculdade de Filosofia e a de Ciências Econômicas e Contábeis (*Idem*: 99-290).

Um primeiro momento a ser demarcado no fluxo do reitorado é a federalização das unidades de ensino superior no país, a partir da Lei 1.254, de 04 de dezembro de 1950. O financiamento público da instituição propicia uma onda expansionista na UBa, com a compra de terrenos e a criação de novos prédios e novas unidades. Com a federalização foi possível adquirir a famosa área de 87 mil metros quadrados, que vai dos bairros da Federação até Ondina, permitindo também um planejamento em longo prazo. A federalização ocorre em diferentes ritmos nas faculdades e unidades (*Idem*: 290-310).

Apesar de, em dezembro de 1952, a reitoria construir e inaugurar um prédio na região do Canela, o ‘prédio da Reitoria’, fundação que terá considerável apelo simbólico por ser esta a sede construída para *uma nova administração central e centralizadora*, a nova Universidade da Bahia encontra grande dificuldade para superar a tradição de faculdades isolacionistas e arredias ao ‘espírito universitário’ (*Idem*: 321-325), a mesma dificuldade atingia as demais instituições de ensino superior pelo país. É então *o momento*, segundo Leal, no subcapítulo *A Identidade*, que a reitoria dedica “atenção especial ao ensino artístico” e à criação de “institutos de extensão cultural” (*Idem*: 312-315).

A ideia então, segundo Leal, era que a Universidade da Bahia ficasse conhecida pela produção e criação na área de artes e que na área tecnológica revelasse ponto de vista nacional e regionalista. Um novo contexto estadual/nacional dará substantivo impulso à nova etapa da Universidade da Bahia: a descoberta de Petróleo no estado e a criação da Petrobras, em 1953, após intensa campanha pela nacionalização da atividade. Apesar de recair em generalizações ao afirmar, por exemplo, que as ações de Edgard Santos “nesses 15 anos” inferem que o reitor queria “uma cara”, “uma

---

<sup>208</sup> Ernesto de Sousa Campos foi ministro da Educação e Saúde do governo Eurico Gaspar Dutra entre janeiro e dezembro de 1946, sendo sucedido pelo baiano Clemente Mariani Bittencourt.

<sup>209</sup> Para saber mais sobre a criação de universidades no período: *A Universidade Crítica*, Luiz Antonio Cunha. São Paulo: Unesp, 2007. 3ª edição.

identidade” para a instituição, (*Idem*: 313-314), Leal termina por pontuar que é “a partir do quarto mandato”, que tem início a ação que vai mudar o panorama cultural da Bahia de “modo inusitado”. E revela detalhes do plano: “em curto prazo”, criar escolas para ensino artístico e institutos de cultura “extensivos”, no sentido de proporcionar educação profissional mais completa do ponto de vista humanístico (*Idem*: 321-324).

Os cursos de artes, assim constituídos, objetivam uma dupla função: dar, afinal, identidade para a universidade baiana dentre as demais universidades e provocar uma ‘vida universitária’, até então inexistente. Isso ocorreria através do ensino artístico, em última análise “humanístico” atrelado à atividade de extensão, que teria papel preponderante na criação do citado ambiente comunitário. Um ‘projeto’ mais pragmático e historicamente melhor datado do que os abordados nos estudos discutidos anteriormente. O que porém fica claro dessa ‘tradição de leitura’ referida em comparação com o estudo de Leal é como o surgimento das unidades de arte causam profundo impacto na estrutura universitária e no ambiente cultural, reconfigurando mesmo o próprio passado de intenções e práticas da instituição.

A explicação para a criação de cursos de artes na Universidade da Bahia surge ainda mais limitada nos jornais da época. É o caso de uma reportagem de página inteiro no *Diário da Bahia*, de 19 de agosto de 1956, intitulada *Ampla Assistência Estudantil*. O texto lista os diferentes serviços de assistência ao alunado proporcionado pela reitoria e afirma que a universidade baiana possui “o melhor serviço de assistência social existente no Brasil”, o que dá orgulho para o reitor que “quer maior rendimento escolar”.

A matéria faz o detalhamento, com amplo histórico, da criação dos serviços de alimentação, residência universitária e assistência médica, que inclusive, além da consulta, ajudaria na aquisição de óculos e remédios. E mais adiante emenda:

A parte propriamente dita cultural não há sido esquecida, pois, o Departamento (de Assistência) estuda a possibilidade de ampliar o serviço de aquisição de livros diretamente aos editores nacionais e estrangeiros. Concertos, recitais, aulas de xadrez, cinema ao ar livre com filmes educativos e o teatro universitário tem sido impulsionados para a completa educação dos universitários.

A matéria deixa muito claro o papel de ‘entretenimento cultural’ delegado às atividades listadas (em outro momento, fala ainda da importância da prática de esportes), proporcionadas, sobretudo, para que os estudantes universitários melhorem o rendimento escolar. E chega a citar textualmente: “O desejo da reitoria (...) é sempre o de dar aos jovens que cursem as escolas superiores da Universidade o máximo de bem estar para que a Bahia cresça culturalmente muito mais ainda”.

Obviamente, aqui convém lembrar que o *Diário da Bahia* é um dos jornais que não dará conta da modernização que se processa nos diferentes setores da sociedade

baiana, fechando a empresa daí a dois anos. De todo modo, a título de comparação, é importante conhecer a citação feita, na mesma matéria, ao que seria o nascente ‘teatro universitário’:

O sonho grandioso dos universitários baianos vai ser transformado em realidade, pois, o magnífico reitor trazendo a Bahia o professor Martim Gonçalves o fez com previsão de criar o Teatro Universitário que é uma grande força educativa e, por isso mesmo, em hipótese alguma poderia ser relegado a segundo plano. (...). Dentre em pouco a Bahia possuirá o seu Teatro Universitário ficando deste modo em igualdade de condições às melhores universidades europeias e americanas onde a arte teatral é sempre levada ao ensino superior (*trecho bem apagado*).<sup>210</sup>

Apesar do desejo de se igualar com ‘às melhores universidades’, a maneira como é descrito o ‘grandioso’ ‘sonho’ de teatro dos universitários, ele em nada se diferencia do citado ressurgimento de um ‘teatro universitário’, como relatado por Affonso Ruy no livro que dá origem as narrativas históricas de que a Escola de Teatro teria sido criada em 1955 (RUY, 1959: 61). Ainda na mesma matéria, quanto aos “Seminários de Música e o concertos sinfônicos são uma marcante mensagem cultural às massas que desta maneira penetram no sentido magistral da Universidade”.

Para além do *Diário da Bahia*, é significativamente disseminada em diferentes veículos a visão de que as escolas de artes *serviriam* a um propósito maior de educação e de integração. Assim como também é notável nos textos sobre o período a indissociabilidade dos termos educação-cultura-arte. Não apenas nos discursos e pronunciamentos oficiais proferidos pelo reitor,<sup>211</sup> como na cobertura da imprensa, uma palavra é usada como sinônima da outra, sem que isso sequer seja advertido, sendo a palavra cultura geralmente a mais utilizada. A prática, é claro, dificulta a análise. De todo modo, é impossível não associar expressões como “aumento do rendimento escolar” e promoção do “bem-estar” dos estudantes, citados na matéria do *Diário da Bahia*, com as expressões do Trabalhismo Getulista, ambiente intelectual que sustentaria o pensamento do reitor, segundo *Avant-Garde na Bahia* (RISÉRIO, 1995: 31-40).

Contudo, o que é mais surpreendente é como, no futuro, os estudos sobre o período defendam tão abertamente a ideia de que o caminho para a *reintrodução da Bahia no mundo* tenha sido pensado pela reitoria, *desde o início de sua fundação*, como tendo que ocorrer (como de fato ocorreu) pelas ações nas artes (cultura), porque não parece ser esta a raiz da proposta mesma para a criação de cursos de arte na Universidade. Certo é que a(s) unidade(s) de arte nascera(m) pretendo uma

<sup>210</sup> Diário da Bahia, 19 de agosto de 1956, título: Ampla Assistência aos Estudantes.

<sup>211</sup> Afirmações e Testemunhos. Edgard Santos. Salvador: Departamento Cultural da Universidade Federal da Bahia, 1971. 118p.

*integração* (inclusive com o “passado” das práticas no estado), mas em que nível de esfera? Local? Nacional? Mundial?

Em 1961, Edgard Santos, numa entrevista coletiva à imprensa, pouco depois do afastamento do cargo, fazendo um balanço de sua administração, vai dizer que a Universidade da Bahia “decidiu, desde os primeiros momentos, ser fiel ao que de melhor existisse na cultura baiana e oferecer à Bahia oportunidades de restauração do seu antigo prestígio de capital da cultura brasileira”. Bom, de fato, o seu reitorado conseguiu isso. A presente tese não pretende fazer uma análise dos discursos proferidos ao longo dos 15 anos e dos cinco mandatos da administração Edgard, mas fica a ideia para um projeto futuro.

É notável como o período em questão é inundado pelo desejo manifesto de que a Bahia, afinal, volte a se igualar em condições com os mais avançados centros brasileiros. A percepção de atraso é generalizada. A modernização da sociedade baiana é ansiada por diversos setores e, de fato, passa a ocorrer nas mais diferentes áreas, como na administração, na química, na exploração petrolífera e na matemática, promovidas, fundamentalmente, pelas iniciativas da Universidade. Mas pesquisadores contemporâneos, sobretudo os da área das ciências exatas, vêm notando a ausência da temática científica nas abordagens sobre a intensa movimentação cultural que tomou Salvador nos anos 1950/1960, exatamente na administração Edgard Santos.

Segundo Dias (2005), apesar das ações do reitor Edgard Santos terem sido efetivadas nas mais diversas áreas do conhecimento, com a formação de profissionais de renome nacional/internacional, com propostas inovadoras no ensino e na pesquisa laboratorial: “Na maioria dos casos, a valorização e o desenvolvimento das artes, da música, do teatro, da dança e das letras têm sido destacados como as principais características da administração universitária que ele desenvolveu ao longo de seus sucessivos mandatos”. Antes de focar a história dos primeiros anos do Instituto de Matemática e Física, criado em 1958, na Universidade da Bahia, e de um convênio com a Petrobras, o autor se pergunta se a causa da ‘referida ausência’ seria apenas a compreensão conceitual do que seria cultura na época ou se haveria ‘outras razões’ ainda desconhecidas (DIAS, 2005: 125-126). A presente tese acredita que sim, tais razões desconhecidas existem e seguirá a investigação em busca das mesmas.

## 1956 – O modelo administrativo da Escola de Teatro da UBa é americano

Ao regressar dos EUA é nítido o entusiasmo de Martim Gonçalves. Chegando à Bahia em maio de 1956, seu percurso é exposto em detalhes na imprensa.<sup>212</sup> Passou quatro meses naquele país, dois deles fazendo um estágio<sup>213</sup> na Universidade de Yale, que, em 1955, havia acabado de transformar o Departamento de Teatro (*Department of Drama*) numa escola profissionalizante.<sup>214</sup> A unidade há pouco havia formado uma turma cujo aluno, Paul Newman, recém-contratado pela Warner, acabara de estrear o filme *O Cálice Sagrado* (1954).<sup>215</sup>

Na Escola de Teatro de Yale (*Yale School of Drama*), Martim pode assistir todos os cursos, examinando também a organização geral da instituição e o cotidiano das aulas. Com a recente mudança, Yale passou a oferecer os programas de: *Master of Fine Arts* (MFA) – para o estudante que completasse o programa de três anos da Escola e possuísse graduação universitária (graduação que nos EUA é chamada de *undergraduate*, como *bachelor's* ou *licenciate*), o MFA equivaleria a um mestrado, no Brasil, contudo eminentemente prático e profissionalizante; o *Doctor of Fine Arts* (DFA) – aberto ao aluno com MFA e baseado em aulas teóricas, formando Phds em Dramaturgia e Crítica Dramática após entrega e aprovação de uma dissertação; e o *Certificate in Drama* – para aquele aluno que completasse o mesmo programa do MFA, mas que não tivesse diploma de universidade ou faculdade (*college*), normalmente um pré-requisito.<sup>216</sup> O *certificate* não equivaleria a um diploma de ‘graduação universitária’, porém possibilitava o ingresso na instituição de talentos artísticos com ensino médio (*secondary school* ou *high school*) que, ainda assim, podiam se aprimorar. Essa solução de Yale será radicalmente explorada por Martim Gonçalves na Bahia que permitirá, inclusive, a entrada até de alunos apenas com o primário.

---

<sup>212</sup> O percurso da viagem é ditado por Martim na matéria Reinício do Curso de Teatro com a Chegada do Professor Martim. Em 12 de maio de 1956, no Diário de Notícias, Bahia. O mesmo texto fora publicado um dia antes no vespertino Estado da Bahia. Informações complementares foram inseridas a seguir com a devida referência da fonte. Mas a matéria do jornal A Tarde, O Teatro Universitário da Bahia, de 11 de maio de 1956 também fala em linhas gerais da viagem.

<sup>213</sup> Curriculum Vitae, Martim Gonçalves. Ano 1972. Pasta 1. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>214</sup> Página com o histórico da Escola de Teatro da Universidade de Yale em [http://drama.yale.edu/about\\_us/history.html](http://drama.yale.edu/about_us/history.html). Acesso em 22 de fevereiro de 2011.

<sup>215</sup> Em Quer Casar Comigo? Paqueras e pedidos de Casamento de gente Famosa, Wendy Goldberg. Rio de Janeiro: Record, 1997. Pp. 73-75.

<sup>216</sup> Página com o histórico da Escola de Teatro da Universidade de Yale em [http://drama.yale.edu/about\\_us/history.html](http://drama.yale.edu/about_us/history.html). Acesso em 22 de fevereiro de 2011.

Martim ainda obteve autorização para visitar as universidades de Harvard e Tufts, os *colleges* Wellesley e Emerson e os programas de teatro das universidades de Columbia (*Theatre Arts*) e de Boston (*School of Theatre*). Dessa última, destacou a produção universitária de peças e óperas com a participação de artistas profissionais vindos do mercado de Nova Iorque. “Essa colaboração é muito valiosa para o estudante que muito aprende contracenando com artistas experimentados”, elogia. Antecipe-se, essa solução também entrará na lista de práticas exercitadas na futura ET.

Em Nova Iorque, “assistiu a quase todos os espetáculos da Broadway”, temporada que os críticos disseram ser “a melhor dos últimos anos”. Na cidade frequentou o *Actor’s Studio*, cuja turma de 1955 havia tido entre os alunos a já estelar Marilyn Monroe.<sup>217</sup> Pelos próximos cinco anos, Martim frequentara, a título de estágio, o *Actor’s Studio*, a Escola de Teatro de Yale e o *Berghof Studio*, também em Nova Iorque.<sup>218</sup> Fundada em 1945 pelo ator e diretor vienense Herbert Berghof, a casa, até hoje em atividade, nasceu com o objetivo de promover a *formação continuada de atores*. Sua esposa, a atriz alemã Uta Hagen, professora do *Berghof Studio*, é autora de vários livros sobre interpretação.<sup>219</sup>

Martim esteve também em Washington, onde conheceu o Departamento de Teatro (*Department of Drama*) da Universidade Católica da América, dirigida pelo padre Gilbert Hartke, “ator, diretor e coordenador do grupo”, destaca Martim na entrevista. Hartke, religioso da ordem dominicana, é uma figura de grande projeção no teatro norte-americano. Conhecido ativista contra a discriminação racial nos palcos, Hartke é chamado de “a força motriz” por ter conseguido estabelecer um centro de teatro na capital do país, fora dos consolidados centros de produção, como Nova Iorque e Los Angeles, e por ter educado centenas de profissionais dedicados a levar para o cotidiano de Washington a atividade teatral. O padre Hartke chefiou o Departamento de Teatro da Universidade de Washington por 37 anos consecutivos (PIETRO, 2002: x-xiv).

Ainda em Washington, Martim visitou a Universidade de Howard, conhecida como a Grande Universidade Negra, por ter sido aberta, desde a origem, em 1867, pouco tempo depois da Guerra Civil Americana, a alunos de todas as etnias. A universidade tem desempenhado papel importante na luta pelos Direitos Civis.<sup>220</sup> Aí

---

<sup>217</sup> Em Marilyn – As Últimas Sessões, de Michel Schneider. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. Pp. 79-81. Martim a cita apenas como uma das alunas que já estudaram lá, na matéria Reinício do Curso de Teatro com a Chegada do Professor Martim. Em 12 de maio de 1956, no Diário de Notícias, Bahia.

<sup>218</sup> Curriculum Vitae, Martim Gonçalves. Ano 1972. Pasta 1. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>219</sup> Ver *Técnica Para o Ator – A Arte da Interpretação Ética*, de Uta Hagen com Haskel Frankel; Acessar a página do HB Studio em <http://www.hbstudio.org/about.htm>. Acesso 22 de fevereiro de 2011.

<sup>220</sup> Página da internet da Howard University. Acesso em 22 de fevereiro de 2011. Em <http://www.howard.edu/explore/history.htm>

conheceu Anne Cook, diretora do Departamento Dramático, e o professor de literatura dramática, o poeta Owen Dodson. Outra experiência, a da abertura para alunos negros, a ser francamente exercitada na Escola de Teatro da UBa.

Em maio de 1956, Martim volta à Bahia ainda como coordenador do *curso* de teatro, a ser “reiniciado” no próximo dia 14. Em entrevista, afirma que as duas primeiras palestras versarão “sobre o teatro americano e o ensino da arte dramática naquele país”. O texto informa que ele foi convidado pelo reitor “para estudar o plano das atividades teatrais” e adianta: “No curso serão assentadas as bases do futuro teatro universitário”. Contudo, não há mais informações na imprensa sobre a duração e o programa geral desse segundo curso.

Martim aprovou a solução administrativa americana para o equilíbrio tão difícil entre teoria e prática, posto que vai utilizar o modelo americano como base para desenhar a sua escola de teatro. A primeira influência já será sentida no nome. Quando a unidade de teatro for definitivamente lançada, em agosto, não mais será chamada nas matérias e textos que a divulgam de *conservatório*, mas, sim, de *escola*.

Martim volta a falar que pretende realizar um espetáculo ao ar livre, em frente a uma das igrejas de Salvador, agora afirmando que para início de julho. Considerando a viagem “das mais proveitosas e úteis para trabalhos futuros”, Martim revela que, através da reitoria, já entrou em negociação com o Departamento de Estado Americano para trazer à Bahia e ao Rio, uma exposição sobre teatro, arquitetura e artes plásticas que ele visitou em uma das universidades. Os contatos oriundos dessa e de muitas outras viagens serão concretizados nos inúmeros eventos que povoarão a Escola de Teatro nos próximos cinco anos.

Depois das palestras de maio, Martim volta para o Rio para a tarefa que considerará em diversas passagens como uma das mais espinhosas na feitura de uma escola de teatro: escolher e contratar professores.<sup>221</sup> E levá-los para Salvador. Na verdade, desde outubro de 1955, ele estava sondando entre amigos e conhecidos possíveis candidatos. Chegara mesmo a falar numa entrevista, logo quando voltara do primeiro curso, que estava à procura de professores para ‘cursos intensivos’ na capital baiana. E nada.<sup>222</sup>

Agora mesmo, em maio de 1956, voltara a Salvador sozinho. Mas não procurava apenas no Rio de Janeiro. Sondava possibilidades na própria Bahia. O problema evidente que deve ter encontrado é que a maioria baiana que se interessava por teatro era formada por autodidatas, com parco cabedal técnico de conhecimentos ou, mais complicado, por amadores que tinham outra profissão e preferiam continuar nela.

<sup>221</sup> Em Folclore Brasileiro na França, em O Jornal, s/data, Rio de Janeiro, entre os recortes de 1957. Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer; Em Uma Escola de Teatro, de 21 de julho de 1957, no Diário de Notícias, do Rio de Janeiro; No Diário da Noite, em 02 de janeiro de 1958, Recife, matéria recortada sem título; *Em Estudante já Aprende a ser Ator na Universidade*, revista *A Cigarra*, agosto de 1961. No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia, Diário Oficial, em 19 de dezembro de 1961.

<sup>222</sup> Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 07 de outubro de 1955. Em O Teatro na Bahia.

Martim já havia feito a sua aposta: achava que era possível e necessário formar um campo profissional de teatro no Brasil. Ao aceitar organizar uma escola fora do centro cultural, na Bahia, demonstra inclusive que pensava que o campo pudesse funcionar numa rede maior da que, por ora, se vislumbrava para o país. Ainda assim, os professores baianos existirão e serão detalhados mais tarde.

Martim também movimenta a rede de contatos que possui na Europa, articulando convites entre antigos colegas, professores e instituições. Contudo, aceitar um chamado de um lugar ainda mais distante levaria tempo e dinheiro.<sup>223</sup> A propósito, o financiamento era uma grande questão para a escola de teatro em diferentes níveis. Sem querer esgotar o assunto das verbas da Escola entre 1956 e 1961, que merece uma análise específica, a presente tese apresenta o que foi coletado até o momento. E aconselha que o mesmo levantamento seja feito em relação à Universidade da Bahia, durante o reitorado Edgard Santos, visto que o assunto tão crucial – posto que, em última instância, foi a crítica ao emprego de verbas por parte do reitor que lhe valeu o cargo – não mereceu até hoje uma investigação exclusiva.

Martim Gonçalves somente vai ser admitido no quadro pessoal da Universidade da Bahia em junho de 1961.<sup>224</sup> Até essa data, seu trabalho como diretor e professor da Escola será remunerado através de bolsas individuais conferidas por duas organizações americanas: o Programa Fulbright e a Fundação Rockefeller;<sup>225</sup> e provavelmente, mas ainda não há documentos que o comprovem, como professor convidado pela reitoria, com contratos temporários de um ano letivo.<sup>226</sup> A primeira bolsa fora concedida para o período de 1955/1956. Quanto às bolsas da Rockefeller, geralmente para viagens, serão realizadas entre os anos de 1958 e 1961, não sendo exatamente integrantes do convênio a ser concedido e estudado pelos subcapítulos 1958, 1959 e 1960.<sup>227</sup> O envio dos relatos das atividades, em inglês, para os Estados Unidos, e o recorrente recebimento de verbas americanas, vai causar muito mal-estar e desconfiança ao cotidiano de Martim Gonçalves nos próximos anos.

Um movimento *sui generis* numa estrutura universitária como o descrito acima foi possível graças a algumas particularidades do período. Em primeiro lugar, a criação do Sistema Federal de Ensino Superior, a chamada federalização, iniciada em

<sup>223</sup> “A estes (professores), porém, no próximo ano, se reunirão outros, especialmente convidados do estrangeiro, da França e dos EUA”. Em Espetáculos, Cursos e Congresso de Teatro, este ano em Salvador, no Diário de Notícias, RJ, 29 de junho 1956. Em Escola em Salvador, Revista Visão, 17 de agosto de 1956.

<sup>224</sup> Decreto no. 50.625, publicado no *Diário Oficial da União*, em 06 de junho de 1961.

<sup>225</sup> Curriculum Vitae, Martim Gonçalves. Ano 1972. Pasta 01. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves. A informação trazida no currículo pessoal de Martim casa com o depoimento da atriz Maria Moniz, que diz, em entrevista, que o apoio da Rockefeller era pessoal a Martim, que ele recebia “uma bolsa de estudante”.

<sup>226</sup> Essa era a forma adotada pela contratação dos professores da ET na época, ao que falam as entrevistas jornalísticas. Foi encontrado o registro sobre Antonio Patiño, no Acervo Martim Gonçalves.

<sup>227</sup> Cartas-relatórios de Martim Gonçalves para a Rockefeller Foundation, entre 1958 a 1960. Box 56, Folder 472, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC.

dezembro de 1950, permitiu não apenas que as instituições tivessem acesso ao financiamento público federal, como considerou igualmente que as universidades federalizadas seriam juridicamente capazes de orientar receita e captar recursos em outras fontes. “Para exercer a autonomia, as universidades deveriam controlar suas finanças, que passariam a obedecer às regras da contabilidade pública, com legislação específica” (MARQUES, 2005: 126-127).

Sabe-se que Edgard Santos vai usar a sua grande rede de prestígio público nas esferas federal, estadual e municipal para trazer toda a sorte de recursos para a Universidade da Bahia (DIAS, 2005: 130-131; MARQUES, 2005: 127; SANTOS, 2008: 73-99). Como bem lembra seu filho, Roberto Santos, que também será reitor da Universidade, entre 1967 e 1971: “Na época de meu pai, os recursos vinham para cá predominantemente em função de um grande esforço que ele fazia. Ele se relacionava muito bem, era próximo a presidentes da República, ministros da Educação, de ordem que conseguia trazer muitos recursos” (RIBEIRO, 1999: 32-37).

Com a federalização, também deveria haver controle central da universidade sobre o seu pessoal, cuja carreira fora definida em 1952, pelo Estatuto dos Funcionários Públicos e Civis da União. Mas, até 1960, um reitor podia demitir ou admitir alguém e pagar-lhe, diretamente pela reitoria, até certo limite estabelecido (MARQUES, 2005: 127). É o que vai acontecer substancialmente na Escola de Teatro, onde a grande maioria dos professores, será contratada diretamente pela reitoria.<sup>228</sup> Diga-se ainda que a Escola de Teatro apenas será reconhecida como uma figura administrativa em maio de 1958, após a aprovação de um novo Estatuto da Universidade da Bahia, o Decreto n. 43.804, de 23/05/1958.<sup>229</sup> Como o Seminário Livre de Música e as escolas de Nutrição e Biblioteconomia, a partir de então a Escola de Teatro passará a ser, não ainda uma *unidade de ensino*, mas um estabelecimento “destinado a estender a finalidade docente da Universidade”, que a essa altura era formada por dez faculdades ou escolas.<sup>230</sup>

Para resumir administrativamente a Escola de Teatro entre 1956 e 1958: ela não chega a ser um organismo juridicamente reconhecido pela Universidade, não tem sede própria,<sup>231</sup> as aulas ora são dadas no 2ª andar da Escola de Enfermagem e na

<sup>228</sup> Como exemplo, o contrato do professor Antonio Patiño: “O contratado desempenhará a função de professor na Reitoria (Escola de Teatro), com o salário mensal de Cr\$ 17.000, 00”. In Boletim Informativo da Universidade da Bahia, ano II, no. 19 de maio de 1958.

<sup>229</sup> *Estatuto da Universidade da Bahia*, decreto n. 43.804, de 23 de maio de 1958. In Boletim Informativo da Universidade da Bahia, ano II, no. 19 de maio de 1958.

<sup>230</sup> As faculdade de Medicina, Direito, Filosofia, Ciências Econômicas, Farmácia e Odontologia e as escolas Politécnica, Belas-Artes, Enfermagem e Geologia. Estatuto da Universidade da Bahia, decreto n. 43.804, de 23 de maio de 1958. In Boletim Informativo da Universidade da Bahia, ano II, no. 19 de maio de 1958.

<sup>231</sup> Mais adiante, a tese vai deixar claro que a administração e as aulas serão concentradas no casarão-sede apenas em 1958.

Residência Universitária, ora no subsolo da própria reitoria, é conduzida por um bolsista, com professores-visitantes pagos por contratos temporários que poderiam, no máximo, se estender por um ano letivo. E apesar de, no Estatuto de 1958, até passar a ser reconhecida como unidade de extensão da docência, a Escola permanece sem poder contratar professores fixos, continuando o próprio diretor como, no mínimo, um bolsista individual de um organismo internacional até 1960. Tal ‘organograma’ explica em grande parte a volatilidade dos professores que tantos mal-entendidos gerará no cenário cultural baiano dos anos em questão: durante a fase de campanhas públicas contra Martim Gonçalves, ocorrida em 1961, se dirá que ele costumava “expulsar” os professores da Escola de Teatro. Em depoimento futuro, em sua defesa à Comissão de Sindicância da Universidade, criada, em agosto de 1961, para investigar sua administração, sobre este tópico Martim argumentará: “Ora, esses professores nunca foram contratados em caráter permanente e, na maioria, vinham decididos a passar tão somente um período aqui”.<sup>232</sup>

Contudo, o *modus operandi* ocorrido na Escola de Teatro, em nada se diferencia da forma como surgiram e foram mantidos os institutos e unidades da área de ciência e cultura considerados inovadores da administração Edgard Santos. No caso da manutenção do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), a história contada pelo primeiro diretor, o filósofo e ensaísta português Agostinho da Silva, quase lembra uma anedota. Agostinho faz a proposta para que a Universidade crie um centro de estudos africanos. Melhor localidade do que a Bahia não haveria para sediar esse que seria o primeiro do Brasil. Após alguns dias, quando voltam a conversar sobre o tema, Edgard pergunta ao professor se o tal centro poderia ser *também* de estudos orientais. É que a reitoria havia recebido do embaixador da Unesco, Roberto Assunção, a proposta de um financiamento caso criasse um instituto que difundisse conhecimentos sobre a Ásia. Agostinho topou e, com essa verba, iniciaram-se os trabalhos (SILVA, 1995: 05-08).

Também com Martim Gonçalves não seria a primeira vez que um professor da Universidade da Bahia receberia apoio de fundações americanas, em suma, que receberia verbas dos americanos. Por volta de 1954, só para citar um exemplo professoras de enfermagem passaram a receber bolsas tanto da Fundação Rockefeller, quanto da Fundação Kellogg (SANTOS, 2008: 80). Ambas as organizações tinham um longo histórico de incentivo às práticas de modernização do ensino e das técnicas no Brasil, antes mesmo da II Guerra (FARIA, 2002; SANTOS, 2008: 64). Só que as ações eram fundamentalmente na área de Saúde. No subcapítulo 1960, a tese apresentará uma lista inédita de instituições da federal baiana que recebeu dinheiro americano.

O próprio Roberto Santos, filho do reitor, também médico, recebera uma bolsa da Kellogg – organização que há tempos atuava na América Latina em combate à

---

<sup>232</sup> Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia, Diário Oficial, em 19 de dezembro de 1961.

cegueira – e, em julho de 1950, viaja para os Estados Unidos, onde estagia em vários Hospitais-Escola de diferentes estados (SANTOS, 2008: 64-72). Santos revela que tal estágio profissional proporcionou-lhe a vivência do cotidiano de “serviços clínicos de alta categoria”, funcionando em “institutos modernos”, num estilo de vida totalmente novo, pois que viu profissionais “exclusivamente dedicado à pesquisa e ao magistério superior”, não mais se dividindo com outras atividades (*Idem*: 102-103). E mais: fala da existência de pequenas cidades que viraram “cidades universitárias”, após a criação de um centro de ensino superior (*Idem*: 68) e descreve o “ambiente competitivo”, mas de “enorme efervescência” (*Idem*: 70) gerado pela intensa especialização da carreira. Ao entrar em contato com a eficiência do funcionamento dos grandes hospitais americanos, revela humildemente que sentiu “que tinha que refazer o curso médico” (*Idem*: 64-65). E comenta:

E ainda se dizia, entre nós, naquela época, que os americanos eram ‘pouco inteligentes’ e que não eram bons clínicos, que lhes faltava a base humanística, o lastro cultural e o espírito crítico que sobrava entre nós, latinos. Tinham eles, na verdade, maior desembaraço que a maioria dentre os nossos, no lastro científico do raciocínio clínico (*Idem*: 65).

Pianista desde os sete anos e fruidor de música erudita, Roberto revela também que a fase da sua vida particularmente propícia à ampliação do conhecimento da música ocorreu nos seis meses em que estagiou em Nova Iorque, quando “pude ouvir e ver o que havia de melhor no mundo afora” (*Idem*: 56). Ele retorna à Bahia, em abril de 1953 (*Idem*: 61) e “de forma pioneira entre nós”, se dedica exclusivamente à atividade clínica no Hospital Universitário “sem qualquer remuneração além do salário de assistente” (*Idem*: 102).

Mas não era apenas pelo filho que as boas impressões sobre os americanos começavam a chegar até o reitor – que fizera, quando estudante de medicina, contudo, o caminho de estudos europeu (*Idem*: 20-25). O velho amigo Ernesto de Souza Campos, ex-professor de microbiologia da USP, ex-ministro da Educação e Saúde que ajudara na criação da UBa, colega desde os tempos que o reitor morara em São Paulo, é reconhecido como um dos grandes “parceiros da filantropia científica em São Paulo”, por conta das profundas e duradouras relações com a *Rockefeller Foundation*. O livro *Norte-Americanos no Brasil – Uma História da Fundação Rockefeller na Universidade de São Paulo (1934-1952)*, analisa criticamente o papel de Sousa Campos como articulador da presença da Fundação Rockefeller no período de consolidação da USP (MARINHO, 2001: 75-110). Por conta mesmo da excelência do trabalho acima, resta desejar que, em breve, uma pesquisa de igual fôlego voltada para a universidade baiana seja escrita.

Apesar das relações comerciais e de transferência de tecnologia entre os Estados Unidos e o Brasil ocorrerem desde o século XIX, é após a II Guerra Mundial que elas vão se intensificar (CERVO e BUENO, 2002: 351-439). No caso específico do teatro

e do cinema, muitas bolsas foram concedidas por organismos filantrópicos e pelo governo americano a artistas brasileiros antes de Martim Gonçalves viajar para a América no Natal de 1955. Numa rápida e não exaustiva listagem: Em 1947, o ator José Lewgoy, ainda na fase gaúcha, recebera uma bolsa como estudante especial para o então Departamento de Arte Dramática da Universidade de Yale (RAMOS e MIRANDA, 2004: 325); Em 1951, Ruth de Souza, atriz da Vera Cruz do grupo de Alberto Cavalcanti, recebera, com o apoio de Paschoal Carlos Magno, uma bolsa da Fundação Rockefeller e embarca para a *Karamu House*, o “mais antigo centro de teatro afro-americano” (*Idem*: 524); Em 1953, Augusto Boal estudara dramaturgia na Escola de Arte Dramática da Universidade de Columbia (BOAL, 2000: 117), para onde também vai, em 1954, Paulo Francis (FRANCIS, 2004: 07); Em 1955, o ator Jardel Filho passara cinco meses no país, onde frequentara o *Actor’s Studio*, graças a uma bolsa da Embaixada Americana (RAMOS e MIRANDA, 2004: 303). A partir de 1956, com os acordos firmados no governo do presidente Juscelino Kubitschek, as parcerias entre os dois países só irão se multiplicar (CERVO e BUENO, 2002: 380-439).

Mas a inusitada ponte aérea entre o teatro em Salvador e Nova Iorque não será a única a ser criada por Martim Gonçalves. Nos próximos cinco anos, ele fará viagens periódicas para Paris e Londres, trazendo e levando professores e alunos, recebendo doações e fazendo compras (livros e discos) e apresentando a Escola de Teatro através de exposições, reportagens e artigos no exterior. Os contatos com São Paulo, Recife e Rio de Janeiro serão igualmente explorados. Agora mesmo, entre maio e julho de 1956, chega a viajar cinco vezes do Rio para a Bahia.<sup>233</sup> E não apenas porque procurava professores. Precisava concluir os compromissos já assumidos com a Maison de France. Na sexta-feira, dia 22 de junho, lança em “concorrido coquetel” para a imprensa *L’Annonce Faite à Marie*, de Paul Claudel, com o grupo da Maison, *Les Comédiens de L’Orangerie*.<sup>234</sup> “Belíssimas fotografias de Sasso,<sup>235</sup> dispostas num painel, prenunciavam o *inconfundível estilo de Martim Gonçalves*, que certamente não faltará a esta arrojada realização, aguardada com bastante interesse pela colônia francesa e pelos amantes do bom teatro”, destaca a cobertura do evento, sublinhada pela tese, publicada no *Correio da Manhã*.<sup>236</sup>

<sup>233</sup> Martim reinicia os cursos de teatro, em Salvador, dia 14 de maio; Em 22 de junho, faz o coquetel de lançamento de *L’Annonce Faite à Marie*, no Rio; Em 02 de julho, novamente em Salvador, inaugura instalações da Escola, na Araújo Pinho, 12 (Não é a sede ainda. A Escola de Teatro funcionou um tempo na Residência da Universitária, também chamada Casa da Universitária); Em 27 de julho, de volta no Rio, estréia *L’Annonce*; Em 1º de agosto, volta para Salvador, para iniciar a Escola. “(Martim) segue hoje para Salvador, onde na próxima segunda, 02, inaugura as instalações da Escola de Teatro, à qual já conta com biblioteca, discoteca e aparelho de registro de som, devendo aulas e ensaios iniciar-se em 1º de agosto”, em *Espetáculos, Cursos e Congresso de Teatro*, este ano em Salvador, no *Diário de Notícias*, RJ, 29 de junho 1956.

<sup>234</sup> Matérias recortadas sem título, publicadas no *Correio da Manhã*, 26 de junho de 1956; *Tribuna da Imprensa*, 26 de junho de 1956; E *Diário de Notícias*, de 29 de junho de 1956. Todos do Rio de Janeiro. Pasta de 1956, Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>235</sup> Região de Abruzzo, Itália. Célebre pelos mosteiros e pelo maciço rochoso de Gran Sasso.

<sup>236</sup> *Correio da Manhã*, em 26 de junho de 1956.

A peça seria uma coprodução de Martim com Roger Bernardet, amigo de longa data, professor da Aliança Francesa e diretor do recém-inaugurado teatro da Maison de France. Bernardet, entre outros qualificativos, vinha sendo divulgado pelos jornais cariocas como “um fanático de teatro” “que presenciou na *Comédie Française*, os últimos ensaios da peça, ainda vivo e presente Claudel, cujas observações e exigências anotou”.<sup>237</sup>

O grupo franco-brasileiro fora criado em 1950, por Fernando Suarez de Mendonza, conselheiro artístico da Associação de Cultura Franco-Brasileira, fundador do *Tréteaux Mundaús* e diretor da *La Petit Scene*, ambos em Paris.<sup>238</sup> O grupo *Les Comédiens* nasce com a finalidade de aproximar o Brasil e a França, divulgando no país os textos clássicos e modernos franceses, assim como intencionava descobrir jovens artistas brasileiros cujas peças pudessem ir para Paris. *L'Annonce* seria a primeira montagem do grupo, após 16 produções, a ser apresentada por outro diretor que não Suarez de Mendonza. Os jornais explicam o porquê:

Suarez de Mendonza encontrou um êmulo no senhor Martim Gonçalves, diretor do conservatório da Bahia, em demorada permanência no Rio, homem de grande cultura teatral, tendo feito uma longa viagem de estudos em vários países do mundo, artista de uma sensibilidade fora do comum, conhecedor profundo dos mínimos detalhes do espetáculo, tipo perfeito de “*metteur-en-scene*” genuinamente brasileiro.

Em entrevista, Mendonza detalha mesmo que estava “desanimado” com o teatro “quando nessa encruzilhada tive o prazer e a sorte de conhecer nosso amigo Martim”. Citando Alfredo Souto de Almeida, Gustavo Dória, Souza Brasil e Celso Kelly como “testemunhas de (seus) esforços para organizar um elenco de amadores brasileiros capaz de interpretar em língua portuguesa o nosso repertório francês”, destaca ainda sua dificuldade em conseguir organizar um grupo de “amadores verdadeiros”. Isto é, “atores capazes de se dedicar a uma obra de arte sem a intenção de se tornarem profissionais, não considerando o amadorismo como a primeira etapa do profissionalismo”.

Agora, planejava Mendonza, o grupo entraria em franca atividade, após a calmaria causada pela falta de espaços de apresentação no Rio de Janeiro, com a recente inauguração do Teatro da Maison. E complementa: “Infelizmente o diretor do conservatório da Bahia não poderá por enquanto dedicar à nossa capital o potencial que representa”. Mas “aproveitamos a sua permanência para entregar-lhe a direção duma das peças mais difíceis do repertório francês”, “cujos ensaios (ele) está

<sup>237</sup> Um Espetáculo de Arte, sem data e sem jornal. Recortes de julho de 1956. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>238</sup> Os parágrafos sobre a história do Les Comédiens em: Um Espetáculo de Arte, sem data e sem jornal. Recortes de julho de 1956. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer; E *L'Annonce Faite à Marie*, em *Jornal do Brasil*, 29 de julho de 1956.

dirigindo com muito entusiasmo e competência”. Portanto, como se vê, Martim Gonçalves parte definitivamente para a Bahia, num momento em que era sinalizada para ele outra grande oportunidade no Rio de Janeiro, tendo já um grupo e, mais importante ainda, um teatro. Após sair de Salvador em 1961, Martim Gonçalves criará, um ano depois, um grupo para a Maison. Mas continue-se na narrativa de 1956.

*L’Annonce* estreia no dia 27 de julho, em noite de gala com a participação do Madrigal da Universidade da Bahia, em benefício da Casa de Recuperação da Mãe sem Lar. O maestro Koellreutter regeu o conjunto, que apresentou músicas do século XVI, de Palestrina e Vittoria. A “apresentação dos baianos”, cujas “atividades musicais tem sido tão comentadas” causou muita “expectativa”. Os Seminários de Música da Universidade foram considerados “uma organização de primeira ordem e um exemplo a ser imitado pelas outras universidades do país”.<sup>239</sup> O grupo participou das duas primeiras récitas. Nas demais, a parte sonora ficaria a cargo de gravações feitas com o Madrigal.<sup>240</sup>

O drama *L’Annonce*, um mistério em quatro atos, ocupa lugar de destaque na obra de Claudel e revive a tradição dos milagres medievais. “A peça conta a história de Violaine, uma jovem que percorre todas as etapas da santidade: tortura seu amor, torna-se leprosa por caridade, ressuscita o filho de sua rival e finalmente entrega-se ao martírio”, explica o jovem crítico de teatro da *Tribuna da Imprensa*, João Augusto Azevedo.<sup>241</sup> Sobre Claudel, João Augusto afirma que desde que surgiu “é tido como autor difícil, literário que se deixa levar pela poesia, esquecendo-se das possibilidades do palco e as exigências do gênero teatral”. Contudo, complementa, vem merecendo de Jean Louis Barrault e Jean Vilar as “mais entusiásticas referências”.

Mas a crítica de João Augusto aproveita boa parte do texto para falar da amizade íntima entre Claudel e Andre Gide, o “seu lado esquerdo”, “amigo sincero e inimigo ferrenho”. O crítico reconstrói, a partir de uma série de contraposições, o duelo entre os dois artistas, numa “luta” que “entusiasmou o mundo das letras” e “pôs fim a amizade promissora”. Segundo João, enquanto Gide fazia *blaque*, Claudel se fechava “num mutismo agressivo e amoroso”. Com Gide “sempre seduzindo qualquer um” e “Claudel convertendo uns poucos”; Gide “sorrindo com sorriso largo (...) mostrando que não se decidir é ainda a única forma de não trair” e “Claudel, lírico e viril, condenado da esperança”. Tal descrição soa quase irônica visto seu grau de semelhança com a oposição mesma que irá ocorrer no imaginário teatral baiano, como se verá, entre João Augusto e Martim Gonçalves, após convite do diretor para que o crítico colabore na Escola da Bahia, o que se efetivará em 1957.

<sup>239</sup> Parágrafo construído a partir de *L’Annonce Faite à Marie*, de A Noite, de 25 de julho de 1956 e Coluna Teatro do Jornal do Brasil, em 1º de agosto de 1956.

<sup>240</sup> Coluna Teatro, Francisco Pereira da Silva, Diário Carioca, 26 de julho de 1956.

<sup>241</sup> *Tribuna da Imprensa*, Rio, 31 julho de 1956, Estréia de ontem, Coluna Teatro – João Augusto – *L’Annonce Faite a Marie*.

De um modo geral, o espetáculo é elogiado pela beleza plástica e o texto de Claudel é relativizado como excessivamente literário.<sup>242</sup> O crítico Henrique Oscar pontua, contudo, que Jean Vilar “que não deve ser suspeitado de simpatias religiosas”, em seu livro *De La Tradition Théâtrale*, considera a obra de Claudel como “a única obra dramática importante aparecida na França nos últimos 50 anos”. Elogiando o desempenho do elenco e da direção de Martim, Oscar afirma que “a obtenção de um espírito claudeliano” é a “melhor referência que se pode fazer à direção”.<sup>243</sup> Claudel, que morrera recentemente, em 1955, havia sido diplomata no Brasil, em 1917.<sup>244</sup> O fato é destacado em boa parte dos textos da época.

Martim ainda é lembrado pelos jornais por ter dirigido outra obra de Claudel, *A História de Tobias e de Sara*, com *O Tablado*, durante o último Congresso Eucarístico Internacional.<sup>245</sup> A colunista de Teatro e Música do jornal *O Dia*, Maria Santa Cruz, chega a afirmar que, pela beleza e segurança do primeiro espetáculo, Martim teria seu voto de diretor revelação. Caso *O Tablado* não fosse um grupo amador.<sup>246</sup>

Martim Gonçalves não acompanha todo o sucesso do também amador *Les Comédiens* com *L'Annonce* no Rio.<sup>247</sup> Voa em 31 de julho para Salvador<sup>248</sup> e leva seus dois primeiros colaboradores: os atores Ana Edler, 28 anos,<sup>249</sup> e Antonio Patiño, 25.<sup>250</sup> E começa finalmente a afirmar em entrevistas que está criando uma Escola de Teatro.<sup>251</sup>

Ana Edler fora escolhida por votação como atriz revelação de 1955, pelo espetáculo *Electra no Circo*, apresentado no Teatro Municipal sob a direção do

<sup>242</sup> A Noite, 1º. de agosto de 1956, sem título; Coluna Teatro, L'Annonce Faite à Marie, 1º de agosto de 1956, em Diário de Notícias; Tribuna da Imprensa, Rio, 31 julho de 1956, Estréia de ontem, Coluna Teatro, João Augusto, L'Annonce Faite a Marie; Correio da Manhã, Rio, L'Annonce Faite à Marie, 08 de agosto de 1956.

<sup>243</sup> Coluna Teatro, L'Annonce Faite à Marie, 1º. de agosto de 1956, em Diário de Notícias.

<sup>244</sup> Jornal do Brasil, L'Annonce Faite à Marie, em 29 de julho de 1956.

<sup>245</sup> Tribuna da Imprensa, Rio, 31 julho de 1956, Coluna Teatro, João Augusto, L'Annonce Faite à Marie.

<sup>246</sup> O Dia, 19 de julho de 1956. Espetáculos à Vista. Coluna Teatro e Música.

<sup>247</sup> Pasta de recortes dos meses de agosto e setembro de 1956. Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer. Em especial, matéria da Última Hora, em 17 de agosto de 1956, L'Annonce Faite à Marie, que afirma “público numeroso”, com “cerca de 200 espectadores não encontraram lugar”, pedindo vespéral para sábado, além da apresentação da noite.

<sup>248</sup> “(Ana Edler) Segue amanhã rumo a Salvador”. Em *Ana Rumo à Boa Terra*, 30 de julho de 1956. *Última Hora*, do Rio de Janeiro. Em entrevista ao jornal *A Tarde*, publicada em 05 de janeiro de 1979, Ana diz que chegou em Salvador no dia 1º de agosto de 1956.

<sup>249</sup> Ana Edler nasceu em São Paulo, mas viveu parte da infância e juventude no Rio de Janeiro. Entrevista de Jack Brown a autora, em 26 de novembro de 2010. Ano de nascimento no Relatório Anual de 1958 da Fundação Rockefeller.

<sup>250</sup> A pesquisa não conseguiu checar se todos viajaram no mesmo vôo, mas não acredita que Martim tenha deixado Ana Edler viajar desacompanhada para a cidade.

<sup>251</sup> Diário de Notícias, Bahia, 08 de agosto de 1956, em A Universidade criará uma Escola de Teatro na Bahia e A Tarde, 10 de agosto de 1956, Coluna CRT, Escola de Teatro.

amigo de Martim, o pernambucano Hermilo Borba Filho. Ela iniciara no teatro aos 16 anos, com Renato Viana. Depois, Paschoal Carlos Magno a convida para o Teatro Duse, onde, entre outras peças, fez *O Idiota*. Em 1953, com o apoio de Paschoal, Edler viaja com outros bolsistas para Paris, Roma, Israel e mais 11 países. Em Londres, estuda na *Central School of Speech and Drama*. Volta para o Brasil a pedido da família que queria que ela terminasse a faculdade de Direito, e entra para os Artistas Unidos, onde atua em *Diálogo das Carmelitas*, com direção de Flaminio Bollini.<sup>252</sup> Patiño, em 1955, estava em cartaz no Rio com o grupo amador Teatro da Fonte, em *A Descoberta do Novo Mundo*, interpretando um elogiado João das Neves, sob a direção de Luís de Lima.<sup>253</sup> O português Lima havia estreado a peça de Morvan Lebesque com os alunos da EAD/SP, em rápida passagem pela instituição. Apesar das críticas que recebera por sua personalidade (“gênio em fúria e por qualquer coisa se desesperava”), a direção de Lima para a Escola fora bastante elogiada por ter levado à EAD “uma proposta de trabalho bastante atualizada em virtude de suas experiências recentes na Europa e sensivelmente diferentes daquelas apostadas pelos diretores italianos radicados no Brasil” (SILVA, 1987: 99).

Os dois jovens que acompanham Martim em Salvador chegam, não como professores, mas sim como “atores”, “profissionais”, com “passagem pela TV”, com contrato de cinco meses para participar de três espetáculos, promovidos pela Escola da Reitoria, e “retornar ao Rio”.<sup>254</sup> Desde final de junho, a imprensa carioca anunciava a partida de Ana Edler para a Bahia.<sup>255</sup> O tom das matérias é geralmente de apoio ao seu espírito “de amparo e estímulo, sem vaidades”, sendo impossível não notar certo lamento.<sup>256</sup> Na matéria *Ana Rumo à Boa Terra*, no jornal *Última Hora*, de 30 de julho de 1956, chega-se mesmo a afirmar que

Se a jovem não mereceu dos produtores cariocas uma boa oportunidade, agora terá grande chance de aparecer em espetáculos que a devem satisfazer artisticamente. Martim Gonçalves traçou ótimos planos de trabalho. E como ele sabe montar espetáculos de classe, Ana Edler terá oportunidade de brilhar em palcos baianos, já

---

<sup>252</sup> Parágrafo construído com informações cruzadas: Do Currículo manuscrito de Ana Edler, no Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer; Da matéria *A Escola de Teatro nasceu nos braços de Ana Edler*, em novembro de 1960, na Revista da Semana, no. 02, matéria de capa com Ana Edler; E do verbete Artistas Unidos, da Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, acesso em [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm), acesso em 25 de fevereiro de 2011.

<sup>253</sup> Em O Teatro da Fonte, no Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 29 de julho de 1956.

<sup>254</sup> Em Revista da Semana, no. 02, matéria de capa com Ana Edler, em *A Escola de Teatro nasceu nos braços de Ana Edler*, em novembro de 1960; *Diário de Notícias*, Bahia, 08 de agosto de 1956, em *A Universidade criará uma Escola de Teatro na Bahia*; E *A Tarde*, 10 de agosto de 1956, Coluna CRT, *Escola de Teatro*; E em entrevista ao jornal *A Tarde*, publicada em 05 de janeiro de 1979.

<sup>255</sup> Coluna Teatro, *Diário de Notícias*, Rio, 29 de junho 1956, em *Espetáculos, Cursos e Congresso de Teatro, este ano em Salvador*; Coluna Teatro, *Encontro com Martim Gonçalves, Diário Carioca*, entre os dias 10 e 16 de julho de 1956, pasta de recortes Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer; Em *Vai à Bahia*, no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 de julho de 1956.

<sup>256</sup> Correio da Manhã, 24 julho 1956, em *Despedida de Ana Edler*.

que não lhe ofereceram nada de concreto enquanto aqui permaneceu depois de sua volta da Europa.

Ressaltando o talento de Ana Edler que, “saberá aproveitar bem a sua temporada em Salvador”, a matéria finalmente conclui que “e no mais, a Bahia é uma terra encantadora e seis meses (sic) por lá somente podem trazer satisfação a quem ama as coisas belas da vida e da arte”.<sup>257</sup> Indubitável o tom de lamúria.

Sem sede própria, a Escola de Teatro foi acolhida num dos cômodos da Residência (também chamada Casa) da Universitária, na Rua Araújo Pinho, 12. O casarão da família Octávio Ariani Machado acabara de ser adquirido pela Universidade,<sup>258</sup> cujo campus crescia pela região do Canela e cujas atividades de assistência ao estudante, como se disse, se ampliavam. “Era apenas uma sala. Sem cadeiras, sem móveis. Uma sala vazia”, lembraria, anos mais tarde, a própria Ana Edler<sup>259</sup>, não escondendo com tal avaliação certa surpresa, já que deveria ter lido Martim falando em jornais do Rio que a Escola já se encontrava “devidamente aparelhada”.<sup>260</sup> De fato, num outro ambiente (ou no subsolo da reitoria? Os documentos não deixam claro), Martim iniciara um pequeno acervo: biblioteca, discoteca e aparelho de registro de som.<sup>261</sup>

Na sala disponibilizada pela Casa da Universitária, os atores “sentaram-se no chão para conversar” com o diretor e “fazer planos, sonhar o futuro”.<sup>262</sup> Planos, projetos e futuro serão as palavras mais faladas e escritas, no tocante a Escola de Teatro, pelos próximos dois anos (1956/1957). Mas os planos não eram secretos. Martim Gonçalves divulgava desde junho suas ideias, com pequenas alterações, para quando tivessem início as aulas. Tudo giraria em torno das peças. Nesse segundo semestre de 1956, seriam três. Delas participariam os atores profissionais contratados, os universitários, os amadores e demais interessados que frequentassem as aulas da Escola de Teatro. Haveria as aulas para o preparo do corpo e voz, as aulas-ensaios e a realização de cursos variados sobre temas abordados pelas peças.<sup>263</sup>

<sup>257</sup> Na matéria Ana Rumo à Boa Terra, no jornal Última Hora, de 30 de julho de 1956.

<sup>258</sup> Ampla Assistência ao Estudante, Diário da Bahia, em 19 de agosto de 1956.

<sup>259</sup> Em Revista da Semana, no. 02, matéria de capa com Ana Edler, em A Escola de Teatro nasceu nos braços de Ana Edler, em novembro de 1960.

<sup>260</sup> Na Coluna Teatro, Encontro com Martim Gonçalves, Diário Carioca, publicada entre 10 e 16 de julho de 1956, Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer;

<sup>261</sup> Em Espetáculos, Cursos e Congresso de Teatro, este ano em Salvador, no Diário de Notícias, RJ, 29 de junho 1956.

<sup>262</sup> Em Revista da Semana, no. 02, matéria de capa com Ana Edler, em A Escola de Teatro nasceu nos braços de Ana Edler, em novembro de 1960.

<sup>263</sup> Em Fotos Fazem Notícias, no Correio da Manhã, em 08 de junho de 1956; Em Espetáculos, Cursos e Congresso de Teatro, este ano em Salvador, no Diário de Notícias, RJ, 29 de junho 1956; Na Coluna Teatro, Encontro com Martim Gonçalves, Diário Carioca, publicada entre 10 e 16 de julho de 1956, Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer; No Diário de Notícias, Bahia, 08 de agosto de 1956, em A Universidade criará uma Escola de Teatro na Bahia; Em A Tarde, 10 de agosto de 1956, Coluna CRT, Escola de Teatro.

Desde 1955, Martim divulgava que estudava a montagem de um auto seiscentista, um milagre medieval, em frente a uma das igrejas de Salvador. Percebe-se que pretendia unir, assim, a “tradição baiana de teatro popular”, de “antigos espetáculos religiosos” (...) encenados em praça pública, “que precisam ser revividos”,<sup>264</sup> com sua intenção particular de reanimar os clássicos da literatura/dramaturgia em língua pátria, lição que aprendera no teatro universitário inglês, com a própria circunstância da Universidade da Bahia não possuir nenhum teatro ou ambiente fechado para as representações cênicas da Escola.

Em agosto de 1956, ao auto – que, já se anuncia, será “de Gil Vicente ou de Lope de Vega” – somam-se *A Sapateira Prodigiosa*, de Garcia Lorca, texto montado com O Tablado por Maria Clara e traduzido pelo amigo de ambos, João Cabral de Melo Neto, e *O Anúncio Feito à Maria*, agora traduzido do francês por dom Marcos Barbosa, amigo do tio dom Gerardo e também monge beneditino.<sup>265</sup> A ideia é apresentar na Bahia as duas versões. Além disso, Martim também estuda, com os atores e com os alunos que chegam (ou seja, a partir das características dramáticas do elenco que começa a ter em mãos), a possibilidade de montar *Antígona*, de Sófocles, e *Um Mês no Campo*, de Ivan Turgueniev.<sup>266</sup> A ideia inicial era que esses espetáculos da Escola já integrassem a programação do I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, a ocorrer em Salvador, no mês seguinte, como parte integrante do decenário da Universidade.<sup>267</sup>

Percebe-se como o desejo de Martim em organizar uma escola *a partir da montagem de espetáculos* casa-se perfeitamente com a vontade de Edgard Santos em ter espetáculos montados. Acontece que Martim parece fazer uma leitura muito própria da disposição do reitor em animar “a vida teatral em Salvador” a partir do apoio da Universidade às atividades teatrais.<sup>268</sup> O engajamento apaixonado de Martim faz, inclusive, que ele logo afirme ser o objetivo da Escola da Bahia não apenas formar atores profissionais, como se já não fosse o bastante, mas, com isso e simultaneamente, formar “na Bahia um público”.<sup>269</sup> Contudo, suas ideias – que se tornarão cada vez mais e mais arrojadas, sobretudo a partir da inauguração do teatro da Escola - terão o apoio incondicional de Edgard Santos, ao menos publicamente, até a queda de ambos, em 1961.

<sup>264</sup> Em Conservatório de Teatro na Bahia, da Tribuna da Imprensa, em 13 de outubro de 1955.

<sup>265</sup> Em Escola em Salvador, Revista Visão, 17 de agosto de 1956.

<sup>266</sup> Na Coluna Teatro, Encontro com Martim Gonçalves, Diário Carioca, publicada entre 10 e 16 de julho de 1956, Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer; Em Escola em Salvador, Revista Visão, 17 de agosto de 1956.

<sup>267</sup> Em Espetáculos, Cursos e Congresso de Teatro, este ano em Salvador, no Diário de Notícias, RJ, 29 de junho 1956; Em Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, em Jornal do Commercio, em 02 de setembro de 1956.

<sup>268</sup> Em Fotos Fazem Notícias, no Correio da Manhã, em 08 de junho de 1956.

<sup>269</sup> Coluna Teatro, Encontro com Martim Gonçalves, Diário Carioca, entre os dias 10 e 16 de julho de 1956, pasta de recortes Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer;

As aulas da Escola de Teatro têm início na quarta-feira, 15 de agosto,<sup>270</sup> com um atraso de duas semanas do programado.<sup>271</sup> Depois de alguns ajustes,<sup>272</sup> são criados os “cursos regulares” de interpretação e direção<sup>273</sup>. Cabe ressaltar que a palavra ‘cátedra’ jamais é utilizada para se referir aos “assuntos” tratados internamente pelos cursos. Os termos empregados, que aparecem nos jornais e documentos oficiais, são ‘matéria’ ou ‘disciplina’. A diferenciação entre cátedra e disciplina (ou matéria) na Escola de Teatro será debatida no subcapítulo 1957.

As inscrições, abertas no início de agosto,<sup>274</sup> em novembro contabilizam mais de 100 alunos.<sup>275</sup> Simultaneamente às aulas e ensaios das peças, os estudantes da ET,<sup>276</sup> artistas plásticos e outras pessoas interessadas puderam frequentar o primeiro “curso intensivo” da casa, com duração de 15 dias, sobre a confecção de máscaras, com o artista plástico, ceramista e decorador carioca, Pedro Correia de Araújo Filho.<sup>277</sup>

O formato de curso intensivo, também chamados de “curso extracurricular”, foi uma das maneiras que Martim Gonçalves encontrou para resolver, simultaneamente, tanto o problema da contratação de professores (por um curto período, com verba limitada, na distante Salvador), quanto uma forma de atender à variedade de desafios colocados à cada montagem teatral, por conta de suas particularidades intrínsecas. Para que a formação dos alunos não fosse tão individualizada a cada nova turma (o que seria inevitável por conta da escolha das peças a serem ensaiadas/apresentadas), Martim criou, a princípio: um cotidiano baseado nos trabalhos diários do corpo/voz, da improvisação/cenas, no estudo de diversos tópicos da história (do teatro, da cenografia e do traje) e na “apreciação crítica” para os alunos da instituição; e *abriu* os cursos extracurriculares à toda comunidade interessada. É evidente que isso permitiria a formação continuada e futura dos ex-alunos que assim o desejassem.

Na matéria mesma que fala sobre a criação da ET no *Diário de Notícias*, da Bahia, em 08 de agosto de 1956, Martim já afirma que “ao lado da parte didática”,

<sup>270</sup> Diário de Notícias, 08 de agosto de 1956, A Universidade Criará uma Escola de Teatro na Bahia.

<sup>271</sup> Martim disse em entrevistas que queria que as aulas começassem ‘no início de agosto’. Numa delas, fala especificamente do início no dia 1º de agosto, ver em Coluna Teatro, Encontro com Martim Gonçalves, Diário Carioca, entre os dias 10 e 16 de julho de 1956, pasta de recortes Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer;

<sup>272</sup> Desde julho, se falava na possibilidade de cursos de história do teatro, história da arte, decoração (incluindo perspectiva), desenho técnico, interpretação e direção na programação da Escola. Boa parte desses assuntos passou a ser tratada dentro dos cursos de interpretação e direção. Em Coluna Teatro, Encontro com Martim Gonçalves, Diário Carioca, entre os dias 10 e 16 de julho de 1956, pasta de recortes Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer.

<sup>273</sup> Escola de Teatro da Bahia 1, em Diário Carioca, 13 de novembro de 1956.

<sup>274</sup> Diário de Notícias, 08 de agosto de 1956, A Universidade Criará uma Escola de Teatro na Bahia.

<sup>275</sup> Escola de Teatro da Bahia 1, em Diário Carioca, 13 de novembro de 1956.

<sup>276</sup> A partir de agora, a tese utilizará a sigla empregada à época.

<sup>277</sup> Em alguns jornais, grafado da forma errônea ‘Pedro Correia Lima’, como em Diário da Bahia, Confecção de Máscaras, 23 de agosto de 1956. Mais informações sobre o curso em Diário de Notícias, 08 de agosto de 1956, A Universidade Criará uma Escola de Teatro na Bahia.

estaria “iniciando o ensaio de peças” “brevemente apresentadas ao público”, “devendo ser o primeiro o *Auto da Cananéia*, de Gil Vicente, (...) no I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro”. A reportagem antecipa que, nesses espetáculos, “como acontece no teatro universitário da Europa e América”, vão “colaborar dois artistas convidados que atuam no teatro profissional do Rio de Janeiro”.<sup>278</sup> E finaliza: “O resto do elenco será 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”.

Em síntese, Martim apresenta o projeto para uma Escola de Teatro cujo coração das atividades pedagógicas era a prática no palco, com a apresentação periódica de espetáculos, sendo essa prática de ensino acrescida por funções de pesquisa, teórica e/ou de campo, com extensão para o público em geral. Essa é a base do projeto para a Escola de Teatro da Universidade da Bahia em 1956. Tal projeto ao ser empregado será ampliado por ações ainda mais arrojadas e alcançará profundo impacto cultural, sobretudo a partir de 1958, quando a Escola tiver finalmente uma sede própria e um teatro para suas atividades, e quando também começara a colher o resultado das propostas de parcerias com artistas e instituições culturais de diferentes estados e países, em especial, com a *Rockefeller Foundation*, por conta do valor econômico e simbólico das verbas americanas.

Tendo como primeiro horizonte de trabalho – e primeira avaliação pública – a montagem de o *Auto da Cananéia* para o I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, os alunos matriculados<sup>279</sup> recebem, além das aulas-base de corpo, voz, improviso e apreciação crítica, aulas específicas sobre o texto e sobre o autor com professores locais especialistas em Língua e Literatura Portuguesa e com pesquisadores visitantes, presentes em Salvador exatamente para participação no evento. Nos dias 14, 17 e 22 de agosto, com a mediação de Martim, os professores Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Nelson Rossi e Raul Sá<sup>280</sup> pronunciam palestras na Casa da Universitária/Escola de Teatro, às 21h.<sup>281</sup> O português Álvaro Pimpão, doutor em Filologia Românica pela Universidade de Coimbra, apresenta o tema *O Teatro de Gil Vicente*,<sup>282</sup> enquanto Raul Sá apresenta *O Teatro Vicentino no Brasil*<sup>283</sup> e Nelson Rossi fala sobre *A Propósito de Gil Vicente*.<sup>284</sup> Rossi, catedrático de Língua

<sup>278</sup> Diário de Notícias, 08 de agosto de 1956, A Universidade Criará uma Escola de Teatro na Bahia.

<sup>279</sup> Esse curso é voltado para os alunos. Não é um curso extra-curricular aberto à comunidade.

<sup>280</sup> Atualmente existe em Salvador uma escola estadual denominada Escola Estadual de 1º Grau Raul Sá, no bairro de Mussurunga, periferia da capital.

<sup>281</sup> Em Na Bahia, I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro. A Tarde, 18 de agosto de 1956.

<sup>282</sup> Revista *LEITURA* ano XVII – julho de 1958 no. 13, 32-34, Em *Falando de Livro e de Teatro*, reportagem de Eneida, Sobretítulo: *Cidade do Salvador – Caminho do Encantamento e sua apresentação na capital da Bahia – Uma Escola de Teatro que cria e trabalha*.

<sup>283</sup> Idem

<sup>284</sup> Texto A Propósito de Gil Vicente, Nelson Rossi. Arquivos da Universidade da Bahia/Faculdade de Filosofia, volume 0, número 05 (1956). E

e Filologia Portuguesa da Universidade da Bahia, será reconhecido nacionalmente, a partir de 1963, após a publicação do Atlas Prévio dos Falares Baianos, o primeiro atlas linguístico publicado no país (CARDOSO, 1999).

O I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, ocorrido entre 04 e 12 de setembro de 1956, em Salvador, teve intensa cobertura de veículos locais, nacionais e estrangeiros.<sup>285</sup> Realizado com o patrocínio da Universidade da Bahia e do Ministério da Educação, no quadro do decenário da Universidade, teve como comissão promotora: Celso Cunha, diretor da Biblioteca Nacional e chefe executivo do evento para o Rio de Janeiro; Edmundo Moniz, diretor do SNT; Celso Brant, diretor do Serviço de Rádio Difusão Educativa e o professor Antonio Houassis, congressista e futuro organizador dos Anais. Martim Gonçalves aparece na ficha técnica como chefe executivo do evento para a Bahia.<sup>286</sup>

Realizado quase duas décadas após o I Congresso de Língua Nacional Cantada,<sup>287</sup> o conclave, que reuniu mais de 90 congressistas<sup>288</sup> especialistas em língua dos cinco continentes,<sup>289</sup> foi cercado por muita expectativa. Segundo o crítico de teatro Gustavo Dória, de suas resoluções “muito depende o ensino da arte dramática no país”.<sup>290</sup> O evento visava obter os fundamentos para a recomendação de uma língua padrão para o exercício no teatro brasileiro, movimento já realizado no teatro profissional de países como França e Espanha, assim como debater critérios fonéticos convenientes para a interpretação dos aspectos dialetais regionais. A interdisciplinaridade do evento fez com que internamente suas atividades fossem

---

<sup>285</sup> Congresso de Língua Falada no Teatro, A Tarde, Salvador, 1º de setembro de 1956; I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, Jornal do Commercio, Recife, 02 de setembro de 1956; I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 05 de setembro de 1956; Realiza-se em Salvador o Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, Rio de Janeiro, Diário de Notícias, 07 de setembro de 1956; O Globo nos Teatros, em O Globo, Rio de Janeiro, 08 de setembro de 1956; Congresso Nacional de Língua Falada em Teatro, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, em 09 de setembro de 1956; O Que Foi o I Congresso de Língua Falada no Teatro, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1956. Entre muitos outros, na pasta de recortes de setembro de 1956, Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>286</sup> ‘Anais do 1º Congresso Brasileiro de Língua Falada No Teatro’, Rio de Janeiro: MEC, 1958.

<sup>287</sup> O I Congresso de Língua Nacional Cantada aconteceu em São Paulo, em 1937. Programa do Recital de Poesia e Teatro Luso-Brasileiro. Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer..

<sup>288</sup> O Que Foi o I Congresso de Língua Falada no Teatro, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1956.

<sup>289</sup> Para se ter uma idéia, segundo listagem em Congresso Nacional de Língua Falada em Teatro, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, em 09 de setembro de 1956: Pierre Fouché, Louis Bourdon e Heron de Alencar (Sorbonne), Otaviano Mandris, da Escola de Línguas Orientais, Álvaro Julio da Costa Pimpão (Universidade de Coimbra), Eugenio Ascencio (Instituto Espanha-Portugal), I. S. Revah (da Escola de Altos Estudos de Paris), Lindley Cintra (Universidade de Lisboa), Antenor Nascentes (Colégio Pedro II), Celso Cunha (Biblioteca Nacional), Albino Bem Veiga (Universidade do Rio Grande do Sul), Américo Lacombe (diretor da Casa de Ruy Barbosa) e Jose Renato Santos Pereira (Instituto Nacional do Livro).

<sup>290</sup> O Globo nos Teatros, em O Globo, Rio de Janeiro, 08 de setembro de 1956;

divididas entre duas grandes comissões: uma de natureza mais linguística e filológica e outra diretamente ligada às técnicas teatrais. Os artigos apresentados pelas diferentes comissões foram publicados, dois anos depois, pelo MEC (HOUAISS, 1958). As reuniões das comissões foram realizadas na Academia de Letras da Bahia.<sup>291</sup>

O crítico Gustavo Dória, em sua coluna em *O Globo*, ainda sobre a importância do Congresso, afirma que as questões da língua falada no teatro são um problema praticamente desprezado no teatro nacional, contudo de grande evidência sobretudo quando os “elencos se arriscam a montar clássicos ou textos de qualidade literária”. Dória afirma que apesar de o “estudo da voz” estar presente em todas as escolas de teatro no país, se verifica uma “diversidade de métodos” e “confusão” entre o preparo da voz para o canto e para a dicção em prosa, o que termina por acarretar “curiosos fenômenos de articulação”. O crítico destaca ainda que a presença de diretores estrangeiros no teatro profissional brasileiro, “apesar da contribuição”, promoveu uma “deturpação da língua falada”, facilmente observável nos elencos. Destacando a seriedade e a diversidade das “autoridades” reunidas sobre um assunto tão caro ao teatro, ele indica como resolução que “o governo padronize o ensino, colaborando com as organizações profissionais”.<sup>292</sup>

Num balanço sobre o evento, o *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, revela “em primeira mão”, a “existência de série de fonemas reputados como brasileiros, e que em verdade eram de evolução paralela com estágios arcaicos evanescentes de Portugal, mas perdurados no Brasil”. O artigo questiona se a solução para a diversidade encontrada é realmente a “fixação de um padrão único com tolerâncias” ou o “reconhecimento da existência de várias normas”.<sup>293</sup>

Ao longo da variada cobertura jornalística, a listagem dos participantes locais e convidados do Congresso é imensa, entre eles: Brutus Pedreira, Cecília Meireles, Décio de Almeida Prado, Luiza Barreto Leite, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Pascoal Carlos Magno, Tomas Santa Rosa, Thiers Martins Moreira, Maria José de Carvalho, Auto de Castro, Adroaldo Ribeiro Costa, Alexandre Robatto, Enoch Torres, Godofredo Filho, Heitor Dias, Heron de Alencar, Jose Calazans, Jose Valadares, Nair da Costa e Silva, Nelson Rossi, Oscar Torres, Odorico Tavares, Walter Rui, entre muitos outros.<sup>294</sup> Martim Gonçalves aproveita a oportunidade para fazer contato com os visitantes, alguns já do seu círculo pessoal e profissional de relações, para apresentar a Escola de Teatro e, em breve, se verá alguns desses nomes

<sup>291</sup> Programa do I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro. Pasta 07 Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>292</sup> O Globo nos Teatros, em *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 de setembro de 1956;

<sup>293</sup> O Que Foi o I Congresso de Língua Falada no Teatro, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1956.

<sup>294</sup> I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05 de setembro de 1956; O Que Foi o I Congresso de Língua Falada no Teatro, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1956.

participando como professores (fixos ou extracurriculares) ou mesmo contribuindo para as diferentes frentes de ação da Escola de Teatro.

No dia 11 de setembro, uma terça-feira, às 21h, menos de um mês após o “início oficial” das aulas, a ET apresenta à comunidade um primeiro trabalho, dentro da programação do Congresso. Contudo, não se assiste a um auto de Gil Vicente, como fora anteriormente divulgado, mas sim ao *Recital de Poesia e Teatro Luso-Brasileiro*, no Salão Nobre da Reitoria. O programa, dividido em três partes, apresenta textos em língua portuguesa desde o século XIII até os poetas contemporâneos de Brasil e Portugal.<sup>295</sup> Comandam o *Recital* os artistas convidados, Ana Edler e Antonio Patiño, e mais “dois elementos da Escola” Sonia Gabbi e Othon Bastos.<sup>296</sup> Mais tarde se voltará a discutir sobre a categoria institucional dos dois últimos atores.<sup>297</sup> O acervo pessoal de Martim Gonçalves guarda fotos do Recital. Contudo, não foi encontrada nenhuma crítica ao evento.<sup>298</sup>

No sábado seguinte ao término do Congresso, 15 de setembro, às 16h, a Escola de Teatro promove a palestra *Sobre as Técnicas Teatrais no Rádio e na TV*, por Alfredo Souto de Almeida, apresentado nos jornais como “diretor do famoso programa de teatro na Rádio MEC e que se encontra (na cidade) como participante do Congresso”.<sup>299</sup> Martim aproveita a estada de Souto de Almeida – que em 1956 dirigia para o Tablado a peça *O Macaco da Vizinha*<sup>300</sup> – e promove um evento que foi ilustrado “com a audição de vários discos gravados pelos mais conhecidos artistas do teatro brasileiro”, como Procópio e atores do TBC. Acredita-se que o acervo “despertará o mais vivo interesse não só pelo valor documental”, como por permitir

---

<sup>295</sup> Os autores: Rei D. Dinis, João Roiz de Castelo Branco, Gil Vicente, Luis de Camões, Almeida Garret, Antero de Quental, Fernando Pessoa, Antonio Ferreira, José de Anchieta, Antonio José da Silva (O Judeu), Tomaz Antonio Gonzaga, Castro Alves, Olavo Bilac, João Cabral de Melo Neto, Maria da Saudade Cortesão, Joaquim Cardozo, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, Arthur Salles, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Jorge de Lima e Mário de Andrade, este último lembrado no programa como o “organizador do I Congresso de Língua Nacional Cantada, em São Paulo, 1937”. Programa do Recital de Poesia e Teatro Luso-Brasileiro. Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer. A pesquisa não encontrou até o momento os textos selecionados para o Recital.

<sup>296</sup> Recital de Poesia e Teatro Luso-Brasileiro e Concerto Sinfônico, Diário de Notícias, Bahia, 09 de setembro de 1956; Recital de Poesia e Teatro Luso-Brasileiro, Diário de Notícias, Bahia, 11 de setembro de 1956.

<sup>297</sup> No Recital, todos os artistas aparecem como elementos da Escola de Teatro. Em entrevistas da década de 1980, Othon Bastos afirmará que veio para a Bahia, para a Escola de Teatro, como ator a trabalho. Nos folders e programas oficiais ele aparece com o nome ao lado dos alunos sem qualquer distinção evidente. Seu nome aparece numa listagem como aluno em no mínimo uma situação específica (no caso dos alunos que se queixam da direção à reitoria em novembro de 1959).

<sup>298</sup> Acervo da Biblioteca Pública da Bahia para os jornais A Tarde e Diário de Notícias, em setembro de 1956; Acervo Martim Gonçalves/Hélio Eichbauer; Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves; Acervo Escola de Teatro; Acervo Funarte.

<sup>299</sup> Diário de Notícias, Bahia, Volta à Atividade a ET da Universidade, 14 de setembro de 1956.

<sup>300</sup> Acervo de Peças Teatrais. 1951-1959. O Tablado.

“travar conhecimento com artistas inéditos para a plateia baiana”. Tudo indica trata-se de parte do acervo pessoal de registros sonoros realizados por Souto de Almeida nas atividades como jornalista.<sup>301</sup> A palestra foi aberta aos alunos e comunidade em geral.<sup>302</sup>

Em novembro de 1956, encerrando o ano letivo, a ET apresenta à cidade mais duas produções: *L’Annonce faite a Marie* e, finalmente, o *Auto da Cananéia*, de Gil Vicente. Contudo, a antiga ideia de Martim de mostrar junto à versão francesa uma versão em português para o texto de Claudel ainda não sai do papel e a ET exhibe nos dias 03 e 04, sábado e domingo, o espetáculo dirigido por Martim e Roger Bernardet com o grupo franco-brasileiro *Les Comédiens de L’Orangerie*, tendo tanto a atriz Ana Edler quanto os alunos da ET participação como figurantes, no papel genérico de ‘a comparsaria’. Como na apresentação do Rio, *L’Annonce* conta com a participação do madrigal dos Seminários de Música da UB, agora com a regência conjunta de Koellreutter e Ernest Widmer. Como o texto será interpretado em francês, a divulgação nos jornais aconselha a leitura da tradução da peça, “feita pelo monge beneditino dom Marcos Barbosa e publicada pela editora Agir, sob o título *O Anúncio feito à Maria*”.<sup>303</sup>

Já o *Auto da Cananéia* é exibido nos dias 06 e 07, terça e quarta, ficando os papéis principais com Ana Edler, a Cananéia, e Antonio Patiño, Cristo. No programa distribuído para a plateia,<sup>304</sup> o evento é apresentado como uma produção conjunta dos Seminários de Música e da Escola de Teatro, com o título integral de “Programa de Música Sacra – Representação do Auto da Cananéia”. Os alunos-atores: Nevolanda Soares (depois conhecida como Nevolanda Amorim), Nilda Spencer, Walter Ruy dos Santos, Carlos Petrovich, João Gama, Hírcio Peixoto, Roberto (de) Assis e Paulo Salles. A atriz Sonia Gabbi completa o elenco.

Em versão datilografada da época, trabalhada entre os atores, nota-se a divisão do texto entre falas cantadas e falas em prosódia de conversação.<sup>305</sup> A peça traz algumas orações e trechos em latim, aliás, é bom recordar, em 1956, era nessa língua que as missas da Igreja Católica Apostólica Romana eram realizadas pelo mundo (LIBANIO, 2005: 12). A direção, o cenários e o traje do auto são de Martim Gonçalves.<sup>306</sup> O evento tem início com a apresentação musical do Madrigal,

<sup>301</sup> Diário Oficial da União, seção 1, no 89, Ministério da Cultura, 12 de maio de 2010, página 10. Em Resgate dos documentos sonoros de Alfredo Souto de Almeida. Em entrevista telefônica a esposa de Souto de Almeida, Maria Inês, foi questionado sobre a existência de alguma entrevista com Martim Gonçalves nesse acervo, o que ela afirmou não existir.

<sup>302</sup> Diário de Notícias, Bahia, Volta à Atividade a ET da Universidade, 14 de setembro de 1956.

<sup>303</sup> Estado da Bahia, 23 de outubro de 1956, Dois Grandes Espetáculos de Arte no interior da Igreja dos Terésios; e CLAUDEL, Paul. *O Anúncio Feito a Maria*. Tradução e prefácio dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: AGIR, 1954.162p.

<sup>304</sup> Programa do Auto da Cananéia, Grupo A Barca. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>305</sup> Texto datilografado do Auto da Cananéia, Gil Vicente. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>306</sup> Programa do Auto da Cananéia, Grupo A Barca. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

interpretando músicas de Vittoria, Mozart, Purcell e Stravinsky. Mas o madrigal também segue compondo a parte sonora do *Auto*. Nessa que é, na prática, a primeira montagem teatral envolvendo o corpo integrado de professores, atores profissionais e alunos da Escola de Teatro, tal corpo já aparece sob a denominação de *A Barca, grupo da Escola de Teatro*.<sup>307</sup>

Ambos os espetáculos ganham intensa cobertura na imprensa local, com repercussões na imprensa carioca, paulista, recifense e mesmo em publicações específicas das comunidades portuguesa e francesa, pela escolha dos autores/textos e por conta da participação dos *Les Comédiens*, que então se apresentavam pela primeira vez “no país do vatapá”.<sup>308</sup> Nos jornais de Salvador, o destaque vai para o “alto valor artístico” dos espetáculos, que são “dramas sacros”, “católicos”, que “restauram o teatro religioso entre nós”. O *Auto da Cananéia* é a dramatização da história bíblica da Cananéia cuja filha está possuída pelo demônio.<sup>309</sup> A mulher, então, pede a Cristo que liberte a criança do mal. Após uma oração de intensa fé, a Cananéia prova ser merecedora do milagre, que, então, é concedido (VICENTE, 1972: 343-353). Sobre o texto escrito em 1534 pelo português Gil Vicente, fala-se em

---

<sup>307</sup> Idem e *Diário Carioca*, 17 de novembro de 1956, Coluna Teatro, Francisco Pereira da Silva, *Escola de Teatro da Bahia* 3;

<sup>308</sup> Correio da Manhã, Rio de Janeiro, *Auto da Cananéia* de Gil Vicente em Salvador – Representação no interior da Igreja de Santa Tereza, sem data, pasta de recortes de outubro de 1956, Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer; Estado da Bahia, 23 de outubro de 1956, Dois Grandes espetáculos de Arte na Igreja dos Terésios; Diário de Notícias, Bahia, 25 de outubro de 1956, Exibir-se-ão na Bahia *Les Comédiens de L’Orangerie*; Diário de Notícias, Bahia, 28 de outubro de 1956, Dois Espetáculos de Alto Valor Artístico; Jornal do Brasil, 28 de outubro de 1956, Foto legenda de Ana Edler ensaiando o *Auto da Cananéia* com alunos da ET; Coluna Cinema, Rádio e Teatro, A Tarde, Bahia, 1º de novembro de 1956; Estado da Bahia, 03 de novembro de 1956, Dois Grandes Espetáculos de Arte no Interior da Igreja dos Terésios; Artigo de Miroel Silveira, sem data, sem jornal, pasta de recortes de novembro de 1956, Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer, A Bahia Existe, sim; Estado da Bahia, 05 de novembro de 1956, Grande Espetáculo Teatral na Antiga Igreja dos Terésios; A Tarde, nota sem título; Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1956, Coluna Teatro, João Augusto, O Assunto é Bahia; Diário Carioca, 13 de novembro de 1956, Coluna Teatro, Francisco Pereira da Silva, Escola de Teatro 1; Diário Carioca, 15 de novembro de 1956, Coluna Teatro, Francisco Pereira da Silva, Escola de Teatro 2; Diário Carioca, 17 de novembro de 1956, Coluna Teatro, Francisco Pereira da Silva, Escola de Teatro 3; Diário Carioca, 19 de novembro de 1956, Coluna Teatro, Francisco Pereira da Silva, Escola de Teatro 4; Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1956, Coluna Teatro, João Augusto, A Bahia é Notícia; *Les Comédiens de L’Orangerie au Pays Du ‘vatapá’*, em *Journal Français Du Bresil*, 1º decembre 1956; Jornal do Commercio, Pernambuco, 17 de novembro de 1956, Escola de Teatro da Universidade da Bahia; A Voz de Portugal, Lisboa, 23 de dezembro de 1956, O Brasil e a Cultura Portuguesa, por Hernani Cidade.

<sup>309</sup> No Evangelho Segundo São Mateus 15, 21-28: A Cananéia; No Evangelho Segundo São Marcos 07, 24-30: Jesus na Fenícia. A Cananéia.

especial que: “De espírito religioso baseada no episódio do Evangelho, esta peça tocará por certo a sensibilidade do nosso povo baiano”.<sup>310</sup>

Na década de 1950, não apenas a elite baiana como a pequena burguesia de comerciantes e a população em geral ainda possuíam fortes vínculos culturais com Portugal e com a educação moral proposta pela Igreja Católica. A cidade de Salvador, como lembra reportagem da época, “oferece aos portugueses um ambiente denso de lusitanidade. São de medida europeia suas praças e suas ruas”.<sup>311</sup> Mas, não apenas o *Auto da Cananéia* se apresenta “em cenário que se mantém lusitano, num espetáculo lusitaníssimo, promovido por quem melhor sente e quer fazer sentir, o mais concretamente possível, a unidade moral que constituímos”.<sup>312</sup> Ao integrar, como intencionava, a tradição de festas católicas populares da Bahia à encenação de clássicos em língua portuguesa, Martim Gonçalves com a escolha dos textos de temática cristã, nas proximidades do Natal, parece acertar em cheio o coração da recepção local, apesar de *L'Annonce* ser a primeira montagem do francês Claudel (em francês) no estado. Quanto a Gil Vicente, o próprio Martim, quando diretor do teatro de bonecos, em sua primeira visita a Salvador, em 1947, havia apresentado trechos do autor, seu objeto de estudos desde a década de 1930.<sup>313</sup>

Ainda sem um teatro fixo para as produções da ET, o diretor apresenta ambas as peças na Igreja do antigo Convento de Santa Teresa, então desativado, necessitando para tanto da permissão do Arcebispo Primaz do Brasil, dom Augusto Álvaro da Silva.<sup>314</sup> No final das apresentações, havia-se aconselhado aos presentes que não aplaudissem, em respeito ao local e em sinal de contrição. “(...) A eloquência do silêncio que se seguiu no fim da representação foi uma consagração àqueles que rezaram (sic) teatro dentro de uma igreja”.<sup>315</sup> Uma das atrizes-aluna revelou, anos mais tarde, que a falta imediata de aplausos, porém, a teria deixado, entre outros alunos, “triste e insegura”.<sup>316</sup>

Ainda na cobertura local, ressaltam-se o “patrocínio da reitoria”, os espetáculos gratuitos, os elogios da “crítica do Rio” à montagem do *Les Comédiens* (inclusive com reprodução de trechos), e destacam-se novidades como “convites com lugares numerados”, “de que não será permitida a entrada sem convites” e nem mesmo a

<sup>310</sup> Estado da Bahia, 23 de outubro de 1956, Dois Grandes espetáculos de Arte na Igreja dos Terésios;

<sup>311</sup> A Voz de Portugal, 23 de dezembro de 1956, O Brasil e a Cultura Portuguesa, por Hernani Cidade.

<sup>312</sup> Idem.

<sup>313</sup> A pesquisa não conseguiu averiguar se esta também foi a primeira montagem de um texto integral de Gil Vicente na Bahia. Para os estudos de Martim Gonçalves na dramaturgia de Gil Vicente ver Capítulo 1 da tese.

<sup>314</sup> Estado da Bahia, 23 de outubro de 1956, Dois Grandes espetáculos de Arte na Igreja dos Terésios;

<sup>315</sup> Jornal do Commercio, Pernambuco, 17 de novembro de 1956.

<sup>316</sup> Entrevista de Sonia Robatto à pesquisa.

entrada após o início “para não perturbar o espetáculo”, observações incomuns em matérias jornalísticas anteriores sobre teatro. Como se vê, e como era a intenção original de Martim, o didatismo da Escola inicia simultaneamente com a tentativa de formar uma recepção para a fruição teatral, até então pouco ou nada acostumada às montagens profissionais e mesmo pouco à vontade com a independência do espetáculo teatral em si.<sup>317</sup>

Não obstante, tal empreendimento para a formação da recepção também pode ser notado em mudanças localizadas na própria cobertura jornalística que, ao contrário de momentos anteriores, depois dos primeiros espetáculos da ET passa a considerar a totalidade da ficha técnica, destacando além da especificidade da obra dramaturgica, o percurso do autor, listando o nome de todos os atores e demais envolvidos no espetáculo, explicitando funções até então inexistentes como cenário, trajes/figurino e iluminação (SANTANA, 2009a: 269-277). A presença de fotos e informações padronizadas em diferentes jornais locais demonstra, inclusive, a existência de um serviço embrionário de assessoria de imprensa promovido pela ET, apesar de ainda não existir uma profissão assim especificada, sendo no período a função genericamente chamada de “divulgação”.

Até então a prática de divulgação dos espetáculos dos amadores e mesmo das companhias em turnê realizada no jornalismo de Salvador era a chamada “visita à redação”, quando cada veículo poderia produzir ou não fotos e material exclusivo com os artistas que se dirigissem ao jornal. A ocorrência da visita costumava ser registrada no corpo do texto veiculado. Em nenhum dos textos analisados pela presente tese sobre a divulgação dos espetáculos dirigidos pela ET entre 1956-1961 o termo “visitou a redação” foi empregado a Martim Gonçalves. Ao contrário, nas matérias de diferentes jornais sobre os espetáculos da ET o que se nota, além das informações provavelmente oriundas de um material padronizado de divulgação, é que o material exclusivo passa a ser produzido quando os repórteres ‘cobrem’, a depender do próprio interesse, ensaios e estreias, realizando geralmente no próprio ambiente teatral as fotos e entrevistas. Há aqui uma alteração substancial nas práticas relacionais entre os artistas e os veículos da imprensa após a criação da Escola, oriunda da perspectiva moderna de supor independência de funções para cada campo. Não obstante, as relações de Martim Gonçalves com os veículos da imprensa terão outras particularidades, a serem discutidas ao longo de todo o presente capítulo.

---

<sup>317</sup> Estado da Bahia, 23 de outubro de 1956, Dois Grandes espetáculos de Arte na Igreja dos Terésios; Diário de Notícias, Bahia, 25 de outubro de 1956, Exibir-se-ão na Bahia *Les Comédiens de L’Orangerie*; Diário de Notícias, Bahia, 28 de outubro de 1956, Dois Espetáculos de Alto Valor Artístico; Coluna Cinema, Rádio e Teatro, A Tarde, Bahia, 1º de novembro de 1956; Estado da Bahia, 03 de novembro de 1956, Dois Grandes Espetáculos de Arte no Interior da Igreja dos Terésios; Estado da Bahia, 05 de novembro de 1956, Grande Espetáculo Teatral na Antiga Igreja dos Terésios; A Tarde, nota sem título;

Apesar da intensa divulgação de *L'Annonce* e do *Auto da Cananéia* nos jornais locais, foram encontradas apenas três comentários críticos nos acervos estudados<sup>318</sup> e, mesmo assim, um deles presente na coluna *Seção das Artes Plásticas* do historiador e crítico de arte baiano José Valladares, ex-diretor do Museu de Arte da Bahia (MAB).<sup>319</sup> Nesse último, o autor justifica a mudança do tema, pois foi no “teatro e música (...) que se fixaram nossas mais fortes impressões no mês de novembro”. O comentário se detém em grande parte sobre o uso do espaço físico. Logo na abertura, sobre o ambiente seiscentista, diz que cria “para o espectador baiano, ainda não acostumado a essas combinações de templo católico e teatro, um efeito de considerável surpresa, que possivelmente o impede de julgamentos objetivos. Provavelmente (sendo) o nosso caso” (Acréscimo entre parênteses da pesquisa).

Em seguida, Valladares julga “muito feliz” a ideia de se aproveitar a igreja para encenação de peças com implicações sacras, ressaltando que o “ambiente, além de arquitetonicamente belo, está indelevelmente impregnado de espiritualidade”, acrescentando que, “desse ponto de vista, até uma tragédia grega ficaria bem no local”. Contudo, em sua opinião, a igreja não se revelou favorável na “questão da acústica”, mas que são “defeitos corrigíveis pela técnica moderna”.

Sobre *L'Annonce*, representada no original francês, “vamos ficar com a experiência dos olhos (...) Se não passamos a experiência do ouvido é porque esta foi muito precária. Longe do palco, não ouvimos bem, e do pouco que ouvimos, menos ainda entendemos”. Segundo Valladares, a “culpa é claro (foi) da falta de familiaridade com a língua francesa falada no teatro, situação em que supomos contar com a mais distinta companhia no seio de nossa sociedade” (Acréscimo entre parênteses da pesquisa). Tal avaliação insinua o desconforto de parte da recepção ao fato da primeira direção de Martim *apresentada* pela Escola de Teatro (apesar de ser essencialmente do grupo *Les Comédiens*) ter ocorrido numa língua estrangeira. Anos mais tarde, no período mais severo de rejeição pública às atividades da ET e ao trabalho do seu diretor, tais montagens – como a de outras companhias visitantes, realizadas em diferentes línguas – será lembrada como sintoma do “estrangeirismo” de Martim. Mas agora, em novembro de 1956, apesar da pequena ressalva de Valladares, o evento é destacado sobretudo pela beleza plástica e pelo conjunto “da experiência” provocada por um texto dramático.

Já sobre o *Auto*, Valladares afirma que sentou em “cadeira na primeira fila” e “não obstante o sotaque português de um dos (atores que representava) diabos, entendeu tudo” (Acréscimo entre parênteses da pesquisa). E justifica a ausência em

<sup>318</sup> As críticas são *L'Annonce Faite a Marie*, no *A Tarde*, em 07 de novembro de 1956; *Auto da Cananéia*, *A Tarde*, em 09 de novembro de 1956; *Com Grande Cerimônia*, no *Diário de Notícias*, em 02 de dezembro de 1956. Acervo da Biblioteca Pública da Bahia para os jornais *A Tarde* e *Diário de Notícias*, em setembro de 1956; Acervo Martim Gonçalves/Hélio Eichbauer; Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves; Acervo Escola de Teatro; Acervo Funarte.

<sup>319</sup> *Diário de Notícias*, Bahia, *Com Grande Cerimônia*, em 02 de dezembro de 1956

sua análise de comentários sobre as interpretações: “Para falar dos atores e de como desempenharam seus papéis, seria preciso conhecer teatro e não apenas cinema, como acontece com a maioria das pessoas de nossa geração na Bahia”.

No geral, quanto ao cenário, vestuário e interpretação da peça de Gil Vicente, Valladares acredita que “foram para o público baiano como a leitura de obra filosófica para quem está habituado a somente ler romances”. “Leitura” que, segundo ele, é “uma leitura necessária, mas que não se realiza com facilidade, leitura que enriquece o espírito, mas não diverte”. Valladares termina afirmando que “só mesmo uma instituição como a Universidade está em condições de patrocinar essa modalidade de teatro”. Uma atividade que, segundo ele, se propõe primordialmente “à erudição, à pesquisa, à educação”.

Como se pode perceber pelo trecho acima, apesar dos múltiplos pontos de referência entre as montagens e a plateia, pontos que pretendiam enquadrar as encenações num horizonte de expectativas concernente com a recepção baiana, já nesses primeiros trabalhos da ET Martim não parece querer estacionar a fruição apenas nos elementos mais evidentes de assimilação direta. A partir dos citados elementos e valores reconhecíveis pelo público – como o gênero (um auto, português) e o tema do texto (episódio religioso, católico) – Martim parece querer levar a plateia além da zona de conforto, promovendo, além disso, toda uma nova forma de se fruir uma velha história, quase que mesmo contando uma nova história. Pequenos exames como esse da postura poética de Martim serão retomados à medida que as peças foram apresentadas.

Não obstante, uma análise sobre a opção de Martim Gonçalves de iniciar sua escola de teatro a partir de uma encenação do autor que é considerado o primeiro grande dramaturgo em língua portuguesa não deveria se esgotar apenas na análise do texto, como ocorre nas pesquisas realizadas sobre o episódio até o momento. Tal encenação, posto que produto de uma escola de teatro moderna, deveria ser compreendida como o resultado de uma práxis complexa e integral, envolvendo, claro, o texto, mas também o espaço/cenário, a iluminação, o uso de aspectos sonoros, a interpretação dos atores, enfim, a visão de conjunto que é a marca/assinatura mesma de uma direção teatral.

Nesse aspecto, Martim Gonçalves também se mostra exemplar e didático. Partindo de um substrato difuso de encenações de raízes litúrgicas, resquícios ainda vivos de um teatro medieval em Salvador, o diretor apresenta o primeiro drama da ET dentro de uma igreja. Nos próximos espetáculos da Escola, a cidade acompanhará não apenas a evolução histórica dos textos encenados pelo teatro mundial (do medieval Gil Vicente até o existencialismo francês de Albert Camus, passando pelo alemão Bertolt Brecht e o modernismo japonês de Yukio Mishima), como também assistirá uma evolução dos usos dos próprios espaços de encenação.

Acompanha-se – exatamente como na evolução do teatro ocidental – as apresentações teatrais ocorrendo ainda na nave das igrejas, com forte significação

litúrgica (*Auto da Cananéia* e *L'Annonce*) depois se retirando para a frente dos templos católicos, alcançando a praça pública com diálogos já profanizados (*A Via Sacra* e *O Boi e o Burro no Caminho de Belém*), assisti-se a entrada da dramatização no recinto teatral propriamente dito com a inauguração do Teatro Santo Antônio (*Senhorita Júlia*, *Auto da Compadecida*, *Almanjarra*, etc), tem-se a leitura de peças dentro de ônibus circulares em Salvador, até à ‘explosão/derrubada/questionamento’ do próprio ambiente teatral fechado, quando a Escola encena, no interior do Teatro Castro Alves (TCA) destruído por um incêndio (*A Ópera dos Três Tostões* e *Calígula*). Martim Gonçalves, quando crítico de *O Jornal*, do Rio de Janeiro, entre 1952 e 1953, já demonstrara extrema sensibilidade plástica e perspicácia poético-histórica sobre o modo e a forma com que as representações teatrais evoluíam no Brasil e no mundo. Tal conjunto de críticas lança uma poderosa luz sobre as intenções poéticas, a prática teatral e o estilo de Martim como diretor de teatro brasileiro e merece, com urgência, uma abordagem específica.<sup>320</sup>

Continuando com a cobertura das montagens de 1956, ao contrário da crítica teatral baiana sobre os dois primeiros espetáculos da Escola, como se viu praticamente inexistente, as críticas publicadas no Rio de Janeiro, Recife e São Paulo são diversificadas. Vale ressaltar que na época da criação da Escola de Teatro não existia em Salvador crítica teatral propriamente dita. Algumas colunas e cronistas até que se interessavam pelo tema ‘Teatro’ – que merecia geralmente uma abordagem de teor impressionista, próximo ao colunismo social, sobre os movimentos do teatro amador e as raras turnês de companhias visitantes – e que dividia espaço com os comentários, mais frequentes, da programação de ‘Cinema’ e de ‘Rádio’. O livro *Impressões Modernas – Teatro e Jornalismo na Bahia* (2009) é voltado inteiramente para o impacto causado pela criação da Escola de Teatro no exercício jornalístico dos diários *A Tarde* e *Diário de Notícias*.

Entre as críticas “cariocas” e “paulistas” às encenações e atividades da ET, o capítulo destaca os textos de Francisco Pereira da Silva, do *Diário Carioca*, João Augusto Azevedo, da *Tribuna da Imprensa*, e Miroel Silveira, que em novembro de 1956, época da coluna Folha do Teatro,<sup>321</sup> escrevia na *Folha da Manhã* (SILVEIRA, 1976: 235). Alguns deles afirmam em seus textos terem sido convidados pela Escola de Teatro e/ou Reitoria para assistir seus eventos. A impossibilidade da Escola de Teatro de manejar verbas próprias em seu nome, fato já destacado anteriormente pela tese, termina por fazer com que a “Reitoria” assine muito dos convites e contratações direcionados à unidade teatral, o que acarretará, mais adiante, tanto nos jornais quanto na escrita da história, uma difícil delimitação do que foi ação de Martim

<sup>320</sup> Martim Gonçalves escreveu artigos e críticas para *O Jornal* entre 1952 e 1953. Para o assunto ora tratado, destacam-se as críticas: Teatro Religioso, publicada em 10 de agosto de 1952; Os Teofilianos, 17 de agosto de 1952; e Teatro Vicentino, em 18 de janeiro de 1953.

<sup>321</sup> O texto da coluna Folha do Teatro, recortado “por dentro”, denominado de A Bahia Existe, Sim, de Miroel Silveira, se encontra na pasta de recortes dos meses de outubro e novembro de 1956 do Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer sem data e sem jornal precisos.

Gonçalves ou ideia de Edgard Santos para o teatro baiano. A tese pontuará tais ocorrências em diversas passagens do presente capítulo e as implicações do fenômeno poderão ser encontradas no subcapítulo 3.1.

Para o crítico João Augusto Azevedo, o *Les Comédiens* “causaram sensação” ao realizar o espetáculo no “interior do antigo convento” “de impressionante beleza”, o que fez com que ele ganhasse “imensamente nesta versão”. Sobre o *Auto*, fala que as interpretações de Ana Edler e Antonio Patiño foram “excelentes”. Para ele, Martim Gonçalves, “num movimento extraordinário”, “altamente meritório”, “restaura o teatro religioso entre nós, dentro de seu ambiente mais autêntico (...), indiscutível”.<sup>322</sup>

Apesar dos grandes elogios à encenação de Martim para o *Les Comédiens* na Bahia – que Augusto considera superior à realizada no Rio, sobretudo por conta da atmosfera provocada pelo convento –, o texto destaca-se entre os demais pelas inúmeras informações de bastidores que contém. Entre elas, sabe-se que o próprio João Augusto e o crítico Francisco Pereira são amigos; Augusto afirma ainda que a atriz Ana Edler vem “fazendo sucesso em toda parte na Bahia”, pois “loira de olhos azuis aqui, é mulata na Suécia” e afirma que Sonia Gabbi está “animadíssima com sua grande oportunidade (muito merecida) em *A Sapateira Prodigiosa*”, o “próximo” espetáculo da ET. Ainda na crítica de Augusto, lemos informações sobre o movimento teatral amador local, sabe-se que o baiano Othon Bastos está decidido a “embarcar para o Rio: Paschoal e sua companhia profissional, Hamlet e etc” e que Othon está felicíssimo por ter voltado à Bahia, que “não conhecia desde menino”.<sup>323</sup> Sobre Martim, Augusto afirma ser “nome dos mais conhecidos e prestigiados em nosso meio teatral”.<sup>324</sup>

No cruzamento de informações, a tese defende a ideia de que todos os críticos foram convidados a viajar em novembro para Salvador – muito provavelmente com as despesas pagas, posto esta ser uma prática exercida para a divulgação no reitorado de Edgard Santos – para assistir as apresentações da Escola de Teatro, criticando e divulgando as atividades em seus respectivos jornais. A iniciativa da ET/Reitoria em convidar críticos de ambientes teatrais mais estabelecidos (agora, João Augusto e Francisco Pereira, do Rio e Miroel Silveira, de São Paulo; mais tarde, muitos outros nomes, como Sábato Magaldi, de São Paulo e Bárbara Heliodora, do Rio de Janeiro), prática comum no teatro profissional de diferentes países, será, no citado período de rejeição às ações da ET, colocada em suspeição por diferentes comentaristas, entre

<sup>322</sup> Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1956, Coluna Teatro, João Augusto, O Assunto é Bahia;

<sup>323</sup> Idem. Mas existem notícias sobre Othon Bastos desde junho de 1956 na imprensa baiana. O A Tarde divulga em 11 de junho de 1956 que ele estaria dirigindo O Homem com a Flor na Boca, para o Teatro de Amadores da Bahia. Na ocasião, ele afirma ser do Teatro Duse e se declarou impressionado com o talento da amadora do TAB Sonia dos Humildes.

<sup>324</sup> Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1956, Coluna Teatro, João Augusto, A Bahia é Notícia;

estes o próprio João Augusto ao afirmar sobre o fato que: “com raras exceções, um crítico convidado é quase um crítico comprado” (AUGUSTO, 1968: 170). João Augusto afirma isso, mas em nenhum momento dos dois textos que escreve sobre a Escola em 1956 revela aos seus leitores ter sido ele mesmo um “crítico convidado” da ET.<sup>325</sup>

Ao contrário, o crítico e dramaturgo Francisco Pereira da Silva fala abertamente já em seu primeiro de quatro textos sobre a Escola sobre o fato de ele ter sido “convidado pela direção da Escola para a primeira exibição de seus alunos (...) e não esconde o entusiasmo com o que viu” (Grifos da pesquisa).<sup>326</sup> Numa anotação de próprio punho de Pereira à Martim, realizada à margem de uma das críticas, nota-se que Pereira, além de amigo de João Augusto, também é próximo/amigo de Martim e que apoia/incentiva/acredita nas ideias e no empreendimento do diretor para a Bahia.<sup>327</sup> Em anos próximos da administração de Martim, tanto João Augusto, quanto Francisco Pereira e Othon Bastos participarão da Escola de Teatro, em diferentes funções.

Ainda nos textos de Pereira da Silva, lê-se um retrospecto da carreira e traços do perfil artístico de Martim Gonçalves (“homem inteligente, culto e, visceralmente, um homem de teatro”, “moço ainda já tem uma grande folha de serviços prestados”, “vem dando o melhor de sua inteligência e cultura à causa do nosso teatro – como arte e, principalmente, como educação do povo”, cenógrafo de *Desejo*, “o grande sucesso de Os Comediantes”; estudou em universidades da Inglaterra, França e EUA), incentiva para “que outras universidades sigam o seu exemplo”, onde no Brasil, “a mocidade tocada pelo teatro (está) reunida em pequenos grupos amadores, mas sem quase nenhuma orientação” (acréscimos da pesquisa), informa ainda sobre os artistas convidados, sobre as encenações e a reitoria de Edgard Santos, traçando uma espécie de resumo das primeiras ações da unidade teatral.

Para Pereira da Silva, a encenação do *Auto da Cananéia* foi “o primeiro e um belo ponto de partida”. Elogia a encenação ocorrida na “nave de uma Igreja Barroca”, “que guarda entre as cinzas ilustres, a do 3º governador-geral do Brasil”, Mem de Sá. Dedicar os “aplausos” ao Reitor, ao Cardeal – por ter permitido o espetáculo – e ao “povo de Salvador que ali compareceu todas as noites para aplaudir em silêncio aquelas figuras que não só se impunham pelas marcações plásticas de rara beleza, mas pela compreensão e dignidade com que diziam o verso vicentino”. As fotos do

<sup>325</sup> Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1956, Coluna Teatro, João Augusto, O Assunto é Bahia; Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1956, Coluna Teatro, João Augusto, A Bahia é Notícia;

<sup>326</sup> Diário Carioca, 13 de novembro de 1956, Coluna Teatro, Francisco Pereira da Silva, Escola de Teatro 1;

<sup>327</sup> “Martim, não sei se isto tudo acrescentaria alguma coisa – em todo caso – um testemunho de meu entusiasmo com o que vi aí, do seu magnífico trabalho apoiado no homem inteligente que é, mais que magnífico – o magnífico-maior Edgard Santos. Abraços do seu Chico”. Anotação de Francisco Pereira da Silva à Martim Gonçalves anexada à crítica Diário Carioca, 19 de novembro de 1956, Coluna Teatro, Francisco Pereira da Silva, Escola de Teatro 4; Acervo Martim Gonçalves/Hélio Eichbauer. Pasta de Recortes A.

acervo pessoal de Martim Gonçalves sobre o espetáculo comprovam o investimento na plasticidade da encenação.<sup>328</sup>

Para além dos espetáculos propriamente ditos, tanto os textos de Pereira quanto os de João Augusto descrevem em detalhes o cotidiano dos cursos de interpretação e direção da ET, informam sobre a quantidade de aulas por semana em cada matéria, sobre a formação/criação de uma biblioteca e discoteca de teatro (“aos domingos, são feitas audições de peças famosas, em diferentes línguas”, “acompanhadas pelos alunos tanto no original como em traduções”, “semanalmente, é exposto numa vitrina material que ilustra as audições: livros, revistas, fotos, programas, curiosidades da peça ouvida”, “os alunos tem assim um contato direto com as peças interpretadas no original e conhecimento de diversos estilos de interpretação”).<sup>329</sup> A ET promoveria ainda um “serviço de mimeógrafo” “que distribui cópias de peças aos alunos e grupos de amadores locais”, achando-se em preparação “uma revista mensal especializada”.

É Pereira da Silva que destaca<sup>330</sup> a existência das aulas da professora alemã, radicada no Brasil há 17 anos, Hilde Sinnek, formada pela Universidade de Viena, responsável por um programa da Rádio MEC e que acabara de lançar o livro *ABC para Cantores e Oradores*.<sup>331</sup> Segundo ele, as aulas de Sinnek são ministradas 10 dias por mês e durante o período de sua ausência “a ginástica respiratória continua sendo feita sob a direção de um aluno mais adiantado”.

Pereira e João Augusto afirmam que até aquele momento, novembro de 1956, a ET já havia apresentado três trabalhos (o *Recital*, a comparsaria no *L’Annonce* e *Auto da Cananéia*), o que, sabe a tese, comprovaria a execução do contrato – de três espetáculos por cinco meses – entre a Reitoria/ET e os atores convidados.<sup>332</sup>

Vale destacar, ainda lendo os críticos cariocas, o horizonte de textos que circundava o cotidiano da Escola de Teatro, em novembro de 1956, entre projetos de encenação e ensaios já encaminhados. João Augusto afirma que *A Sapateira Prodigiosa* será o próximo espetáculo de Martim e fala que entre os projetos da ET estão: *Senhorita Júlia*, do sueco August Strindberg; *Anna Christie*; do norte-americano Eugene O’Neill; uma peça de um autor brasileiro contemporâneo, segundo ele provavelmente o *Lázaro*, de Francisco Pereira da Silva; *O Inglês Maquinista*, do brasileiro Martins Penna; *A Castro*,<sup>333</sup> do português Antonio Ferreira; e trechos do

<sup>328</sup> Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer.

<sup>329</sup> *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1956, Coluna Teatro, João Augusto, *A Bahia é Notícia*.

<sup>330</sup> *Diário Carioca*, 15 de novembro de 1956, Coluna Teatro, Francisco Pereira da Silva, *Escola de Teatro 2*;

<sup>331</sup> Autora do livro *ABC para Cantores e Oradores*. São Paulo: Ricordi, 1955. 2ª edição. 148p.

<sup>332</sup> Fala-se do contrato nas matérias e entrevistas da época. A tese não encontro o documento em si.

<sup>333</sup> Também conhecida como *A Tragédia de Inês de Castro*.

*Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente (encenação que, segundo Augusto, teria a direção e interpretação de alunos).<sup>334</sup>

Já Francisco Pereira da Silva afirma que ainda em dezembro de 1956 se verá as estreias de *A Sapateira* e *Escola de Viúvas*, do francês Jean Cocteau, ambas já montadas em O Tablado, ambas em processo de ensaio, listando-se inclusive os alunos e atores escalados.<sup>335</sup> E confirma a programação, já antecipada por João Augusto, para o grupo A Barca, em 1957: *Senhorita Júlia*; *Anna Christie*; uma peça de um autor brasileiro contemporâneo (mas não diz qual): *O Inglês Maquinista*; *A Castro* (que, segundo Pereira, terá como cenário o pátio de um velho solar baiano); *Auto de Mofina Mendes*; e, finalmente, *Antígona*, de Sófocles, um dos sonhos particulares de Martim.<sup>336</sup> Sabendo-se que o estudo para cada uma dessas montagens era iniciado pelo diretor com bastante antecedência, numa multiplicidade de ações de pesquisa (corpo, voz, busca por imagens, estudo da história) e de leituras, dá para se ter uma ideia do ambiente de efervescência vivenciado pelos alunos já nesse primeiro ano.

---

<sup>334</sup> Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1956, Coluna Teatro, João Augusto, O Assunto é Bahia;

<sup>335</sup> Diário Carioca, 15 de novembro de 1956, Coluna Teatro, Francisco Pereira da Silva, Escola de Teatro 3;

<sup>336</sup> O Jornal, Rio de Janeiro, As Antígonas, texto de Martim Gonçalves, 28 de setembro de 1952; O Jornal, Rio de Janeiro, A Segunda Antígona, texto de Martim Gonçalves, 12 de outubro de 1952; Diário Carioca, Coluna Teatro, Francisco Pereira da Silva, publicada entre os dias 10 e 16 de julho de 1956. Pasta de recortes A, Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

## 1957 – A Batalha por Professores, por uma Sede, por Apoio e por Dinheiro

O ano de 1957 tem a aparência de um *ano sabático* para a Escola de Teatro da Bahia. Apesar dos inúmeros projetos gestados por Martim Gonçalves, nenhuma das montagens se concretiza. Somente em dezembro, mais de um ano após o *Auto da Cananéia*, A Barca consegue apresentar, também com direção de Martim, aquele que seria o único espetáculo do ano: *O Boi e o Burro no Caminho de Belém*, de Maria Clara Machado, texto que, em 1953, fora o primeiro sucesso de público de O Tablado. Como se disse no primeiro capítulo, a peça foi escrita no curso de teatro de bonecos ministrado por Martim no final dos anos 1940, na Sociedade Pestalozzi, do Rio de Janeiro.<sup>337</sup> Em Salvador, o espetáculo, que não estava na programação inicial de 1957, é encenado ao ar livre, nos jardins da reitoria, também fazendo grande sucesso de audiência.<sup>338</sup>

A batalha que Martim empreende por uma sede para sua Escola de Teatro vai ser sutil, porém persistente na cobertura jornalística. Desde 1956, sobretudo nas reportagens do jornalismo carioca, ele discute a questão, elencando os possíveis espaços que poderiam abrigá-la em Salvador. A partir de junho de 1957, o Solar Santo Antônio passa a aparecer nas notícias como a sede e a inauguração do Teatro Santo Antônio, em anexo, chega a ser esperada para setembro. O que não ocorre.

Nessas condições, como se não bastassem as dificuldades de montar e exibir um repertório cênico, Martim estava às voltas com outro problema igualmente estrutural: a formação de um corpo docente. Apesar da excelência e diversidade de professores-palestrantes dos cursos extracurriculares, até meados de 1957, os três únicos professores-permanentes são os três diretores das escolas de arte. Na ET, Koellreutter, diretor dos Seminários de Música, ensina ritmo<sup>339</sup> e a dançarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudska, diretora da Escola de Dança, dá aulas de dança para o teatro.<sup>340</sup> O próprio diretor da ET acumula as matérias de interpretação, direção, história do teatro/apreciação da obra de arte e improvisação. E Martim, como já se disse, não pertencia ao quadro fixo da Universidade.

Sem sede, sem salas, sem teatro e sem orçamento próprios, administrativamente a Escola de Teatro prossegue o ano de 1957 como uma espécie de ‘corpo estranho’ dentro da estrutura universitária. Em julho/agosto, a unidade finalmente consegue os primeiros professores. Sob “contrato temporário de um ano”,<sup>341</sup> chegam a Salvador o

<sup>337</sup> In. Maria Clara Machado, <http://otablado.com.br/cms/?cat=6>. Acesso em 22 de julho de 2010.

<sup>338</sup> Ver os últimos parágrafos do subcapítulo 1956.

<sup>339</sup> Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1957, Jurema Pena fala-nos sobre a Escola de Teatro da Universidade da Bahia.

<sup>340</sup> Diário de Notícias, Bahia, 14 de setembro de 1956, em Volta a Atividade a ET da Universidade; Diário Carioca, 15 de novembro de 1956, Escola de Teatro da Bahia – 2, Francisco Pereira da Silva; Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1956, A Bahia é Notícia, João Augusto.

<sup>341</sup> Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 16 de abril de 1957, Para a Escola de Teatro da Universidade da Bahia; Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1957, Jurema Pena fala-nos sobre a

então “jovem e combativo”, na opinião do próprio Martim,<sup>342</sup> crítico da *Tribuna da Imprensa* João Augusto Azevedo, contratado como professor de história do teatro; e a atriz Domitila Amaral, radicada há oito anos em Paris, apresentada como “atriz de Lorca”,<sup>343</sup> contratada como professora de improvisação. É importante partilhar que ambos tinham um passado como alunos de Martim. João era de O Tablado desde a fundação, tendo feito um pequeno papel na primeira montagem de *Pluft, o Fantasminha*, em 1955; Domitila, amiga de Maria Clara, também fora aluna do curso de bonecos da Pestalozzi.<sup>344</sup> Pelos jornais, Martim comemora poder dividir as aulas.<sup>345</sup> Agora ele, além da direção da Escola, continuaria apenas nas matérias de interpretação e direção, mas sobre a última chega a antecipar que “a passarei para outro professor que ainda não está escolhido, mas será”.<sup>346</sup>

Outros nomes irão aparecer em matérias jornalísticas de 1957 como professores e/ou conferencistas, mas a pesquisa não conseguiu confirmar sob que regime de trabalho eles foram efetivados/remunerados no período. São eles: a atriz Ana Edler, que a partir de 1957, volta a Salvador e passa a ser creditada como professora de dicção,<sup>347</sup> o ator Antonio Patiño que passa a ser citado como professor de maquilagem (caracterização) e cabeleiras.<sup>348</sup> A figurinista italiana Luciana Petrucci, “esposa de Gianni Ratto”,<sup>349</sup> é convidada por três meses<sup>350</sup> para ensinar história do traje, corte e confecção e realização de cenários.<sup>351</sup> Ainda em 1957, a Escola promove conferências com o arquiteto americano e professor da Escola de Teatro de Yale George Izenour e com o diretor espanhol Cayetano Luca de Tena. Todos, sem exceção, do círculo pessoal de Martim.

Escola de Teatro da Universidade da Bahia; Diário de Notícias, da Bahia, 14 de agosto de 1957, A Própria família de Garcia Lorca proíbe que representem seu Teatro.

<sup>342</sup> Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1957, Uma Escola de Teatro, Coluna de Eneida.

<sup>343</sup> Diário de Notícias, da Bahia, 14 de agosto de 1957, A Própria família de Garcia Lorca proíbe que representem seu Teatro.

<sup>344</sup> O nome de nascimento de Domitila é Maria Helena Amaral. Recorte de artigo escrito por Martim Gonçalves, sem data precisa (provavelmente 1946). Sabe-se que era um periódico carioca dos Diários Associados. Título: Teatro de Bonecos, Pasta 01. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>345</sup> Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1957, Uma Escola de Teatro, Coluna de Eneida.

<sup>346</sup> Idem.

<sup>347</sup> Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1957, Jurema Pena fala-nos sobre a Escola de Teatro da Universidade da Bahia.

<sup>348</sup> Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1957, Uma Escola de Teatro, Coluna de Eneida.

<sup>349</sup> Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1957, Uma Escola de Teatro, Coluna de Eneida.

<sup>350</sup> Diário de Notícias, Bahia, 15 de agosto de 1957, História e Desenho do Traje no Teatro.

<sup>351</sup> *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1957, *Reitor da Universidade da Bahia cria uma Escola de Teatro*; Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1957, Uma Escola de Teatro, Coluna de Eneida.

Mas o trabalho de um diretor de uma Escola de Teatro na Universidade, e nessas circunstâncias, não se resumia a montar espetáculos e montar uma equipe de professores – desafio-mor na opinião de Martim, sobretudo por conta do pioneirismo da iniciativa no país. Como administrador, ele vai empregar boa parte do ano de 1957 na prospecção de novos contatos, no fechamento de apoios e na busca de parcerias e verbas com artistas e instituições do Brasil, da Europa e dos EUA. Uma tarefa essencialmente de bastidor, mas que Martim não evitará dar publicidade. E é graças a essa divulgação que o nome da Escola de Teatro não ficará nem um só mês de 1957 fora da imprensa.<sup>352</sup>

Já no final de 1956, Martim começara a arquitetar uma ação para atender a diferentes demandas da Escola. Com a ajuda de Roger Bernardet, da Aliança Francesa do Rio, como se viu, coprodutor de *L'Annonce fait a Marie*, idealiza uma exposição de cultura popular baiana, em nome da ET, no período de férias, na França, para provocar  *pessoalmente* os contatos que fez quando lá estudou. Evidentemente, tais conexões não poderiam ser concretizadas por telefone. Aliás, não há informação de que a Escola de Teatro possuísse uma linha ou número telefônico próprio entre os anos de 1956 e 1958. Em matérias de divulgação, não raro se informa para que os interessados procurem a secretaria da ‘reitoria’.

Desde a primeira visita à Salvador, em 1947, Martim havia se interessado pela cultura local baiana e começado a organizar um pequeno acervo particular de imagens e objetos, integrando esses estudos às próprias pesquisas sobre a cultura popular nordestina, trabalho manifesto em inúmeros artigos de sua autoria, publicados antes mesmo da mudança para a Bahia.

Uma rápida leitura nos textos de *O Jornal*, dos anos 1952 e 1953, mostra Martim, ao lado dos temas do teatro mundial e do teatro moderno, analisando o teatro *mamulengo* (o teatro de bonecos típico das feiras nordestinas), o índio barroco (a influência da cultura ameríndia nas cortes europeias, num esforço de pensar um contra-fluxo de referências), o teatro nacional (com o teatro de cordel sendo apontado como uma fonte – então – pouco explorada pelos autores nacionais) e o teatro e os atores pernambucanos.<sup>353</sup> A pesquisa mais uma vez chama a atenção para esse conjunto de textos, posto que ele revela a poética em formação de Martim Gonçalves como diretor e crítico. Nada mais lógico do que acreditar que ele utilize como professor, nos anos subsequentes, a mesma linhagem de raciocínio, ampliando as reflexões e debates apontados como conteúdo das aulas.

---

<sup>352</sup> Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer; Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves; Ano de 1957 dos acervos do Diário de Notícias e do jornal A Tarde, na Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

<sup>353</sup> Todos os textos tirados de O Jornal, do Rio de Janeiro: O Mamolengo, provavelmente 17 de fevereiro de 1952; O Índio Barroco, de 02 de março de 1952; Teatro Nacional, de 16 de novembro de 1952; Teatro Pernambucano, de 04 de janeiro de 1953; Atores Pernambucanos, de 11 de janeiro de 1953. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

Em novembro de 1954, Martim havia publicado um ensaio, agora de maior fôlego, na Revista da Música Popular, chamado *A Indumentária Sagrada no Candomblé da Bahia* (GONÇALVES, 1954: 92-96). Utilizando apontamentos e ilustrações colhidos na temporada baiana de 1947, Martim escreve uma inusitada análise sobre a configuração poética da cerimônia do Candomblé, descrevendo-a como uma dança ritual, elencando os signos, os ritmos, as canções e elementos estéticos acionados, sobretudo, no uso e nas cores dos trajes. Martim baseia suas descrições na visita que fez a dois terreiros: O do Gantois, no bairro da Federação, e o de Joãozinho da Goméia, em São Caetano. As fotos do ensaio são da escritora Olga Obry e mostram as roupas do candomblé então expostas no Museu Nina Rodrigues (*Idem*).

Apesar do cuidado com que é escrito, é possível que o artigo, em sua época, tenha chocado por conta da extrema objetividade com que ele trata assuntos considerados sagrados. Uma abordagem como a dele ainda hoje seria considerada tabu em certos meios. É ampla a lista de livros e textos que falam sobre a crítica à “profanação” promovida pelos pesquisadores “não-iniciados” ao se debruçarem sobre os assuntos do culto afro-brasileiro (SANTOS, 1995:22; CAROSO & BACELAR, 1999: 164-200; SILVA, 2000: 164; GUERREIRO, 2000: 253).

Ao contrário do grande amigo, o fotógrafo francês Pierre Verger, com quem tem uma estimulante troca de correspondências, como se verá no subcapítulo 1959,<sup>354</sup> que escolherá, anos mais tarde, a Bahia como base de suas pesquisas etnográficas e que mergulhou tão profundamente no estudo do culto aos orixás a ponto de ser iniciado *Babalaô* – um tipo de sacerdote que guarda os segredos do culto, *mas que não precisa entrar em transe* –,<sup>355</sup> Martim há muito optara pela não vinculação dos seus interesses a comprometimentos religiosos, políticos e de gênero. Portanto, a atitude de Martim em pesquisar esteticamente a cerimônia do Candomblé, em nada contrasta com a maneira incisiva e analítica com que ele costumava adentrar nos mais diversos ambientes e campos, se debruçando sobre as manifestações oriundas – diretamente ou não de rituais religiosos – de diferentes culturas, o que, seguramente, irá lhe trazer grandes problemas na Bahia.

A exposição de cultura popular que Martim organiza com Bernardet para a França nas férias de 1957 é uma prova cabal do seu interesse estético. Com o título *Teatro e Dança Popular no Brasil (Exposition Theatre et Danses Populaires au*

<sup>354</sup> Acervo de correspondências Pierre Verger/Martim Gonçalves, cartas escritas em francês. Fundação Pierre Verger. Cópias do acervo em posse da pesquisa.

<sup>355</sup> Pierre Verger foi iniciado em Keto, hoje Benin, em 1952, recebendo o nome de Fatumbi. Um babalaô é um sacerdote do culto de Ifá, das culturas Jêje e Nagô, que não precisa entrar em transe e cuja função é a preservação e transmissão dos conhecimentos da tradição. Fundação Pierre Verger, biografia em <http://www.pierreverger.org>, acesso em 23 de abril de 2011 e Orixás – Comportamento e Personalidade de Seus Filhos na Umbanda (LIPIANI, 2005: 02-03). Em Roger Bastide, as qualidades necessárias para ser um bom babalaô são boa memória e intuição (BASTIDE, 2001: 124).

*Brasil*), ele seleciona e expõe 50 fotografias do francês Marcel Gautherot,<sup>356</sup> documentarista das cenas populares brasileiras que à época já alcançara certa projeção no país. Mas o que merece análise é o recorte que Martim dá ao profuso material imagético de Gautherot<sup>357</sup> selecionando as cenas daquilo que, mais adiante, será chamado de “folclore dramático.”

As imagens mostram lado-a-lado as *procissões dramáticas* do Bom Jesus dos Navegantes, nos mares da Bahia, com a procissão do Senhor dos Passos, nas ruas de Ouro Preto; as *danças dramáticas* dos folguedos: Guerreiros (Alagoas); Caboclinhos (Pernambuco); Capoeira (Bahia); dos índios do Araguaia; das diferentes manifestações do Bumba-meu-Boi (do Maranhão, Pernambuco e Rondônia); expondo ainda closes das barcaças do São Francisco, das oferendas de macumba e dos anjinhos barrocos da arquitetura colonial.<sup>358</sup> Que uma Escola de Teatro, em 1957, se interesse sobre esses assuntos já seria tema para um mestrado. Contudo, a presente tese pretende apenas desenhar os contornos do farto interesse, crítico e institucional, provocado pelo evento.

Em primeiro lugar, a exposição cresce em repercussão antes mesmo de vir a público. Ela fora pensada originalmente para ser exibida na própria sede da Aliança Francesa, em Paris, em janeiro de 1957.<sup>359</sup> Mas Martim e Bernardet são convidados pela direção do *Théâtre des Nations* para inaugurar o IV Festival Internacional de Teatro,<sup>360</sup> levando o acervo para o foyer do Teatro Sarah Bernhardt, na semana de 23 a 31 de março. Martim precisou ficar não um, mas três meses fora do Brasil, praticamente todo o período de férias. Os documentos coletados até o momento dão a entender que a Aliança arcou com os custos do convite.<sup>361</sup>

Para acompanhar a exposição, eles então organizam uma conferência de Luís Heitor Correa de Azevedo, alto funcionário do Departamento de Música da UNESCO,<sup>362</sup> atualmente considerado “uma das personalidades de maior influência na

---

<sup>356</sup> Acervo de fotos e textos Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer. Há divergência nos documentos sobre a quantidade de fotos. Nas matérias, fala-se sobre 50 imagens. Na lista de imagens que segue para a Áustria lista-se 52. Programa da exposição, em alemão, quando apresentada no Museum f. Volkerkunde, em junho e setembro de 1957. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer. Uma matéria do Diário da Notícias, Bahia, 13 abril de 1957, A Escola de Teatro da Universidade da Bahia, é a única a falar que há também fotos de Silvio Robatto.

<sup>357</sup> Sua coleção, composta por mais de 25 mil negativos, retratando 18 estados brasileiros, atualmente pertence ao Instituto Moreira Sales, do Rio de Janeiro. Em <http://ims.uol.com.br/hs/gautherot/gautherot.html>, acesso em 23 de abril de 2011.

<sup>358</sup> Programa da exposição, em alemão, quando apresentada no Museum f. Volkerkunde, em junho e setembro de 1957. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>359</sup> A Noite, Rio de Janeiro, 06 de dezembro de 1956, Teatro e Danças Folclóricas do Brasil; Diário Carioca, Coluna Teatro de Francisco Pereira da Silva, em 07 de dezembro de 1956;

<sup>360</sup> O Globo, 06 de abril de 1957, Bumba-meu-boi em Paris.

<sup>361</sup> Diário Carioca, Coluna Teatro, Francisco Pereira da Silva, 07 de dezembro de 1956.

<sup>362</sup> O Jornal, Rio de Janeiro, Folclore Brasileiro na França, pasta de recortes de abril de 1957, sem data. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

construção de novas de redes de contatos e intercâmbios internacionais após a Guerra, no desenvolvimento de projetos internacionais de cooperação que influenciaram décadas da vida cultural e intelectual, no fomento das relações franco-brasileiras, sobretudo na área da música e da biblioteconomia, e na orientação de brasileiros que se dirigiram à França” (LAMAS, 1985: 31-45).<sup>363</sup> Participam da cerimônia de abertura nomes como Serge Lifar, dançarino e coreógrafo francês de origem ucraniana, à época na *L'Opéra National de Paris*.<sup>364</sup>

O sucesso da iniciativa pode ser medido pela abertura que importantes jornais culturais parisienses dão ao evento. A exposição tem matéria com chamada de capa no *Arts*,<sup>365</sup> o periódico que entre 1952 e 1966 promoveu amplo debate da cultura francesa, publicando, entre muitos outros, Eugene Ionesco, Jean Cocteau e Jean-Luc Godard.<sup>366</sup> Na matéria intitulada *Jogo de Máscaras (Jeux de Masques)*, *l'Ecole de Théâtre de l'Université de Bahia* é apontada como “uma das principais responsáveis pelo renascimento do Folclore Brasileiro”, que se vem notando nos últimos anos, pois “se esforça para encontrar ou conservar da ruína os costumes que as dificuldades econômicas cada vez mais podem banir para sempre das festas populares”.<sup>367</sup> O texto aborda sobre as três influências notáveis no folclore brasileiro (europeus portugueses, africanos e autoctones) e anuncia a possibilidade da Escola de Teatro da Bahia apresentar, no próximo ano, um espetáculo de folclore, em Paris.<sup>368</sup>

A exposição também é matéria de capa e ganha ampla repercussão da revista *La Danse*, com quatro páginas de texto e reprodução de oito fotos nas páginas internas,<sup>369</sup> e ganha também projeção no famoso jornal *Combat*, órgão criado pela resistência francesa em 1944, já dirigido, entre outros, por Albert Olivier e Albert Camus.<sup>370</sup> E mais: *Le Phare*, de Paris, publica uma matéria de página inteira sobre o *Folklore Dramatique Brésilien au Théâtre des Nations*<sup>371</sup> e o *Journal Français du Bresil* abre para um ensaio reflexivo sobre a exposição, em francês, assinado por Martim Gonçalves, em página dupla e ilustrado com quatro fotos.<sup>372</sup> Nele Roger

<sup>363</sup> Revista Brasil-Europa, Correspondência Euro-Brasileira, no. 121/15 (2009). Acesso em [http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Luiz\\_Heitor.html](http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Luiz_Heitor.html). Em 17 de maio de 2011.

<sup>364</sup> Em foto com Martim Gonçalves. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>365</sup> *Arts*, Paris, *Jeux de Masques*, Du 13 au 19 mars 1957, no. 610.

<sup>366</sup> *Arts* (1952-1966) - Le temps de la critique à l'état furieux, em <http://fenetressurcour.blogspot.com/2009/10/arts-1952-1966-le-temps-de-la-critique.html>. Acesso em 23 de abril de 2011.

<sup>367</sup> “Depuis quelques années on assiste à une véritable Renaissance du Folklore brésilien. Elle est due, puor une grande part à l'Ecole de Théâtre de l'Université de Bahia qui s'efforce de retrouver ou de conserver les ruines costumes que les difficultés économiques sans cesse croissantes risquent de bannir à jamais des fetes populaires”

<sup>368</sup> *Arts*, Paris, *Jeux de Masques*, Du 13 au 19 mars 1957, no. 610.

<sup>369</sup> *La Danse* – Revue Mensuelle Internationale, mars du 1957, no 29,

<sup>370</sup> *Combat*, Paris, foto-legenda, 15 mars 1957. Página 03.

<sup>371</sup> *Le Phare*, 24 mars 1957, *Folklore Dramatique Brésilien au Théâtre des Nations*.

<sup>372</sup> *Journal Français du Bresil*, 31 de maio de 1957.

Bernardet assina um texto anexo sobre o Festival Internacional de Teatro daquele ano.<sup>373</sup>

Os jornais cariocas repercutem amplamente o exposição em abril, quando da volta da dupla. *O Globo* abre com a matéria de página intitulada *Bumba-meu-boi em Paris*, afirmando no subtítulo que “pela primeira vez nosso país se fez representar no Festival Internacional de Teatro – Um professor baiano (sic) e um francês amigo do Brasil promovem nossa estréia nessa parada internacional de cultura”.<sup>374</sup> Bernardet é a única fonte da matéria, escrita a partir de um coquetel para a imprensa realizado na Aliança Francesa exatamente para falar sobre a viagem. Sobre a exposição, diz ter suplantado “a mais otimista expectativa”, fala sobre a “grande repercussão” nas “revistas de arte e cultura” que abriram “longos espaços e fotos e textos”, destacando dentre elas a matéria da *Arts*, “talvez a mais famosa publicação francesa de cultura em apresentação popular”.

Sobre os componentes da cultura brasileira expostos, acredita que “os mestres do folclore na França neles descobriram e estudaram influências da arte negra africana, modificando aspectos característicos da tradição europeia. Para eles, no entanto, os traços de influência indígena eram novidade”. Sobre Martim, a matéria/Bernardet diz ser “o mestre do folclore brasileiro. Orientou maravilhosamente a exposição, selecionando com mão de mestre o material fotográfico inédito de Marcel Guatherot”.<sup>375</sup>

À agência de notícias France Press, Martim revela que, por conta da seleção de imagens, houve um esforço particular “em mostrar ao público francês exclusivamente o que não é muito conhecido dele”. E o texto pontua que Martim acrescentou “sorrindo”: “e mesmo (...) de um grande número de brasileiros fora da região norte do país”.<sup>376</sup> Os jornais destacam que gravações originais, com o folclore brasileiro, eram ouvidas no recinto durante a exposição.<sup>377</sup> Ainda no mês de abril, em *O Jornal*, Martim revela que durante a estada na França esteve à procura de dois professores para a ET, já antecipando o aceite de Domitila Amaral, “que há sete anos em Paris conquistou um privilegiado lugar, interpretando notadamente no teatro a obra de

---

<sup>373</sup> Idem.

<sup>374</sup> *O Globo*, 06 de abril de 1957, Bumba-meu-Boi em Paris.

<sup>375</sup> Idem.

<sup>376</sup> *O Jornal*, sem data, Folclore Brasileiro na França, pasta de recortes de abril. Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer.

<sup>377</sup> *Arts*, Paris, Jeux de Masques, Du 13 au 19 mars 1957, no. 610 ; *O Jornal*, sem data, Folclore Brasileiro na França, pasta de recortes de abril. Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer; *Diário Carioca*, 18 de abril de 1957, O Boi em Paris – O Brasil no Festival Internacional de Teatro, Coluna Teatro de Francisco Pereira da Silva.

Garcia Lorca”.<sup>378</sup> Durante todo o mês de abril, diferentes jornais cariocas falam sobre a exposição através de matérias e notas.<sup>379</sup>

Em Salvador, o *Diário de Notícias* parece ser o único a repercutir o evento em *A Escola de Teatro da Universidade da Bahia*, matéria de 13 de abril de 1957 que fala sobre o início do ano letivo. A foto publicada retrata a numerosa audiência da palestra de Luís Heitor Correa de Azevedo.<sup>380</sup> Diz o texto: “Os jornais de Paris demonstraram um vivo interesse pela exposição, que apresentou ao público francês uma amostra dos nossos folguedos e danças dramáticas”. Segundo o *Diário de Notícias*, a Bahia foi representada pelos “jogos de capoeira” e a “Procissão dos Navegantes”. O texto ressalta que a exposição chamou atenção “para o trabalho de educação que está sendo realizado pela Universidade da Bahia, através das suas Escolas”, e finaliza afirmando que a ET pretende, com ações como essa, incentivar “os autores dramáticos a entrar em contato com as fontes de inspiração tradicional e popular”.<sup>381</sup>

Contudo, essa matéria publicada na Bahia foi a *única* das inúmeras consultadas a afirmar que juntamente com as fotos de Marcel Guatherot haviam fotos de Silvio Robatto.<sup>382</sup> Silvio era um jovem baiano, aluno de arquitetura, fotógrafo iniciante, irmão de uma aluna da ET e filho de um importante pioneiro do cinema baiano, Alexandre Robatto, membro da elite econômica e intelectual local. Por que a ocorrência desse lapso? Foi um lapso? Ou Martim não achava, talvez, equilibrado dividir e intitular, ao que tudo indica, as 50 fotos de Gautherot com as duas de Robatto? Mas, por que as utilizou, então? Seriam estas exatamente as únicas a retratar o folclore dramático baiano, enquanto as demais traziam o de outros estados? Parece que sim, mas, qualquer que seja a explicação, é muito provável que alguns membros da elite baiana (sobretudo os envolvidos) que receberam e apoiaram Martim em seus primeiros anos, tenham guardado o episódio.

Entre junho e setembro de 1957, o mesmo acervo, agora sob o nome de *Exposição do Folclore Dramático Brasileiro*, é exibido no Museum for Volkerkunde/Museu de Etnografia de Viena, na Áustria.<sup>383</sup> O Museu de Viena imprime um programa e o nome de Silvio Robatto é citado.<sup>384</sup> Em fevereiro de 1958,

<sup>378</sup> O Jornal, sem data, Folclore Brasileiro na França, pasta de recortes de abril. Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer;

<sup>379</sup> Diário da Noite, Rio de Janeiro, Exposição Folclórica Brasileira Causa Sucesso Singular em Paris, 09 de abril de 1957; Correio da Manhã, Rio de Janeiro, Mostra Brasileira em Paris, 14 de abril de 1957; Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, Daqui e de Longe, 17 de abril de 1957; Correio da Manhã, Rio de Janeiro, Mostra Brasileira em Paris, 25 de abril de 1957; Diário de Notícias, do Rio de Janeiro, Exposição Brasileira de Paris, 28 de abril e 1957;

<sup>380</sup> O original dessa foto está no Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>381</sup> Idem.

<sup>382</sup> Diário de Notícias, Bahia, 13 de abril de 1957, A Escola de Teatro da Universidade da Bahia.

<sup>383</sup> Fotos e Programa no Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>384</sup> A pesquisa consultou apenas o programa da exposição em Viena, presente no Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer. Não há nesse acervo programas das outras exposições. Não se sabe se eles existiram.

é a vez do acervo ser mostrado como *Exposição de Fotos de Danças Dramáticas Brasileiras*, na livraria *Al Ferro di Cavallo*, em Roma, Itália.<sup>385</sup>

Voltando para Salvador apenas em abril de 1957, Martim Gonçalves agora possui cerca de 100 alunos para administrar.<sup>386</sup> Alguns já iniciando o segundo ano. As matrículas novamente causaram sensação e entre os estudantes “o entusiasmo é grande”, descreve Ana Edler.<sup>387</sup>

Em meados de 1957, a secretaria da Escola de Teatro funciona numa das salas da Residência Universitária,<sup>388</sup> prédio que também abrigava as atividades da Escola de Dança,<sup>389</sup> mas as aulas e a biblioteca/discoteca da ET ocupam o subsolo da reitoria.<sup>390</sup> Apesar de permanecerem no 2º andar da Escola de Enfermagem, os Seminários de Música podiam, ao menos, contar com o Salão Nobre da reitoria para as apresentações. O mesmo auditório não servia tão bem ao desempenho cênico. Para quem não conhece Salvador, todas as unidades citadas estão localizadas num raio de 500 metros,<sup>391</sup> ocupando o hoje chamado Campus do Canela.

A despeito dos problemas com espaço, Martim voltara da França abarrotado de caixas, com importantes aquisições para a Escola de Teatro. Na discoteca, agora ele tenta enfileirar discos com “todo o teatro clássico, os modernos (franceses, ingleses, espanhóis e italianos)”, “todas as peças já gravadas de Louis Jouvet, do Teatro Popular Francês, de Jean Vilar” e “todo o repertório do Old Vic”. Segundo uma testemunha ocular desse acervo, a jornalista Eneida de Moraes, colunista do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro: “É a mais completa do Brasil”. Eneida informa que trazer essa “magnífica e fabulosa biblioteca de teatro em discos” foi uma das “incumbências” da viagem que Martim fez recentemente.<sup>392</sup>

<sup>385</sup> Acervo de fotos Martim Gonçalves/ Hélio Eichbauer.

<sup>386</sup> Na matéria *Nasce um grande Teatro onde nasceu o Brasil – Ana Edler fala de sua vida de artista e da bela iniciativa da UB*, uma reportagem de Álvaro Moreyra, sem data e sem jornal, entre os recortes de abril do Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer fala-se em 100 alunos. Na matéria *Uma Escola de Teatro – Nasce em Salvador uma Escola de Teatro na Universidade da Bahia*, do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, de 21 de julho de 1957, afirma-se que existem 96 alunos inscritos, “mas que a frequência diária varia de 60 a 66”.

<sup>387</sup> Em *Nasce um grande Teatro onde nasceu o Brasil – Ana Edler fala de sua vida de artista e da bela iniciativa da UB*, uma reportagem de Álvaro Moreyra, sem data e sem jornal, entre os recortes de abril do Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer

<sup>388</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, *Uma Escola de Teatro*, 21 de julho de 1957.

<sup>389</sup> *A Tarde*, Bahia, Página Unidade, nota *Escolas de Arte*, 03 de julho de 1961.

<sup>390</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, *Uma Escola de Teatro*, 21 de julho de 1957.

<sup>391</sup> Checagem da distância no Google Maps Brasil. Em <http://maps.google.com.br/maps?ct=reset>, acesso 24 de abril de 2011.

<sup>392</sup> Todo o parágrafo foi escrito tendo como base as descrições de Eneida em *Uma Escola de Teatro*, publicada em 21 de julho de 1957, no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro. Mas a discoteca é assunto ou citada em inúmeras matérias, como por exemplo: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1957, *Reitor da Universidade da Bahia cria uma Escola de Teatro*;

Na entrevista que faz com o diretor em Salvador, ela abre para Martim descrever o acervo: “Temos ainda (...) uma boa coleção folclórica brasileira. Três instituições brasileiras receberam da UNESCO todo o folclore do mundo em discos: o Instituto Nacional de Música do Rio, a biblioteca de São Paulo e a Escola de Teatro da Bahia. Na Europa comprei o resto”, afirma Martim com indisfarçável orgulho. À jornalista, ele segue analisando o movimento do mercado fonográfico europeu e a crescente curiosidade pelas “gravações folclóricas” de diferentes culturas.<sup>393</sup>

O diretor informa, por exemplo, que o grande prêmio do disco de 1955, na França, se chama *Amazonas* e foi realizado pelo explorador e etnólogo francês Bertrand Flornoy, do Museu do Homem, que colheu, no Amazonas, as festas e cânticos indígenas. “Também em 1956 o grande prêmio do disco dado pelo governo francês (produções Museu do Homem) coube a um long-play sobre danças e ritmos populares da Bahia”.<sup>394</sup> O fotógrafo Marcel Gautherot havia participado da primeira equipe do Museu do Homem e foi graças a essas pesquisas de imagem que veio para o Brasil (PERALTA, 2005: 169-187). *Le Musée de l'Homme*, criado em 1937, em Paris, é herdeiro do Museu Etnográfico do Trocadero.<sup>395</sup> Quando morava em Paris, o fotógrafo Pierre Verger também era colaborador dos antropólogos do Trocadero.<sup>396</sup>

A Escola de Teatro e seus interesses começavam a ganhar nitidez e a aquisição de uma sede para abrigá-los não era uma questão mais contornável. Desde o início, Martim estava às voltas com o impasse de gerir uma escola de teatro sem teatro, sem ter sequer uma base própria. Não bastasse, os palcos para apresentação em Salvador eram escassos e possuíam graves problemas técnicos. Em abril de 1957, fora as salas improvisadas, como teatro funcionavam decididamente o auditório do Instituto Normal (da Secretaria Estadual de Educação; de péssima acústica),<sup>397</sup> o Cine-Teatro Guarani (da Prefeitura Municipal, mas arrendado para particulares; criticado pelo valor do aluguel, preferido pelas companhias de fora e que, além de tudo, fora remodelado para servir como cinema)<sup>398</sup> e o Teatro Oceania (de particulares; palco adaptado numa boate).<sup>399</sup>

Em abril de 1957, o espaço onde atualmente está construído o Teatro Castro Alves (TCA) era um terreno livre. Há cerca de dez anos ali foram iniciadas as

<sup>393</sup> A presente pesquisa não conseguiu encontrar este acervo na Escola de Teatro e nem na Escola de Música. As bibliotecas funcionaram de forma unificada nos anos 1970 e parte dos 1980.

<sup>394</sup> Uma Escola de Teatro, publicada em 21 de julho de 1957, no Diário de Notícias, do Rio de Janeiro.

<sup>395</sup> Em [http://www.museums-of-paris.com/musee\\_fr.php?code=342](http://www.museums-of-paris.com/musee_fr.php?code=342). Acesso 22 de abril de 2011.

<sup>396</sup> Biografia de Pierre Verger. Site da Fundação Pierre Verger <http://www.pierreverger.org/fpv/index.php>. Acesso em 24 de abril de 2011.

<sup>397</sup> Processo de no. 54/1951. Instalação da Delegacia do SNT na Bahia. Acervo FUNARTE. E A Tarde, Bahia, Coluna Cinema, Radio e Teatro, em 04 de julho de 1956.

<sup>398</sup> Jornal A Tarde, Bahia, Não é Fácil Fazer Teatro na Bahia, 14 de maio de 1957.

<sup>399</sup> Revista Visão, Um Novo Teatro Será Inaugurado no Recife, página 53, ano 1955. Brandão, Darwin. Cidade do Salvador: Caminho do Encantamento (1958). Pp. 123-125.

fundações do Centro Educativo de Arte Teatral Castro Alves, seguindo o projeto dos arquitetos Alcides da Rocha Miranda e José Souza Reis.<sup>400</sup> Mas sua execução fora interrompida.<sup>401</sup> No lugar, em 02 de julho de 1957, teria início as obras do atual TCA,<sup>402</sup> com novo projeto de autoria do arquiteto José Bina Fonyat Filho e do engenheiro Humberto Lemos Lopes (SERRONI, 2002: 51).

Assim que chegou a Salvador para conceber uma escola, Martim começou a procurar ambientes que pudessem servir de cenário para os espetáculos,<sup>403</sup> analisando também prédios que pudessem ser encampados pela administração universitária para instalação da ET. No início dos anos 1950, a reitoria intensificou a compra de casarões em diferentes bairros para abrigar as novas unidades que surgiam. E foi assim que, em 1956, ele conheceu o Convento de Santa Teresa, edificação do século XVII, localizado na Rua do Sodré, Centro Histórico da capital.

Os primeiros relatos existentes associando o antigo convento às atividades de Martim Gonçalves são de novembro de 1956, na divulgação de *L'Annonce* e *Cananéia*. Com o apoio do reitor, ele obtivera a permissão do arcebispo primaz para as apresentações. A beleza do lugar, encravado na encosta da Ladeira da Preguiça, totalmente voltado para uma bela mirada da Baía de Todos os Santos, contrastava com os adjetivos que, nas narrativas da época e mesmo imediatamente posteriores, o descrevem: “abandonado”,<sup>404</sup> “perdido”, “em franca ruína”.<sup>405</sup>

Martim encena os espetáculos no ambiente outrora consagrado à atividade religiosa católica e agora desativado. Com isso, ele termina por apresentar o Convento aos próprios cidadãos, que não o conheciam e que ficam maravilhados com suas formas. E não o conheciam por diferentes motivos. Por séculos, o ambiente considerado público por excelência em Salvador era realmente o interior das igrejas. Dentro delas e em suas festas era que toda a sociedade podia circular, a despeito das

---

<sup>400</sup> Diário de Notícias, Bahia, Na Bahia, Teatro só o da Vida, 23 de fevereiro de 1956; A Tarde, Bahia, 12 de julho de 1956, O Teatro e a Displícência do Governo; A Tarde, Bahia; Projeto do Centro Educativo de Arte Teatral Castro Alves, em Documento – Revista de Arquitetura e Urbanismo. <http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/71/imprime24022.asp>

<sup>401</sup> Projeto do Centro Educativo de Arte Teatral Castro Alves, em Documento – Revista de Arquitetura e Urbanismo. <http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/71/imprime24022.asp>

<sup>402</sup> Em Os Dez anos em Cena do Novo Teatro Castro Alves, de Agnes Cardoso, na Revista da Bahia, no 37, 2003. <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/teatro/tca.htm>. Acesso em 24 de abril de 2011.

<sup>403</sup> Martim fala do adro das igrejas como cenário, até por conta de sua experiência na Inglaterra e no Rio de Janeiro, desde 1955.

<sup>404</sup> Museu de Arte Sacra da Bahia, na Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, em [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=instituicoes\\_texto&cd\\_verbete=4988](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=instituicoes_texto&cd_verbete=4988). Acesso em 25 de abril de 2011.

<sup>405</sup> Diário Carioca, Rio de Janeiro, Escola de Teatro da Bahia 4, Coluna Teatro, 19 de novembro de 1956; Diário de Notícias, Rio de Janeiro, No Morro da Preguiça, na Ladeira do Sodré, 14 de julho de 1957;

marcas sociais e econômicas individuais. Os parques cinemas (e teatros) existentes eram mais ou menos fechados para seus próprios públicos. Assim também acontecia com as escolas e repartições, basicamente voltadas para alunos e funcionários. A Universidade da Bahia acabara de iniciar um movimento diferente ao abrir gratuitamente o Salão Nobre da reitoria a todos, alunos ou não, interessados em música e em artes. Mas a igreja do Claustro de Santa Teresa, por quase 300 anos havia sido reservada substancialmente, mas não exclusivamente, aos monges Carmelitas Descalços e, posteriormente, aos seminaristas e padres seculares (SILVA-NIGRA, 1972). A visitação turística/diletante em tal complexo religioso/sagrado era algo na Bahia, até o momento, totalmente inconcebível.

Fascinado com a beleza acachapante do Convento de Santa Teresa, Martim Gonçalves expõe aos amigos jornalistas uma idéia, e estes a transformam, é forçoso admitir, numa espécie de campanha: que ali “se instale a Escola de Teatro e um Museu de Arte Sacra”. Francisco Pereira da Silva, do *Diário Carioca*, que assistira as apresentações em Salvador, ajuda a divulgá-la, ainda em novembro de 1956. “A Escola de Teatro da Bahia – pupila do Senhor Reitor – não tem sede própria,” começa. “Martim Gonçalves, o diretor da ET, *acha – e achamos nós* – que a Escola bem poderia ter salas, hoje abandonadas e em franca ruína, abrindo-se aos diversos cursos da Escola e aproveitamento de um pequeno teatro-laboratório” (Itálico da pesquisa).<sup>406</sup>

Diante da provável reação à tão inusitada proposta, Pereira da Silva constrói seu texto já como diálogo, que, não se pode duvidar, expõe os argumentos de Martim:

Não, ilustre povo baiano, não se espante com uma escola de teatro instalada num convento e, depois, de convento aquele casarão da rua do Sodré guarda apenas a saudade – o telhado negro, os paredões de metro e meio, os azulejos do século XVII e uma cor talvez sonhada por Vuillard.<sup>407</sup> São ali três andares com corredores que se desdobram como a rosa dos ventos, nos dão lições de arquitetura e nos conduzem e nos perdem em alas do nascente, poente, do norte e sul, e em todas, o mesmo peitoral branco das janelas que se rasgam para o mar.<sup>408</sup>

Martim Gonçalves devia ter visto um sem número de mosteiros e conventos históricos como esse já secularizados na Europa. Fora a alternativa mesma encontrada, na primeira metade do século XX, para manutenção das dispendiosas edificações que estavam sendo fechadas ou abandonadas pela Igreja. Existem estudos que pontuam o fenômeno, também ocorrido em Portugal e Espanha (ROSMANINHO, 2006: 127) Em outros países do continente europeu, como Áustria,

<sup>406</sup> *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, *Escola de Teatro da Bahia 4*, Coluna Teatro, 19 de novembro de 1956.

<sup>407</sup> Édouard Vuillard, pintor e ilustrador francês, aluno que abandonou a *École des Beaux-Arts*, em Paris, participou do grupo *Les Nabis*, com Pierre Bonnard e Maurice Denis.

<sup>408</sup> Idem.

França e Alemanha, a secularização dos bens da Igreja Católica começara até mesmo bem antes, a partir da Reforma Protestante e da Revolução Francesa (LEXICON, 1993: 820; SUFFERT, 2001: 365-370).

Sabendo exatamente a lista de autoridades *baianas* a se dirigir para tal ação institucional, o artigo de Pereira da Silva prossegue em tom de súplica: “Por favor, Sr. Reitor, sua Eminência o Cardeal e Arcebispo Primaz, Sr. Ministro da Educação, Sr. Diretor do Patrimônio Artístico Nacional, Sr. Governador da Bahia e Prefeito da Cidade do Salvador, vamos nos entender e entrar neste acordo: Convento – Escola de Teatro.” E o texto comanda o pedido: “Vamos restaurar o velho casarão de Santa Teresa (...) e instalar um Museu de Arte Sacra e a Escola de Teatro da Universidade da Bahia”.

Ainda segundo o artigo, a restauração não iria custar pouco, “mas tudo sai simples e bonito quando contamos com a boa vontade de todos”. Diz tratar-se, portanto, “de uma *campanha de boa vontade* que é, acima de tudo, uma campanha de amor e zelo” (Itálico da tese). Para ele, a construção de um prédio moderno para a escola, “ou mesmo a de um teatro para o povo de Salvador (a Bahia com tanto solar capaz de entontecer o estrangeiro, não tem um teatro, minha gente!)”, não sairia “mais em conta” que a restauração do Convento. “E, depois, como já frisamos, trata-se também de uma questão de ambiente, cor, da verdade de uma cidade”.

Dias antes, em 14 de novembro de 1956, João Augusto já havia tocado no assunto no artigo que narra a viagem à Bahia. Ao informar que a ET funciona “provisoriamente” num prédio, “enquanto espera a instalação de uma sede definitiva”, ele detalha: “*Cogita-se* (sic) da utilização do antigo Convento de Santa Teresa D’Ávila, onde seriam representadas peças religiosas no interior da igreja”, lembrando que “com a permissão especial do Arcebispo”, e de peças profanas, “num teatro a ser adaptado no refeitório”.<sup>409</sup> É mais que evidente que ambos os jornalistas, amigos entre si e do diretor, repercutem a opinião e os argumentos de Martim.

Demonstrando o apoio à causa, Pereira da Silva ainda encaminha os artigos publicados em novembro no *Diário Carioca* para o diretor, em Salvador. Ele anexa ao material o rascunho de um deles, com um trecho datilografado que acabou não sendo editado, mas, ao que tudo indica, com um teor que ele gostaria que fosse conhecido por Martim, já que o envia:

Na visita que fizemos ao Magnífico Reitor Edgard Santos o assunto foi por nós abordado e, apesar das objeções levantadas, não conseguiu o Reitor disfarçar seus amores pelo dito Convento. E como é homem inteligente e realizador, aguardamos, de já, mais uma de suas vitórias, e esta será afinal de contas uma vitória da sensibilidade e bom gosto do povo baiano. Muito em breve, não tenhamos dúvidas, teremos mais uma

---

<sup>409</sup> Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1956, Coluna Teatro, João Augusto, A Bahia é Notícia.

bela casa em Salvador e com que alegria voltaremos de novo à rua do Sodré para visitar a Escola com seus corredores já tão nossos conhecidos!<sup>410</sup>

A presente pesquisa não conseguiu acompanhar se a ideia Convento de Santa Teresa/ET fora tão bem aceita e mesmo discutida nos jornais baianos quanto o foi nesses dois periódicos cariocas, apesar de inferir – pelo acervo pessoal de recortes de Martim Gonçalves sobre os jornais de diferentes estados – que não. Quando o Convento de Santa Teresa volta a ser assunto na imprensa, oito meses depois, em julho de 1957, já havia sido iniciada a reforma do Solar Santo Antonio, onde antes funcionara uma pensão, para aí instalar a sede da Escola de Teatro, com o seu pequeno “teatro provisório” anexo.<sup>411</sup> Sobre o que a reitoria da Universidade fará com o Convento de Santa Teresa se falará ainda nesse subcapítulo. A Escola de Teatro, de qualquer maneira, seria a primeira unidade de arte da Universidade a conseguir um espaço próprio. O que era, sem dúvida, uma grande conquista. Até o final da reitoria de Edgard Santos, em 1961, as demais continuarão sem sede, funcionando nos mesmos ambientes cedidos. Apesar de não levantar exatamente os termos em que ‘a troca’ aparentemente ‘desequilibrada’ dos espaços (Convento de Santa Teresa por Solar Santo Antônio) fora negociada entre Martim e o reitor, a presente tese sugerirá uma interpretação a partir dos dados coletados até o momento, até que novas evidências documentais sejam obtidas.

Como se viu, Martim Gonçalves voltara da França em abril de 1957 determinado a conseguir uma sede. O novo ano letivo se iniciara com 100 inscritos, duas turmas, uma segunda etapa de currículo e um acervo que não parava de crescer. E tinham as montagens e a vinda, em negociação, de professores e palestrantes. Em meados desse mês, a Escola promove uma conferência sobre *O Teatro e Sua Construção*,<sup>412</sup> com o arquiteto americano George Izenour, um dos professores da Escola de Teatro de Yale.<sup>413</sup> Martim o conhecera lá e o convidara a visitar a Escola de Teatro de Salvador, o que acontece graças ao apoio da Embaixada Americana e do Departamento de Estado Americano.<sup>414</sup>

<sup>410</sup> Rascunho anexo à matéria do Diário Carioca, 19 de novembro de 1956, Coluna Teatro, Francisco Pereira da Silva, Escola de Teatro 4; Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>411</sup> Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1957, em Teatro – Reitoria da Universidade da Bahia cria uma Escola de Teatro.

<sup>412</sup> Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 16 de abril de 1957, Para a Escola de Teatro da Universidade da Bahia.

<sup>413</sup> “(...) *new art center at the university (...)* It is one of the most ambitious educational projects to be undertaken in the arts in all of South America” Carta de George Izenour para John Harrison, sobre o projeto das escolas de arte da Universidade da Bahia, Rockefeller Foundation, 04 de junho de 1957. Box 57, Folder 472, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>414</sup> Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 16 de abril de 1957, Para a Escola de Teatro da Universidade da Bahia; Carta de George Izenour para John Harrison, Rockefeller Foundation, 04 de junho de 1957. Box 57, Folder 472, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC.

Izenour havia instalado um laboratório em Yale, com financiamento da Fundação Rockefeller, totalmente voltado ao avanço da tecnologia do teatro e que se transformaria na base de sua longa carreira como inventor, consultor, especialista em acústica e autor de inúmeras obras de referência. Pela Enciclopédia Britânica, ele é lembrado como o criador, em 1948, do primeiro *dimmer* eletronicamente controlado do mundo,<sup>415</sup> uma invenção que fazia com que um operador de luz realizasse o trabalho de três.<sup>416</sup> Mestre na arquitetura teatral, Izenour procurava conceber espaços diferenciados num mesmo ambiente, “tendo realizado dezenas de grandes projetos nos EUA sempre com forros, plateias e palcos possíveis de conformações diferentes” (SERRONI, 2002: 33). Na época de seu falecimento, em 2007, ele seria chamado pelo *The New York Times*, entre outros veículos, de “pioneiro”, “uma das figuras mais importantes da indústria da iluminação” e “muitas vezes referido como o pai da moderna iluminação teatral” (IZENOUR, 1997: 03-13).<sup>417</sup>

Quando volta de Salvador para os EUA, Izenour encaminha uma carta, em 04 de junho de 1957, à sua mantenedora, a Fundação Rockefeller, indagando se a mesma não teria interesse em conceder uma subvenção para a Universidade da Bahia. Na mensagem, ele explica que acabara de voltar do Brasil e fala de um projeto para um “novo centro de arte da Universidade”. Esse seria composto por três espaços (dois internos e um grande anfiteatro ao ar livre), com lojas, salas e departamentos onde funcionariam as três escolas de arte da UBa. “É um dos mais ambiciosos projetos de ensino a ser realizado nas artes em toda América do Sul”, acredita.<sup>418</sup>

Izenour revela na carta que os arquitetos do empreendimento são brasileiros, com escritórios no Rio, e que ele próprio fora contratado por eles para ajudar ao reitor e ao diretor da Escola de Teatro “no planejamento e na execução do projeto”. Segundo ele, todos os equipamentos técnicos serão fabricados nos Estados Unidos, “muitos deles em meu laboratório na Universidade de Yale”. E justifica o seu próprio interesse na empreitada: “Treinar os brasileiros nos *métodos de ensino* que temos utilizado com sucesso nos Estados Unidos e que temos desenvolvido ao longo das últimas três décadas” (Grifo da tese).<sup>419</sup>

Antecipando que já se aproximara do Adido Cultural na Embaixada no Rio de Janeiro e do Departamento de Estado, Izenour esclarece que ele representava a

<sup>415</sup> Em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/298463/George-C-Izenour>. Acesso em 27 de abril de 2011.

<sup>416</sup> Em George Izenour, 94, Designer of Technologies for Theaters, Dies, no *The New York Times*, acesso em 27 de abril de 2011.

<sup>417</sup> Em George Izenour, 94, Designer of technologies for Theaters, Dies, no *The New York Times*, acesso em 27 de abril de 2011. Na *Live Design Magazine*, on-line, George C. Izenour passes away [http://livedesignonline.com/news/george\\_c\\_izenour\\_passes\\_away](http://livedesignonline.com/news/george_c_izenour_passes_away). Acesso em 27 de abril de 2011.

<sup>418</sup> Carta de George Izenour para John Harrison, Rockefeller Foundation, 04 de junho de 1957. Box 57, Folder 472, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>419</sup> “(...) also personnel problem. That of training Brazilians in the teaching methods which we have used successfully in the states and which we have developed over the past 3 decades (...)”. Idem.

sugestão de que se este último órgão “é uma fundação filantrópica privada pudessem tomar este como um esforço conjunto, seria de valor e interesse para ambas as partes”.<sup>420</sup> Para finalizar, pontua as ações do “plano”: “Operar no Teatro Moderno”, “ensinar brasileiros que também possam ensinar outros brasileiros”, “facilitar o ensino da interpretação”, “(fornecer) técnicos que apoiem o trabalho de Martim Gonçalves”, através da vinda, por um ano, de um técnico americano. Em contrapartida, sugere que dois brasileiros viajem para estudar em Yale: Silvio Robatto, indo em fevereiro de 1958, para estudar três anos o *MFA Lighting*; e, similar, para a atriz Ana Edler. Ambos com compromisso de voltar para a Escola e ensinar.<sup>421</sup> A carta segue para a Fundação Rockefeller e Martim aguarda o resultado por mais de um ano.

A promessa desse grande centro de artes obviamente redirecionou os planos de Martim em relação aos pedidos de ocupação do Convento de Santa Tereza, o que não significa que ele deixou de se interessar pelo lugar. A presente pesquisa acredita que provavelmente deve ter havido algum tipo de rejeição da Arquidiocese e da intelectualidade local à ideia de transformar o ambiente religioso numa escola de teatro. Contudo, a proposta, *simultaneamente lançada por Martim*, de transformá-lo num Museu de Arte Sacra, tem muito mais sucesso, como os fatos históricos o comprovam. E é por isso que vemos o diretor teatral como principal (e às vezes única) fonte de informação das matérias que tratam dos primeiros movimentos para a instalação de um Museu de Arte Sacra no convento, em julho de 1957, dois anos antes de sua abertura para o público. Matérias sobre o Convento/Museu que jamais seriam consideradas para uma pesquisa sobre teatro caso não tivessem sido encontradas graças ao acervo particular de recortes do próprio Martim.

Na primeira semana de julho de 1957, a jornalista Eneida de Moraes, do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, inicia a publicação de uma sequência de matérias tendo como tema geral uma visita à vida cultural baiana. Eneida acabara de voltar de Salvador, numa de suas “caravanas de intelectuais”. As Caravanas eram grupos organizados geralmente por escritores e jornalistas do Rio de Janeiro e São Paulo que viajavam pelo país para eventos e debates culturais (SANTOS, 2001: 26-38). Desta feita foram “convidados”, “uns” para o III Congresso Brasileiro de Folclore, que se realizava próximo às Comemorações do Dois de Julho (“a grande festa baiana”) e “outros para conhecer os trabalhos da Escola de Teatro”. Alguns, para os dois, como era seu caso.<sup>422</sup> Na sequência de subtítulos: *O Convento de Santa Teresa: Ali vão nascer o primeiro Museu de Arte Barroca do Brasil, um Instituto de Estudos*

<sup>420</sup> “(...) we have come up with the joint suggestion that if the Department of State and a private philanthropic foundation could take this on as a joint effort it would be of value and interest to both parties”. Idem.

<sup>421</sup> “1. Operate modern playhouse (...) Brazilian who can also teach other Brazilians (...); 2. facilitate the teaching of acting (...) Coach to enlarge MG’s work; 3. make the jump to the operation, need of an American technician for one year. Suggests to bring Sylvio Rubato to study at Yale Feb 1958 for 3 years MFA lighting, etc. Similar to Anne Edler, actress, both would return to Brasil to teach”. Idem.

<sup>422</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, Encontro Matinal – Eneida, 12 de julho de 1957. Salvador (3).

*Portugueses, uma Escola de Canto Gregoriano – na Igreja Martim Gonçalves apresenta o grupo A Barca.*<sup>423</sup>

Na matéria do dia 14, Eneida descreve em detalhes uma longa visita pelo interior do convento, onde teria passado “duas horas”, sendo “ciceroneada”, por Martim Gonçalves, “o nosso tão prezado homem de teatro”. Segunda ela, Martim descreve a história do convento em minúcias (“Martim pode hoje contar a história até das pedras do convento”), de suas inúmeras salas, da biblioteca destruída e dos objetos de arte. Na extensa matéria, de página inteira, com três fotos e que só tem como fonte de informação Martim Gonçalves, Eneida destaca inúmeras vezes a voz do diretor: “Tenho uma verdadeira paixão por este convento (...) Tão grande que creio fui eu quem o descobriu. Estava aí abandonado, ninguém mais o visitava, nem mesmo viajantes curiosos pela história”. E segue Martim explicando que o reitor se encontrava no momento em entendimento com a Cúria para auxiliar na reconstrução do convento, nele instalando um “Museu de Arte Sacra, Barroca, o Instituto de Estudos Portugueses, além de uma Escola de Canto Gregoriano”.

Merece observação o título da matéria falar em “nascimento” de um Instituto de Estudos Portugueses, posto que já houvesse um em funcionamento na Universidade desde 1955, na Faculdade de Filosofia. Seria o mesmo? Muito provavelmente, sim, migrando para uma sede, talvez, mais orgânica, mas a tese não teve oportunidade de checar. Sabe-se que, em 1958, antes da inauguração do Museu de Arte Sacra, o Instituto de Estudos Portugueses funcionava ainda em Filosofia, a cargo dos professores Hélio Simões, Antonio de Barros, Pedro Moacir Maia e Vitorino Nemésio.<sup>424</sup> O primeiro e o último, também parceiros de Martim na ET.<sup>425</sup>

Martim explica sobre os futuros usos dos espaços do convento que, junto com o Museu de Arte Barroca, que será “o primeiro do Brasil”, terá uma igreja que “continuará aberta ao culto, o que não impedirá a realização de espetáculos de autos de fé (espetáculos teatrais) e concertos de música sacra”. Ainda segundo a matéria, “Martim Gonçalves foi para a Bahia fazer teatro, apaixonou-se pelo povo e pela terra e é hoje ali o diretor da Escola de Teatro (...) Moço inteligente e culto, com uma vida inteiramente dedicada às artes”.

Martim segue explicando sobre as etapas das obras de restauração e sobre as verbas do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional. Se não era Martim um dos principais responsáveis pelo empreendimento de transformar o convento em museu, ele estava, no mínimo, extraordinariamente bem informado sobre o processo. Contudo, causa muito estranhamento o fato do nome de Martim não ser citado, em

<sup>423</sup> Diário de Notícias, Rio de Janeiro, No Morro da Preguiça, na Ladeira do Sodré, 14 de julho de 1957.

<sup>424</sup> Revista BBB (??), Notícias da Bahia, por Glauber Rocha, em junho de 1958. No Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>425</sup> A Voz de Portugal, Lisboa, 23 de dezembro de 1956, O Brasil e a Cultura Portuguesa, por Hernani Cidade.

momento algum, nos livros, homenagens e resumos oficiais sobre a história do Museu de Arte Sacra, chegando mesmo a não se destacar, entre os ‘usos prévios do convento’, as reconhecidas apresentações públicas dos espetáculos da Escola de Teatro em 1956 (SILVA-NIGRA, 1972; GUIMARÃES, 2008). A própria associação entre Martim e Museu de Arte Sacra da Bahia é, para a presente pesquisa, uma total descoberta.

Em textos de divulgação mais ampla, como na página oficial do MAS na internet, narra-se apenas que “em 1957, o Reitor da Universidade Federal da Bahia, professor Edgard Santos, resolve criar, vinculado à Universidade, um Museu de Arte Sacra com o propósito de preservar a Arte Sacra Luso-brasileira”.<sup>426</sup> Foi quando então foi assinado entre a Universidade e a Arquidiocese de Salvador um convênio de parceria com duração de 60 anos.<sup>427</sup> O Museu de Arte Sacra da UBa foi inaugurado em 10 de agosto de 1959, sendo sua direção confiadas ao monge beneditino e historiador alemão, dom Clemente Maria da Silva-Nigra, que o conduziu até 1972 (STICKEL, 2004: 566). Um estudo sobre atas, acordos escritos e possíveis decretos assinados entre a Universidade/União e a Arquidiocese podem esclarecer melhor esse episódio e seus articuladores, sobretudo esclarecendo melhor a entrada de um beneditino como gestor da instituição outrora pertencente à outra ordem religiosa (ou mesmo pertencente à Arquidiocese), já que se sabe da proximidade pessoal e familiar que Martim Gonçalves possuía com os beneditinos, posto que seu tio/tutor, dom Gerardo, especialista em arte sacra, era um deles.

A despeito do que a história fará com a memória, ainda em 1957 vemos Martim ciceroneando outros jornalistas e provocando outras matérias sobre o Convento/Museu, como os artigos de José Conde, do *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, quando este narra *simultaneamente* sobre as obras do Solar Santo Antônio e sobre os “entendimentos” com a Cúria/Universidade/Sphan para instalação de um museu no Convento de Santa Teresa, onde “lá estive acompanhado de Martim Gonçalves”.<sup>428</sup> É interessante observar que apesar de Conde ter sido convidado, como informa, para ir a Salvador cobrir o III Congresso Brasileiro de Folclore, na semana de comemorações pelo Dois de Julho, ele passa boa parte dos textos narrando as ideias e realizações da Escola de Teatro e de Martim Gonçalves na cidade. Com certeza movimentos de exposição como esse não passavam despercebidos nem para as fontes de informação, nem para os jornalistas e muito menos para os dirigentes da cultura local. A capacidade de articulação, de mobilização e de realização de Martim Gonçalves já são notáveis.

Por mais que o ambiente cultural baiano no período Edgard Santos seja estudado como um ‘todo integrado’, onde são rotuladas genericamente ‘as ações das escolas de

<sup>426</sup> <http://www.mas.ufba.br/> Acesso em 11 de maio de 2011.

<sup>427</sup> Idem.

<sup>428</sup> *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Bahia, 09 de julho de 1957; *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Ainda a Bahia, 11 de julho de 1957

arte’, é mais que evidente a batalha específica por visibilidade mediática da Escola de Teatro. Apesar de não haver até o momento um estudo comparativo sobre as coberturas jornalísticas das três escolas durante a administração Edgard, qualquer observador atento, acompanhando o acervo de jornais baianos em sua integralidade (isto é, dia-a-dia e não em matérias recortadas) pode ao menos observar a entrada soberana da ET, inclusive tendo destaque *de manchete de capa*, o espaço mais nobre no jornalismo, a partir de espetáculos, de eventos e de ações/declarações de Martim Gonçalves, artista sempre destacado, entre outros adjetivos, pelo “talento”, “juventude” e “dedicação”.

Não é pouco o que isso revela. De acordo com os estudos comunicacionais sobre a produção de notícias, assuntos são ‘cobertos’ pelos jornais a partir de um intrincado jogo de forças entre fontes de informação, instituições e jornalistas (TUCHMAN, 1983: 70-90). Martim, desde o início de sua ação na Bahia, não apenas soube dialogar com as necessidades da própria rotina da atividade jornalística – ávida por novas informações, mesmo que por apenas “atos declaratórios” –, como igualmente soube aproveitar o lugar de fonte autorizada que o ‘ser dirigente oficial de uma instituição’ lhe outorgava. A despeito da relação de Martim Gonçalves com os jornais não ser o objeto desse doutorado, como a escrita da história também é tecida articulando as vozes exploradas pelo jornalismo da época, torna-se imprescindível destacar, ao menos, as características da ‘sensibilidade mediática’ de Martim Gonçalves.

O presente capítulo não apenas já observou que havia um serviço embrionário de ‘divulgação para a imprensa’ na ET (visível nas informações e fotos padronizadas que aparecem com certa frequência nas matérias publicadas em diferentes jornais), como pontuou como a prática parecia não ser corriqueira no jornalismo baiano, acostumado às “visitas à redação”, uma estratégia da equipe de artistas, que visitava a sede do jornal, aproveitava a estada, tomava um cafezinho, conhecia os principais redatores da casa e ainda posava para fotos. Não há registro de nenhum encontro sob o rótulo ‘visita à redação’ envolvendo o nome de Martim, em nenhuma das duas cidades predominantemente estudadas.<sup>429</sup> É importante que se diga que ainda hoje a ‘visita à redação’ é empregada, contudo não sendo o caminho de praxe para as informações chegarem a um veículo.

Ainda assim, o que explicaria a grande diferença entre as coberturas carioca e baiana para as ações da Escola de Teatro, notada pela profusão de matérias sobre a ET trazendo detalhes que não aparecem na imprensa de Salvador? É mais que evidente que como crítico e artista no Rio de Janeiro, Martim conhecia o cotidiano das redações cariocas. Logicamente, também tinha interesse que suas ações na Bahia

<sup>429</sup> Martim Gonçalves aparece na foto do grupo de teatro da Universidade do Minnesota publicada no jornal A Tarde, em 07 de setembro de 1957, mas não se consegue perceber pela imagem se eles estão na redação do jornal ou em qualquer outro lugar. A foto está ‘recortada por dentro’ e não se consegue aferir se ela é apenas uma foto-legenda ou se trazia também algum texto. De todo modo, como encontrada na página de recortes de Martim, ela não traz nenhuma informação de ‘visita à redação’, muito menos o nome de qualquer dos artistas registrado, só o nome genérico do grupo. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer, parta de recortes de 1958 (pasta B).

tivessem visibilidade no centro cultural de então e, por isso, não perdeu nenhuma oportunidade para tanto. Mas o que as próprias matérias parecem revelar predominantemente é que à provocação original lançada pela ‘divulgação’ da ET, alguns jornais pareciam não responder com “a sua parte”, isto é, enviando repórteres para checar e críticos para analisar os acontecimentos, iniciando, portanto, o diálogo comum, porém não menos complexo e conflituoso no jornalismo contemporâneo, entre artistas e jornalistas. Em inúmeras ações de Martim no Rio, por exemplo, vemos a imprensa, após convite inicial, “se deslocando” para cobrir os “coquetéis de lançamento de peças” e “reuniões para balanços de viagem”, como foi narrado neste mesmo capítulo, em especial no lançamento da peça *L’Annonce faite a Maire*, em 1956, e da *Exposição Danças e Teatro Popular no Brasil*, ambos na Maison. Martim também já deveria ter observado que as relações entre artistas e jornalistas na Europa, Inglaterra e EUA pressupunham certa autonomia entre as áreas e, empregando os mesmos procedimentos, conseguiu ampla notoriedade nos jornais destes ambientes culturais para as atividades da Escola de Teatro no período em que a comandou.

Atuando, portanto, a partir de práticas de divulgação distintas (uma considerada mais moderna e autônoma que a outra), não tardou para que Martim Gonçalves e alguns jornalistas baianos se indispusessem uns com os outros, o que acontece em primeiro lugar com membros do jornal *A Tarde*, de Salvador, a considerar: 1) A constância, à época, de fotos de “visita à redação” de outros grupos divulgadas pelo veículo; 2) Pela ambiguidade, também política, da cobertura de teatro do *A Tarde*, por conta do “getulista” reitor Edgard Santos, ser, em última instância, o empreendedor daquela iniciativa universitária. Some-se a isso, a prática, habitual num certo período da administração Edgard Santos, ainda a se investigar, de promover a ida para a capital baiana de especialistas e intelectuais para frequentar/conhecer as atividades de diferentes unidades da Universidade. Martim não se acanha, e de sua parte convida e recebe os principais críticos de teatro do Brasil na época (de Sábado Magaldi a Miroel Silveira; de Bárbara Heliodora a Francisco Pereira da Silva; de João Augusto a Gustavo Dória<sup>430</sup>), entre os anos de 1956 a 1961. A ida desses jornalistas com despesas pagas para Salvador – hoje uma ação de marketing bastante comum, apesar de questionada por alguns setores culturais – ajudou a azedar de vez as relações de Martim Gonçalves com grande faixa de jornalistas baianos que se sentiram preteridos, situação que se agravará, num somatório de pontos, até o final de sua administração.

E um último tópico, não menos importante, desse conjunto de características da relação Martim Gonçalves/Escola de Teatro com os jornais. Como demonstrou o livro *Impressões Modernas – Teatro e Jornalismo na Bahia* (2009: 171-228), antes

---

<sup>430</sup> Apesar da pesquisa não ter encontrado nenhum texto de Gustavo Dória sobre as peças da Escola, além da matéria sobre o I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, existem programas de montagens da Escola de Teatro da UB no seu acervo pessoal, doado para a FUNARTE. Há um carimbo com a doação nos exemplares colocados nos Dossiês de espetáculos como *A Via Sacra* e *Senhorita Júlia*.

da criação da ET a cobertura do jornalismo baiano sobre a área de teatro era caracterizada pelo uso de formatos textuais como a crônica e a coluna de notas, que não raro misturavam informação e opinião. As entrevistas, sempre em voz indireta, eram publicadas quando da visita de alguma ‘personalidade’ do teatro nacional à cidade. A crítica, a resenha crítica ou qualquer texto de análise que se debruçasse especificamente sobre a linguagem eram praticamente inexistentes. De certa forma, o cotidiano de atividades teatrais amadoras suportava o procedimento.

Porém, o mesmo não pode ser dito quando da efervescência promovida pelos eventos, atividades e espetáculos da Escola de Teatro. A carência de uma abordagem crítica, de um espaço para a reflexão de maior fôlego se tornou notória exatamente em meados dos anos 1950, não apenas pelos artistas envolvidos na Universidade, como pelos demais escritores, intelectuais e artistas que atuavam na cidade.

Em maio de 1956, provavelmente respondendo à demanda por análise de atividades culturais que era de muitos outros agentes, não apenas os promotores da reitoria Edgard Santos, o *Diário de Notícias* lança o *Letras e Artes*,<sup>431</sup> um suplemento semanal de cultura a exemplo dos jornais cariocas e paulistas, mas também nele a abordagem analítica do teatro será intermitente. Martim chega a republicar no *Diário de Notícias*, em 1958, dois artigos de sua autoria da época de *O Jornal: O Índio Barroco* e *O Mamulengo*<sup>432</sup>

Apesar de a análise crítica continuar sendo rara e eventual, cresce o número de textos informativos sobre os espetáculos e atividades da Escola de Teatro no caderno diário do *Diário de Notícias*, com notas, notícias, fotos e fotos-legendas; assim como, por conta da vinda de inúmeros professores de fora, cresce o número de entrevistas, publicadas sempre em discurso indireto. Também de forma intermitente e em diferentes jornais, textos críticos de diversos autores, alguns da área de cinema, como Glauber Rocha e Walter da Silveira, procuram analisar os espetáculos da escola entre 1956 e 1961. Apenas em 1961, uma coluna que se pretende ‘de crítica de teatro’ semanal será publicada no *Diário de Notícias*, por Carlos Falck, ex-aluno da ET. Mas nessa época o espaço dado a escola e a Martim já havia decrescido consideravelmente por conta do grave desentendimento entre o diretor teatral e Odorico Tavares, diretor da Emissoras e Diários Associados na Bahia, rede que publicava o *Diário de Notícias*, assunto que será abordado no subcapítulo dos anos de 1960 e 1961.

A crítica severa que Martim Gonçalves fazia em suas aulas à “cultura do improvisado”, segundo ele, “comum no ambiente brasileiro”, não poupava os

<sup>431</sup> O nome do caderno é alvo de controvérsias. O nome era carimbado no cabeçalho da primeira página e, muitas vezes, sua ordem era alterada para Artes e Letras.

<sup>432</sup> Martim Gonçalves republica *O Índio Barroco* (de *O Jornal*, em 02 de março de 1952) no *Diário de Notícias*, caderno Crônicas, em 27 de setembro de 1958; e republica *O Mamolengo* (de *O Jornal*, data incerta de 1952, no Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer) no *Diário de Notícias*, em 23 de novembro de 1958 (O livro *Impressões Modernas* contudo afirma que foi nessa data no caderno Crônicas também, mas foi nessa data, sim, mas o Crônicas já havia acabado).

“improvisados” textos críticos publicados no jornalismo baiano, “por jornalistas sem preparo para tanto”.<sup>433</sup> Tal discurso “contra o improvisado”, que pode ser lido frequentemente em suas críticas de *O Jornal*, é retomado por ex-alunos da ET, inclusive por aqueles que se desentendem com a administração, que passarão a escrever como críticos e colunistas nos veículos locais, como o próprio Falck e Tereza Sá,<sup>434</sup> entre muitos outros.

Para se ter uma ideia do comportamento sempre crítico de Martim, inclusive em relação ao jornalismo, é comum encontrar nos recortes que compõem o seu acervo pessoal pequenas correções à lápis, geralmente vermelho, retificando nomes de artistas grafados erroneamente ou qualquer outra informação publicada desconhecida. Nesse mesmo acervo, nos recortes dos jornais com matérias publicadas sobre ele em 1961, quando da campanha aberta do *Diário de Notícias* e do *A Tarde* contra sua administração, textos inteiros estão circulados em vermelho, marcados com setas ou trazendo inúmeras exclamações, sobretudo nos trechos que lhe chama mais atenção. Ou revolta.

Um pequeno exemplo, ainda em 1957. Numa ampla matéria sobre a Escola de Teatro publicada no *Correio da Manhã*, em 21 de junho, intitulada *Reitor da Universidade da Bahia, Dr. Edgard Santos, cria uma Escola de Teatro – Um exemplo que deveria ser copiado por todas as universidades do Brasil*, Martim coloca uma seta sobre o trecho que fala sobre seu próprio currículo e corrige as grafias dos nomes de Yanka Rudska e do ator e diretor francês Jean Mauroy. É considerável a falta de uniformidade e cuidado na escrita dos nomes pessoais publicados nos jornais da época, o que provoca incontáveis desconfortos em pesquisas e livros que investigam o assunto.

A matéria acima é a que pela primeira vez informa que um “teatro provisório” está sendo construído pela reitoria no terreno do Solar Santo Antônio, onde vai “funcionar em setembro próximo” a escola. Afirma que este teatro funcionará por “três anos” e, enquanto não ficar pronto “o definitivo”, os alunos que desejarem se especializar na parte técnica terão “oportunidade única de poder trabalhar com os mecanismos mais modernos de iluminação teatral e de controle eletrônico”. E antecipa uma nova programação para 1957: *Senhorita Júlia* e *Lázaro*, que estão sendo estudadas desde o ano passado, *A Alma Boa de Se-Tsuan*, de Bertolt Brecht, e *As Três Irmãs*, de Anton Tchecov, entre outras.

Ainda segundo a matéria, o diretor francês Jean Mauroy assistente do Theatre des Nations virá no fim do ano a Salvador, para montar “uma peça ao ar livre” em colaboração com “um diretor brasileiro”. A peça será o auto de José de Anchieta *Na Festa de São Lourenço*. O texto abre para a opinião de Martim: “Martim Gonçalves

<sup>433</sup> Sobre as aulas de Martim, em depoimentos de Maria Moniz, Álvaro Guimarães, Eduardo Cabús, Orlando Senna e Helena Ignez.

<sup>434</sup> Carlos Falck, *Diário de Notícias*, Coluna *DN-Teatro*, entre 30 de abril de 1961 a 19 de novembro de 1961; Tereza Sá, jornal *A Tarde*, coluna de Teatro, em 04 de dezembro de 1961.

considera de grande importância o auxílio e a necessária assistência ao autor jovem do Brasil. E por isso organizou mais uma seção que chamou de Documentação Dramática, assim como uma biblioteca especializada e um pequeno museu de teatro”. E mais: “É intenção da direção daquela entidade de ensino, o auxílio a grupos folclóricos locais que se exibirão no jardim da Escola, servindo essas apresentações para um estudo direto da nossa tradição popular”.<sup>435</sup>

E aqui uma parada para analisar ponto-a-ponto cada uma dessas informações. Começando pelo fim. Causa, realmente, grande surpresa ao pesquisador acostumado com as visões que o ambiente cultural baiano consolidou nestes últimos 50 anos sobre o diretor Martim Gonçalves, a leitura desta e de muitas outras matérias.<sup>436</sup> Martim é descrito pela história cultural baiana como um diretor “adepto de estrangeirismos”, “refinado”,<sup>437</sup> “acusado de fazer um teatro burguês, alienado, elitista e estetizante”,<sup>438</sup> insensível aos “autores brasileiros” e, mais ainda, desinteressado quanto à cultura popular brasileira e baiana, opinião amplamente difundida em livros (FRANCO, 1994: 135-173; RISÉRIO, 1995: 103), peças de teatro (MENDES, 1995) e matérias de jornal, para não falar do que segue em voz corrente, de difícil registro.

O estudo de Leão (2006) até que chega a afirmar que Martim demonstrara, ainda nas atividades dos *mamulengos* e marionetes da década de 1940, certa “ligação com os espetáculos populares do Nordeste brasileiro, realizado nas feiras-livres e nas laterais e adros das igrejas” (LEÃO, 2006: 111), mas, preso à versão consagrada, não consegue reconfigurá-la, chegando mesmo a integrar suas observações a ela, sem maiores fissuras. Num tópico intitulado “manifestações populares na poética de Martim Gonçalves”, o autor reúne e lista o que seria esse “popular”, presente: na recepção de *alguns* espetáculos de Martim (os que aconteceram em praça pública); na montagem do texto *Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra*, de Francisco Pereira da Silva, inspirada na literatura de cordel; e, em 1958, na rearticulação de um antigo Rancho de Reis, uma manifestação popular então em declínio em Salvador (130-133). Mas, como aceitar essa listagem e não colocar, no mínimo, em questão a versão consagrada? Só há uma resposta plausível: o uso predominante das matérias publicadas no jornalismo baiano como fonte documental, a falta de documentos

<sup>435</sup> Em Reitor da Universidade da Bahia, Dr. Edgard Santos, cria uma Escola de Teatro – Um exemplo que deveria ser copiado por todas as universidades do Brasil, em Correio da Manhã, em 21 de junho de 1957.

<sup>436</sup> A lista é realmente extensa e, para considerá-la em sua integridade, seria preciso rever todas as matérias já citadas sobre a Exposição Danças e Teatro Popular no Brasil, os artigos de O Jornal, os recortes sobre as montagens e atividades da Escola de Teatro da Bahia no Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer, nos acervos do Diário de Notícias e Jornal da Bahia.

<sup>437</sup> (FRANCO, 1995: 117)

<sup>438</sup> Em Da Cena Amadora ao Moderno Projeto da Escola de Teatro, de Raimundo Matos de Leão, na Revista da Fundação Cultural do Estado da Bahia, acesso em 12 de maio de 2011, em <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Teatro/cena.htm>.

oficiais, atas, programas, cartazes e relatórios que comprovem a multiplicidade de eventos promovidos durante a administração Martim Gonçalves.

A aqui chamada “versão consagrada” sobre Martim e a Escola de Teatro, a presente tese defende, será tecida substancialmente em 1961, durante o período das campanhas articuladas contra sua administração pelo *Diário de Notícias* e pelo jornal *A Tarde*. O que faz com que: primeiro, quando na oposição a Martim, o *DN* inclusive ‘desdiga’ os elogios anteriormente feitos à Escola e ao seu diretor, ocorrência amplamente debatida em *Impressões Modernas* (SANTANA, 2009: 240-261); e, segundo, que os jornais “esqueçam” ou menosprezem assuntos noticiados anteriormente por eles mesmos, como os acima citados por Leão, a *Exposição de Danças e Teatro Popular*, na França, as diversas montagens de autores brasileiros, as atividades do museu de objetos do cotidiano popular e muito outros temas, todos, ao menos, noticiados nos jornais baianos. Mas não só: mapeáveis a partir de fotos, programas de eventos e espetáculos e depoimentos de *alguns* artistas. O Capítulo 3 da tese será voltado essencialmente às práticas que permitiram a escrita/consolidação de “uma versão consagrada” e o silenciamento/esquecimento da ação diversificada de Martim na Bahia.

Pois já em 1957, Martim não apenas está realizando ações que mexem profundamente com as entranhas da cidade, através do apoio para recuperação de um convento colonial, tendo proposto leituras estéticas do Candomblé, como – afirma a matéria do *Correio da Manhã* – ensaia um autor brasileiro (em pauta desde 1956) e prossegue com o ‘projeto’ de montar autores clássicos em língua pátria, agora tentando encenar José de Alencar, ao ar livre. E desde 1956/1957, ou seja, desde os primeiros traçados para a Escola de Teatro, Martim fala em “dar assistência ao autor jovem do Brasil”, criando e conformando os setores de documentação dramática, a biblioteca e o museu substancialmente com esta função, inspirado nas inúmeras instituições arquivísticas e documentais que conhecera no exterior.<sup>439</sup>

Mas que se antecipe: o texto de Francisco Pereira só será encenado em 1958, assim como *Senhoria Júlia* e *As Três Irmãs*, com a inauguração, após adiamentos, do Teatro Santo Antônio. E, apesar do anúncio jornalístico e da inclusão do seu nome na lista de professores da Escola,<sup>440</sup> o ator Jean Mauroy não vai para a Bahia e o texto de Alencar jamais será apresentado. Nos primeiros anos da Escola de Teatro (1956-1957), Martim não se intimida em divulgar os planos e projetos que tem para a instituição – mesmo não tendo certeza se os iria concretizar. Estaria, com isso, procurando agregar pessoas e apoio em torno de ideias? De todo modo, a prática também angariará antipatias. Nos anos subsequentes (1958-1961), com a sede, o

<sup>439</sup> Em Reitor da Universidade da Bahia, Dr. Edgard Santos, cria uma Escola de Teatro – Um exemplo que deveria ser copiado por todas as universidades do Brasil, em *Correio da Manhã*, em 21 de junho de 1957.

<sup>440</sup> *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1957, Reitor da Universidade da Bahia cria uma Escola de Teatro; Boletim Informativo da Campanha Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, número 55, junho de 1957.

teatro e uma rotina mais estabelecida, as notícias serão mais factuais. E, finaliza a matéria do *Correio da Manhã*,<sup>441</sup> em junho de 1957, que também tem como única fonte Martim: “Quem conhece bem as nossas deficiências técnicas e a improvisação que domina ainda o nosso teatro, pode aquilatar bem a importância de um tal empreendimento, criando no currículo da Universidade uma escola destinada ao ensino profissional das artes cênicas”.

Isso foi o primeiro semestre de 1957. A partir de agosto, a Escola de Teatro começa a passar por mudanças mais estruturais, que apontam para o que a tese denomina ‘segunda fase da administração Martim’, que vai de 1958 até 1961. A partir de agosto de 1957, os alunos da ET recebem novos professores. Ana Edler retorna como professora de dicção, após ter sido assistente de Hilde Sinnek, em Salvador, e ter feito curso no Rio, durante as férias, com a professora Maria da Glória Neiva, que dirigira o coro de *O Boi e o Burro*, em O Tablado.<sup>442</sup> Patiño também retorna, agora como professor de maquiagem, caracterização e confecção de cabeleiras.<sup>443</sup>

A pesquisa não pode afirmar a data exata de chegada a Salvador dos professores João Augusto, Domitila Amaral e Luciana Petrucelli, mas tudo indica que foi em agosto, exatamente quando tem início o segundo semestre de 1957.<sup>444</sup> Além da disciplina de história do teatro, Martim encarrega Augusto para “dirigir o Departamento de Documentação da Escola”, que compreende: biblioteca especializada, discoteca, documentação dramática e “a redação de uma revista da Escola que sairá dentro em breve”.<sup>445</sup> Será a *Repertório*, que terá sua primeira edição em abril de 1958.<sup>446</sup>

---

<sup>441</sup> *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1957, Reitor da Universidade da Bahia cria uma Escola de Teatro;

<sup>442</sup> No Acervo de Peças O Tablado e em Uma Escola de Teatro, no Diário de Notícias, do Rio de Janeiro, em 21 de julho de 1957, matéria de Eneida.

<sup>443</sup> Em Uma Escola de Teatro, no Diário de Notícias, do Rio de Janeiro, em 21 de julho de 1957, matéria de Eneida.

<sup>444</sup> Em 17 de julho de 1957, em Jurema Pena Fala-nos sobre a ET da UB, no *Correio da Manhã*, a aluna fala que “estamos esperando agora o João Augusto, o crítico da Tribuna da Imprensa para nos ensinar história do teatro”; Em 14 de agosto de 1957, a matéria A Própria Família de Garcia Lorca Proíbe que Representem seu Teatro, do Diário de Notícias, da Bahia, informa que Domitila Amaral, professora de improvisação, está há uma semana no Brasil; E em 15 de agosto de 1957, em História e Desenho do Traje no Teatro, no Diário de Notícias, da Bahia, sabemos do início do curso de Luciana Petrucelli que durará três meses.

<sup>445</sup> Em *Uma Escola de Teatro*, no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 21 de julho de 1957, matéria de Eneida.

<sup>446</sup> As revistas *Repertório* são na verdade amplos programas, lançados na época dos espetáculos, que traziam textos e informações sobre a obra e a vida do autor em questão, assim como eventuais trechos de entrevistas, poemas e citações. Não havia uma quantidade fixa de páginas, mas primava pelo uso de ilustrações e fotos. Na administração Martim Gonçalves foram editados 15 números, entre abril de 1958 e novembro de 1960.

Note-se o emprego do termo departamento e não cátedra. O debate sobre a necessidade de extinção da cátedra e substituição pelo sistema departamental – comum nos EUA – é extenso e polêmico e acompanha as universidades brasileiras desde o final dos anos 1930 (FÁVERO, 2000: 01-15; CUNHA, 2007: 13, 150-153), mas tal substituição será de fato institucionalizada apenas com a Reforma Universitária de 1968. O regime de cátedras era, então, criticado pela grande concentração de poder nas mãos do professor-catedrático, que era vitalício. O catedrático era considerado “um grão-senhor que se impunha ao reitor e ao próprio governo” (TRIGUEIRO MENDES *apud* FÁVERO, 2000: 07). Fávero explica que com a redemocratização do País, em 1945, e após a promulgação da Constituição de 1946, os dirigentes da universidade passaram a ficar menos atrelados ao poder central. Mas o poder do catedrático sobre o saber produzido nas instituições continua até o final dos anos 1960 (*Idem*: 06-07). Contudo, a Universidade da Bahia, na gestão de Edgard Santos, com a criação das novas unidades na década de 1950, entre elas as escolas de arte, passará por consideráveis experimentações na sua organização acadêmico-administrativa. É parte da reação que ajudará a derrubar Martim/Edgard, em 1961, partirá do seio de agrupamentos de antigos catedráticos.

Em 1957, segue Martim explicando em matérias de jornal, onde é *único* informante,<sup>447</sup> como funcionará a estrutura interna da Escola de Teatro: “Os vários departamentos da Escola trabalham homogeneamente para *documentar uma realidade brasileira*. Com isso espero que desponte no trabalho de criação *uma nova literatura dramática brasileira* e também que nasça *uma forma de representação sem sotaques estrangeiros. Artistas brasileiros com voz e fala brasileiros*”, acredita o diretor (itálico da pesquisa).<sup>448</sup> Martim repercute claramente ideias já trabalhadas nas críticas de *O Jornal*, especialmente em *Precisa-se de um Autor*, de 29 de junho de 1952, e *Teatro Nacional*, de 16 de novembro de 1952.

É esse departamento “por uma nova literatura dramática” “sem sotaques estrangeiros” que Martim confiará ao “jovem e combativo” crítico João Augusto quando ele chegar à Bahia. O que causa profundo espanto é que o grupo de ex-alunos que mais tarde a Augusto se vinculará mais claramente – fundando todos, ao sair da Escola, a Sociedade Teatro dos Novos –, ganhará notoriedade em Salvador exatamente por sustentar o discurso acima, contudo e de forma surpreendente, da década de 1960 em diante, reconhecido como “o discurso de oposição” *por excelência* ao proposto pela “Escola de Teatro de Martim”. A tese voltará ao assunto no terceiro capítulo, mas antecipa que o discurso a ser desenvolvido sobre tal “oposição” estética entre os Novos e a ET espelhará e muito a contraposição – ainda a ocorrer – que marcará profundamente o cenário teatral brasileiro, entre o Arena e o

---

<sup>447</sup> Em *Uma Escola de Teatro*, no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 21 de julho de 1957, matéria de Eneida.

<sup>448</sup> *Idem*.

TBC. Mas, como se vê e se verá, a oposição do Teatro dos Novos com a Escola de Teatro nada tem a ver com isso.

Continua Martim explicando à jornalista Eneida de Moraes, interlocutora de diversas reportagens no período, o que seria um setor de documentação dramática, pertencente junto com a biblioteca e discoteca, a esse *departamento* geral: “Um fichário no qual uma equipe trabalhará organizando acontecimentos ocorridos em qualquer setor da vida humana e que possam interessar ao escritor de teatro. Notícias de jornais, observações diárias, fatos colhidos aqui e ali. Esse fichário estará sempre à disposição dos autores que queiram nele buscar fatos ou feitos vividos”.<sup>449</sup>

Quanto a Domitila Amaral, professora de improvisação, “além de artista-convidada, tomará conta do pequeno Museu da Escola, ou seja: a documentação fotográfica do teatro no Brasil sob todos os aspectos: tradicional, folclórico, popular, amador, etc e objetos como sejam: máscaras, marionetes, programas de teatro e etc.” E a finalidade do museu, Martim? “Se dirige especialmente a realidade brasileira no que diz respeito à música, teatro, trajes indígenas, portugueses e negros. Já possuímos máscaras africanas e máscaras baianas que tem aqui grande importância, considerando a influência negra na Bahia e em todo Brasil”. Tudo o que é descrito acima simplesmente chocante com a imagem pública posteriormente divulgada sobre Martim Gonçalves e que recebera bastante evidência nos anos 1990.

Em 1957, assim como fizera no convento, Eneida passeia longamente com Martim pelos diversos locais onde ainda se dividia a ET. Lista os livros da biblioteca (“centenas de livros”, “enfileirados organizadamente”, “história do teatro de vários autores, em várias línguas”);<sup>450</sup> o aparelho cinematográfico (“projetando filmes sobre a história do teatro e trechos de peças representadas por grandes atores”); um local no terreno do Solar “para exposições folclóricas”.

A matéria de Eneida é extensa, mas merece ser compartilhada um pouco mais, posto que ela assiste às aulas de Ana Edler e Martim e narra em detalhes o que lhe impressiona: “Os alunos são os mais diversos: há mocinhas de longos cabelos, uma ou duas senhoras, uma inteligentíssima mulher preta<sup>451</sup> que quer saber de tudo e a toda hora faz perguntas, há jovens de várias idades e marcados por várias profissões”. E mais: “Chego a ficar comovida. Depois da explanação, os alunos crivam Martim de perguntas. Há trinta pessoas na sala e cada uma delas está consciente e enamorada pelo teatro, a tal ponto que não há perguntas ingênuas nem tolas: o que querem saber é como interpretar esta passagem de Shaw, aquela de Claudel ou o pensamento de Brecht, neste ou naquele trecho”.

---

<sup>449</sup> *Idem.*

<sup>450</sup> “O teatro completo de Bernard Shaw, Pirandello, Molière, Brecht, Racine, os gregos, os modernos e a vanguarda. Todos os livros de teatro publicados no Brasil e ainda história da literatura brasileira, histórias da literatura universal e muitos livros de poesia nacional e portuguesa”. *Idem.*

<sup>451</sup> Dona Antonieta Bispo, com passagem por grupos amadores da cidade, primeira pessoa afro-descendente a entrar como aluna da ET.

Eneida afirma ser “espantoso” o modo como “aquela equipe” trabalha, “como é difícil encontrá-los fora da escola”, já que estão “sempre ocupadíssimos”. Segundo ela, “o teatro é um instrumento de democratização e aqui esse conceito se realiza mais ampla e profundamente do que em qualquer parte do mundo”. Para a jornalista, o trabalho de Martim Gonçalves ali é “não apenas surpreendente” (posto que “não é muito comum encontrar em brasileiro um tal grau de organização”), mas “dá para entusiasmar qualquer pessoa por mais indiferente que seja”.<sup>452</sup>

E Martim detalha, como fonte textual, a medida da incomum organização:

Há um programa organizado para cinco anos da Escola de Teatro. Durante os três primeiros anos trabalharemos no Solar Santo Antonio, num edifício adaptado com teatro próprio e 250 lugares (...). Chamo a isso o Laboratório da Escola. Teremos então um controlador eletrônico de luzes, o primeiro a ser instalado na América do Sul. Nesses três anos será construído nos terrenos da Universidade do Vale do Canela, além de outros edifícios da Universidade (escolas de Odontologia, Farmácia, Direito e etc), o Centro das Artes no qual está incluído a Escola de Teatro com o seu pequeno teatro experimental e um teatro para uso geral dos Seminários de Música da Universidade, espetáculos de ópera e dança e pelas companhias que por aqui passarem. Será também construído um grande auditório ao ar livre destinado aos grandes espetáculos e grandes concertos para o grande público.<sup>453</sup>

Martim sabia que as instituições culturais americanas e europeias funcionavam tomando como base planos bienais e quinquenais (ou com outra periodicidade), marcadas pela profunda planificação racional do trabalho e pela divisão e especialização de tarefas. Com a declaração acima, ele demonstra querer cadenciar a Escola de Teatro da Bahia no mesmo ritmo administrativo de suas congêneres estrangeiras. O tema voltará adiante, nos subcapítulos sobre os anos 1960 e 1961, quando o cotidiano burocrático da Escola estiver mais azeitado, e no Capítulo 3, quando se falará no que era, de fato, esse ‘estrangeirismo’ de Martim Gonçalves.

O trecho também chama atenção pelo uso do termo *laboratório* para se referir ao trabalho no teatro. Mais ou menos por essa época, em 1957, Augusto Boal estava realizando em São Paulo os famosos ‘laboratórios de interpretação’ e, em décadas posteriores, ele irá afirmar que o termo laboratório, no teatro, – que engloba diferentes exercícios para a preparação/experimentação do ator – é empregado no Brasil porque ele, que é químico de formação, assim o denominou (BOAL, 2000: 147; BOAL, 2003: 516). Mas será que Boal desconhecia o *American Laboratory Theatre*, criado em Nova Iorque, na década de 1920, pelos russos Richard Boleslavsky (1889-1937) e Maria Ouspenskaya (1876-1949), ex-membros do Teatro de Arte de Moscou, que apresentaram aos americanos as técnicas e exercícios de

<sup>452</sup> Em *Uma Escola de Teatro*, no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 21 de julho de 1957, matéria de Eneida.

<sup>453</sup> Idem.

Constantin Stanislavski, artista cujas técnicas ele trabalhava agora com os paulistas? O *American Laboratory* funcionou durante sete anos, de 1924 a 1930, mas a linhagem de trabalhos sobreviveu em escolas e estúdios promovidos por ex-alunos, como Lee Stransberg – um dos criadores do *Actor's Studio*, que Boal também frequentou na temporada de estudos americana – e Stella Adler (GORDON, 2010: 16-164). E apenas para ficar nos exemplos brasileiros, Martim Gonçalves já havia reivindicado, via reportagem carioca de Francisco Pereira da Silva, à reitoria baiana por um “teatro-laboratório” para a Escola de Teatro baiana, em 1956.<sup>454</sup>

Na matéria de Eneida em destaque, Martim ainda revela publicamente os planos – aqueles encaminhados por carta para a Fundação Rockefeller – para a construção de um centro que abrigaria as atividades artísticas das três escolas da Universidade. Um projeto ambicioso, ao que tudo indica capitaneado pela iniciativa de Martim como diretor da ET, mas integrado aos planos de novas construções propostas pela reitoria Edgard, quando de fato se inaugurará ou ao menos se encaminhará projetos de novas – e atualmente existentes – sedes para as faculdades de Direito, Odontologia e Farmácia, entre outras.<sup>455</sup>

Mas o que merece análise especial é a semelhança do projeto para o ‘Centro das Artes’ da Universidade – concebido no primeiro semestre de 1957, com a supervisão de George Izenour,<sup>456</sup> e que jamais sairá do papel – com o projeto do futuro e atual Teatro Castro Alves, que também é formado, como é possível constatar, por sala central voltada para a ópera e música, uma sala para o exercício do teatro propriamente dito (a chamada Sala do Coro), e, por fim, um grande anfiteatro a céu aberto (a conhecida Concha Acústica). O que teria nascido primeiro?<sup>457</sup> O projeto da futura ET teria, em alguma medida, influenciado o do novo TCA? A presente pesquisa não tem condições de afastar todas as hipóteses e fazer uma afirmação única, aguardando, portanto, novas provas documentais e desdobramentos sobre o tema. Sabe apenas que, de acordo com documentos arrolados até o momento para a escrita da tese, o projeto do novo TCA, de autoria de José Bina Fonyat (e do

---

<sup>454</sup> Ver final do subcapítulo sobre 1956. Ver *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, *Escola de Teatro da Bahia* 4, Coluna Teatro, 19 de novembro de 1956.

<sup>455</sup> Universidade é Realidade Total, no *Jornal da Bahia*, em 09 e 10 de julho de 1961; E em *Continuará o Reitor Edgard Santos à frente da Universidade*, no *Diário de Notícias*, em 07 de junho de 1958.

<sup>456</sup> George Izenour, como se viu, vai a Salvador e faz palestras na Escola de Teatro em abril de 1957.

<sup>457</sup> O primeiro projeto para o TCA, o de *Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis*, foi encomendado em 1948, no governo de Otavio Mangabeira, e também possuía uma sala central – para 3 mil pessoas – e um anfiteatro para 10 mil, em Na Bahia, Teatro só o da Vida, no *Diário de Notícias*, Bahia, 23 de fevereiro de 1956. E em Teatro Castro Alves (Salvador: Construtora Norberto Odebrecht, 1958, p.8.) sabe-se que tal projeto foi preterido porque, entre outras características, carecia de camarins coletivos, local apropriado para ensaios, profundidade insuficiente do palco, falta de previsão da localização da casa de força e refrigeração de ar e inexistência de monta carga de grande capacidade.

engenheiro Humberto Lemos Lopes), como se afirmou anteriormente, é também concebido em 1957 (FICHER & ACAYABA, 1982: 30). Tal projeto ganhou uma menção honrosa na 1ª Bienal das Artes Plásticas de Teatro, na IV Bienal de São Paulo, no segundo semestre de 1957.<sup>458</sup> Entre 1950 e 1958, Fonyat – que era baiano de nascimento e fizera estudos e carreira no Rio – estava lecionando na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia.<sup>459</sup> As obras que dão início ao projeto Fonyat-TCA foram contratadas pelo governo à Construtora Norberto Odebrecht em 20 de junho de 1957 e entregues um ano depois, em 30 de junho de 1958.<sup>460</sup>

A velocidade da imensa construção será criticada ou elogiada pelos jornais baianos a depender se o veículo apoiava ou não o governo estadual de Antonio Balbino, que financiava o empreendimento (SANTANA, 2009: 232-239). Ainda em janeiro e fevereiro de 1956, ao menos os jornais *A Tarde* e *Diário de Notícias* demonstram não conhecer nenhum projeto TCA-Fonyat, tanto que reclamam da paralisação do projeto do TCA-Rocha Miranda.<sup>461</sup> Em abril de 1957, a tese narrou, Martim abandonara o projeto de Santa Teresa/ET e recebera Izenour que apoiava institucionalmente um centro para as artes da Universidade da Bahia. Seriam, sim, dois projetos muito semelhantes e igualmente ousados a ocupar o *mesmo bairro* da velha Salvador? Uma capital que há poucos meses era criticada pelos jornais por não possuir nenhum teatro ‘de porte’ ou mesmo um teatro que funcionasse como teatro (e não como cinema, boate, salão de aula)? Pode ser coincidência, que demonstra, ao fundo, o arrojo dos homens que faziam a cultura baiana daqueles anos e projetavam, portanto, para uma cidade futura. Mas haveria, também, algum tipo de ‘inspiração’ ou diálogo entre os projetos do TCA e do Centro das Artes da Universidade?

Se não, por que, em 1961, após os jornais explorarem as críticas da arquiteta Lina Bo Bardi – parceira de Martim Gonçalves em inúmeras ações na Bahia entre 1958-1961 – ao projeto do TCA-Fonyat, afirmando que ele terminou por se constituir como um ‘teatro de corte’ (com a rígida separação palco-plateia, entre outras observações), os mesmos jornais, ao tratarem da defesa de Fonyat, afirmam que seu projeto havia sido aprovado por “dois conhecedores do problema”, Martim Gonçalves e Aldo Calvo, que era arquiteto e cenógrafo?<sup>462</sup> O que teria Martim a ver, então, com a aprovação (ou não) do projeto do TCA, ainda em 1957? (SANTANA, 2009a: 237-239). Esta é, obviamente, uma linha de investigação específica, a ser

<sup>458</sup> Na Enciclopédia Itaú Cultural, verbete Bina Fonyat, em [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/Enc\\_Artistas/artistas\\_imp.cfm?cd\\_verbete=3596&imp=N&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbete=3596&imp=N&cd_idioma=28555). Acesso 23 de maio de 2011.

<sup>459</sup> Idem.

<sup>460</sup> Em Salvador, 1958-1967, de Maurício de Almeida Chagas, publicado na revista Vitruvius, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.100/108>. Acesso em 24 de maio de 2011.

<sup>461</sup> Coluna Cinema, Radio e Teatro, no *A Tarde*, em 23 de janeiro de 1956; e em *Na Bahia, Teatro só o da Vida*, no *Diário de Notícias, Bahia*, 23 de fevereiro de 1956.

<sup>462</sup> Jornal *A Tarde*, Bahia, coluna 7 Dias no Teatro, em 20 de março de 1961, em *A Controvérsia sobre o Castro Alves*.

retomada em futuros estudos que comparem o debate político e estético travado nos diferentes jornais, com relatórios da construtora, ofícios do governo e os projetos arquitetônicos em questão, entre outros documentos.

Quanto a Eneida, em julho de 1957, do Rio, finaliza a reportagem sobre a Escola de Teatro da Bahia dando depoimento de testemunha ocular: “(...) de tudo que vi e senti ali, posso garantir que Martim Gonçalves está realizando uma das mais belas obras que o teatro brasileiro jamais possuiu”. E frisa mais uma vez, a seu ver, o diferencial da instituição: “O que caracteriza a Escola de Teatro de Salvador é a disciplina, a organização, a maneira pela qual tudo o que diz respeito ao teatro está preparado, pronto para servir. Não é uma instituição estática; é uma poderosa força dinâmica”. E conclui: “Grande realizador Martim Gonçalves e sua equipe de jovens pioneiros do teatro na Bahia. Não nos iludamos: dentro em pouco a Bahia estará dando ordens ao teatro no Brasil”.

Em agosto de 1957, a Escola não para. O diretor espanhol Cayetano Luca de Tena promove conferências abertas ao público sobre *A Direção Moderna ante os Autores Clássicos* e o *Teatro Espanhol Contemporâneo*.<sup>463</sup> No Brasil a convite d’Os Artistas Unidos,<sup>464</sup> Luca de Tena é apresentado como um dos diretores do Teatro Espanhol, de Madrid, e criador de uma escola de arte dramática, na Colômbia. Estando no Rio de Janeiro há um ano, aí realizou diversos trabalhos, sendo convidado para ir a São Paulo dar um curso de direção e, agora, para proferir conferências na Bahia.<sup>465</sup>

As atividades de Luca de Tena contaram, muito provavelmente, com a presença das novas professoras Domitila Amaral e Luciana Petrucelli.<sup>466</sup> Domitila, ‘atriz de Lorca’ é promovida pelo *Diário de Notícias*, da Bahia, em 14 de agosto, com uma ampla reportagem sobre sua vida e carreira. A matéria informa que a atriz, que está há uma semana no Brasil, estudou com Barrault, na França, fez curso em Stratford (“a cidade de Shakespeare”), na Inglaterra, e que também estudou na Itália e Espanha. Para além do esboço de um ‘currículo acadêmico’ que se vislumbra, o texto

<sup>463</sup> Há divergências de informações no A Tarde e no Diário de Notícias, da Bahia, sobre o evento, no quesito datas e título da conferência. Na matéria Esperado, nesta capital, o teatrólogo Cayetano Luca de Tena, que pronunciará duas conferências na ET da UB, de 1º de agosto de 1957, afirma-se que as conferências estão marcadas para 03 e 05 de agosto, quando o Diário de Notícias, em Crescimento Inesperado do Teatro Brasileiro, de 11 de agosto fala que uma foi dia 10 e a outra será 12. O A Tarde afirma que uma conferência se chama A Direção Moderna ante os Autores Clássicos e o Diário afirma que é A Significação Atual dos Autores Clássicos.

<sup>464</sup> No A Tarde, Bahia, em 01 de agosto de 1957. E no verbete Os Artistas Unidos, Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, em [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=cias\\_biografia&cd\\_verbete=640](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=640), acesso em 24 de maio de 2011.

<sup>465</sup> Diário de Notícias, em Crescimento Inesperado do Teatro Brasileiro, de 11 de agosto de 1957.

<sup>466</sup> A Própria Família de Garcia Lorca proíbe que representem seu Teatro, no Diário de Notícias, Bahia, em 14 de agosto de 1957; E História e Desenho do Traje no Teatro, no Diário de Notícias, Bahia, em 15 de agosto de 1957.

informa que ela “trabalha permanentemente” na Companhia de Guy Soares,<sup>467</sup> já tendo interpretado Yerma, de Federico Garcia Lorca, e Hedda Gabler, de Ibsen. Mas o texto ressalva: talvez não seja “muito conhecida”, porque “há oito anos vez fazendo teatro na Europa”. De sua parte, Domitila afirma que a Escola de Teatro é “um dos movimentos (dos) mais importantes, capaz de criar uma cultura sólida de teatro e ensinamentos para os que pretendem abraçar esta arte”. E que a Bahia “é o melhor lugar para uma escola como esta, pela sua tradição de cultura e suas características”.<sup>468</sup>

Dia seguinte, 15, é a vez da entrevista com Luciana Petrucelli, também no *Diário de Notícias*, da Bahia. Segundo o texto, ela que ministrará um curso de “três meses” sobre A História do Desenho e do Traje, está no Brasil há quatro anos, tendo iniciado carreira no Scala de Milão, já tendo trabalhado com “o famoso diretor teatral” Gianni Ratto, “hoje seu marido”. Ela revela “a sua profunda admiração pelo movimento cultural empreendido pela Universidade da Bahia, particularmente no setor teatral” e acredita que este “foi iniciado solidamente no começo e, portanto, não há dúvida sobre seu sucesso”. Sobre o próprio curso, afirma que pretende “aproveitar as aptidões para o desenho e formar uma cultura sólida dos atores”, que precisam “estudar cronologicamente toda a história do traje, sua época, sua importância”.<sup>469</sup>

Como em dezenas de outras palestras e eventos que ocorrem na Escola de Teatro, as matérias sobre o diretor espanhol ressaltam que este veio a Salvador “atendendo a um convite da Reitoria da Universidade”. Anos mais tarde, partidários de Edgard Santos irão creditar sobretudo ao reitor a promoção das visitas dos artistas e intelectuais estrangeiros que aportam na Bahia daqueles anos, muitas vezes esquecendo a intermediação – e mesmo primazia nos convites – dos diretores das escolas de arte. Sobre os convites da Escola de Teatro/Martim Gonçalves, a tese voltará, como se disse, ao assunto no Capítulo 3.

A pesquisa não encontrou em nenhum dos acervos consultados<sup>470</sup> matéria sobre a chegada de João Augusto Azevedo, como professor, a Salvador. Há no acervo particular de Martim Gonçalves, porém, uma ampla entrevista, sem data e nem nome da publicação, do então crítico da *Tribuna da Imprensa* à Paulo Francis, então também crítico de teatro e amigo do próprio João. A entrevista, estruturada em pergunta e resposta, intitulada *Comércio, Coleguismo e Amizade prejudicando o Teatro Brasileiro*, fala de sua carreira “há um ano e meio” como crítico, sendo um

---

<sup>467</sup> A tese pesquisou, mas não encontrou mais informações sobre Guy Soares e não tem certeza se o nome está grafado corretamente.

<sup>468</sup> A Própria Família de Garcia Lorca proíbe que representem seu Teatro, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 14 de agosto de 1957

<sup>469</sup> História e Desenho do Traje no Teatro, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 15 de agosto de 1957.

<sup>470</sup> Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer; Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves; Acervo do *Diário de Notícias* e *A Tarde*, do ano de 1957, na Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

documento basilar para compreender, em embrião, os movimentos de sua ação e pensamento no teatro.<sup>471</sup>

Sem dinheiro para montar os espetáculos que programa e que até ensaia com alunos e professores, Martim prossegue até o final de 1957 apresentando ao público as conhecidas “aulas abertas”. Aos domingos, no subsolo da Reitoria, os alunos interpretam cenas e abrem para a crítica de “colegas e público em geral”,<sup>472</sup> com o debate conduzido por Martim;<sup>473</sup> As sextas, prossegue a leitura coletiva de dramas, às vezes acompanhado por gravações com grandes nomes do teatro mundial.<sup>474</sup> Em notinha, o *Correio da Manhã*, do Rio, em 25 de agosto de 1957, incentiva a ação pedagógica, afirmando que assim forma-se “de maneira objetiva, uma plateia mais esclarecida”.<sup>475</sup> Enquanto isso, a peça *L’Annonce faite a Marie* – a direção de Martim para o *Les Comédiens de L’Orangerie* em 1956 – prossegue em apresentações em São Paulo e Rio de Janeiro, nos meses de maio e agosto, com boa acolhida de público e crítica.<sup>476</sup>

Em dezembro de 1957, a Escola de Teatro apresenta seu único espetáculo do ano: *O Boi e o Burro no Caminho de Belém*. Na proximidade do Natal, entre os dias 18 e 22, às 20h30, o parque da Reitoria fica lotado com o mais diverso público para assistir à história do nascimento de Jesus pela perspectiva dos animais que moram no estábulo. A peça é um baile pastoril, com linguagem simples, divertida e poética (MACHADO, 1981).

O *Diário de Notícias* anuncia, em duas matérias,<sup>477</sup> a montagem aguardada por “seguir a tradição dos autos medievais” e, ao mesmo tempo, estabelecer relação com “nossas tradições folclóricas”. O destaque, ressaltado num dos títulos, vai exatamente

<sup>471</sup> Em Comércio, Coleguismo e Amizade prejudicando o Teatro Brasileiro, entrevista de João Augusto Azevedo a Paulo Francis. Seis páginas, diversas fotos. Sem data, sem nome da revista. No Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>472</sup> Reitor da Universidade da Bahia cria uma Escola de Teatro, no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1957;

<sup>473</sup> Jurema Pena Fala-nos sobre a Escola de Teatro da Universidade da Bahia, no *Correio da Manhã*, em 17 de julho de 1957;

<sup>474</sup> Reitor da Universidade da Bahia cria uma Escola de Teatro, no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1957;

<sup>475</sup> Em Salvador, o Público aprende Teatro aos Domingos, no *Correio da Manhã*, em 25 de agosto de 1957.

<sup>476</sup> *Jornal do Brasil*, em 21 de maio de 1957, em *Les Comédiens de L’Orangerie* novamente com *L’Annonce faite a Marie*; *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1957, em *Les Comédiens de L’Orangerie* novamente com *L’Annonce faite a Marie*; *O Globo*, Rio de Janeiro, *Globo nos Teatros*, em *Les Comédiens de L’Orangerie* novamente com *L’Annonce faite a Marie*, em 22 de maio de 1957; *Última Hora*, Rio de Janeiro, em 22 de maio de 1957, em *Les Comédiens de L’Orangerie* novamente com *L’Annonce faite a Marie*; Em *L’Annonce faite a Marie*, por Edison Nequete, sem data, sem jornal, na pasta de recortes de agosto de 1957, Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>477</sup> Espetáculo de Natal, em 13 de dezembro de 1957, e A Escola de Teatro vai Representar para o Povo, em 15 de dezembro de 1957. Ambas, no *Diário de Notícias*, Bahia.

para o fato da Escola “representar para o povo”: “Ouviremos as canções de época dos nossos presépios e as outras de origem europeia, que se tornaram tão populares entre nós”.<sup>478</sup> E mais: “O grupo ‘A Barca’ (...) 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”.<sup>479</sup>

Ainda no *Diário de Notícias*, em matéria do dia 15 de dezembro, é publicada toda a ficha técnica com os respectivos personagens/atores, quando também se informa que os trajes e acessórios “foram desenhados e executados pelos alunos sob a direção dos professores Domitila Amaral, Ana Edler, Antonio Patiño e João Augusto Azevedo”. De acordo com o texto, Martim Gonçalves, que dirige o espetáculo, “mostra-se satisfeito com os resultados obtidos este ano pela escola” e “anuncia para o próximo mês de abril de 1958, a estreia do Teatro Santo Antônio, *com peças que já estão prontas*, esperando tão somente pela conclusão das obras” (Itálico da pesquisa). É ainda o diretor quem detalha o repertório: novamente se fala de *Senhorita Júlia e d’A Alma Boa de Se-Tsuan*, Strindberg e Brecht, juntamente com “duas peças brasileiras que não foram escolhidas”. E são incluídas agora: *A Almanjarra*, de Arthur Azevedo, e *A Morte Alegre*, texto do russo Nicolas Evreinoff, trabalhado pelo Os Comediantes, em 1940 (DORIA, 1975: 79). Quanto ao *Boi e o Burro*, teve extraordinário sucesso de público, comprovado por inúmeras fotos e textos,<sup>480</sup> quando também foram apresentadas vesperais exclusivas para os enfermos do Hospital das Clínicas (prédio contíguo ao parque da Reitoria), e para os órfãos de São Joaquim, iniciativas de cunho assistencial da Escola de Teatro que muito comoveu a sociedade baiana.<sup>481</sup>

---

<sup>478</sup> A Escola de Teatro vai Representar para o Povo, em 15 de dezembro de 1957, no Diário de Notícias, Bahia.

<sup>479</sup> Idem.

<sup>480</sup> Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>481</sup> Idem, em nota da Coluna Cinema, Rádio e Teatro, em 27 de dezembro de 1957, do jornal A Tarde, Bahia, e em O Boi e o Burro no Caminho de Belém, em 02 de janeiro de 1958, no A Tarde, Bahia.

## 2.2 O Teatro no Coração do Poder: Escola de Teatro (1958-1961).

### 1958 – Afinal um teatro, oito montagens e os dois italianos

O ano de 1958 será decisivo para a consolidação da Escola de Teatro, que passa finalmente a funcionar em prédio próprio: O Solar Santo Antônio, na Rua Araújo Pinho, número 27, Canela.<sup>482</sup> É, como se disse, a primeira das escolas de arte a conseguir uma sede própria, há cerca de cem metros da Reitoria, distância geralmente percorrida a pé em dois minutos.<sup>483</sup> Em pouco tempo a Escola se tornará – também pela proximidade e acolhimento das instalações, para além de suas qualidades artísticas – a sala de visitas e porta de entrada para todos os intelectuais e artistas que frequentam a Universidade da Bahia daqueles anos, do mais obscuro e anônimo pesquisador a Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, estrelas da intelectualidade e da vanguarda mundial.<sup>484</sup>

Mas a presente pesquisa não conseguiu aferir com exatidão quando todas as atividades de escola foram aí concentradas: administração, aulas e bibliotecas. Os depoimentos de contemporâneos são vagos,<sup>485</sup> sendo ainda preciso corrigir Santana (2009a: 18), que afirmou que em agosto de 1956 as aulas aí começaram “após a aquisição do casarão-sede”. Nessa época, como a tese narrou, a administração e as aulas da ET começaram no casarão 12 – a Residência da Universitária, recém-adquirida pela Reitoria – e não no 27.<sup>486</sup> E somente após a compra do Solar 27 é que se firmará ‘uma data oficial’ de aniversário para a Escola de Teatro da Bahia: em homenagem ao padroeiro que nomeia a casa, Santo Antonio, convencionou-se o dia 13 de junho. De todo modo, o ano letivo de 1958 inicia no solar reunindo todas as atividades.

Falava-se das obras do teatro pelos jornais desde o primeiro semestre de 1957,<sup>487</sup> logo depois se anunciando a inauguração do ‘pequeno teatro provisório’ (que

---

<sup>482</sup> O espaço é o mesmo onde atualmente, em 2011, funciona a Escola, apenas com outra numeração, 292.

<sup>483</sup> Simulação pelo Google Maps, em 26 de maio de 2011. Em <http://maps.google.com.br/maps?tab=ml>.

<sup>484</sup> O casal visita a Escola de Teatro em agosto de 1960, como se verá no subcapítulo do referido ano.

<sup>485</sup> A pesquisadora ouviu diferentes alunos da primeira turma: Nilda Spencer, Roberto Assis, Carlos Petrovich e Sonia Robatto. Todos falaram de forma genérica que “antes” a Escola funcionara no subsolo da Reitoria e Residência Universitária, e “depois” no Solar.

<sup>486</sup> À época das entrevistas, a pesquisadora não havia insistido nesse ponto em particular, supondo que o “antes” se referia a 1955 e o “depois” a 1956, e confundiu as numerações da rua divulgadas pelos jornais.

<sup>487</sup> Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1957, Reitor da Universidade da Bahia cria uma Escola de Teatro;

funcionaria três anos até a construção do definitivo) para setembro do mesmo ano.<sup>488</sup> Só que em setembro, quando Martim Gonçalves aparece sorridente em fotos de divulgação das obras da reforma,<sup>489</sup> a data é alterada para novembro. Por fim, encerra-se o ano de 1957 afirmando-se que a inauguração agora será em março de 1958, quando se iniciará o novo ano letivo.<sup>490</sup> Mas a inauguração do Teatro Santo Antônio ocorre, de fato, para o público, apenas em 26 de abril de 1958, um sábado, com a estreia de *Senhorita Júlia*, peça marco do modernismo teatral. A partir daí a ‘fábrica’ de espetáculos não para e apenas no primeiro ano serão oito montagens, além das dezenas de cenas e leituras que continuam sendo feitas como exercícios pelos alunos.

É em maio de 1958 que a Escola de Teatro aparece pela primeira vez como uma figura administrativa reconhecível pela burocracia. É aprovado um novo Estatuto, pelo Decreto 43.804, de 23 de maio de 1958,<sup>491</sup> ampliando o Decreto-Lei de 9.155, de 08 de abril de 1946, que instituíra a UBa. Com a reestruturação, além de dez estabelecimentos de ensino superior (em 1946, eram cinco), a UBa conta agora com quatro unidades de extensão (Teatro, Música, Biblioteconomia e Nutrição) e 14 novas instituições para ampliação do ensino e pesquisa. Antecipe-se que a Escola de Dança não é citada. Boa parte das novas unidades de “pesquisa” e “extensão” funciona também como “ensino”, ministrando cursos, caso da própria ET. O reitor Edgard Santos dirá, anos mais tarde, que foi a forma encontrada para “renovar” a Universidade diante de um “ambiente interno” com “hereditário consolidado”: “Parecia mais viável criar ao lado do que remodelar internamente”.<sup>492</sup> Até o final do mandato, Edgard criará muitas outras unidades.

Na opinião de Leal (1994: 321), as alterações da reestruturação de 1958 mudam a “feição” da universidade, “dentro da perspectiva de caracterizá-la como uma instituição mais voltada para as atividades artísticas e literárias, com um número significativo de estabelecimentos voltados para estas atividades”. No Estatuto de 1958, a Escola de Teatro é listada entre as entidades voltadas para “estender a finalidade docente da Universidade”.<sup>493</sup> Logo depois, em junho de 1958, terá início o quinto e último mandato do reitor Edgard Santos (1958-1961).

---

<sup>488</sup> Correio da Manhã, Rio de Janeiro, Coluna José Condé, Bahia, 09 de julho de 1957; Jurema Pena afirma que: “Por enquanto ainda estamos muito mal alojados, numa sala do subsolo da Reitoria, mas em setembro próximo teremos a nossa escola, que terá também seu teatro com 250 lugares”, no Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1957, Jurema Pena fala-nos sobre a Escola de Teatro da Universidade da Bahia.

<sup>489</sup> Foto no livro *Arte na Bahia*, Helio Eichbauer e Dedé Gadelha, pag. 11. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1957, foto-legenda, Escola de Teatro da Universidade da Bahia.

<sup>490</sup> Em *O Teatro, Um Elemento Vivo do Nosso Estágio Cultural*, no Diário da Noite, Recife, 02 de janeiro de 1958.

<sup>491</sup> Boletim Informativo da Universidade da Bahia, ano II, no. 19 de maio de 1958.

<sup>492</sup> Em *Universidade é Realidade Total, Explica à Imprensa o ex-Reitor*, Jornal da Bahia, 09 e 10 de julho de 1961

<sup>493</sup> Boletim Informativo da Universidade da Bahia, ano II, no. 19 de maio de 1958.

É também em 1958 que a Escola de Teatro começa a concretizar as iniciativas que foram divulgadas como “projetos” e “planos” no primeiro triênio (1955-1957). Para além de possuir o único palco realmente equipado de Salvador pela próxima década – principalmente por conta de um dramático incêndio que destruirá, em julho de 1958, o TCA, seu programa de inauguração e atividades –, a Escola de Teatro inicia este ano a distribuição de bolsas de estudos no exterior entre alunos e professores, edita e publica seis números<sup>494</sup> da revista *Repertório* e promove, em suas instalações, atividades de fomento a grupos baianos folclóricos e de candomblé, como a rearticulação do Rancho da Lua e a gravação de uma roda de xirê completa,<sup>495</sup> pelo Terreiro Ilê Axé Oxumaré, no palco do Teatro Santo Antônio.

Martim ainda reedita artigos de *O Jornal* no *Diário de Notícias* (setembro/novembro) e, principalmente, começa a colher o resultado dos diversos convites e propostas de parcerias pessoais e institucionais por ele provocados nos últimos três anos. Em meados de 1958, o diretor do Departamento de Humanidades da Fundação Rockefeller, John P. Harrison virá a Salvador conhecer o trabalho desenvolvido pela Escola de Teatro – entre outros da UBa – para decidir-se sobre a concessão pleiteada ano passado por Martim via Izenour/Edgard. No final de ano, o resultado do pedido atravessará a Escola de Teatro como um raio luminoso: A Fundação Rockefeller doa U\$ 28.000 “para que a Universidade da Bahia desenvolva sua Escola de Teatro”. O dinheiro deve ser gasto pela unidade teatral nos anos de 1959 e 1960, sob pena de devolução.<sup>496</sup> Em relatórios futuros, onde apoiará inteiramente a iniciativa, Harrison atestará que Martim Gonçalves é “o homem de teatro mais sábio e sensível que conheceu na América Latina”.<sup>497</sup>

Além de tudo isso e surpreendentemente, o ano letivo de 1958 abrirá, em março, inscrevendo alunos não para dois cursos, interpretação e direção, mas para seis. Aos primeiros, somam-se: formação do autor, cenografia, arte do traje e técnica teatral (produção). Em diversas entrevistas, Martim justificará o empreendimento impetuoso, afirmando que a área teatral precisava crescer e “se profissionalizar” como um todo, para não haver distorções e para atender a diferentes vocações.<sup>498</sup> Martim ainda falaria da necessidade de um curso de formação de críticos, jamais

<sup>494</sup> Ao menos seis números. A tese voltará ao assunto ainda nesse subcapítulo. Ao longo da administração Martim Gonçalves serão 15.

<sup>495</sup> O xirê, ou roda do xirê, ou roda de santo, é a seqüência na qual os orixás do panteão Jeje-nagô se apresentam e manifestam através do canto, da música e da dança.

<sup>496</sup> *Letter from Rockefeller Foundation to Edgard Santos*, October 28, 1958. Folder 472, Box 57, 305R, Universidade da Bahia – Drama School 1.2 Projects/Brazil. Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>497</sup> “(...) *Most knowledgeable and sensitive man in the theater he had met from Latin America*”. Nos relatórios anuais de John P. Harrison para a Rockefeller Foundation, entre 1956 a 1962, 1965. In Record Group 12.2 Officer Diaries. Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>498</sup> Em *O Teatro, Um Elemento Vivo do Nosso Estágio Cultural*, no *Diário da Noite*, Recife, em 02 de janeiro de 1958; Em *Escola de Teatro da Universidade da Bahia*, no *Teatro Ilustrado*, sem data, sem veículo, no Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer, pasta de recortes de 1961.

concretizado.<sup>499</sup> Para tanto, Martim, é claro, se apoia na ampliação e fortalecimento do corpo docente, delineado a conta-gotas e agora composto, além de Ana Edler, Antonio Patiño, Domitila Amaral, João Augusto Azevedo e Luciana Petrucelli, pelos recém-contratados Gianni Ratto e Brutus Pedreira. Os diretores das unidades de arte – Martim, Yanka e Koellreutter – continuam com suas disciplinas. E a Escola prossegue também com os cursos intensivos e conferências.

O novo professor Brutus Pedreira, crítico, tradutor, um dos criadores de Os Comediantes, era amigo de Martim desde que o grupo – reconhecido por ter sido os amadores que montaram o já mitologizado *Vestido de Noiva*, de Nelson-Ziembinski, mas em fase profissional como Os V Comediantes – montou *Desejo*, espetáculo de 1946 que deu bastante projeção à carreira do então cenógrafo Eros Gonçalves (BRANDÃO, 2009: 123-125; 409). Em 1952, haviam trabalhado juntos numa produção de *O Tablado*, *Sganarelo*.<sup>500</sup> Brutus é citado numa única fonte documental como tendo chegado em 1957,<sup>501</sup> mas sabe-se por muitas outras, que ele integrará a equipe da Escola de Teatro a partir de julho de 1958<sup>502</sup> e durante todo o período que Martim for o diretor, deixando a Bahia, como muitos outros professores, logo depois da crise que ocasiona o afastamento do encenador, em 1961. Quanto à temporada de um ano letivo do diretor e cenógrafo Gianni Ratto, nome que chega com a projeção de ter atuado no Piccolo Teatro de Milão, na Companhia Maria Della Costa e no TBC, um italiano comunicativo e sedutor, então companheiro da professora Luciana Petrucelli, repercutirá, a tese defende, subterraneamente – mas não imediatamente – nos rumos então traçados pela administração Martim Gonçalves para a Escola de Teatro da Bahia.

O ano de 1958 também será marcante para a ET e para a cultura baiana graças ao encontro artístico de Martim com outra italiana. A arquiteta Lina Bo Bardi inicia série de visitas e cursos sobre arquitetura para a Escola de Belas Artes da universidade e, a partir de então, desenvolve com Martim uma cúmplice parceria, repleta de ações impetuosas e polêmicas na cultura e na política de Salvador entre 1958 e 1961 (SANTANA, 2009b: 01-08). A amizade migra para o Rio de Janeiro e São Paulo, quando eles continuam realizando atividades conjuntas. E, para completar,

<sup>499</sup> Em Universidade é Realidade Total, Explica à Imprensa o ex-Reitor, Jornal da Bahia, 09 e 10 de julho de 1961

<sup>500</sup> No Acervo de O Tablado. Peça *Sganarelo ou O Engano pelas Aparências*, de Molière, direção Brutus Pedreira, cenários e figurinos de Martim Gonçalves.

<sup>501</sup> Em O Teatro, Um Elemento Vivo do Nosso Estágio Cultural, no Diário da Noite, Recife, em 02 de janeiro de 1958.

<sup>502</sup> Entre outras, destaque-se a nota de Paulo Francis na coluna *Teatro*, do *Diário Carioca*, em 29 de julho de 1958: “Seguiu ontem para a Bahia Brutus Pedreira, um dos fundadores de Os Comediantes, a Cia que deu início ao atual movimento de renovação do teatro no Brasil (...) O teatro do Rio saiu perdendo com a sua transferência para Salvador, pois ele, além de tudo que realizou entre nós, foi ainda um dos mentores e conselheiros da presente geração de intelectuais de teatro, uma espécie de eminência parda, no melhor dos sentidos da expressão”. Também na coluna *Teatro*, em *Atividades da Escola de Teatro da Universidade da Bahia*, no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 30 de julho de 1958.

1958 será o ano em que o jovem Glauber Rocha – então aluno da Faculdade de Direito da universidade e já envolvido com a turma carioca/paulista que fizera oposição à Vera Cruz, embrião do Cinema Novo – se aproxima da Escola de Teatro de Martim Gonçalves. Para criticá-la.

Em março de 1957, calouro universitário aos 18 anos recém-completos,<sup>503</sup> Glauber faltara ao início das aulas e fizera uma viagem de 40 dias para o Rio de Janeiro para assistir as filmagens de *Rio, Zona Norte*, segundo longa de Nelson Pereira dos Santos, cineasta dos mais ferrenhos opositores à ‘fórmula’ estabelecida pela Vera Cruz (GLAUBER, 1997: 84-92; SIMONARD, 2006: 56).<sup>504</sup> Em agosto, já em Salvador, em carta ao amigo/conselheiro Adalmir da Cunha Miranda, ele fala sobre os planos no cinema e dá notícias sobre o colega do secundário Paulo Gil Soares, agora aluno da Escola de Teatro: “O Gil é estudioso do folclore e teatro. Estuda pedagogia e luta por bolsa de teatro. A reitoria aqui possui um curso, passatempo de pederastas intelectualizados cuja chefia cabe a um ‘importado’ Martim Gonçalves, reacionário de quatro costados” (*Idem*: 95).

Um ano depois, em julho de 1958, agora afirmando publicamente em notinha da *Ângulos*, revista editada pelo Centro Acadêmico Ruy Barbosa, da Faculdade de Direito, Glauber noticia que o grupo *A Barca*, “apesar do escândalo provocado pela presença de Martim Gonçalves como timoneiro”, vem “buscando afirmar-se”.<sup>505</sup> Elogia um dos espetáculos, mas para logo em seguida ressaltar que, no geral, o “teatro naturalista” de Martim “parece” “não vem sendo bem compreendido”, “donde algum descontentamento e o desejo crescente da retirada daquele diretor”.<sup>506</sup>

Os adjetivos ressoam após a leitura: Por que naturalista? Por que escândalo? Por que importado? Por que pederasta? Desde o início da Escola, como se viu até agora por inúmeros exemplos, Martim trabalhava com ações, textos e referências profundas da cultura brasileira, simultaneamente com o estudo de peças e produtos de diferentes culturas e origens. Afinal, por que então Paulo Gil Soares, seu colega do secundarista, estudava “folclore na Escola de Teatro”?! Em julho de 1958, data dessa nota de Glauber, Martim já havia encenado farsas alegóricas e autos portugueses, assim como investido na poesia simbólica de Claudel e Henri Gheon. Portanto, donde o naturalismo? De *Senhorita Júlia*, que acabara de ser montada? Enfim, a nota de Glauber não esclarece, mas é inevitável a associação de tais adjetivos com o julgamento ‘estético’ à época impingido como explicação para o fracasso da Vera

<sup>503</sup> Glauber fez 18 anos no dia 14 de março de 1957.

<sup>504</sup> “A importância de Nelson Pereira dos Santos sobre o Cinema Novo é semelhante àquela exercida por um irmão mais velho sobre os menores. Ele era experiente; tinha participado de empreendimentos na Vera Cruz. (...) Talvez a maior contribuição de Nelson para o movimento tenha sido mostrar empiricamente que, para se fazer cinema, não era necessário gastar muito capital, nem comprometer uma equipe muito grande” (SIMONARD, 2006: 56).

<sup>505</sup> Na nota *Grupo Teatral A Barca*, Glauber Rocha, *Revista Ângulos*, Ano VIII, número 13, julho de 1958. Centro Acadêmico Rui Barbosa da Faculdade de Direito da Universidade da Bahia.

<sup>506</sup> *Idem*.

Cruz. Depois desse, pelo menos outro texto escrito por Glauber (que será debatido ainda no presente capítulo) associará, de forma um tanto enviesada mas reconhecível, a trinca Martim/Escola/Montagem – mesmo sem atentar para os limites de cada item – ao ‘passado recente’ de Martim na empresa cinematográfica. Na época da queda da Vera Cruz, pululavam comentários sobre a sexualidade dos membros da equipe de Cavalcanti e sobre as relações estabelecidas entre eles (GALVÃO, 1981: 115). Como se vê, Glauber também nesse tópico se deixa guiar pelo modelo.

Anos mais tarde, em inúmeros artigos e livros, o próprio Glauber avaliará o quanto começou julgando as ações de Martim Gonçalves na ET por imediatamente associá-lo ao imaginário de inquietações provocado pela Vera Cruz (GLAUBER, 2004: 322-324; RISÉRIO, 1995: 226-231). E já no final de 1958, Glauber narra, em carta, uma aproximação com a Escola e com Martim iniciando relação de admiração-amizade interrompida apenas com a morte do encenador.<sup>507</sup> Até 1961, comentários como esses contra Martim estiveram praticamente circunscritos às turmas de estudantes ligados ao cinema brasileiro e ao pensamento de esquerda e/ou pertencentes às escolas tradicionais (sobretudo Direito na Bahia). Contudo, na fase mais aguda dos ataques à Martim Gonçalves, os mesmos argumentos, de certa forma uma nebulosa herdada da época da Vera Cruz, e repercutidos por Glauber – com certeza não apenas na imprensa – (importado-pederasta-intelectualizado-reacionário-escândalo-naturalista-incompreendido-retirada), serão retomados e dramaticamente potencializados pelos jornais baianos de maior circulação.

A tese não voltará a debater os tópicos sobre a Vera Cruz discutidos profundamente no primeiro capítulo, mas, num resumo e a despeito das inúmeras possibilidades de abordagem, existe, hoje, um consenso entre pesquisadores e artistas de que o grau de intervencionismo dos proprietários – que absolutamente nada entendiam de cinema – foi basilar para a *débâcle* da empresa e, pior, para certo desvirtuamento, no Brasil, de como os elementos da linguagem cinematográfica se estabeleciam e eram compreendidos. Contudo, em 1957/58, a intelectualidade brasileira/baiana não estava atenta a sutilezas, sendo a Vera Cruz (e os burgueses – paulistas ou não – com TBC incluso, e a grande produção, a indústria, a ‘fórmula’ e a técnica, sobretudo americanas) apenas a síntese de um símbolo a combater.

Martim Gonçalves saiu profundamente marcado pela experiência. Psicologicamente também. Como assistente de primeira ordem do cineasta Alberto Cavalcanti na Vera Cruz, abismou-se com o grau da ingerência que Franco e Carlo Zampari, os donos, imprimiram sobre as decisões artísticas do empreendimento.<sup>508</sup> Para conhecer exemplos quase anedóticos de tão chocantes, basta ler a sequência de

<sup>507</sup> Cartas e cartões-postais trocados entre Martim Gonçalves e Glauber Rocha. Acervo Tempo Glauber.

<sup>508</sup> “Esta foi uma das grandes decepções de Martim Gonçalves que frustrou a realização de um antigo sonho”, declaração da irmã Hebe Gonçalves em Martim Gonçalves – Em Cena (GONÇALVES, 1997: 48).

depoimentos organizada por Galvão (1981: 94-224).<sup>509</sup> E Martim, que seria, finalmente, o primeiro diretor brasileiro a realizar um longa da empresa, o filme *Ângela*, também não consegue finalizar o trabalho.

À época do afastamento de Cavalcanti, achincalhado na desgraça pelos jornais, Martim abandona a empresa em solidariedade, mesmo não tendo qualquer trabalho remunerado em vista<sup>510</sup> e organiza um abaixo-assinado em desagravo ao cineasta, reunindo nomes como Vinícius de Moraes, Jorge de Lima, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade, Santa Rosa, Gilberto Freyre, Manoel Bandeira e outros quarenta grande artistas brasileiros.<sup>511</sup> A amizade com Cavalcanti continua por anos e Martim sempre o visitava quando viajava para a Inglaterra.<sup>512</sup>

Em dezenas de entrevistas e depoimentos dados por Martim Gonçalves entre 1955 e 1961<sup>513</sup> sobre as particularidades da criação de “uma Escola de Teatro” “dentro de um organismo universitário”, ação então pioneira “no Brasil”, destaca-se em seu discurso, para além de todas as dificuldades e pendências sempre listadas – formação do corpo docente, verbas, espaço, mercado e etc –, ao menos uma “facilidade”: a autonomia artística e pedagógica dada pelo reitor Edgard Santos. Autonomia sempre traduzida em frases como: “O reitor tem compreendido bem os problemas especiais de uma Escola de Teatro”, “que é realmente a primeira experiência no gênero a ser tentada no Brasil” e “o Brasil tem suas próprias necessidades”. Diante do histórico de relacionamentos de Martim com empresas privadas e públicas no país, declarações como essas não devem ser entendidas apenas como um posicionamento de apoio político ao reitor: eram a condição mesma e o princípio para seu trabalho.

E, sendo assim, Martim tem total liberdade para desenhar e gerir a Escola de Teatro da Universidade. Postura que em nada é diversa a de outros diretores das novas e pioneiras unidades que surgiam na instituição (SILVA, 1995: 05-08; RISÉRIO, 1995: 61-63). O que mostra que Edgard Santos era um homem extremamente político, mas que conhecia seus limites. O livre-arbítrio de Martim fora facilitado, sobretudo entre 1955 e 1957, por certo ‘desinteresse’ que a Escola, como instituição (que nem era), e o Teatro, como área de atuação, provocavam. Mas à

<sup>509</sup> Alguns livros foram doados para a pesquisadora pela família de Martim Gonçalves, de propriedade da irmã Hebe Gonçalves, e o livro de Galvão está entre eles.

<sup>510</sup> Martim Gonçalves fica sem emprego fixo por alguns anos, dividindo trabalhos esporádicos de cenografia no teatro e no cinema com a atividade amadora de O Tablado, chegando mesmo a assumir empréstimos bancários. A situação financeira dele no Rio de Janeiro no início dos anos 1950 pode ser compreendida a partir da leitura das cartas trocadas entre ele e a tia materna Florentina Martins, a tia Lila. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>511</sup> Abaixo-assinado Alberto Cavalcanti. Pasta 01. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>512</sup> Foto de Martim com Cavalcanti, Pasta 08. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>513</sup> Para a escrita do presente parágrafo, apenas a título de exemplaridade, a pesquisa destacará entre aspas, entre os diversos acervos consultados, as frases contidas na entrevista O Teatro, um Elemento Vivo do Nosso Estágio Cultural, no Diário da Noite, Pernambuco, em 02 de janeiro de 1958.

medida que a Escola de Teatro se estrutura e apresenta uma diversificada gama de atividades, objetivos, parcerias e resultados, tal cenário é totalmente modificado.

No que diz respeito à estrutura interna, a Escola irá publicar, em 1958, um primeiro e único folheto de divulgação sobre sua identidade, cursos, currículos, matérias, seções e normas gerais de funcionamento que fornecerá à tese importantíssimo material para análise.<sup>514</sup> Tal documento, como muitos outros arrolados pela presente pesquisa, nunca fora analisado, tendo sido o exemplar em questão localizado no acervo pessoal de Martim Gonçalves, guardado há 38 anos pelo cenógrafo Hélio Eichbauer, mas efetivamente fechado desde a saída do diretor da Escola, há meio século.

Em sua primeira folha, primeira linha, o prospecto de 24 páginas afirma que: “A Escola de Teatro tem como finalidade constituir um centro de estudos de arte teatral (literatura dramática, pesquisas de história e folclore) e concorrer para a formação de atores, diretores, autores e técnicos sob bases profissionais”. Declara que é “também objetivo” da instituição “tornar-se através de cursos de aperfeiçoamento, um centro de convergência de quantos interessados possam vir de outros estados do Brasil à Bahia, para estudar arte teatral”. Assegura que manterá “contato com os centros profissionais de teatro, orientando os alunos na sua futura vida artística. E ainda incentivará o intercâmbio de professores e estudantes com os de outros estados e países”. Por fim, afirma que “seu programa visa situar o ensino teatral, sob bases de alto padrão, no quadro do ensino universitário”.

Em seguida, apresenta os seis cursos “normais” da instituição (interpretação, direção, formação do autor, cenografia, arte do traje e técnica teatral) e garante que além deles, a ET “organizará cursos livres de iniciação cinematográfica, técnica de representar para cantores, televisão, teatro educacional, teatro infantil, teatro de marionetes e etc. – para os quais eventualmente poderá contar com a colaboração de outras entidades educacionais”.

Entre as páginas 09 e 19, o folheto detalha os currículos e as matérias de cada um dos seis cursos, nos seus três anos de duração. Todos os programas ressaltam, ao final, a “obrigatoriedade”: da frequência às aulas, da participação nos espetáculos “quando designados pela direção” e da frequência nos cursos de português, inglês e francês. Mas há várias orientações particulares. No curso de formação do autor, por exemplo, destacam-se a criação do *Consultório de Crítica Individual* (a ser realizado entre o professor e o aluno, ainda no primeiro ano do curso) e o *Seminário de Trabalho dos Alunos*, que se constitui num seminário de dramaturgia com apresentação das peças escritas pelos alunos e a crítica coletiva por parte dos colegas. Note-se que, por essa mesma época em 1958, o Teatro de Arena com Boal, em São Paulo, depois da estreia de *Eles não usam Black-tie*, também iniciava os famosos

---

<sup>514</sup> Folheto *Universidade da Bahia – Escola de Teatro, 1958*. Sem mês de impressão, mas a pesquisa acredita que foi distribuído no início do ano letivo de 1958. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

Seminários de Dramaturgia, oriundos do curso de 1957 (BOAL, 2000: 147-149). Na verdade, tais atividades de crítica coletiva eram comuns nos cursos de *playwriting* (traduzido geralmente como ‘dramaturgia’, mas o curso não tem o viés teórico que o termo propõe em português, se investindo mais na escrita e no estudo de peças e roteiros) das universidades americanas. Além das ações do curso de formação do autor da Escola de Teatro da UBa, há muitas outras especificidades em cada um dos currículos que merecem, com urgência, um estudo aprofundado, ficando a tese apenas vigilante, antes e a seguir, aos movimentos gerais do programa.

E aqui se destaca a sequência de três páginas (20-22) contendo normas e prazos direcionados ao aluno ingresso. Desnecessário repetir que tal tópico também merece uma análise em separado, reunindo a tese apenas os assuntos que, sabe, passarão por mais distorções e incompreensões até o final da diretoria de Martim:

A seleção - Os alunos eram selecionados em entrevista, por uma ‘comissão de habilitação’, constituída pelo diretor e por dois professores por ele designados. Os candidatos deveriam apresentar os documentos exigidos por um edital específico feito pela Escola de Teatro e não pela reitoria. É o que diz o texto. A presente pesquisa acrescenta ainda, baseada em entrevistas com alunos da época, que a unidade não colocava como pré-requisito nessa documentação a existência de nenhum diploma anterior, aceitando mesmo os interessados com potencial teatral que tivessem *apenas o ensino primário*. Contudo, o próprio Martim condicionava a continuidade no curso somente se o aluno finalizasse seus estudos regulares em paralelo. Além disso, muitos alunos foram *convidados por Martim para fazer a seleção*, após serem vistos pelo mesmo em espetáculos dos teatros amadores e das escolas secundárias que faziam parte.<sup>515</sup>

A continuidade no curso – Diz o texto: “Considerando a precariedade de um exame de admissão, para aferir do talento ou da vocação dos candidatos, *o 1º ano de todos os cursos constituirá sempre um ano de experiência e observação*”. E ainda: “O aluno que no 1º ano não obtiver um rendimento satisfatório no curso que estiver frequentando, poderá ser encaminhado para outro curso da Escola, mediante indicação dos professores e do diretor”. O ingresso nesse segundo curso deveria se “processar de maneira habitual”, através do retorno ao primeiro ano deste. “Tão somente serão levadas em conta, as matérias correlatas nas quais o aluno já tenha obtido média no 1º ano do curso anterior”. O aluno que fosse reprovado no 1º ano poderia inscrever-se uma segunda vez. Não sendo mais aceitos aqueles que não fossem admitidos por duas vezes nos exames finais por falta de frequência. A prova final nem seria realizada por quem não tivesse a frequência exigida. A frequência mínima era de 2/3 do curso. Somente os alunos que tivessem mais de 5,0 e 6,0 (regular) como notas nas matérias poderiam passar de ano. Era preciso passar em todas as matérias. As notas 5,0 e 6,0 eram notas-padrão da instituição universitária baiana? No Brasil? A tese não sabe responder. Os exames contavam com provas orais

<sup>515</sup> Entrevista de Roberto Assis, Maria Moniz e Eduardo Cabús.

e escritas. Nas matérias de improvisação e interpretação “é o trabalho prático que o aluno realiza durante o ano que servirá de base à média final”.

A dedicação à Escola – “O aluno, no ato de se matricular, compromete-se a não participar de representações (rádio, teatro, cinema ou televisão) e atividades didáticas em outros institutos, agremiações ou escolas congêneres”. A “transgressão” desse compromisso importará na perda da matrícula, “mediante inquérito realizado por uma comissão nomeada pelo diretor e por este julgado”. Além desse compromisso geral, o aluno do curso de formação do autor “se obrigará a só publicar ou encenar peça da sua autoria que tenha recebido previamente a devida autorização da Escola”.

A gratuidade e pagamentos – Os cursos “fundamentais” da ET são gratuitos a todos os alunos, mas o documento abre para a possibilidade de “ser fixada uma taxa de matrícula e frequência aos cursos de extensão e aperfeiçoamento”.

Os artistas convidados – “Nos espetáculos da Escola, fica prevista a participação de artistas profissionais, especialmente convidados pela diretoria”.

Suspensão e exclusão – “A falta não justificada aos ensaios acarretará a suspensão do aluno ou mesmo a sua exclusão do curso”.

As bolsas – Alunos carentes de recursos “que revelem vocação para o teatro e aproveitamento nos estudos” poderão receber bolsas da Escola sob as modalidades já previstas no Estatuto da Universidade da Bahia. Mas também há bolsas concedidas àqueles “que apresentarem melhor aproveitamento”, independente da situação financeira dos mesmos. Esses seriam encaminhados para obtenção de bolsas de estudo, através de entidades de ensino no estrangeiro ou dos serviços culturais nas embaixadas diplomáticas.

As férias – “Durante o período de férias serão organizados festivais de arte e cursos de extensão e de aperfeiçoamento com a participação dos professores da Escola e de artistas e professores do país e do estrangeiro”.

O certificado – “No término do curso será conferido *um certificado* ao aluno que tenha obtido aprovação em todas as matérias”. Um *certificado*, não um *diploma*.

A concordância – “No termo da matrícula, o candidato deve declarar que leu o Regimento da Escola e se submete às suas condições”.

A partir do resumo apresentado acima, é patente o nível de exigência e envolvimento requeridos dos alunos, apesar da Escola de Teatro estar inovadora e democraticamente aberta, no ambiente da UBa, a *todos* que demonstrassem talento, sendo a jornada interna longa até a formatura; e a centralidade da direção nas decisões artísticas e administrativas da casa, apesar da participação de dois professores designados a auxiliar a avaliação, ao menos na seleção inicial. Todos os tópicos listados acima serão polemizados de forma negativa pelos jornais no período da campanha contra Martim Gonçalves, por isso o conhecimento de tais itens será importante para a compreensão das estratégias estudadas no terceiro capítulo.

Todavia, o que por hora é importante ressaltar é o grau de semelhança do citado ‘regimento’ com o ainda hoje adotado conjunto de normas da Escola de Teatro de Yale. O texto intitulado *Living at Yale School of Drama* está disponível na página oficial da Escola na internet e possui 26 tópicos.<sup>516</sup> A *Yale School of Drama* é a única unidade da Universidade de Yale que possui um conjunto de normas de convivência e avaliação publicadas *em separado* no *website* da instituição. Todas as demais faculdades e cursos seguem o *Living at Yale University*.<sup>517</sup>

Lendo o documento se pode entender o porquê da distinção. Logo na abertura, o texto afirma que a “*Yale School of Drama* é formada por profissionais de teatro e alunos que trabalham juntos *num ambiente de conservatório*”.<sup>518</sup> Na página inicial da *Yale School of Drama* ela já era definida como “um conservatório profissional de pós-graduação (*graduate*) para formação em todas as disciplinas do teatro”. Que seriam: atuação, desenho (cenários, figurinos, luz, som), direção, dramaturgia e crítica, roteiro/texto, gestão de palco, desenho técnico e produção e gestão teatral.<sup>519</sup>

A Escola de Teatro de Yale é uma das únicas instituições de ensino de teatro *dentro* de uma universidade americana que se aproxima do formato conservatório. E dentre os ‘conservatórios universitários americanos’ é até hoje a *única* que forma, de maneira integrada, os diferentes profissionais da área teatral. O *Asolo Conservatory* da *Florida State University*, por exemplo, é um conservatório exclusivo *para a formação de atores*. Quanto aos demais departamentos e escolas de teatro das universidades, de um modo geral, possuem o formato de programas voltados para a formação de carreiras específicas, como é o caso da *Columbia University*. Nos EUA existem muitos conservatórios e institutos de ensino de teatro, como o *Julliard School* em Nova Iorque, só que eles não pertencem a universidades (KENNEDY, 1997: 80). Muitas dessas escolas independentes de arte, não apenas da área teatral, foram criadas nos EUA no pós-guerra, seguindo a tradição das escolas de vanguarda europeias/russas como a Bauhaus (*Institute of Design*, de Chicago) e o próprio Teatro de Arte de Moscou, com participantes diretos da diáspora artístico-intelectual provocada pelo conflito.

---

<sup>516</sup> Living at Yale School of Drama. Em <http://www.yale.edu/prINTER/bulletin/htmlfiles/drama/living-at-yale-school-of-drama.html>. Acesso em 09 de junho de 2011.

<sup>517</sup> Living at Yale University. Em <http://www.yale.edu/prINTER/bulletin/htmlfiles/drama/living-at-yale-university.html>. Acesso em 09 de junho de 2011.

<sup>518</sup> “Yale School of Drama consists of theater professionals and students working together in a conservatory setting”, Living at Yale School of Drama. Em <http://www.yale.edu/prINTER/bulletin/htmlfiles/drama/living-at-yale-school-of-drama.html>. Acesso em 09 de junho de 2011.

<sup>519</sup> “Yale School of Drama is a graduate professional conservatory for theatre training in every discipline of the art form: acting, design (sets, costumes, lighting, projection, and sound), directing, dramaturgy and dramatic criticism, playwriting, stage management, technical design and production, and theater management”. Idem.

Analisando de forma não exaustiva as normas da Escola de Teatro de Yale hoje empregadas, a pesquisa pode notar que lá o diretor geral (*dean*) também possui peso capital sobre as decisões artísticas e administrativas da unidade (apesar da autonomia e independência dada a cada departamento), chegando-se ao ponto dos elencos escolhidos para todas as produções da escola apenas serem divulgados após sua aprovação. Entre outras funções, o diretor ainda acumula a direção da Escola com a direção artística da *Yale Repertory Theatre*, o grupo artístico da unidade. Algo também idêntico na ET da Bahia e em *A Barca*, ambos sob a direção de Martin Gonçalves

A base da formação e do treinamento do aluno em Yale é a atividade prática, seja em sala de aula, seja nas produções. O texto afirma que “sob nenhuma circunstância” os estudantes devem aceitar trabalhos fora da instituição durante os três anos do programa, pois é preciso dedicar-se integralmente à vida da Escola.<sup>520</sup> Pedidos podem ser feitos ao diretor, no semestre anterior, mas o documento avisa que as permissões “raramente são dadas”.<sup>521</sup> Aqui também a similaridade *organizacional* entre Yale e ET é evidente, bastando retornar ao regimento de 1958.

Há uma política de ensaios abertos, mas os da *Yale Repertory* podem ser fechados pelo diretor do espetáculo “a qualquer momento”.<sup>522</sup> Os alunos, inclusive, podem ser retirados de uma produção se não mostrarem “rendimento e disciplina”. Os alunos suplentes de uma produção não podem sair da cidade durante a temporada do espetáculo. O documento informa que há trabalho/ensaios durante as férias e feriados, mesmos naqueles que a Universidade como um todo esteja fechada; e pede ao aluno com restrições religiosas que avise à Escola sobre sua condição antes do semestre iniciar, para que o fato seja contemplado nas tomadas de decisão da produção e definição do elenco.

Cada departamento deve distribuir responsabilidades específicas das montagens aos alunos. O texto informa ainda que atrasos não são “tolerados”, ausências injustificadas não são permitidas e ambos podem resultar em “ação disciplinar” e “demissão” dos alunos da Escola. O objetivo geral, segundo o documento, é deixar o cotidiano da Escola o mais próximo possível de um ambiente profissional de trabalho.<sup>523</sup>

Um dos itens também informa que o 1º ano é definido como período “probatório”, isto é, o aluno pode ser demitido a qualquer momento, mesmo tendo

---

<sup>520</sup> “Under no circumstances should actors commit to projects outside the School”. *Idem*.

<sup>521</sup> “It should be understood that permission to participate in outside projects (whether paid or not) is rarely given”. *Idem*.

<sup>522</sup> “Yale Repertory Theatre and Yale School of Drama maintain an open rehearsal policy. Rehearsals at Yale Rep, however, may be closed by the director at any time”. *Idem*.

<sup>523</sup> “Lateness is not tolerated”; “Unexcused absences from class, production assignments, rehearsals, and required work-study assignments are not permitted”; “Persistent lateness or unexcused absences may result in disciplinary action or dismissal from the School of Drama”. *Idem*.

notas de aprovação em todos os trabalhos realizados.<sup>524</sup> É probatório quando a Escola manifesta reservas sobre a capacidade e a vontade do aluno para atender as exigências do programa, quando o aluno se mostra fora dos ideais de arte, artesanato e disciplina da instituição.<sup>525</sup> Para alguns alunos, o estágio probatório pode se estender por mais um ano. Mesmo estando no 2º ou 3º ano, o aluno que cometer alguma falta grave pode ser demitido. Os critérios gerais para avaliação são frequência e profissionalismo, este sendo definido como compromisso, integridade, confiança, comunicação e desempenho.<sup>526</sup>

Ainda na página oficial da Escola de Teatro de Yale, a escola orgulha-se de possuir o calendário de atividades artísticas mais aberto à comunidade entre todas as escolas de teatro dos EUA. Afirma que a vantagem de ser um estabelecimento pequeno é que cada aluno é encorajado a expandir seus estudos de forma mais pessoal, junto aos professores. E, por fim, informa que, apesar dos seus alunos desenvolverem carreiras no cinema, na TV e no ensino, o foco da instituição é formar para a “legítima arte do palco”.<sup>527</sup>

Como se acaba de notar, o ‘certificado em teatro’ não foi a única solução adaptada de Yale por Martim na Escola de Teatro da Bahia. O diretor, que há muito ambicionava criar um ambiente profissional integrado de trabalho, aprova a estrutura substancialmente de conservatório criada por Yale dentro de uma universidade para a formação unificada de diferentes profissionais da área teatral. Se nos EUA a formação específica e isolada proposta pela maioria das universidades funcionava a contento por conta do adiantado grau de azeitamento do(s) mercado(s) teatral (teatrais), Martim, diante do cenário baiano/brasileiro, optou, afinal, pela adaptação de uma solução híbrida, que procurava atender a diferentes funções, provocando substancialmente a formação da própria área.

Ele também, em linhas gerais, segue as regras básicas para a criação de um cotidiano de trabalho disciplinado, que busca acionar toda a formação e treinamento a partir das atividades práticas. Mas, ao contrário de Yale, que *demite* o aluno que não

---

<sup>524</sup> “The faculty shall evaluate each student's progress during the first year, and a student who fails to meet all the requirements of the program and to progress appropriately in the criteria noted above may be dismissed at any time despite having achieved passing grades in all course work”. Idem.

<sup>525</sup> “Serious breaches of Yale School of Drama or Yale University policy, including failure to meet class requirements or departmental or required work-study assignments (such as persistent absence from classes without excuse, repeated failure to meet and make up class assignments, unprofessional behavior in production, and the like), may lead to immediate dismissal of a student who is not currently on probation”. Idem.

<sup>526</sup> “Students are evaluated on the basis of their application to training, development of craft, academic and production performance, and professionalism, which in all disciplines is characterized by commitment, integrity, reliability, communication, and collaboration”. Idem.

<sup>527</sup> “Although many graduates' paths evolve into distinctive careers in film, television, teaching, and alternative forms of theatrical production and presentation, the primary focus of training at Yale School of Drama is the artistry of the legitimate stage”. [http://drama.yale.edu/about\\_us/index.html](http://drama.yale.edu/about_us/index.html). Acesso em 13 de junho de 2011.

mostra rendimento, Martim colocou a opção do mesmo ser reintegrado num outro curso da casa. Em números atuais, a Escola de Teatro de Yale chega a preparar 40 produções ao ano, envolvendo o estudante gradativamente nas atividades.<sup>528</sup> Também esse caráter de Yale é definitivamente contrastante ao da grande maioria de escolas e departamentos de teatro das universidades americanas. Nessas, geralmente, costuma-se apresentar um grande espetáculo no final do ano, com a participação dos alunos apenas do último ano do curso.<sup>529</sup> É quando agentes e diretores de elenco de companhias, entre outros profissionais interessados, são convidados.

Para enfatizar, o documento da *Yale School of Drama* informa ainda que a vida escolar inclui a prática em sala de aula e *uma variedade de experiências* de produção, que vão desde leituras e encenações até a participação na companhia da Escola, a *Yale Repertory Theatre*, grupo com intensa contribuição para o mercado teatral americano, tendo, até 2011, produzido mais de uma dezena de peças que, pelo sucesso, acabou migrando para outros teatros no circuito profissional da Broadway e possuindo 48 indicações ao Prêmio Tony, a mais cobiçada premiação da área do teatro nos EUA. Cabe observar, contudo, que o *Yale Repertory* foi criado apenas em 1966. Evidentemente bem depois da administração Martim na Bahia e da sua própria tentativa de estabelecer uma companhia-fixa de caráter profissional ligada a uma unidade de ensino, o grupo *A Barca* (1956-1963) da Escola de Teatro da Bahia. Nessa futura e urgente pesquisa de caráter comparativo, deve merecer real atenção a semelhança entre os objetivos e as regras internas do *Yale Repertory* e de *A Barca*.

Como foi descrito no subcapítulo sobre 1956, além de Yale, onde passa metade dos quatro meses da primeira viagem aos EUA, Martim Gonçalves visita outras dez instituições americanas de ensino superior e/ou de teatro. Da *School of Theatre* da *Boston University College of Fine Arts*, é evidente que ele traz a solução (elogiada por ele nos jornais de 1956) de convidar artistas profissionais “do principal mercado teatral do país” para participar das produções da casa, ação que a *Yale School of Drama* não faz. Com a *Howard University*, a Grande Universidade Negra da América, viu como era o cotidiano e a integração de estudantes de uma instituição aberta a todas as etnias. A Escola de Teatro da Bahia já em sua primeira turma terá alunos afrodescendentes, algo extraordinariamente incomum em se tratando da UBa naquele período. Haverá alunos negros em todos os anos da administração Martim. Como a tese mostrará no Capítulo 3, quando os ataques às ações da Escola de Teatro recrudescerem, os jornais questionarão o ‘tipo’ de aluno que, através da unidade polêmica, estava entrando numa estrutura universitária.

Não obstante, Martim cultivará os contatos com as demais instituições visitadas (entre outras, as universidades de Harvard, Columbia e Tufts; e o Wellesley e o Emerson *colleges*), recebendo ainda em agosto de 1958 a visita do grupo do

<sup>528</sup> Dados coletados em Living at Yale School of Drama. Idem.

<sup>529</sup> Ver o depoimento de Ana Edler, *A Escola de Teatro nasceu nos braços de Ana Edler*, em novembro de 1960, na Revista da Semana, no. 02, matéria de capa com Ana Edler.

*Department of Drama da The Catholic University of America*, com os espetáculos *Lord Byrons's Love Letter*, de Tennessee Williams, *The Happy Journey*, de Thornton Wilder, e *Where the Cross is Made*, de Eugene O'Neill. Todas apresentadas em inglês.<sup>530</sup> Nessas situações, Martim sempre pede aos alunos que prestem atenção “para além do texto dramático”, que está em outra língua, e atentem para “tudo o mais”. As relações estabelecidas por Martim com o *Actor's Studio* e o *Berghof Studio* – que não são escolas, mas espaços para a formação continuada de profissionais já pertencentes ao mercado, tipo de ambiente que ele também ambiciona acoplar à sua ET, como mostrou o prospecto de 1958 – serão abordadas entre os subcapítulos de 1959 e 1961, por que de lá e para lá haverá forte intercâmbio de profissionais e alunos, antecipe-se o do bolsista Eduardo Waddington.

Como se vê, além daquela passagem, observação e análise pelo ensino universitário inglês e francês, Martim conhece de perto a extrema variedade e descentralização do ensino superior americano, com cada estado possuindo grande autonomia do governo federal para legislar sobre educação, criando/formando instituições mais conectadas com suas próprias necessidades regionais. Tal variedade não existe apenas entre os estados, mas entre os próprios estabelecimentos, que possuem perfis muito distintos e competem entre si, possibilitando a criação de verdadeiras personalidades institucionais (DURHAM, 2006: 100-124). Personalidades, não raro, herdadas de um “grande homem” que as preside (SODRÉ *apud* CAMPOS, 2004: 86).

A maioria das universidades e *colleges* americanos, não se pode esquecer, é administrada por organizações privadas e fundações. O sistema também é seguramente mantido por doações de ex-alunos, caso da própria *Yale School of Drama* criada como escola, juntamente com a construção de seu teatro, graças à filantropia de Edward Harkness, filho de um fabricante de arreios de cavalo que se tornou um dos primeiros investidores da *Standard Oil*, a gigante do petróleo de John D. Rockefeller.

Mas voltando à Escola de Teatro da Bahia, como seu documento de divulgação de 1958 expõe, além da formação de diferentes profissionais (“para o teatro, cinema e TV”, sendo que a TV só chegará à Bahia daí a dois anos), Martim intencionava, simultaneamente, criar um centro de estudos que funcionasse em rede “com outros centros do Brasil e do mundo”.<sup>531</sup> O texto descrito desta maneira mostra, nada mais, nada menos, o caráter de ‘centro de pesquisa’ (a palavra pesquisa é usada, como se viu, na primeira frase do documento) similar aos centros de *graduate* americanos, onde a pesquisa é “o centro nervoso da universidade” (CAMPOS, *idem* ). Tais

<sup>530</sup> Chegará, dia 17, grupo da Universidade Católica da América, no Estado da Bahia, em 14 de agosto de 1958. E em O Teatro amadorista é o teatro de vanguarda, no Estado da Bahia, em 18 de agosto de 1958.

<sup>531</sup> Folheto *Universidade da Bahia – Escola de Teatro, 1958*. Sem mês de impressão, mas a pesquisa acredita que foi distribuído no início do ano letivo de 1958. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

instituições, pela natureza interna, abrem espaço e opção para a formação de professores e pesquisadores, aliando ainda a ‘inovação’ ao cotidiano do ensino. E, assim, Martim pretendia formar profissionais/professores de teatro para consumo interno da Escola e para exportação.<sup>532</sup>

Com a consolidação física, pedagógica e administrativa da Escola – agora ela existe, inclusive, visivelmente: *Ecce Schola!* –, Martim Gonçalves parece haver pensado em tudo. Mas haverá mais. Agora ele vai administrar suas consequências.

Em 14 de fevereiro de 1958, a exposição sobre danças e teatro popular, agora com o título de *Exposição de Fotos de Danças Dramáticas Brasileiras*, após passar por Paris e Viena, chega à livraria *Al Ferro di Cavallo*, em Roma, Itália.<sup>533</sup> Situada na mesma rua da Academia de Belas Artes e do Liceu Artístico (*Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico*) na Via Ripetta, 67, ‘*A Ferradura*’ havia sido criada um ano antes, funcionando como um pequeno e acolhedor espaço alternativo para a divulgação de diferentes expressões da arte moderna na Itália. Até seu fechamento, em 1966, ela se tornará um importante espaço para encontro, sociabilidade e apresentação de artistas da vanguarda italiana ou de passagem pelo país, consagrados ou emergentes, como Pier Paolo Pasolini, Tristan Tzara, Ezra Pound, Umberto Eco, entre outros (DONATO, 2005).

Tudo indica que a exposição da ET estava sendo representada pelo poeta mineiro Murilo Mendes, que no ano anterior viajara definitivamente para Itália, a fim de ocupar o cargo de professor de cultura brasileira na Universidade de Roma (FRIAS, 2002: 59). Mendes era amigo de Martim desde a época dos encontros culturais no Hotel Internacional, em Santa Teresa, no Rio, e também pertencera à turma de então jovens artistas que circundava o casal de pintores Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva (ver Capítulo 1). O poeta, que já havia colaborado com Martim na fase do Teatro de Bonecos, aparece na maioria das fotos da exposição na Itália.<sup>534</sup> Tais imagens reúnem ainda a diretora da livraria, Agnese de Donato, o escultor Nino Franchina, entre jornalistas, pessoas da sociedade e professores italianos. A esposa de Mendes, a poeta portuguesa Maria da Saudade Cortesão, que fará a tradução da peça *Calígula*, de Albert Camus, para Martim, também estava no evento.

---

<sup>532</sup> A ação proposta no prospecto de 1958 fica evidente já em 1959 com o incentivo à continuidade dos estudos (inclusive no exterior) de alguns ex-alunos formados na primeira turma e na reinserção dos mesmos no quadro docente da unidade. A princípio: Nilda Spencer, Roberto Assis, Lia Mara e João Gama. Porém, o número de ex-alunos da fase Martim (1956-1961) que exerceram, pelo menos por algum tempo, o ensino se confunde com os que ‘continuaram’ atores/diretores, posto que na Escola de Teatro tais ações jamais se originaram como excludentes: Orlando Senna, Eduardo Cabús, Eugenia Thereza, entre muitos outros. Também este tema merece uma investigação própria.

<sup>533</sup> Envelope com fotos da exposição no Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer. Título, data, nome dos fotografados e informações gerais grafadas à lápis no verso das imagens.

<sup>534</sup> Idem.

Por esta mesma época, em fevereiro de 1958, chegava pela primeira vez à Bahia, a arquiteta italiana Lina Bo Bardi (ZOLLINGER, 2007: 03). Daí a dois meses, em meados de abril, ela voltaria para dar conferências públicas no curso de Arquitetura da Universidade, que ainda não era uma faculdade e funcionava na Escola de Belas Artes.<sup>535</sup> Em agosto do mesmo ano, Lina retornaria para lecionar um semestre na matéria ‘Teoria e Filosofia da Arquitetura’, a convite do arquiteto Diógenes Rebouças, disciplina que também já fora ministrada pelo arquiteto Bina Fonyat, o projetista do TCA, que há pouco saíra da instituição de ensino para dedicar-se exclusivamente ao escritório.<sup>536</sup>

A presente pesquisa não tem condições de afirmar quando se deu o primeiro encontro entre Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, nem mesmo se fora nessa época na Bahia ou antes, na temporada paulista do diretor. Contudo, a partir de agora e até o final, o Capítulo 2 dedicará considerável esforço para destrinchar a intrincada relação de parceria e cumplicidade estabelecida entre eles através de uma diversificada e polêmica ação cultural em Salvador, cuja história, da maneira como vem sendo narrada há 50 anos (FRANCO, 1994; RISÉRIO, 1995) – obliterando-se o papel fundamental de Martim – legou severos equívocos para a construção da memória cultural do estado e do país.

Em 1958, as fotografias sobre dança e teatro popular brasileiro apresentadas na livraria da Via Ripetta, onde ficava o Liceu Artístico em que Lina estudara desenho antes de entrar na universidade (PEREIRA, 2008: 19), não deviam ser o único assunto em comum entre eles. Tanto Martim quanto Lina viveram a II Guerra na Europa literalmente sob bombas, como também conviveram com a elite socioeconômica que empreendia a atualização cultural e artística de São Paulo há uma década.

Lina era casada com o marchand e historiador de arte italiano Pietro Maria Bardi que em 1947, um ano após a chegada do casal ao Brasil, havia criado junto com o empresário, jornalista e político paraibano Assis Chateaubriand o Museu de Arte de São Paulo (MASP). Chateaubriand, ou simplesmente Chatô, era o magnata das comunicações no país desde o final dos anos 1930, dono das Emissoras e Diários Associados, então o maior conglomerado de mídia da América Latina, composto por mais de cem jornais, emissoras de rádio e TV, a revista de maior circulação, *O Cruzeiro*, e uma agência de notícias. Chatô havia sido ainda o responsável pela chegada da televisão no Brasil, inaugurando, em 1950, a pioneira TV-Tupi de São Paulo (MORAIS, 1994).

<sup>535</sup> *Diário de Notícias*, 16 de abril de 1958, quarta-feira, em *Lina Bo Bardi vai fazer conferências: problemas do espaço na crítica da arquitetura*. A nota afirma que a “conhecida arquiteta” Achillina Bo Bardi, que “há poucos meses esteve aqui” vai fazer conferência, “por cinco dias em Salvador”, sobre “problemas do espaço na crítica da arquitetura”. Ela “tem interesse na arquitetura colonial”.

<sup>536</sup> Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Verbete José Bina Fonyat Filho. Em [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/Enc\\_Artistas/artistas\\_imp.cfm?cd\\_verbete=3596&imp=N&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbete=3596&imp=N&cd_idioma=28555). Acesso em 14 de junho de 2011.

Polêmico e temido tanto quanto festejado, Chatô àquela altura também era notório pelo comportamento antiético que adotava nos negócios. Teria, por incontáveis vezes, chantageado empresários que não anunciavam em seus veículos e insultado desafetos e opositores através de campanhas desmoralizantes que se estendiam por meses a fio em seus jornais. O Conde Francisco Matarazzo, italiano que criara um dos maiores complexos industriais do país, foi uma de suas vítimas e teria sucumbido não fosse o real poder econômico (*Idem*: 184-187). Tal *modus operandi* fez escola e era incentivado pelo chefe entre os principais jornalistas da casa como, por exemplo, David Nasser (CARVALHO, 2001) e Joel Silveira (SILVEIRA, 2003) reconhecidos, respectivamente, como ‘cobra’ e ‘víbora’. Na Bahia, seu homem de confiança, o diretor dos Diários Associados no estado desde 1942, Odorico Tavares, também não o decepcionava.

Entre 1947 e 1957, as atividades de Lina estiveram praticamente circunscritas à experiência do MASP de Assis Chateaubriand, no qual seu marido seria diretor por mais de 40 anos (AZEVEDO, 1995 *apud* PEREIRA, 2008: 33; STICKEL, 2004: 73). Não obstante, efetivou notável contribuição para o estabelecimento da cultura moderna no país através da instituição, ajudando-a a caracterizá-la não apenas como um espaço para a conservação da obra de arte, mas como um ‘museu vivo’, importante centro propagador de ideias e de ensino dos ofícios artísticos. É nesse ambiente que dirige, entre 1950 e 1954, a revista *Habitat – uma revista de artes*, e coordena, de 1951 a 1953, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), um ateliê-escola em áreas ainda não exploradas no país, abrangendo cursos de desenho industrial, propaganda, laboratório fotográfico, entre outros (STUCHI, 2006: 07-56).

Os Bardi servem-se de um ‘modelo’ que historicamente havia se mostrado eficiente: museu-escola-revista, e do perfil de museus americanos, entre os quais se destaca o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (*Idem*: 14). O IAC também proclamaria em documentos sua descendência direta da *Bauhaus-Dessau* e do *Instituto of Design*, de Chicago (LEON, 2006: 71). Particularmente envolvida com o curso de desenho industrial, Lina empreende a primeira tentativa institucional de estabelecer a carreira como uma atividade autônoma no país, através de uma proposta pedagógica voltada para as especificidades da profissão. Experiência similar Martim desenvolvia em Salvador, na área do teatro. O IAC encerrou as atividades após três anos. Entre as hipóteses que explicariam sua curta duração estão: falta de instalações compatíveis para uma escola, apesar do alto nível dos professores; modernidade “excessiva” do seu conteúdo; e, principalmente, o desinteresse da indústria brasileira em absorver os formandos. Segundo Leon, o IAC não teria sido uma instituição à frente do seu tempo, mas uma escola “deslocada no tempo/espaço do capitalismo brasileiro” (*Idem*: 158-178).

Diferentes versões afirmam que o que atrai Lina para a Bahia, em 1958, logo após o encerramento de tais iniciativas do MASP, são as notícias que chegam a São Paulo do movimento cultural que agitava a cidade a partir das ações da UBa (PEREIRA, 2008: 262-263). Contudo, é preciso frisar que, apesar de nessa altura dos

acontecimentos a universidade como um todo estar fervilhando com a criação de inovadoras unidades de ensino e laboratórios de pesquisa em diferentes áreas do conhecimento, como a matemática, a física e a geologia, o que dá real visibilidade pública a essa movimentação são os espetáculos e atividades das escolas de arte, em especial, a expressiva divulgação dos eventos da Escola de Teatro perpetrada por Martim Gonçalves nos jornais cariocas e paulistas. No terceiro capítulo, a tese mostrará como o diretor teatral será exatamente atacado por fazer o que os jornais baianos, mais tarde, denominariam de ‘nada mais que publicidade e relações públicas de suas pecinhas’.<sup>537</sup>

Os próximos sete parágrafos trazem a versão do arquiteto Paulo Ormino de Azevedo, checada com as referências assinaladas, para os movimentos iniciais de Lina Bo Bardi na Bahia. Estudante do curso de arquitetura em 1958, Ormino esteve presente nas conferências de abril, sendo também aluno da disciplina que ela ministra a partir de agosto. Ao longo das décadas posteriores, ele terá atuação expressiva como professor da Faculdade de Arquitetura da (futura) UFBA, analisando de forma crítica e independente o cenário cultural da capital. O seu depoimento, em forma de entrevista, está em Pereira (2006: 254-267) e será priorizado pelo grau de coesão que demonstra com os horizontes levantados até então pela pesquisa que sustenta esta tese.<sup>538</sup>

De acordo com Ormino, Lina vai para a Bahia basicamente através de Odorico Tavares. Via os Diários Associados ela já divulgava as ações do MASP e da *Habitat* por todo o Brasil. Na Bahia, Odorico que já era conhecido como colecionador e crítico de arte, divulgava e apoiava não apenas as ações da Universidade da Bahia, como sempre fazia referência em suas crônicas sobre o MASP que, como os jornais Associados, também era propriedade de Chatô. Dito de outra forma, tanto Odorico quanto Lina eram funcionários da ‘mesma empresa’.

Já nas conferências de abril na Escola de Belas Artes (EBA), Lina dá mostras de sua personalidade e temperamento. Defendendo “posições muito polêmicas”, “provocadora”, ela “não ia pelos pontos consensuais”, ia exatamente por aqueles que “pudessem provocar debate, discussão”. Nesse primeiro momento, “a coisa era relativamente light”, porque ela “ainda não estava responsável” por um curso, eram apenas conferências. Mas, logo depois, surge a possibilidade de Lina ministrar uma matéria.

É que ela precisava fazer prova de tirocínio didático, pois estava inscrita para um concurso da FAU/USP. Só que seus documentos tinham se perdido em Milão, quando a cidade foi bombardeada. Não apenas seu diploma como todas as comprovações de experiências se perderam. “Não que ela tenha dado aula na Itália”, mas ela precisava comprovar experiência didática para o concurso de São Paulo. O

<sup>537</sup> Em *O Reitor e Os Novos*, por Odorico Tavares, coluna *Rosa dos Ventos*, *Diário de Notícias*, Bahia, em 04 de agosto de 1961.

<sup>538</sup> A maioria de suas informações bate com as informações colhidas pela pesquisa.

professor e arquiteto Diógenes Rebouças, que era muito ligado aos Diários Associados, tendo inclusive projetado a residência de Odorico, consegue que a EBA contrate Lina por um semestre para ajudá-lo na disciplina Teoria e Filosofia da Arquitetura, posto que ele acumulava duas e tinha preferência pela outra, a de projetos.

Durante o curso, o discurso de Lina era de integração das artes, do desenho, do detalhe. Naquela época ela já tinha uma posição muito crítica sobre os rumos do *design*, e criticava muito os rumos mercadológicos assumidos pela arte. Havia um grupo de professores mais velhos que não compactuavam com suas ideias e atitudes, especialmente um professor italiano, Romano Galeffi, e o professor Américo Simas. Eles criaram um movimento de resistência a sua presença na faculdade, que resultou na não renovação de seu contrato, no final de 1958. De todo modo, se Lina tinha intenção ou não de continuar em Salvador, “isso não ficou explícito durante seu curso”.

Ormindo não recorda de nessa primeira fase Lina ter tocado “no tema sobre Cultura Popular”. Nas conferências, por exemplo, “se tocou foi muito superficialmente, mas não era este o núcleo”, garante. Ainda sobre essas primeiras palestras, que foram públicas, ao contrário da disciplina, participaram artistas e intelectuais que depois se ligariam muito a ela. “Salvo engano, Glauber Rocha já participou desse primeira...(…) Não só Glauber, como Paulo Gil Soares, seu amigo, que era também aluno da Escola de Belas Artes (sic). Ele era muito ligado à produção de teatro e cinema, e creio que é através dele que Lina se liga ao pessoal da Escola de Teatro”, acredita.

Segundo Ormindo, “durante o período que passa em Salvador, ela descobre e se apaixona pela Bahia. Daí talvez nascesse a ideia de permanecer”. Ele também acredita que Lina vivia um “conflito com o marido”, correspondendo uma vinda para a Bahia de alguma maneira “a uma tentativa de sair da colônia italiana de São Paulo e da sombra do MASP e de Bardi”. Para ele, “seguramente Lina estava buscando uma afirmação pessoal”.

Ao longo do segundo semestre de 1958, Lina já se relacionava “com o pessoal de teatro, com o diretor Martim Gonçalves”. “O teatro era uma das vedetes” da universidade, o arquiteto recorda. Ela se aproxima “do pessoal de teatro, das artes cênicas, mais do que da música e da dança”. Ainda de acordo com Ormindo, “é através do teatro que ela faz os contatos com o pessoal de cinema, que eram todos gente ligada à Escola de Teatro”. Para ele, a Universidade da Bahia “era a grande novidade no cenário cultural brasileiro”, “especialmente no que se refere à dança, à música e ao teatro” e, finalmente, em sua opinião: “Lina foi mais atraída por esse movimento de vanguarda que estava ocorrendo na Bahia, do que mesmo pela arte popular. A arte popular ela descobre, mais tarde, aqui”.

Os estudos que analisam a vida e a obra da arquiteta no Brasil destacam o ano de 1958 como um momento crucial em sua carreira e percurso artístico (AZEVEDO,

1995 *apud* PEREIRA, 2008: 33; FERRAZ, 2008). A partir de então, a postura frente ao popular que Lina Bo trouxera da Itália, na Bahia se transforma, reconhecendo as particularidades desta situação social e política, para daí pensar um novo projeto de ação (ANELLI *apud* PEREIRA, *Idem*: 13). Se havia as viagens pelo interior da Itália no pós-guerra investigando o trabalho de artesãos e os artigos sobre a cultura popular na revista *Habitat*,<sup>539</sup> tais ações se limitavam ao registro e divulgação da existência de manifestações artísticas e culturais populares que carregavam as premissas da arte moderna (a simplicidade decorrente das condições econômicas e materiais dessas camadas sociais). “No entanto, a experiência em Salvador, mesmo que estancada pelo governo militar, já resultou num projeto de intervenção com conceitos mais definidos sobre as ideias de artesanato, pré-artesanato, povo, da discussão sobre preservação-transformação cultural” (TAKAKI, 2010: 25). Conceitos que estariam presentes em futuras realizações como o MAMB-BA, MAP-BA, MASP, Casa do Benin-BA, SESC-SP, assim “como em suas ações educativas e no planejamento de exposições de cunho popular (*Idem*).

Nesse sentido, uma de suas mais conhecidas obras da temporada baiana (1958-1964) é a restauração do Trapiche do Unhão, conjunto histórico com casarão, depósito e igreja, do século XVII, localizado à beira da Baía de Todos os Santos, e em processo de degrado e abandono pelos proprietários, para a instalação do MAP e, posteriormente, do MAMB. É a própria Lina agora quem narra como conhece o espaço:

O Conjunto Arquitetônico do Unhão foi mostrado pela primeira vez a Lina Bardi, em 1958, (ela lecionava na Faculdade de Arquitetura convidada pela Universidade da Bahia), por Martim Gonçalves, fundador e diretor da Escola de Teatro da Universidade. Juntos pensaram em criar, no Unhão, um teatro experimental, à beira mar, ligado à Escola de Teatro da Universidade. Falaram com Ciccillo Matarazzo que naquele tempo estava instalando uma sucursal de Metalúrgica na Bahia, e era amigo deles. O Museu de Arte Moderna da Bahia ainda não existia. Depois duma entrevista com o Reitor Edgard Santos, Ciccillo desistiu do projeto, e o Unhão continuou com seus inúmeros inquilinos e seu depósito de inflamáveis (BARDI *apud* ZOLLINGER, 2007: 04).

Para além da preciosa informação de que Martim também tinha planos para o Unhão, além dos planos apresentados pela presente tese para o venerável Convento de Santa Teresa, deve ser ressaltada a função específica do texto acima. Ele será escrito por Lina quase uma década depois do fato narrado para rebater uma afirmação do pintor Carybé que atribuía ao artista plástico baiano Mário Cravo Jr a recuperação do Conjunto do Unhão, ocultando o papel central da arquiteta na empreitada, hoje

---

<sup>539</sup> Exemplo de artigos sobre o tema publicados na *Habitat*: Ex-Votos do Nordeste, O Índio Modista, Amazonas – o povo é arquiteto, entre outros. Em Lina Bo Bardi e a produção artesanal, Juliana Takaki, 2010, pp. 25.

fato notório. E escrito em terceira pessoa possivelmente com a intenção de que a nota fosse publicada e servisse de esclarecimento manifesto. O que motivou a resposta tão afirmativa de Lina foi a seguinte frase: “a Bahia deve a Mário (Cravo) a recuperação do Unhão e a instalação, nele, dos Museus de Arte Moderna e de Arte Popular”, no artigo *Meu Amigo Carybé*, publicado na revista *Manchete*, veículo também dos *Diários Associados*, em 26 de abril de 1967 (*Idem*).

Vir a público para explicar sobre a autoria de ações realizadas na Bahia daquele período não seria, entretanto, novidade para Lina. Ao menos uma vez antes ela teria ido aos jornais rebater uma falsa afirmativa, desta vez em defesa do trabalho de Martim Gonçalves. No auge da campanha jornalística contra o diretor, em 1961, a página *Unidade*, editada pelo movimento estudantil e publicada no conservador *A Tarde*, afirmará que fora “dona Lina”, e não Martim, quem “planejou e preparou” a Exposição Bahia, na V Bienal de São Paulo, em setembro de 1959 (mais detalhes à frente).<sup>540</sup> Ao que Lina Bo prontamente responde em carta publicada na edição seguinte:

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 (Página *Unidade*, jornal *A Tarde*, 11 de setembro de 1961).

No documento, Lina descreve sua “colaboração” como “especialmente na parte arquitetônica, ligada ao conteúdo da Exposição”. E afirma ainda que “a descoberta daqueles elementos da cultura baiana, por mim antes desconhecidos, fora resultado da minha aceitação de dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia” (BARDI *apud* SANTANA, 2009a: 260).

Ao que prova a própria existência da presente tese, o esclarecimento de Lina Bo há 50 anos não fora suficiente para deter os efeitos que as campanhas (de diferentes veículos, não apenas a campanha da Página *Unidade*, do jornal *A Tarde*) contra Martim – e que evidentemente não se limitara aos jornais – causara no imaginário cultural e artístico da Bahia e do Brasil, estando até hoje eclipsadas da heterogênea ação do encenador na Bahia, as atividades, eventos, espetáculos e promoções realizados por ele, ligados à cultura popular e às raízes brasileiras/baianas. Sobre Lina recairá substantivamente a “explicação” e “a causa” de boa parte das ações de cunho e tema popular que eles realizam na Bahia *em conjunto*, mesmo ela informando que na primeira delas – a Exposição Bahia da V Bienal, considerada ‘marco’ na

<sup>540</sup> Jornal *A Tarde*, página *Unidade*, *O Rei está Nu*, 04 de setembro de 1961.

historiografia sobre a arquiteta, por conta da reflexão de conceitos como *civilização* (PEREIRA, 2008: 99-100) – ela ‘colaborou’ ‘arquitetando’ seu ‘conteúdo’. E sobre essa história, logicamente o subcapítulo 1959 trará mais detalhes.

Lina ao sair da Bahia, em 1964, também isolada e praticamente expulsa e graças a ‘ação’ de Odorico,<sup>541</sup> primeiro migrará para o Rio de Janeiro, onde já estava Martim desde 1961, para com ele efetivar outras parcerias e projetos.<sup>542</sup> Amiga íntima de Martim, quando da morte do encenador em 18 de março de 1973, em agosto do mesmo ano ela organiza, com a colaboração do cenógrafo Hélio Eichbauer, uma exposição retrospectiva sobre sua vida e obra no MASP. Na ocasião, Lina escreve uma contundente carta-depoimento sobre ele onde declara:

(Martim) tinha estudado na França e na Inglaterra. Tinha amigos importantes em Paris e New York, mas conhecia o horizonte fechado das mansões tradicionais e decadentes do Recife, a clausura castrada da Bahia, e sabia que no grande sertão do Nordeste homens humilhados trabalham com as próprias mãos para construir um universo de marginalizados. Conhecia o Rio, meta dos intelectuais de todo o Brasil: Santa Tereza e Ipanema e as travessas da Avenida Rio Branco. Conhecia o povo do Brasil. Sabia que a meia-cultura confunde povo e folclore, e distingue entre alta cultura e “dialeto” popular. O centro de documentação da Escola de Teatro da Universidade da Bahia foi um grande esforço na procura de uma cultura autóctone. Hoje está destruído.

É mais uma vez Lina que, em novembro de 1990, pouco antes de falecer, ainda vem a público defender a “brasilidade” de Martim. Impossível não ouvir o tom de “insistência” presente em seu discurso:

(Martim) 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, 1991: p.12).

---

<sup>541</sup> A presente pesquisa fez uma investigação particular nos jornais baianos no mês de agosto de 1964. A lista de matérias é extensa e merece uma análise própria. No momento, apenas para ilustrar, destaca-se a matéria do *Diário de Notícias*, em 07 de agosto de 1964, *Lina Deixa a Bahia*, anunciando sua partida antes mesmo dela ter saído do estado.

<sup>542</sup> Em especial, um projeto para ocupação do teatro do MAM-RJ e o espetáculo *Pena ela ser o que é*, de John Ford, direção de Martim Gonçalves, em que Lina Bo faz a ‘arquitetura cênica’ e os figurinos, em setembro de 1964. Dossiê da peça *Pena ela ser o que é*, Funarte.

De todo modo, em 1958, Martim e Lina apenas acabavam de se encontrar e, como se viu, já circulavam pela velha Salvador tramando planos de ação. O primeiro deles vai se manifestar através do suplemento *Crônicas*, caderno concebido e editado por Lina Bo Bardi, publicado no *Diário de Notícias*, que durou nove edições (SANTANA, 2009a: 187-192). É neste amplo espaço cultural, aberto a diferentes manifestações artísticas, que Martim republicará o artigo *Índio Barroco*, de *O Jornal*, em setembro. No texto, ele narra a presença de índios levados da América para as cortes europeias entre os séculos XVI e XVIII, discute o encontro das duas culturas, seus fluxos e contra-fluxos, e, no próprio título do artigo, “parece indicar um possível ponto de tangência entre ambas, o qual se faz no plano estético” (PEREIRA, 2008: 94-95).

Ainda no artigo é patente a crítica de Martim aos europeus (ao “homem branco”) que se fascinam pelos hábitos e vestimentas dos indígenas, apenas “pelo seu caráter exótico”. Tal crítica, na verdade escrita em 1952, se agigantará em sua temporada em Salvador, o levando a recriminar abertamente aqueles que tratam a Bahia de forma folclorizada, apenas reafirmando a teoria romântica de um “homem natural entregue à felicidade primitiva”,<sup>543</sup> sem ajuizar para o que precisa mudar. Ao ouvir frases como essa, não surpreende que alguns interlocutores o levem ao pé da letra, achando que “ele não gosta de folclore” e, por extensão, de “nosso povo”, como bem lembrará Lina, na exposição de 1973.<sup>544</sup> Não se trata disso. E a crítica a essa ‘visão do paraíso’ será a atmosfera mesma em que se estabelece o cotidiano tempestuoso entre Martim Gonçalves e Gianni Ratto no ano letivo de 1958 na Escola de Teatro da Bahia.

Gianni Ratto ficou quase um ano em Salvador. Chegou no início do semestre<sup>545</sup> e voltou por fins de 1958.<sup>546</sup> Não é uma temporada que merece muito comentário em suas memórias e entrevistas. Na sua autobiografia de 295 páginas, *A Mochila do Mascate*, dedica pouco mais que uma delas à passagem pela Escola de Teatro (RATTO, 1996: 137-139). No documentário de mesmo nome, baseado no livro, que, como diz a publicidade, “refaz o percurso geográfico de sua vida”, Salvador não está no mapa.<sup>547</sup> Em depoimento sobre a trajetória na Itália e no Brasil compilado na obra

<sup>543</sup> *O Índio Barroco*, Martim Gonçalves, no caderno *Crônicas*, número 04, *Diário de Notícias*, Bahia, 28 de setembro de 1958.

<sup>544</sup> Apresentação da Exposição Martim Gonçalves, texto de Lina Bo Bardi, agosto de 1973, MASP. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>545</sup> “(Gianni Ratto) há alguns dias em nossa capital”. Em *O Teatro Brasileiro sofre Processo de Involução*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 30 de março de 1958.

<sup>546</sup> “(...) Gianni Ratto e Luciana Petrucelli. Um ano passaram aqui e pela ET fizeram e deixaram muito. Hoje já em SP onde daí o casal encantador seguirá para Milão”. Na coluna *Krista*, do *Diário de Notícias*, Bahia, em 13 de dezembro de 1958.

<sup>547</sup> *A Mochila do Mascate*, documentário de 73 minutos, 2006, direção Gabriela Greeb, Roteiro Gabriela Greeb e Antônia Ratto. O documentário está disponível para download em *Acervo Nacional*: <http://acervonacional.blogspot.com/2010/05/mochila-do-mascate.html>. Acesso em 16 de junho de 2011.

sobre o Teatro dos Sete, *A Máquina de Repetir e a Fábrica de Estrelas*, dele a Bahia ganha uma frase (RATTO *apud* BRANDÃO, 2002: 254). Fundamentados primeiramente no olhar do diretor sobre si mesmo, os estudos acadêmicos específicos sobre a vida e a obra de Ratto tendem a dar igual importância a essa estadia baiana (CARNEIRO FILHO, 2007: 37; ROCHA, 2008: 167). Sendo assim, a narrativa de Gianni Ratto na Bahia que se seguirá agora é uma interpretação baseada nos fragmentos de informação reunidos pela presente pesquisa.

Ratto vai para Salvador através de Luciana Petrucelli, sua companheira desde Milão, que um ano antes já havia ministrado o curso de figurino, fazendo parte, desde então, do corpo docente da Escola.<sup>548</sup> Ele deveria ter seguido em 1957, mas por conta de compromissos contratuais com o TBC, precisava realizar mais uma peça (RATTO, 1996: 252; MONTENEGRO, 2009: 68). É quando Ratto, de São Paulo, viaja com o “seu elenco” tebecista – Fernanda Montenegro, Sérgio Britto e Fernando Torres – para o Rio de Janeiro e monta *Nossa Vida com Papai*, de Howard Lindsay e Russel Crouse, em sua definição “uma comédia sem importância sobre a vida banalmente divertida de uma família médio-burguesa americana” (RATTO, *Idem*). Era a última direção para o TBC que, ironicamente, faz grande sucesso de público.

A temporada de Ratto no TBC não havia sido como ele imaginava. Acreditava-se inativo dentro da empresa, havia amargado um fracasso de bilheteria, *Eurídice*, e, diante da resistência do elenco ‘consagrado’ da casa (Cacilda Becker, Cleyde Yáconis, Walmor Chagas, enfim, os fundadores de 1948), teve dificuldade de trabalhar com seu elenco de jovens e talentosos atores que, na verdade, ele trouxera da Companhia Maria Della Costa (RATTO, *Idem*; BRANDÃO, 2002: 76-79). Ratto também tivera atritos pessoais por não suportar as muitas formas de intromissão de Franco Zampari nos negócios teatrais. Entre tantos episódios, ele destaca um em especial que seria “o responsável” pelo “malogro do espetáculo” *Eurídice*: o costume de “gente elegante” invadir os ensaios, tomando chá e “biscoitinhos elegantemente oferecidos pela direção” (RATTO, 1996: 251). A temporada de Ratto no TBC dura, portanto, dois anos (1956-1957).

Antes disso, Ratto estivera também por dois anos (1954-1955) na Companhia Maria Della Costa (CMDC). Foi graças ao casal de empresário e atriz, Sandro Polônio e Maria Della Costa, que ele largara a Itália e viera para o Brasil em 1954. Porém, dentro da empresa, logo cedo nasce o sonho conjunto com o citado grupo de atores de sair dali para formar uma companhia própria, de repertório. É o embrião do futuro Teatro dos Sete, que será fundado em 1959, exatamente um ano depois da sua passagem pela ET, e que se tornará, então, a primeira companhia moderna relativamente estável do Rio de Janeiro (BRANDÃO, 2002: 15;79). Ratto que saíra do CMDC e do TBC acalentando o desejo de formar uma companhia, com ele entra na Escola de Teatro de Martim.

---

<sup>548</sup> Ver subcapítulo 1957.

A presente tese com o trecho que segue não pretende fazer um estudo comparativo entre as ‘personalidades artísticas’ de Martim Gonçalves e Gianni Ratto, mas indica alguns caminhos. E caminhos importantes, sobretudo, para compreensão da cizânia interna à Escola que deixará marcas profundas pessoais, artísticas e institucionais no teatro brasileiro.

Ratto e Martim possuíam, surpreendentemente, tanto profundas semelhanças quanto múltiplas oposições em seus percursos e questionamentos artísticos. Ambos eram cenógrafos, com habilidades reconhecidas em seus países, que adentraram há pouco na direção de espetáculos teatrais. Ambos buscavam a valorização do autor brasileiro; Acreditavam na importância de conciliar a palavra *e a cena*; e ambos possuíam um histórico problemático com o empresário Franco Zampari (TBC e Vera Cruz). Mas era só.

Em cima dessa base em comum, conhecendo os dois apenas um pouco mais, era gritante o nível de divergência. Para começar, enquanto Ratto iniciara a carreira de cenógrafo numa “louca” “aventura”, posto que “um leigo que nunca fizera um cenário na vida” aceitara fazer um para Giorgio Strehler e daí, de trabalho em trabalho, na prática, seguira na profissão (*Idem*: 68), Martim, que também obtivera sucesso, inclusive premiação, com seu primeiro cenário (para Dulcina de Moraes, ver Capítulo 1), resolvera se capacitar e estudar na área antes de ‘assumir-se’ como cenógrafo, o que fizera viajando em plena II Guerra para a Inglaterra onde, na Europa, o teatro não parou (ao contrário, efervesceu) durante o conflito.

Por conta disso, o discurso público de Ratto – em entrevistas e depoimentos da época, é de supor que também em aulas – nunca deu tanta importância ao ensino das técnicas teatrais em escolas, chegando mesmo a questionar a sua ‘real’ possibilidade. Martim, ao contrário, afirmava sempre que podia que o ‘autodidatismo era um caminho longo e inseguro’ (afinal, também ele próprio o percorrera) e que ‘havia chegado a hora’ do teatro brasileiro criar um ‘campo profissional’ com ‘diversas carreiras’ devidamente capacitadas, para ‘enfrentar todos os desafios’.<sup>549</sup> Mas, ao dizer isso, Martim jamais menosprezou a característica-núcleo da arte teatral, que é aprender através da *mimese*, posto que estruturou sua Escola inteira sobre a prática e a partir da ‘troca *em cena*’ da experiência dos atores. Paradoxalmente, também Ratto, apesar do discurso tanto quanto ‘libertário’ em relação à necessidade de escolas, vai por muitas oportunidades se envolver em atividades de formação de artistas da área. Antes da ET da Bahia, havia rápida passagem pelo IAC/MASP, dos Bardi (CARNEIRO FILHO, 1997: 232), e na EAD quando trabalhava no TBC (SILVA, 1986: 103-106).

A experiência deles com as artes plásticas e com a cenografia também transformaram ambos em tipos muito específicos de ‘diretores modernos’. Ratto e Martim sabiam trabalhar profundamente um texto e eram capazes de propor uma

---

<sup>549</sup> A tese assume o discurso disperso de Martim em inúmeras entrevistas e distribuídas ao longo dos capítulos.

tradução consistente para o mesmo em espaço e luz. Contudo, em 1958, quando se enfrentam na Escola da Bahia, Martim considerará ‘acadêmica’ a direção de Ratto para *As Três Irmãs*, de Tchecov.<sup>550</sup> Glauber Rocha ao criticar a montagem terá, sem saber, a mesma opinião e chamará ‘toda a Escola’, e, por extensão, Martim, de acadêmicos.<sup>551</sup> Curiosamente, Martim em sua fase carioca posterior (1962-1973), também será considerado ‘acadêmico e conservador’ por parte da crítica, por continuar *dirigindo na contramão do teatro brasileiro da época*, espetáculos de diversas tendências, mas *ainda* baseados ou em forte diálogo com o texto dramaturgico.<sup>552</sup>

Montar autores brasileiros sempre foi uma preocupação fundamental da Escola de Teatro, ao contrário do que se debaterá sobre a instituição nos meios culturais baianos a partir dos anos 1990. Para tanto, logo criou um setor próprio de documentação, um curso de formação do autor e montou, apenas em 1958, dos oito espetáculos, quatro com textos nacionais, três deles inéditos – *Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra*, *O Tesouro de Chica da Silva* e *Cachorro Dorme na Cinza*, este último, de um aluno da Escola. O autor brasileiro não inédito de 1958 é Arthur Azevedo, então um dramaturgo desacreditado pela classe teatral, mas na lista de trabalhos da Escola de Teatro desde o ano anterior.<sup>553</sup> A pesquisa e recepção da montagem *A Almanjarra*, comédia de Azevedo que faz grande sucesso na Bahia em 1958 e em que Ratto aparece na ficha técnica como supervisor de cenário e Petrucelli, na supervisão de guarda-roupa, ganharão mais análise à frente, ainda nesse subcapítulo, já que, como é público e histórico hoje, o primeiro espetáculo que Ratto dirige no Brasil no pós-ET e primeiro espetáculo do Teatro dos Sete será exatamente um texto de Arthur Azevedo, *O Mambembe*, um grande sucesso de público e crítica no Rio de Janeiro, em novembro de 1959.

Bom, isso tudo entre Martim e Ratto em linhas muito gerais, estéticas. No dia-a-dia mesmo, no relacionamento cotidiano, o contraste era ainda mais intenso. Ratto com seu jeito extrovertido e folgazão, Martim tímido e reservado; Ratto não ria, gargalhava solto, Martim sorria e falava baixo. E, o ponto mais agudo, Martim era praticamente um puritano, sobretudo no que dizia respeito às relações pessoais na Escola. Acreditava – e os acontecimentos futuros provarão que infelizmente não estava enganado – que era preciso não dar razão a que um ‘falatório’ colocasse em

<sup>550</sup> Em *Tope a Parada, Mr. Francis*, de Glauber Rocha, publicado no *Jornal do Brasil*, em 11 de fevereiro de 1961.

<sup>551</sup> Em *Três Irmãs* de Tchecov via Escola de Teatro, de Glauber Rocha, 05 de outubro de 1958, no *Jornal da Bahia*.

<sup>552</sup> A tese chegou a essa conclusão após a leitura das críticas sobre os espetáculos de Martim Gonçalves presentes nos Dossiês da Funarte, em especial: *O Galpão*, *Salomé*, *Pena ela Ser o Que é*, *A Noite dos Assassinos*, *Victor ou as Crianças no Poder* e *Verão*.

<sup>553</sup> Em *A Escola de Teatro vai Representar para o Povo*, em 15 de dezembro de 1957, no *Diário de Notícias*, Bahia.

risco aquele projeto teatral na cidade. E Ratto, nesta época, já tinha larga fama de “mulherengo”, apesar de casado (CARNEIRO FILHO, 2007: 84).

Como se viu, Martim aguardara pelos jornais, ansiosamente, a chegada do professor que iria “dividir” com ele parte do trabalho concentrado em suas mãos.<sup>554</sup> Só que Ratto chega para *lecionar* a disciplina de cenografia, não necessariamente para dirigir espetáculos. Mesmo nos depoimentos onde, imagina-se, ele é a principal fonte, há desencontro sobre o que fora sua real função na Escola da Bahia (RATTO *apud* BRANDÃO, 2002: 254; MONTENEGRO *apud* BRANDÃO, 2002: 279). Ainda assim, ele dirige dois espetáculos da casa em 1958: *As Três Irmãs* e *Chica da Silva*.

Nesse ambiente, não surpreenderia que a experiência/vida europeia de ambos também acabasse virando moeda no jogo simbólico por poderes. Na temporada inglesa, Martim havia travado contato pessoal com Gordon Craig e fora a partir dos textos deste encenador/cenógrafo inglês, em especial os publicados na revista *The Marionete*, que ele desenvolvera a ideia do seu Teatro de Bonecos, igualmente baseando-se na observações dos bonecos mamulengos nordestinos. Martim chega a escrever sobre o tema logo quando retorna da Europa.<sup>555</sup> Ratto, aos 14 anos, em Gênova, também havia mantido certo contato com Graig, de quem afirmava ter sofrido influência decisiva na carreira (RATTO, 1996: 23-24).

Dentre todos os “estrangeiros” que mobilizaram a cultura na Bahia daqueles anos, na verdade poucos viveram o *cotidiano da guerra* em primeira pessoa. O alemão Koellreutter e o suíço Walter Smetak, por exemplo, logo cedo, em 1937, precisaram fugir da Europa. Idem para a dançarina polonesa Yanka Rudska. Em 1932, Verger saíra da França por motivos pessoais. Curiosamente, Lina, Martim e Ratto enfrentaram, cada um a seu modo, em primeira hora, os problemas morais e técnicos que o conflito colocara para as artes e para praticamente toda a cultura ocidental. A crença na máquina e na tecnologia como meios de redenção e libertação do homem, a partir de então, não se apresentava tão óbvia quanto no momento anterior e era preciso encontrar uma saída nova/diferente/conciliatória para o ‘Homem’.

Marcados diretamente pelo Fascismo, Lina deixa a família em Roma e segue para Milão, cidade que se transformara em polo da resistência cultural. Ratto abandona o exército, deixa a mãe em Gênova e também segue para Milão. Ratto ainda desenvolveria completa aversão à “imposição de regras disciplinares” que só conseguiam, segundo ele, “uma obediência estupidamente submissa e atitudes ironicamente respeitadas” (*Idem*: 77). Quanto a Martim, na Inglaterra convivera com uma solução ‘liberal’ e se impressionara profundamente com a resistência ‘daquele

<sup>554</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1957, *Uma Escola de Teatro*, Coluna de Eneida.

<sup>555</sup> Em *Teatro de Bonecos*, por ‘Eros Gonçalves’. Recortado sem nome do jornal e sem data. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves. Pasta 01.

povo’ – sobretudo o de teatro – ao continuar trabalhando nas circunstâncias mais inóspitas e improváveis, permanecendo em cima do palco literalmente sob bombas (ver Capítulo 1). Ele que vira isso acontecer, poderia enfrentar qualquer coisa.

Impossível tratar no espaço da tese reservado ao assunto a multiplicidade de ocasiões em que o encontro entre Ratto e Martim deve ter sido, no mínimo, arrebatador, criando uma situação *inédita dentro* da Escola de Teatro da Bahia de confrontação ao diretor geral. Dito de outra forma, difícil imaginar antes de Ratto alguém contradizendo abertamente a condução de Martim para o que quer que fosse. E essa ‘fissura’ interna vai deixar profundas ‘marcas’ no corpo da instituição e na memória dos alunos. Já em 1959, a relação Ratto/Martim fará parte do mote do desentendimento entre a direção e um grupo de alunos que termina se afastando da unidade, o grupo embrião da companhia Sociedade Teatro dos Novos, a primeira companhia profissional de teatro de Salvador. Em 1961, os argumentos lançados de um contra o outro serão re-apropriados e reorganizados, indiscriminadamente, pelas citadas campanhas, quando Martim será chamado de ‘fascista e autoritário’, por conta das regras disciplinares que empreendeu para a instituição; a Escola definida como ‘acadêmica e conservadora’ e, Martim e a ET taxados de “estrangeiros”. E a Escola, agora além de ser comparada com a Vera Cruz também será confundida com um ‘novo TBC’. Mas, como se vê, se não são brutais equívocos, são inegavelmente meias-verdades.

Martim/Ratto quando voltam a conviver numa mesma praça profissional, o Rio de Janeiro a partir de 1962, voltam a “competir” artisticamente em diversas ocasiões. Martim lança um novo texto de Nelson Rodrigues (*Bonitinha, mas Ordinária*, em novembro de 1962) logo após o Teatro dos Sete lançarem um, com direção de Fernando Torres e cenários de Ratto (*O Beijo no Asfalto*, em julho de 1961);<sup>556</sup> Ratto utiliza o nome ‘Teatro Novo’ para uma companhia que cria no final dos anos 1960, absurdamente inspirada nas atividades da Escola de Teatro da Bahia (RATTO, 1996: 121-132), isso quando Martim também já utilizara o mesmo nome, ‘Teatro Novo’, para o grupo que cria na Aliança Francesa, em 1962, entre muitas outras passagens.<sup>557</sup>

Entre os recortes de Martim, há uma grande reportagem, sem data, de autoria de Bárbara Heliodora, fazendo um balanço sobre a criação do Teatro dos Sete. Martim grifa em vermelho (geralmente ele anotava os jornais nesta cor) o seguinte trecho: “Entre querer fazer uma companhia e chegar a organizá-la há uma longa distância a ser percorrida em tempo, distância e dinheiro: Ratto deixou o TBC e foi para a Escola da Bahia, como professor, enquanto que Fernanda, Fernando, Sérgio continuavam no

<sup>556</sup> Algumas críticas sobre as peças presentes no Dossiê Funarte tratam também de comparar as montagens dos diferentes diretores dos textos de Nelson Rodrigues.

<sup>557</sup> Entrevistas com o cenógrafo Hélio Eichbauer, que trabalhou com Martim Gonçalves entre 1967 e 1973. Ele confirma a relação agonística entre Martim Gonçalves e Gianni Ratto como profissionais de teatro no Rio de Janeiro.

TBC”.<sup>558</sup> O que comprova, mais uma vez, pelo menos para Martim, com que espírito Ratto adentrara na Escola da Bahia. Mas o conflito entre Ratto e Martim durante e depois da ET sempre foi uma ‘coisa entre artistas’, utilizando ‘as armas’ do teatro, compreendido pela tese, apesar das fortes dores pessoais que gerou, algo mesmo de uma relação *agonística* entre criadores. É bem diferente o que acontece entre Martim Gonçalves e os jornais e parte da intelectualidade baiana.

Para encerrar, um rápido balanço dos espetáculos realizados este ano. *A Via Sacra*, de Henri Gheon, é exibida em 03 e 04 de abril. O texto já havia sido dirigido por Martim em O Tablado, tendo sido também um sucesso de público. No Rio, foi apresentado em 1953, no Adro da Igreja de São Bento, e foi o que animou Martim a empreender a ideia nascida na Inglaterra de um teatro de largo no Brasil, inspirado nos grandes autos medievais, criando o Teatro do Largo (ver Capítulo 1). Em Salvador, as fotografias mostram o Largo do Terreiro de Jesus, no Centro Histórico, inteiramente tomado de pessoas assistindo a montagem, comprimidas nas escadas e nas janelas dos sobrados.<sup>559</sup> Aí *A Via Sacra* se apresentou duas vezes no período da Semana Santa.<sup>560</sup> Dias depois, voltaria a ser encenada no pátio do Convento da Santa Clara do Desterro. Em todas elas, contou com o Coro dos Frades do Convento de São Francisco (EICHBAUER, 1991: 35-37).

Segundo Martim, o espetáculo de “cunho nitidamente popular” visava “dar relevo ao aspecto educativo” do empreendimento “não só no que concerne aos alunos da Escola de Teatro, mas em relação ao público”.<sup>561</sup> Em reportagens, entre outros, o aviso de que “o povo deve respeitar os cordões de isolamento e manter-se no maior silêncio”.<sup>562</sup> A repercussão é intensa e positiva em todos os jornais baianos, que no geral elogiam a evocação da “nossa tradição baiana” quando eram “comuns apresentações na praça pública de autos religiosos”.<sup>563</sup> Com *A Via Sacra* é lançado o primeiro número da revista *Repertório*<sup>564</sup> da fase Martim Gonçalves (15 números). A publicação era distribuída junto com o programa dos espetáculos, mas devido ao grau de riqueza de informações e profundidade do conteúdo, que trazia análises sobre a peça, autor, trechos de outros textos, entrevistas, fotos e mais, merece ser compreendida em sua integridade e também aguarda uma análise específica.

Com *Senhorita Júlia*, de August Strindberg, Martim finalmente inaugura, em 26 de abril de 1958, o Teatro Santo Antônio, com a peça-marco do modernismo nos

<sup>558</sup> Em *Os Sete Começaram em Sonho com Uma Estrela sem Brilho*, de Bárbara Heliodora. Sem data e sem jornal. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>559</sup> Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer. Fotos e programa de *A Via Sacra*.

<sup>560</sup> Estado da Bahia, 02 de abril de 1958, Amanhã, Primeira Apresentação do auto *A Via Sacra*.

<sup>561</sup> Diário de Notícias, da Bahia, 03 de abril de 1958, *A Via Sacra* em Dois Espetáculos Populares.

<sup>562</sup> Estado da Bahia, 02 de abril de 1958, Amanhã, Primeira Apresentação do auto *A Via Sacra*.

<sup>563</sup> Estado da Bahia, 08 de abril de 1958, *A Via Sacra*; Estado da Bahia, 10 de abril de 1958, *A Via Sacra*; *A Tarde*, Bahia, 05 de abril de 1958, *Via Sacra* no Cruzeiro de São Francisco; Diário de Notícias, Bahia, 23 de maio de 1958, *A Via Sacra*.

<sup>564</sup> Revista *Repertório*, número 01, abril de 1958, Escola de Teatro da Universidade da Bahia.

palcos. Martim, com certeza, não ignorava o salto do edifício teatral empreendido pelo autor sueco com suas peças naturalistas. Por séculos – milênios seria mais exato – a arte teatral e dramática baseou-se na cena de invenção, na cena artística. Strindberg, no final do século XIX, realiza um ato revolucionário de ruptura: transforma o palco, o tradicional espaço para a capacidade criadora do imaginário (aquele lugar onde tudo simplesmente podia ser signo do que não é), no consultório de um especialista, de uma espécie de cientista que não mais inventa *um* homem, mas *o* desnuda. Constrangedor.

O texto de *Senhorita Julia* é de 1888. Acredita-se que sua escrita tenha sido motivada pela própria criação do *Théâtre Libre*, de Andre Antoine, em Paris, no ano anterior. Em 1889, a peça é exibida para um público fechado em Copenhagen. Três anos depois, acontece a sua estreia mundial, em Berlim, numa sequência de encenações de textos de Henrik Ibsen. Martim seguramente pretendia um posicionamento diante da “tradição” moderna, tentando “rever” o que esta trazia originariamente de inconformismo e questionamento da arte teatral com as tramas socioculturais. Não à toa, publica na íntegra em português o então raro *Prefácio do Autor* na revista *Repertório 02*.<sup>565</sup>

Nesse texto, entre outros tópicos, Strindberg propõe uma mudança radical na qualidade do teatro enquanto acontecimento. O autor critica o mundanismo e o aspecto apenas social do encontro teatral, para propor o tema da emancipação da arte. E tal emancipação ocorreria fundamentalmente através de um determinado ‘tipo de espaço’: “se pudéssemos ter um palco pequeno e um pequeno teatro, e então, quem sabe, uma nova arte dramática poderia surgir e o teatro se tornaria, mais uma vez, um lugar de divertimento para pessoas educadas”, propõe, no famoso texto.<sup>566</sup>

Tendo a atriz Ana Edler, afinal, num novo e importante papel, o espetáculo, que ficará mais de um mês em cartaz,<sup>567</sup> vai merecer dos jornais uma abordagem dúbia. Os textos que tratam da montagem analisam basicamente a atualidade ou não da peça, esquecendo – ou não sabendo enxergar – nada mais no espetáculo que não fosse o tema da dramaturgia (uma patroa se envolvendo com um criado) e a interpretação dos atores. Também, ao menos pelo que revela a cobertura jornalística, o recado presente no *Prefácio do Autor* em nada será compreendido.<sup>568</sup> E a estreia de *Senhorita Júlia* merecerá especial atenção por ter sido uma “parada” de elegância e

<sup>565</sup> Revista *Repertório*, número 02, abril de 1958, Escola de Teatro da Universidade da Bahia.

<sup>566</sup> Idem.

<sup>567</sup> Jornal *A Tarde*, Bahia, coluna Sociedade Sandra, 07 de junho de 1958.

<sup>568</sup> Primeira Escola Séria de Teatro que se Faz, no Diário de Notícias, Bahia, em 18 de abril de 1958; Teatro Santo Antonio da Universidade, no A Tarde, Bahia, em 24 de abril de 1958; Em Lotação hoje já Esgotada, no A Tarde, Bahia, em 26 de abril de 1958; Convidados para a Estréia da peça *Senhorita Júlia*, no Diário de Notícias, Bahia, em 27 de abril de 1958; *Senhorita Júlia*, A Tarde, Bahia, 02 de maio de 1958; *Senhorita Júlia*, no A Tarde, Bahia, em 03 de maio de 1958.

luxo: “Tudo que tinha de chique estava lá”.<sup>569</sup> O espanhol Enrique Del Buey, responsável pelos cenários e figurinos,<sup>570</sup> e o sueco Knut Bernström, primeiro secretário da Embaixada da Suécia no Rio de Janeiro, futuro tradutor do *Corão* para o sueco<sup>571</sup> e tradutor da peça teatral para o português, juntamente com Mário da Silva, estiveram na plateia. Nos recortes pessoais de Martim, dois artigos para análise: um de 1957, que falava do interesse da embaixada sueca em fornecer bolsas para estudantes<sup>572</sup> e uma entrevista de 1958, que narra a “satisfação” de Bergström ao conhecer a “capital que fora a primeira do país” a “encenar uma peça de um autor sueco”.<sup>573</sup> Ambos dão uma pista do ininterrupto trabalho do administrador Martim Gonçalves em busca de parcerias, apoios e contatos para a instituição.

Ele, que tinha *dado às mãos* à classe média e a elite baiana para tentar organizar a área teatral através de sua Escola, ao longo dos anos verá a obra cada vez mais ser compreendida pela burguesia local como propriedade sua. Mas, como se viu, se Martim – um homem considerado ‘educado e bem vestido’ em várias narrativas – havia ancorado, desde os primórdios, tal ação *também* à burguesia local, nem de longe menosprezara os elementos populares da sociedade, fosse como tema, forma poética, participe direto e *muito menos como plateia*. Tópicos que, em linhas gerais, foram as principais críticas empregadas ao TBC/EAD e a Vera Cruz.

Até 1960 os espetáculos da ET serão inteiramente gratuitos e divulgados pelos jornais e rádio *Associados* para a população em geral. Apenas no final de 1960, após uma série de polêmicas, a Escola cobrará, enfim, “um ingresso a preço simbólico” pelo “trabalho profissional” que é oferecido pelos alunos. É quando, mais uma vez, Martim virá aos jornais explicar a novidade, a “bossa-nova”, da Escola de Teatro. Segundo ele, o objetivo da cobrança era acostumar a plateia a “pagar pelo serviço” e ensinar o aluno-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”.<sup>574</sup> Enquanto um espetáculo “do sul”

<sup>569</sup> Em *Estréia e Linha Saco*, no *Estado da Bahia*, por João Bahia, em 28 de abril de 1958; Em *Ainda uma Estréia*, no *Estado da Bahia*, por João Bahia, em 29 de abril de 1958.

<sup>570</sup> *Convidados para Estréia da Peça Senhorita Júlia*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 27 de abril de 1958. Programa de *Senhorita Júlia*, José Enrique Del Buey aparece como ‘cenários e trajes’, Gianni Ratto e Luciana Petrucelli na supervisão respectiva. Acervo Martim Gonçalves/Hélio Eichbauer.

<sup>571</sup> *The Politics of Group Rights: The State and Multiculturalism*, de Ishtiaq Ahmed, pp. 72, University Press of America, 2005, 220 páginas.

<sup>572</sup> *Brasil-Suécia*, no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 14 de novembro de 1957. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer, pasta de recortes de 1958.

<sup>573</sup> *Na Bahia, o Embaixador Stenstrom (sic)*, sem data e sem jornal. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer, pasta de recortes de 1958.

<sup>574</sup> Em *Bossa-Nova na Escola de Teatro: Entrada Agora custa Cr\$20*, no *Diário de Notícias*, da Bahia, em 25 de outubro de 1960.

custava cerca de Cr\$ 100 (cem cruzeiros),<sup>575</sup> a ET cobrava Cr\$ 20 (SANTANA, 2009a: 186-187).

A comédia *A Almanjarra*, de Arthur Azevedo, primeira investida do ator Antonio Patiño na direção, sob a supervisão de Martim, estreia tímida em 13 de junho de 1958, sexta-feira, para “autoridades, jornalistas e conselho universitário”.<sup>576</sup> Dia 15, a apresentação aconteceria para “a sociedade”, com convites distribuídos por colonistas sociais,<sup>577</sup> que avisam: “Haverá também o dia dos universitários, bem como outros espetáculos para as pessoas que quiserem ver, devendo apenas reservar seus ingressos (grátis) na Escola”.<sup>578</sup>

Duas semanas depois, *A Almanjarra* já era “um sucesso tão grande que bilhetes só para o dia 20 do próximo mês”.<sup>579</sup> Na plateia do Teatro Santo Antonio (TSA), aos poucos, começavam a aparecer pessoas da “sociedade” que “pouco vão a estes lugares”, como as senhoras Maria Emília Carvalho, Zulmerinda Moscoso Barreto e o casal Armando J. de Carvalho, avisava uma colonista que descrevia: na “casa repleta” a peça foi “muito aplaudida e engraçada”.<sup>580</sup> Com a boa acolhida, a montagem fica em cartaz não apenas em junho e julho,<sup>581</sup> como entra por agosto,<sup>582</sup> colocando já este segundo espetáculo um problema que o TSA viveria ao longo das décadas: como fazer quando uma montagem da Escola faz sucesso e existe um cronograma com outros espetáculos a cumprir? Num outro e complementar ângulo, um colonista chegou a afirmar que “assistir *A Almanjarra*” foi necessário para “espairecer os espíritos após dias amargos com a destruição parcial do majestoso TCA”.<sup>583</sup> Referia-se ao incêndio que destruiu o complexo artístico prestes a ser inaugurado, na madrugada de 08 para 09 de julho de 1958, frustrando os planos culturais da cidade. Fatídico que termina por transformar o TSA, como já se disse, por quase uma década,<sup>584</sup> no único palco realmente equipado de Salvador.

Apesar da repercussão positiva em notinhas, a cobertura de *A Almanjarra* carece de uma análise sobre os diferentes elementos que compunham o espetáculo, sendo também este mais considerado pelo texto – “sem grandes pretensões artísticas e literárias” – e pela interpretação dos atores.<sup>585</sup> Segundo o *A Tarde*, *A Almanjarra* “foi

<sup>575</sup> O Teatro de Arena cobrou Cr\$ 100 pela apresentação em outubro de 1957. Propaganda publicada no *Diário de Notícias*, da Bahia, em 09 de outubro de 1957.

<sup>576</sup> Jornal *A Tarde*, coluna Sociedade Sandra, em 07 de junho de 1958.

<sup>577</sup> Idem.

<sup>578</sup> Idem.

<sup>579</sup> Jornal *A Tarde*, coluna Sociedade Sandra, em 21 de junho de 1958.

<sup>580</sup> Idem.

<sup>581</sup> Em *Teatro*, no *Estado da Bahia*, em 21 de julho de 1958.

<sup>582</sup> Em Tão Grande o Sucesso de *Almanjarra* que levada em Agosto no TSA, no *A Tarde*, em 24 de julho de 1958.

<sup>583</sup> Em *Teatro*, no *Estado da Bahia*, em 21 de julho de 1958.

<sup>584</sup> O Teatro Castro Alves só será inaugurado em 1967.

<sup>585</sup> *A Almanjarra*, em *Estado da Bahia*, em 21 de julho de 1958; Em coluna assinada por M. Nandro, no *A Tarde*, Bahia, em 23 de junho de 1958.

levada em ininterrupta linha naturalista. Isto é, com absoluto respeito ao texto e às situações sem o menor prejuízo à compreensão e aceitação do público”.<sup>586</sup> E daí se tira a noção de naturalismo teatral do articulista. No intervalo do espetáculo que possuía dois atos, era apresentada uma farsa escrita no curso de formação do autor, sob a orientação de João Augusto e a supervisão de Martim Gonçalves.<sup>587</sup>

Mas o que merece maior atenção da presente tese sobre a montagem de *A Almanjarra* é sua ficha técnica, que conta na supervisão de cenário com o nome de Gianni Ratto. Por que nas narrativas sobre a montagem de outro texto de Arthur Azevedo, *O Mambembe*, um ano depois, com o Teatro dos Sete, ele prefere relacionar o novo trabalho à sua própria direção para *A Moratória*, de Jorge Andrade (RATTO *apud* BRANDÃO, 2002: 256), não pronunciando palavra sobre a montagem e estudos sobre o autor que participa na Bahia (RATTO, 1996: 288-291) durante o ano letivo de 1958? Por causa da rixa pessoal com Martim?

É importante que se lembre que as aulas das diferentes disciplinas e cursos da Escola giravam em torno do espetáculo que estivesse sendo produzido para entrar em cartaz. Também não havendo indicação, nos currículos de 1958, de separação entre ‘teoria’ e ‘prática’. A pesquisa não tem condição de afirmar como foi escolhido o texto *A Almanjarra*, mas já destacou que ele vinha sendo anunciado desde o final de 1957 (ver subcapítulo 1957). Poucos anos antes, *A Almanjarra* havia sido montada pelo Teatro Paulista do Estudante (SIQUEIRA, 2009: 51-52) e pelos amadores do Teatro Rural do Estudante do Rio de Janeiro (LIMA, 2007: 69). Mas sem que elas conseguissem ou tivessem a intenção explícita de rever o lugar nas práticas do teatro brasileiro reservado a Azevedo, que era àquela altura considerado apenas um autor de ‘peças menores’.

A revista *Repertório* 03, de junho de 1958, é ilustrativa da seriedade com que a Escola de Teatro trata o dramaturgo, repassando ao longo de 40 páginas toda a sua vida e listando a extensa obra (revistas, sátiras, farsas, vaudevilles, zarzuelas e etc), trazendo uma autobiografia, fotos do autor, desenhos e figurino de época, um apanhado com toda a obra dramática encenada e uma coletânea de depoimentos sobre Azevedo de críticos/autores como Olavo Bilac, José Veríssimo, entre outros.<sup>588</sup> Se Martim possuiu alguma intenção de montar *O Mambembe* com seus alunos da Escola, um espetáculo que necessitava de elenco numeroso, a presente tese não tem condições de afirmar.

Até dezembro de 1958, época da partida de Ratto, a Escola de Teatro envolverá inúmeros alunos e docentes, paralelamente, num trabalho de pesquisa, soerguimento e ajuda de um grupo folclórico típico das Festas de Reis, *O Rancho da Lua*, então inativo há 46 anos. O Rancho fará ao menos uma apresentação na ET, na noite de 09

<sup>586</sup> Em coluna assinada por M. Nandro, no *A Tarde*, Bahia, em 23 de junho de 1958.

<sup>587</sup> Idem.

<sup>588</sup> Revista *Repertório*, número 03, junho de 1958, Escola de Teatro da Universidade da Bahia.

de dezembro de 1958,<sup>589</sup> data em que Ratto ainda está na cidade.<sup>590</sup> A iniciativa da Escola incentiva a Rádio Sociedade da Bahia (dos *Diários Associados*) a apresentar o *Rancho da Lua* na programação de ‘A Sociedade nas Praças’, quando o grupo se apresenta na Praça da Lapinha, entre outros lugares.<sup>591</sup> Toda essa pesquisa sobre tal manifestação popular “simples e brejeira” realizada em 1958, será reempregada em 1960, quando Martim afinal encena *Uma Véspera de Reis*, também de Azevedo, que tem a Bahia como cenário e quando os alunos trazem para cena o folguedo popular, com músicas e cantigas típicas.<sup>592</sup> Apesar de serem manifestações folclóricas diferentes, impossível não recordar da Festa do Divino posta em cena por Ratto em *O Mambembe*, em 1959, e que tanto chamou atenção dos meios culturais e artísticos do Rio de Janeiro (RATTO *apud* BRANDÃO, 2002: 255).

O próximo espetáculo da ET será justamente uma direção de Gianni Ratto. *As Três Irmãs*, de Anton Tchecov, com tradução de Otávio Alvarenga,<sup>593</sup> estreia em 23 de setembro<sup>594</sup> e fica em cartaz até 16 de outubro.<sup>595</sup> O lançamento é adiado em 10 dias<sup>596</sup> e o espetáculo não chega a ficar um mês no palco. Meses antes da estreia, Martim havia falado em entrevista que *As Três Irmãs* ficaria “quinze dias seguidamente” por conta da bolsa concedida a Ana Edler para estudar nos EUA.<sup>597</sup> Contudo, no espetáculo apresentado, o nome de Ana Edler não aparece entre os créditos. Teria ela, com os atrasos da estreia, saído da produção? Também é o primeiro programa da Escola de Teatro a ser publicado sem que o nome de Martim Gonçalves apareça em algum lugar da ficha técnica.<sup>598</sup> No mesmo dia da estreia, a Escola inaugura uma ‘exposição didática’ do seu Museu do Teatro, com cartazes franceses, postais e folhetos brasileiros. Exposição que é para L.B. (supõe-se Lina Bardi, editora do caderno), no *Crônicas 03*, do *Diário de Notícias*, “o primeiro passo para um museu do costume, o museu do teatro, ponto de saída para a escola de qualquer pesquisa humana.”<sup>599</sup> O acervo é substancialmente da colecionadora Glycia

<sup>589</sup> Rancho da Lua ressurgiu após 46 anos sem função, no *Diário de Notícias*, da Bahia, em 10 de dezembro de 1958.

<sup>590</sup> Foto-Legenda *Chica da Silva*, capa do *Diário de Notícias*, Bahia, em 11 de dezembro de 1959.

<sup>591</sup> Idem.

<sup>592</sup> Ver fotos e programa de *Uma Véspera de Reis*. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>593</sup> Programa de *As Três Irmãs* (EICHBAUER, 1991: 49).

<sup>594</sup> Em *Noticiário Estudantil*, do *Diário de Notícias*, Bahia, em 23 de setembro de 1958. No caderno *Crônicas*, do *Diário de Notícias*, da Bahia, em Exposição Didática na ET, em 21 de setembro de 1958.

<sup>595</sup> Em *Noticiário Estudantil*, do *Diário de Notícias*, Bahia, em 16 de outubro de 1958.

<sup>596</sup> Foto-Legenda de *As Três Irmãs*, no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em 19 de setembro de 1958.

<sup>597</sup> Na coluna Teatro, em Atividades da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, em 30 de julho de 1958, no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro.

<sup>598</sup> Programa de *As Três Irmãs* (EICHBAUER, 1991: 49).

<sup>599</sup> Em Exposição Didática, no *Crônicas 03*, *Diário de Notícias*, em 21 de setembro de 1958.

Geiger de Pinto, com alguns itens da Coleção Martim Gonçalves.<sup>600</sup> A apresentação da exposição é de Lina Bardi.<sup>601</sup>

Apesar do ‘pouco’ tempo em cartaz, a peça ganha considerável repercussão nos jornais baianos graças, sobretudo, à polêmica levantada por Glauber Rocha de que a peça era ‘conservadora’ e à réplica de Ratto publicada no caderno *Crônicas*, espaço no qual, assim como Koellreutter e Martim, ele era colaborador.<sup>602</sup> A revista *Repertório 04* traz nota biográfica sobre Tchecov, listagem das obras completas, trechos de cartas, ensaios sobre seu teatro, artigos dos Pitoeff – família de artistas que o lançou na França - e escritos sobre Tchecov por Tolstoi, Nemirovith-Dantchenko, Gorki, Stanislavski, Pitoeff, Evreinof, Gassner, entre outros.<sup>603</sup>

Desde 1957, o texto de *As Três Irmãs* vinha sendo considerado para a programação da Escola de Teatro, pertencendo a uma espécie de trinca de autores estrangeiros formada por Strindberg-Tchecov-Brecht a ser trabalhada no ano vindouro.<sup>604</sup> Contudo, o texto de Brecht previsto em 1957, *A Alma Boa de Se-Tsuan*, não será encenado durante a primeira administração da Escola da Bahia, que optará daí a dois anos, sintomaticamente, pela *A Ópera dos Três Tostões*. Nessa mesma programação inicial para 1958, falava-se paralelamente na encenação de dois autores nacionais. A princípio, Francisco Pereira da Silva e José de Anchieta, sendo que este último é substituído por Antonio Callado. Quanto ao texto de Pereira da Silva, a Escola anuncia primeiramente a montagem de *Lázaro*, primeira peça do autor, prêmio revelação pela ABCT de 1952 e encenada no Teatro Duse, depois substituído por *A Bela Helena* e, por fim, é encenado *Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra*, baseado no folheto de cordel de Manoel Camilo dos Santos (ver subcapítulo 1957). Ratto com o Teatro dos Sete também monta, em 1960, um texto de Pereira da Silva, *O Cristo Proclamado*, que não obtém boa acolhida do público carioca (RATTO, 1996: 212-215).

O texto de Glauber Rocha sobre a montagem de *As Três Irmãs* é, na verdade, ambíguo e confuso.<sup>605</sup> Ao mesmo tempo em que critica a encenação de Ratto taxando-a como ‘conservadora’ e procura definir o que seria um “diretor criador”, simultaneamente coloca o espetáculo no meio de uma discussão muito mais ampla, sobre a necessidade de “se encenar Tchecov” no Brasil/Bahia/Província, introduzindo

<sup>600</sup> Programa da exposição no Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>601</sup> Idem.

<sup>602</sup> Em *Explicando*, na capa do caderno *Crônicas 09, Diário de Notícias*, em 02 de novembro de 1958.

<sup>603</sup> Revista *Repertório*, número 04, junho de 1958, Escola de Teatro da Universidade da Bahia.

<sup>604</sup> Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1957, Reitor da Universidade da Bahia cria uma Escola de Teatro; O Teatro, um Elemento Vivo do Nosso Estágio Cultural, no Diário da Noite, Pernambuco, em 02 de janeiro de 1958; Na Revista Leitura, em Falando de Livro e de Teatro, reportagem de Eneida, julho de 1958, número 13;

<sup>605</sup> Em *Três Irmãs de Tchecov via Escola de Teatro*, de Glauber Rocha, 05 de outubro de 1958, no Jornal da Bahia.

no ambiente do teatro baiano o velho debate sobre ser ou não “ser vanguarda” – debate caro à área cinematográfica, assim como o de “diretor criador”. Segundo ele: “Vanguarda no Brasil não seria Tchecov, seria Ionesco. Mas na Bahia é mais que vanguarda. É conquista de uma perspectiva cultural”. Portanto, Glauber mostra reconhecer tal ‘necessidade’ de Tchecov ao afirmar que “veio no tempo justo. Precisaria de um anterior estágio de freudismo via Strindberg ou da chanchada da intelectualizada Aluizio de Azevedo (sic)”.<sup>606</sup>

Mas, ainda assim, Glauber não perdoa a montagem de Ratto pela “conduta tradicionalmente correta” e pelo “artesanato meramente técnico”, na verdade qualificações que, de uma forma ou de outra, Ratto ouvirá ao longo da carreira (RATTO, *Idem*: 07). Glauber, de início, afirma que ele próprio está “enquadrado no espírito de vanguarda que deve vitalmente ser característico de geração nova” e, por isso, sua “volta tão por vezes agressiva à Escola de Teatro”.<sup>607</sup> Apesar disso, intui que: “Executar bem ou mal Tchecov já é *drama mais da arte cênica nacional* do que mesmo *da Escola de Teatro da Reitoria*” (Grifos da tese), afirma.

Esse texto de Glauber, como outros do mesmo autor, está presente no acervo pessoal de Martim Gonçalves. Obviamente que Martim não desconhecia o debate sobre “ser vanguarda” no teatro, devendo apenas considerar tal perspectiva evolucionista insignificante, quando não um equívoco, pelo menos da maneira como era colocada. Em suas muitas críticas antes e depois da passagem pela Bahia, Martim tratava de “o chamado teatro de vanguarda”<sup>608</sup> quase que como um período da história da arte, dando muito mais atenção ao modo como os processos, práticas e formas cênicas interagem e repercutiam ao longo do tempo e do espaço, do que numa necessidade atávica por superação poética. Tal postura explica em boa medida o cuidado generalizado que a Escola de Teatro sob sua administração manterá em relação a toda e qualquer “tradição” teatral e cultural, do mundo ocidental ou não. Curiosamente, tal lição será até exercitada, mas não será compreendida como discurso/prática de Martim Gonçalves nos anos vindouros, sendo a Escola de Martim muitas vezes considerada como *um divisor de águas* ou o ponto zero de um novo momento. Se, sim, é verdade que a consciência *profissional* do exercício do teatro e do *campo artístico* como algo próprio e independente na tessitura social eram uma novidade proposta pelas ações/aulas da ET na Bahia, nem de longe a unidade procurou a profissionalização e o fortalecimento do campo em simples *oposição/superação* do “passado” das práticas teatrais, textuais, cinematográfica e culturais da Bahia e do Brasil.

De todo modo, em resposta ao debate sobre a vanguarda, proposto pelo texto de Glauber, Ratto publica no *Crônicas 05*, do *Diário de Notícias*, um artigo intitulado

<sup>606</sup> *Idem*.

<sup>607</sup> *Idem*.

<sup>608</sup> Em *Depoimentos Sobre o MAM – Martim Gonçalves e a Arquitetura dos Teatros*, sem data e sem jornal, pasta de setembro de 1958. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

*Anton Tchecov – Primeiras Anotações para um estudo.* Numa espécie de diário de montagem, Ratto diz que parece ter a “sensação de que o olhar do autor acompanha compreensivo, julgando e desculpando há um (mesmo) tempo”. E completa que este olhar seria um “convite à simplicidade, a despirmos de qualquer redundância, de qualquer ênfase”, posto que “é tão difícil ser simples...”. E mais, segundo ele: “Não existe texto que não exija um processo de reconstrução que, partindo do momento que o inspirou, permita chegar à forma acabada da obra”. E Tchecov, para Ratto, é um desafio particular, “porque ele desenha as personagens em pinceladas”. Falando sobre a atualidade de Tchecov, enfatiza que é “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”. Por fim, numa defesa enviesada às críticas pela interpretação do elenco, afirmar acreditar “que a falta de técnica pode ajudar neste caso, pela falta cálculo”.<sup>609</sup> O artigo de Ratto é um belo documento e merece uma análise mais aprofundada. Demais textos publicados nos jornais baianos sobre a montagem tratam, no geral, dos temas já considerados, apesar de possuírem também especificidades, que merecem consideração em outros estudos.<sup>610</sup>

As três próximas peças encenadas em 1958 são apresentadas num mesmo programa: *Cachorro Dorme na Cinza*, do aluno de interpretação e formação do autor Echio Reis; *Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra*, de Francisco Pereira da Silva; e *O Moço Bom e Obediente*, de Betty Barr e Gould Stevens. Martim assina a direção e o figurino dos todos os espetáculos e o cenário do último, enquanto o aluno Miguel Calombrero assina o cenário dos dois primeiros. Como sempre neste ano, a supervisão geral dos cenários é de Ratto e a supervisão de figurinos é de Petrucelli (EICHBAUER, 1991: 44-47). A estreia acontece em 17 de novembro de 1958.<sup>611</sup>

A *Repertório 05*, que trata dos três espetáculos, é um primor de conteúdo e uma aula rara de cultura teatral. Além de pontuar sobre a carreira dos autores, traz uma longa ‘Nota’ assinada por Martim Gonçalves na qual, através de memórias dos espetáculos da infância, mostra como elementos essenciais “um tablado” e um “telão de fundo” são suficientes para realizar a “mágica” do teatro. De certa forma, a elementaridade é o mote que alinhava num mesmo programa as três peças curtas, característica presente, sobretudo no texto e no cenário que em dois desses espetáculos retomam o telão de fundo, como principal item da cenografia. Sem dúvida, tal retorno aos “elementos essenciais” do teatro é o que aproximará *formalmente* a montagem adaptada de um folheto do cordel nordestino, *Graça e*

<sup>609</sup> Em *Anton Tchecov*, por Gianni Ratto, *Crônicas 05*, no *Diário de Notícias*, Bahia, 05 de outubro de 1958.

<sup>610</sup> Sobre as Duas Irmãs, no *Diário de Notícias*, por Napoleão Lopes Filho, 19 de outubro de 1958; Tchecov na Bahia, Estado da Bahia, em 24 de setembro de 1958; A Tarde, 27 de setembro de 1958; Em O Teatro para Mim é uma Necessidade Vital, entrevista de Domitila Amaral, no *Jornal da Bahia*, em 05 de outubro de 1958.

<sup>611</sup> Coluna *Krista*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 18 de novembro de 1958.

*Desgraça*, com *O Moço Bom*, um peça ‘à moda japonesa’, também chamada de *O Espelho*, e já encenada por Martim em *O Tablado*.

*O Moço Bom* é uma peça inspirada no Teatro Nô e, por isso, a *Repertório 05* explora profusamente a “elementaridade” em diferentes propostas poéticas, trazendo reflexões de Paul Claudel sobre o tema, de Charles Dullin sobre a técnica dos atores japoneses e um pequeno trecho de Antonin Artaud sobre o retorno às “bases orgânicas”. E o texto sobre *O Moço Bom* enfatiza: “As correntes mais adiantadas do teatro europeu debatem-se por emancipar-se de todo possível naturalismo, do qual o Nô é uma antítese”. As inúmeras ilustrações presentes na revista sugerem a aproximação entre o teatro japonês e os cenários de algumas peças de Brecht. Também na *Repertório 05*, Martim republica o artigo *O Mamulengo*, àquela altura sendo reimpresso no *Diários Associados*,<sup>612</sup> aproximando a tradição dos bonecos das feiras nordestinas com o teatro japonês de formas inanimadas e, por fim, a revista traz uma sequência de *haikais* e mostra a influência desta forma poética sobre artistas como T.S.Eliot, Manoel Bandeira e Joaquim Cardoso. A publicação ainda traz um pequeno glossário de definições.<sup>613</sup>

Mas as montagens recebem pouca ou nenhuma atenção dos periódicos baianos<sup>614</sup> e nas matérias sobre a Escola de Teatro publicadas no Rio, as peças aparecem apenas em listagens de balanço de ano, jamais compreendidas em sua profundidade.<sup>615</sup> Sobre o programa conjunto, destaca-se apenas o comentário de Napoleão Lopes Filho intitulado ‘*Três Peças Curtas*’. O jornalista começa afirmando que os esforços da Escola “são dirigidos a formar atores e, principalmente, um público”. Falando das peças, afirma que há “diversidade de estilos, de gêneros, versatilidade dos atores, campo aberto para a cenografia, para a sonoplastia”.

Sobre a primeira a ser exibida, *Graça e Desgraça*, adaptação do cordel, define como “espécie de corporificação destas histórias populares” e afirma que “para fazer teatro desse material se requer habilidade (...) em viver a coisa popular sem cair na vulgaridade”. Em relação à *Cachorro Dorme na Cinza*, elogia os diálogos, que “foram escritos com naturalidade e os personagens (que) vivem como gente”. Quanto “à terceira peça apresentada”, *O Moço Bom*, acredita que “o mérito é do diretor”, que “aproxima os detalhes, faz valer a sutileza da sensibilidade japonesa, conduzindo os

<sup>612</sup> *O Mamolengo*, de Martim Gonçalves, *Diário de Notícias*, 23 de novembro de 1958.

<sup>613</sup> Revista *Repertório*, número 05, novembro de 1958, Escola de Teatro da Universidade da Bahia.

<sup>614</sup> Nenhuma matéria sobre as peças foi encontrada por esta pesquisa no jornal *A Tarde*; Em 01 de novembro de 1958, na coluna *Krista*, do *Diário de Notícias*, da Bahia; Em 18 de novembro de 1958, na coluna *Krista*, do *Diário de Notícias*, da Bahia; Em *Três Peças Curtas*, por Napoleão Lopes Filho, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 07 de dezembro de 1958; Coluna *Teatro*, em *O Fim de Ano da ET*, do *Estado da Bahia*, em 01 de novembro de 1958; *Jornal da Bahia*, em *Ingênuo Diante do Espelho Pensava ver o Próprio Pai*, em 17 de novembro de 1958.

<sup>615</sup> Em *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 14 de dezembro de 1958, em Martim Gonçalves e a Escola de Teatro, no Itinerário das Artes Plásticas; Em *Estudante Aprende a Ser Ator na Universidade*, em *A Cigarra*, em agosto de 1961.

atores num ritmo inteiramente artificial, como convém”. Logo adiante, o artigo, porém, traz um elogio dúbio, posto que se não irônico, ao menos desconcertante para ambas as partes (plateia e produção):

Enquanto a peça se compõe numa atmosfera de poesia, sensibilidade e inteligência, o público dorme, ronca, ou se coça, ou se mexe nas poltronas e em parte sai do teatro. É o sinal certo e seguro de que se trata de uma obra de arte. É o sinal de que os atores estão bem nos seus papéis. É o sinal de que não se faz concessões. É o sinal de que a Escola de Teatro está trabalhando bem. Não (temos) aqui o propósito nem o espaço para entrar numa análise e numa apreciação que a peça merece, mas sentimos que a mensagem de poesia que há no *Moço Bom e Obediente* chega até nós.<sup>616</sup>

Napoleão Lopes Filho tinha sido o mesmo jornalista que um mês antes havia realizado uma polêmica entrevista com Gianni Ratto, publicada no *Crônicas 08*, do *Diário de Notícias*, na qual, logo na abertura, ele afirma: “Com a presença de Gianni Ratto e sua grande colaboradora Luciana Petrucelli a Escola de Teatro 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”. Se não era uma crítica à necessidade, em Salvador, de uma escola de teatro em si, viés que aos poucos ganhará cada vez mais visibilidade, com certeza atingia em cheio o seu diretor. Tal ponto fora tocado por Santana (2009a: 190-191), que afirma que a entrevista esclarece sobre o raciocínio estético e o posicionamento administrativo de Ratto diante do teatro e do ensino do teatro.

No texto, em primeiro lugar, Ratto defende que acredita na coesão dos elementos do espetáculo, mas submete toda a criação à visão do dramaturgo, chegando mesmo a afirmar: “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”.<sup>617</sup> Ratto ainda coloca em questão indiretamente a Escola, ao pedir cautela ao “excesso de profissionalismo”, um dos mais decantados objetivos da instituição, além de elogiar “o engenho” e “a pureza” dos brasileiros, em contraste com os europeus “cansados e blasés”. Polarizações internas da Escola já exploradas no presente capítulo, mas que alcançam certa visibilidade pública com esta entrevista.

Sobre Napoleão Lopes Filho, além de repórter, era poeta, dramaturgo, tradutor e marido de uma das alunas da Escola, Alair Liguori, que interpretara em *Cachorro* a personagem Maria e que tocara piano em *A Almanjarra*.<sup>618</sup> Diga-se ainda que Lopes

<sup>616</sup> Em *Três Peças Curtas*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 07 de dezembro de 1958.

<sup>617</sup> Em *O Teatro Visto por Dentro*, no *Crônicas*, do *Diário de Notícias*, Bahia, em 26 de outubro de 1958.

<sup>618</sup> Em *Krista*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 20 de março de 1959; Em *Krista*, no *Diário de Notícias*, em 09 de abril de 1959; Em *O Poeta*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 24 de maio de 1959; Em 10 de outubro de 1960, *A Tarde*, na coluna *7 Dias no Teatro*; Nos programas de *A Almanjarra* e *Cachorro Dorme na Cinza*, (HEICHBAUER, 1991: 40;44).

Filho será apoiador da Escola de Teatro quando repórter do *Diário de Notícias*,<sup>619</sup> mas, é fato, que ao trabalhar no *A Tarde* escreverá, em 1960, uma das mais ferinas e conservadoras críticas a uma montagem da unidade, *A Ópera dos Três Tostões*.<sup>620</sup> No final de 1961, após a saída do primeiro diretor da Escola, e mesmo no *A Tarde*, ele apoia/repercute as montagens da unidade de teatro.<sup>621</sup> O que leva a pesquisa a concluir que o problema do jornalista era basicamente com a direção de Martim Gonçalves no empreendimento.

O último espetáculo do ano é *Chica da Silva*, de Antonio Callado, segunda e última direção de Ratto para a Escola da Bahia. A montagem recebe em 11 de dezembro de 1958 uma inusitada foto-legenda de capa (centro-superior) no *Diário de Notícias*, ocupando o espaço jornalístico consagrado para a notícia mais importante do dia.<sup>622</sup> Mas tal visibilidade é dada ao coquetel de encerramento do espetáculo (ocorrido na noite anterior), que ficou, como diz a nota, exatos nove dias em cartaz. Na noite do dia 09, o *Rancho da Lua* havia se apresentado nos jardins da Escola. Nos arquivos pesquisados foi encontrado pouco material sobre sua divulgação.<sup>623</sup> Sendo o pequeno espaço alcançado nos periódicos, tema de uma nota no colunismo social do *Jornal da Bahia*.<sup>624</sup> Teria Odorico Tavares tomado as dores de Martim e ‘evitado’ Ratto e seu trabalho? Apesar do pouco que se falou sobre *Chica* ter saído também no *Diário de Notícias*, é bom que se frise que foi publicado no *Noticiário Estudantil*, coluna que se supõe editada em colaboração com os estudantes, portanto não tão imiscuída na rotina da redação.

A presente pesquisa não conseguiu nenhuma cópia da *Repertório 06*, que presume tenha sido dedicada à *Chica da Silva*, restringindo ainda mais as fontes para uma consideração sobre o espetáculo.<sup>625</sup> Em 10 fotos publicadas em Eichbauer (1991, 32-34), se vê a aluna Nevolanda Amorim encarnando a ex-escrava *Chica da Silva*, personagem da história colonial brasileira já causadora de vários mitos. Em Leão (2006: 125), ele informa que a atriz, que era morena, foi “maquiada de forma a poder caracterizar-se”. O espetáculo foi apresentado nos jardins da ET, utilizando-se da fachada e escadarias do Solar como cenário. Também em foto, vê-se uma

<sup>619</sup> Alguns textos de Napoleão Lopes Filho analisados pela pesquisa: *Sobre as Duas Irmãs*, no *Diário de Notícias*, 19 de outubro de 1958; Em *Três Peças Curtas*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 07 de dezembro de 1958;

<sup>620</sup> Em *A Ópera dos Três Tostões*, por Napoleão Lopes Filho, *A Tarde*, Bahia, 25 de novembro de 1960.

<sup>621</sup> Em 25 de setembro de 1961, no *A Tarde*, Bahia, em Napoleão Lopes Filho.

<sup>622</sup> Foto-Legenda de capa no *Diário de Notícias*, em 11 de dezembro de 1958.

<sup>623</sup> Nota de divulgação falando da estréia “ontem” no *Noticiário Estudantil*, do *Diário de Notícias*, da Bahia, 02 de dezembro de 1958; Coluna *Krista*, em 03 de dezembro de 1958; No *Noticiário Estudantil*, de 05 de dezembro de 1958, *Diário de Notícias*, Bahia; No *Jornal da Bahia*, em 03 de dezembro de 1958, em *Chica da Silva no Solar Santo Antônio*.

<sup>624</sup> No *Jornal da Bahia*, na coluna *A Cidade e As Gentes*, 16 de dezembro de 1958.

<sup>625</sup> A pesquisa não sabe informar se não há exemplares deste número da revista na Escola de Teatro.

arquibancada montada ao ar livre lotada de espectadores. Dois dias depois da estreia, uma nota avisa que *Chica da Silva* está “atraindo público”.<sup>626</sup>

Em nota de *Krista*, em 13 de dezembro, no *Diário de Notícias* (coluna editada pela aluna da escola Helena Ignez que, eventualmente, contava com a ajuda do futuro marido, Glauber Rocha, e de Paulo Gil Soares) (ROCHA, 2004: 322), sabe-se que logo após a curtíssima temporada de *Chica da Silva* Ratto e Petrucelli viajam para São Paulo, com destino a Milão.<sup>627</sup> Para além de tudo que já foi destacado sobre a relação Martim/Ratto, é necessário que se diga ainda que Ratto e Petrucelli se separam quando há a possibilidade do diretor retornar ao Brasil.

Em suas próprias palavras, em entrevista de abril de 1987, Ratto afirma: “A Luciana não quis voltar. Ela sofreu muito aqui. Antes (...) que eu viesse para o Brasil, ela já estava aqui. Ela foi atraída por um trabalho de cenografia. Então, ela não quis voltar, eu voltei sozinho (RATTO *apud* BRANDÃO, 2002: 255). Anos depois, nas próprias memórias, dirá esta versão sobre a separação: “Luciana (...) tinha dado sinais de preferir permanecer na Itália (...) onde, graças ao enriquecimento rápido e recente de sua família, teria condições de vida mais seguras e confortáveis do que aqui no Brasil onde, verdade seja dita, não tinha tido uma vida muito fácil, financeiramente falando” (RATTO, 1996: 289).

Como se disse, o que quer que acontecesse na Escola de Teatro relativo às relações privadas e pessoais, Martim Gonçalves não apenas inibia como se cercava de cuidados para que o assunto não se tornasse público. O que, paradoxalmente, também vai gerar lacunas para a compreensão integrada daquele ambiente por parte de muitos alunos e professores que o vivenciaram.

Contudo, em carta para o tio e confessor, o monge dom Gerardo Martins, Martim falando sobre o ano de 1958 diz, entre muitas coisas, que o trabalho “triplicou” e que “foi cheio de dificuldades com certos professores *safados* que tive de mandar embora” (Itálico da pesquisa).<sup>628</sup> Ele não cita Ratto, mas é evidente que é a ele que se refere, posto que os demais professores, exceto Domitila Amaral, continuam no corpo docente ou foram afastados por desejo próprio. Além disso, ainda hoje existem narrativas orais, ouvidas pela autora da tese, sobre o comportamento de Ratto no interior da Escola. Quanto à saída de Domitila, a versão de Glauber sugere que a atriz teria ficado ressentida com Martim exatamente porque a montagem de *As Três Irmãs* não ficou mais tempo em cartaz (ROCHA *apud* RISÉRIO, 1995: 226-231). Na citada carta de Martim para dom Gerardo, ele diz também que “Domitila portou-se de maneira muito difícil e nada simpática. Portanto tive também que dispensá-la”.<sup>629</sup> E aqui é importante lembrar que o acordo com os

<sup>626</sup> Em 04 de dezembro de 1958, no Noticiário Estudantil, no Diário de Notícias, Bahia.

<sup>627</sup> Coluna *Krista*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 13 de dezembro de 1958;

<sup>628</sup> Em carta de Martim Gonçalves para Dom Gerardo Martins, de 14 de abril de 1959. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>629</sup> Idem.

professores da Escola, por problemas estruturais da universidade já citados no subcapítulo 1956, só permitia contratos temporários de um ano letivo, que podiam ou não ser renovados no ano seguinte. Ainda em 1958, Ana Edler se afasta do cotidiano da ET porque viaja em julho para os EUA, lá ficando até início de 1960, e Antonio Patiño retorna para o teatro profissional do Rio de Janeiro, onde, pelo menos uma vez mais, em 1963, na peça *Victor ou As Crianças no Poder*, voltará a ser dirigido por Martim.

Por último, uma rápida listagem de alguns outros artistas e intelectuais que também passaram este ano pela Escola da Bahia para palestras, cursos e exposições: em maio, a educadora Olga Obry, antiga parceira de Martim Gonçalves no grupo de Teatro de Bonecos, chega à Bahia para um curso de *Marionetes, Fantoches, Sombras e Máscaras*;<sup>630</sup> Em 04 de agosto, Edison de Souza Carneiro, técnico de ciências sociais da CAPES, membro da Comissão Nacional de Folclore, para aulas sobre *A Vida Popular da Bahia como Fonte de Inspiração e Os Folguedos Populares da Bahia*;<sup>631</sup> Em 16 de agosto, acontecem as três conferências do escritor norte-americano John dos Passos, sobre *As Grandes Tradições das Letras Anglo-americanas*;<sup>632</sup> Em setembro, ampla Exposição de Cartazes da Coleção Glycia Geiger de Pinto (cartazes de teatro, litografias de Braque, Miró, Picasso e Toulouse-Lautrec, gravuras e mais), apresentação da exposição por Lina Bo Bardi;<sup>633</sup> Em outubro, o pintor e cenógrafo húngaro, Laszlo Meitner, amigo de Martim desde o grupo do Hotel Internacional, em Santa Teresa, dá o curso *A Importância das Artes Plásticas no Teatro*<sup>634</sup> e organiza uma exposição com alguns cenários cinematográficos e teatrais que realiza com o Teatro Popular de Arte e outras companhias, como *Tobacco Road, Tereza Raquin e Amanhã se Não Chover*;<sup>635</sup> Em novembro, o pernambucano Gilberto Freyre, ministra cinco conferências sobre *Aspectos do Problema das Relações Norte-Sul do Brasil*;<sup>636</sup> Em dezembro, Martim e Pierre Verger produzem a gravação de um xirê completo pelo *Terreiro Ilê Axé Oxumaré* no palco do Teatro Santo Antônio, material que foi recentemente encontrado pela Fundação Pierre Verger, sendo em breve lançado em CD.<sup>637</sup> Era uma conexão que Martim particularmente fazia com o interesse por discos

---

<sup>630</sup> Recortes de maio Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer. Em *Escola de Teatro da Universidade da Bahia, Curso de Teatro de Figuras*, sem jornal, sem data.

<sup>631</sup> *Jornal A Tarde, Sociedade Sandra*, em 28 de julho de 1958.

<sup>632</sup> No Estado da Bahia, em 14 de agosto de 1958, em Conferência de John dos Passos.

<sup>633</sup> Programa do Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>634</sup> Em 07 de outubro de 1958, no Diário de Notícias, Bahia, Pintor Húngaro na Escola de Teatro.

<sup>635</sup> No *Jornal da Bahia*, em 28 de outubro de 1958, *Exposição de Cenários de Laszlo Meitner, Inaugurada domingo 26*. Os dois primeiros são cenários realizados para o Teatro Popular de Arte, de Maria Della Costa.

<sup>636</sup> No Diário de Notícias, Bahia, em 09 de novembro de 1958, em Gilberto Freyre fará Conferências; Em Gilberto Freyre: Conferência Hoje, no Diário de Notícias, Bahia, em 18 de novembro de 1958; Em Gilberto Freyre, no Estado da Bahia, em 18 de novembro de 1958

<sup>637</sup> Cartas entre Martim Gonçalves e Pierre Verger, Acervo da Fundação Pierre Verger; E-mails entre Jussilene Santana e Angela Lühning, atual diretora da Fundação Pierre Verger.

de diferentes culturas e que levara a Escola de Teatro da Bahia a ser uma das três instituições brasileiras a receber, em 1957, uma coleção com “todo o folclore do mundo” da UNESCO.<sup>638</sup>

---

<sup>638</sup> Texto de Eneida em *Uma Escola de Teatro*, publicada em 21 de julho de 1957, no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro. Mas a discoteca é assunto ou citada em inúmeras matérias, como por exemplo: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1957, *Reitor da Universidade da Bahia cria uma Escola de Teatro*;

## 1959 – A Subvenção da Rockefeller e a Expansão

Os anos de 1959 e 1960 são particularmente marcantes para a Escola de Teatro porque são os anos de vigência do convênio com a Fundação Rockefeller. A organização americana concede U\$ 28 mil dólares – mais de um milhão e meio de cruzeiros<sup>639</sup> – para serem empregados entre 1º de dezembro de 1958 e 30 de novembro de 1960. Martim Gonçalves aproveitará a oportunidade – obtida, como se vê em cartas e relatórios,<sup>640</sup> graças à competência e ao empenho pessoal do diretor teatral da Universidade da Bahia – para por em andamento uma série heterogênea de atividades de pesquisa e extensão ligadas à unidade de ensino.

Liste-se que, apenas em 1959, a Escola de Teatro: apoiará institucional e financeiramente as pesquisas etno-musicais de Pierre Verger na Bahia e na África;<sup>641</sup> acolherá, e não será aleatório, em sua estrutura funcional e em atividades os pesquisadores do futuro Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) da Universidade da Bahia, o pensador português Agostinho da Silva e o dentista baiano, futuro antropólogo, Vivaldo da Costa Lima (SILVA, 1995: 07; REIS, 2010: 74); realizará a famosa *Exposição Bahia*, na 5ª. Bienal de São Paulo (EICHBAUER, 1991: 64-65; SANTANA, 2009a: 65-74), quando o jovem Glauber, que abandona a Faculdade de Direito e agora “vive na ET” a ponto de ser confundido pelos professores com “um aluno”,<sup>642</sup> aparece como um estudante-investigador das coisas do Nordeste;<sup>643</sup> dará apoio institucional, acadêmico e logístico para a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia (Mamb), por Lina Bo Bardi, ainda sem sede e que na biblioteca da Escola de Teatro realiza sua primeira atividade pública, a palestra e exposição do pintor e

---

<sup>639</sup> No *Annual Report – 1957* da *Rockefeller Foundation* há a informação de que U\$ 45 mil equivaleriam a Cr\$ 2.638.000. Sendo assim, o dólar estava a cerca de Cr\$ 58,62. Portanto, U\$ 28 mil dólares significariam exatamente Cr\$ 1.641.360,00. A inflação ainda não era galopante naquela década, o que permite uma aproximação similar para o ano seguinte, em 1958. *In Annual Report – 1957*. O *Annual Report – 1958* traz informações sobre o convênio com a Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Documentos disponíveis em <http://www.rockefellerfoundation.org/about-us/annual-reports>. Acesso em 07 de julho de 2011.

<sup>640</sup> Num extrato do Diário de John P. Harrison este relata a ótima impressão causada por Martim Gonçalves a Henry Hewes, crítico de teatro do *Saturday Review*. Segundo o trecho é uma opinião compartilhada por outros. *In* Box 56, Folder 472, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>641</sup> Correspondências trocadas entre 04 de maio de 1959 e 14 de fevereiro de 1960, entre Martim Gonçalves e Pierre Verger. Acervo Fundação Pierre Verger.

<sup>642</sup> Do professor português Agostinho da Silva, da disciplina de Filosofia do Teatro: “(...) (na) Escola de Teatro, que era muito boa e que, por exemplo, tinha como aluno Glauber Rocha, um grande cineasta brasileiro”. *In* Vida Conversável, Agostinho da Silva, pp.123. No próprio programa da *Expo.Bahia* Glauber Rocha aparece como “da Escola de Teatro da Bahia”. Contudo, Glauber Rocha nunca foi aluno oficial da Escola.

<sup>643</sup> Em *Episódio Bahia na Cidade de São Paulo*, por Glauber Rocha, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 11 e 12 de outubro de 1959.

cenógrafo Felix Labisse,<sup>644</sup> francês que há dois anos já havia proferido conferência na ET.<sup>645</sup> Tais ações, como se pode vislumbrar, terão repercussões subterrâneas na vida cultural baiana e brasileira e, até a realização da presente tese – excetuando-se, com ressalvas, a *Exposição Bahia* – jamais foram associadas ao trabalho de Martim Gonçalves à frente da Escola de Teatro.

Também em 1959, Martim coordenará o I Seminário Internacional de Teatro, recebendo na Escola o diretor teatral, professor e escritor americano Charles McGaw, o pesquisador Karl-Ernst Hudepohl, do Institut Goethe, Alemanha, para palestras sobre Bertolt Brecht, quando também se apresenta o brasileiro Leo Gilson Ribeiro, recém-formado em literatura comparada na Universidade de Heidelberg<sup>646</sup> e, mais uma vez, recebe o inventor e iluminador americano George Izenour,<sup>647</sup> o professor de Yale que intermediara por Martim junto à Rockefeller, e que agora estava de volta para instalar sua criação no Teatro Santo Antonio, uma inovadora mesa de luz em conexão com refletores, primeira aparelhagem do gênero num palco da América do Sul.<sup>648</sup> Izenour traz como auxiliar o iluminador e professor Robert Bonini, responsável pela montagem da instalação elétrica, que atua durante todo o ano como docente de iluminação da unidade.<sup>649</sup> Nos seminários internacionais seguintes (1960 e 1961), Martim receberá outros artistas e técnicos do teatro mundial, como a professora húngara, naturalizada americana, Juana de Laban, filha do mestre da notação do movimento, Rudolph Von Laban, o cenógrafo-chefe da BBC de Londres, Gordon Roland, e o ator e diretor francês Jean-Louis Barrault, muitos deles vindos ‘do estrangeiro’ diretamente para Salvador, sem escalas no Rio de Janeiro e São Paulo, o que provocará certo ‘ciúme’ na imprensa carioca e paulista que faz a cobertura dos eventos.<sup>650</sup>

---

<sup>644</sup> Na coluna *Krista*, em 17 de outubro de 1959, no *Diário de Notícias*, Bahia; Em *Labisse Fará Conferência Inaugural do Mamb Hoje*, em 17 de outubro de 1959, sem jornal, na pasta de recortes dos anos Martim Gonçalves (sem título), Acervo Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Disponibilizado por Suzy Spencer.

<sup>645</sup> Em Teatro Universitário da Bahia, no Estado da Bahia, em 08 de dezembro de 1957.

<sup>646</sup> Também em carta de Martim Gonçalves a John P. Harrison, datada de 25 de julho de 1959. Box 56, Folder 472, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>647</sup> Em Seminário Internacional, no Noticiário Estudantil, do Diário de Notícias, Bahia, em 20 de junho de 1959; Em Espetáculos e Seminário Internacional na Bahia, no Estado de São Paulo, em 02 de agosto de 1959;

<sup>648</sup> Em *Estudante já Aprende a Ser Ator na Universidade*, matéria de capa da revista *A Cigarra*, circulação nacional, em agosto de 1961; Em *Escola de Teatro da Universidade da Bahia*, em agosto de 1961, *Teatro Ilustrado*, retirado de uma publicação em formato revista, mas sem nome, pasta de recortes cinza, volume 2. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>649</sup> Em Espetáculos e Seminário Internacional na Bahia, no Estado de São Paulo, em 02 de agosto de 1959; Ver revistas Repertório 08, 09, 10, 11 e 12.

<sup>650</sup> Em Artista Convidada para Dois Espetáculos da ET, no Diário de Notícias, Bahia, em 28 de junho de 1959; Em

Em agosto de 1959, a Escola também participa do IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiro, promovido em Salvador pela Universidade da Bahia e pela Unesco, oferecendo especialmente para o evento um espetáculo com três cenas de Gil Vicente (o *Diálogo do Auto da Mofina Mendes*, *Diálogo do Todo Mundo e Ninguém* e *A Farsa do Velho da Horta*), rerepresentando o sucesso do início do ano, *O Auto da Compadecida* e estreando com grande expectativa *Um Bonde Chamado Desejo*, peça dirigida por McGaw, traduzida pelo professor Brutus Pedreira e para a qual a unidade convida a atriz Maria Fernanda, grande nome dos palcos cariocas, filha de Cecília Meireles, ambas amigas de longa data de Martim Gonçalves. Além dos eventos acima e do cotidiano das aulas, como se verá nas páginas seguintes, a Escola realizará outras palestras, exposições – como as de Mário Cravo, durante o IV Colóquio – e exibirá filmes, entre eles o curta-metragem *Pátio*, a primeira produção do jovem Glauber Rocha.<sup>651</sup>

Isso apenas em 1959. E haveria mais a narrar se em setembro, em meio à temporada de *Um Bonde Chamado Desejo*, a Escola de Teatro não vivenciasse uma amarga crise interna entre o diretor e alguns alunos, conflito com demandas difusas, que obteve repercussão pública na imprensa baiana, mas cujas raízes foram ancoradas, sobretudo, mas não exclusivamente, na discórdia artística e pessoal vivida pelos professores-diretores Martim e Gianni Ratto no ano anterior. Com a necessidade de gerenciar o conflito, o espetáculo é paralisado e deixam de ser executados as montagens em preparo ou na programação para o resto do ano, como *Santa Maria Egípcíaca*, de Cecília Meireles, que também teria a participação de Maria Fernanda e seria exibido no recém-inaugurado Museu de Arte Sacra (o MAS, no Convento de Santa Teresa) e cujos cenários do artista plástico Calazans Neto já estavam prontos (GONÇALVES, 1997: 63-64).

Também sai da programação de 1959 a encenação de *A Ópera dos Três Tostões*, mas esta será transferida para o ano seguinte. Para essa montagem é que haviam sido organizadas as palestras de Leo Gilson Ribeiro e de Hudepohl sobre Brecht: *Teoria e Prática do Teatro de Brecht*, *O Desenvolvimento do Teatro na Alemanha* e *Gerhart Hauptmann: Transformações de um Dramaturgo*. Nesse ano, os cenários e figurinos da *Ópera* seriam desenhados pela ‘senhora Karl Hudepohl’, Constanze Gueber,<sup>652</sup> colaboradora da Ópera de Berlim.<sup>653</sup> No ano seguinte, a cenografia da *Ópera* ficará a cargo da arquiteta Lina Bo Bardi, tornando-se seu primeiro trabalho no teatro. Os figurinos serão de Martim Gonçalves.

<sup>651</sup> Na coluna *Krista*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 19 de agosto de 1959.

<sup>652</sup> Em carta de Martim Gonçalves para John P. Harrison, datada de 25 de julho de 1959. Box 56, Folder 472, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>653</sup> Em *Espectáculos e Seminário Internacional na Bahia*, em *O Estado de São Paulo*, 02 de agosto de 1959. Recorte no acervo da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Também deixa de ser realizada a viagem que Martim faria no fim do ano para a Nigéria e Senegal, na África, para a inauguração da Universidade de Dakar,<sup>654</sup> onde ele e Verger intencionavam, via Escola de Teatro, fortalecer contatos institucionais para o que chamavam de ‘nossos projetos’, como a realização de um congresso na *University College*, em Ibadan, com uma seção específica sobre “Folclore Brasileiro Comparado”, em 1960.<sup>655</sup> Em vez disso, Martim inicia novos ensaios e encerra o ano com a montagem de um espetáculo com o qual já trabalhara n’O Tablado, *A Sapateira Prodigiosa*, e diploma a sua primeira turma de formandos, em 14 de dezembro de 1959.

Apesar de alguns planos não terem sido concretizados da forma como foram concebidos, a tese defende a ideia de que tanto Pierre Verger, quanto Lina Bardi, Agostinho da Silva, Glauber Rocha e Vivaldo da Costa Lima, todos eles apoiam o embrião de suas respectivas ações/instituições/reflexões culturais na estrutura institucional oferecida pela Escola de Teatro. E basicamente a partir de 1959, o primeiro ano de valência do convênio com a Rockefeller. Tal dinheiro para custeio dará um incomum conforto ao cotidiano pedagógico da Escola. Tudo isso, porém, é muita informação – e informação nova – e o presente capítulo seguirá por partes.

Realmente 1959 será um ano atípico. Não apenas pela abundância, surpreendente expansão e capilaridade das atividades da Escola de Teatro pelo ambiente cultural baiano, ações, como se acompanha pela narrativa da tese, ancoradas em outras já realizadas pela instituição em anos anteriores e fundamentadas nas investigações artísticas particulares de Martim. Não só por isso, como pelo fato de 1959 ter começado, na verdade, em 1º de dezembro de 1958, quando entra em vigor o convênio com a Fundação Rockefeller.<sup>656</sup> A partir dessa data, as despesas da Escola de Teatro relacionadas à aquisição de documentação, material para biblioteca, para tradução de textos e gastos com viagens poderiam ser abatidas do fundo disponibilizado pela instituição americana.<sup>657</sup> O que não fosse gasto até 30 de novembro de 1960, retornaria para a Rockefeller.<sup>658</sup> E Martim não perde tempo.

---

<sup>654</sup> Carta do reitor da Universidade de Dakar para Pierre Verger, confirmando o convite para Martim Gonçalves, em 31 de agosto de 1959. Acervo da Fundação Pierre Verger.

<sup>655</sup> Especialmente as cartas de Pierre Verger a Martim Gonçalves em 09 de julho de 1959 e de Martim para Verger em 21 de julho de 1959. Acervo Fundação Pierre Verger.

<sup>656</sup> *Letter from Rockefeller Foundation to Edgard Santos*, October 28, 1958. Folder 472, Box 57, 305R, Universidade da Bahia – Drama School 1.2 Projects/Brazil. Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>657</sup> “(...) and the balance will be available for the purchase of documentation and library materials, for translations and travel expense”. *Idem*.

<sup>658</sup> “Any balance of the fund unexpended on November 30, 1960, will revert to the Foundation”. *Idem*.

Entre janeiro e março de 1959 ele viaja<sup>659</sup> em busca de parcerias com técnicos e artistas dos EUA, Europa e Inglaterra que começam a chegar já em junho a Salvador<sup>660</sup> para realizar – em temporadas intensivas – funções simultâneas (lecionar, palestrar e atuar técnica-artisticamente em algum espetáculo). Também com a subvenção, Martim potencializa, sobretudo, as atividades de três departamentos da Escola.<sup>661</sup> São eles: o reconhecido “centro de documentação”, entregue, ao menos publicamente, desde agosto de 1957, a João Augusto, professor de história do teatro e do curso de formação do autor;<sup>662</sup> o “museu de teatro”, que também havia sido entregue publicamente e no mesmo período à atriz Domitila Amaral,<sup>663</sup> esta agora não mais no quadro docente; e o “setor de tradução”, desde agosto de 1958 sob a administração de Brutus Pedreira, “professor de literatura dramática, português e tradução”, que fica responsável, entre outras, como se verá, pela tradução de *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams para a ET.<sup>664</sup> *Um Bonde Chamado Desejo*, de Brutus, encerra a polêmica gerada no teatro brasileiro por conta da tradução de Carlos Lage que, entre outros termos, rebatizara o título aleatoriamente para *Uma Rua Chamada Pecado*.<sup>665</sup>

---

<sup>659</sup> “Encerrando o ano letivo, Martim Gonçalves viajou aos EUA, retornando a Yale University, como fazia desde 1955. Entre outras cidades esteve em Chicago e Nova Iorque durante o período que se estendeu de janeiro a março de 1959. Seu relacionamento com os centros de teatro dos EUA possibilitou-lhe lançar as bases dos seminários internacionais e dos cursos por especialistas estrangeiros, que tiveram início neste mesmo ano e sucederam-se até 1961”. Em Martim Gonçalves, em Cena. Hebe Gonçalves, pp.59.

<sup>660</sup> Em 27 de junho de 1959, o crítico e professor Leo Gilson Ribeiro já havia ministrado série de palestras sobre literatura norte-americana, em *Conferências sobre Teatro e Literatura*, no *Diário de Notícias*, da Bahia; A atriz Maria Fernanda chega em 28 de junho, em *Maria Fernanda, Artista Convidada para Dois espetáculos da ET*, em 28 de junho de 1959, *Diário de Notícias*, Bahia; Em 02 de julho de 1959, Charles McGaw já dá entrevistas na Escola, em *Peça de Tennessee Williams tem muito em comum com o Brasil*, no *Diário de Notícias*, Bahia.

<sup>661</sup> Departamento é um termo empregado por Martim em entrevistas, como a tese já destacou. Mais informações, ver subcapítulo 1957.

<sup>662</sup> Em *Uma Escola de Teatro*, no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 21 de julho de 1957, matéria de Eneida. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1957, Jurema Pena fala-nos sobre a Escola de Teatro da Universidade da Bahia.

<sup>663</sup> Idem.

<sup>664</sup> Em *A Escola de Teatro da Universidade da Bahia*, no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 12 de março de 1958; Na coluna *Teatro*, em *Atividades da Escola de Teatro da Universidade da Bahia*, no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 30 de julho de 1958.

<sup>665</sup> No verbete *Uma Rua Chamada Pecado*, Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Acesso em 29 de julho de 2011. Endereço [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos\\_biografia&cd\\_verbete=440](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=440).

Em dezembro de 1958, portanto já sob o horizonte de possibilidades aberto<sup>666</sup> pela verba para ‘material de documentação’ da Rockefeller, Martim apoia a iniciativa do amigo Pierre Verger – fotógrafo, etnólogo e viajante francês, pesquisador da Bahia, mas que na época ainda não havia se radicado no país – para a gravação de um xirê completo, uma roda de santo, do Terreiro *Ilê Axé Oxumaré*. Em primeiro lugar, a Escola de Teatro cede o palco acusticamente fechado do Teatro Santo Antônio – onde acontece o ritual afro-brasileiro – e a aparelhagem de som –<sup>667</sup> onde é gravado o áudio com os cantos dos orixás encarnados e seus respectivos toques de atabaques.<sup>668</sup> Ao longo de 1959, Verger e Martim acertam, através de cartas, os inúmeros detalhes técnicos do disco,<sup>669</sup> temporariamente denominado por ambos de *Toques de Candomblé*.<sup>670</sup>

Martim Gonçalves deposita numa conta de Verger no *Citibank* 50 mil cruzeiros (algo em torno de U\$ 850) para o preparo da matriz do disco em Paris.<sup>671</sup> Contudo, o material gravado parece ter ficado grande demais para um só *long play* de 30 cm e se discute a necessidade de dividi-lo em três discos, com seis lados, o que triplicaria o valor original. Martim fala que, sim, poderia depositar o restante, mas, por motivos evidentes, destrinchar a fundo essa negociação escapa aos objetivos da tese, que aconselha que novas pesquisas sejam realizadas nesta direção.<sup>672</sup>

Antecipe-se, contudo, que apenas em 2007 as matrizes dessas gravações, ainda inéditas, foram encontradas em bobinas de ferro pela Fundação Pierre Verger, que em julho de 2011 ainda aguardava a finalização do CD duplo e do livro para lançamento público do material.<sup>673</sup> No projeto original de 1958, Martim e Verger pretendiam incluir a letra em iorubá e a tradução dos cantos por Verger, a notação musical por

---

<sup>666</sup> É importante lembrar que a aprovação do convênio é conhecida pela reitoria/ET desde outubro de 1958, data da correspondência da Rockefeller enviada a Salvador. O Convênio entre em vigor pouco mais de um mês depois.

<sup>667</sup> Há matérias dando conta da existência de uma “aparelhagem para o registro de som” na Escola de Teatro desde 1956, como, por exemplo, em *Espetáculos, Cursos e Congresso de Teatro, este ano em Salvador*, no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, de 29 de junho de 1956.

<sup>668</sup> Informações cedidas para a tese em entrevista e e-mail por Ângela Lühning, responsável pelo Setor de Pesquisas da Fundação Pierre Verger e professora de etnomusicologia da Universidade Federal da Bahia. Também há informação de *Gravações Feitas por Verger são Resgatadas*, no jornal *A Tarde*, Bahia, em 14 de setembro de 2007.

<sup>669</sup> Correspondência entre Martim Gonçalves e Pierre Verger. Acervo Fundação Pierre Verger.

<sup>670</sup> Carta de Pierre Verger para Martim Gonçalves, em 03 de junho de 1959. Acervo Fundação Pierre Verger.

<sup>671</sup> Carta de Pierre Verger agradecendo os 50 mil francos a Martim Gonçalves, em 22 de junho de 1959. Acervo Fundação Pierre Verger.

<sup>672</sup> Correspondências entre Martim Gonçalves e Pierre Verger, 12 cartas e 02 cartões-postais. Fundação Pierre Verger.

<sup>673</sup> Entrevista por e-mail com Ângela Lühning, responsável pelo Setor de Pesquisas da Fundação Pierre Verger e professora de etnomusicologia da Universidade Federal da Bahia.

Eunice Catunda,<sup>674</sup> ex-aluna de Koellreutter e pesquisadora de temas folclóricos, como também falavam da possibilidade de adicionar imagens de dançarinos representando os movimentos específicos dos orixás.<sup>675</sup> Como se vê, os interesses particulares de Verger vinham ao encontro de pesquisas realizadas por Martim, sendo impossível não notar a afinidade desse projeto com o ensaio descritivo sobre figurino e movimento no Candomblé, escrito e publicado pelo diretor em 1954, e já discutido no subcapítulo de 1957 (GONÇALVES, 1954: 92-96). O próprio Verger tinha profundas ligações com os antropólogos e técnicos do Museu do Homem (*Le Musée de l'Homme*), instituição que muito interessava a Martim, e cujos profissionais auxiliaram na finalização nas gravações feitas em 1958.<sup>676</sup>

Martim e Verger seguem em 1959 projetando outras ações conjuntas, que se apoiariam claramente – sendo Verger, então, um pesquisador independente – na estrutura institucional fornecida pela Escola de Teatro, que, afinal, pertencia a uma universidade. Por inúmeras vezes, o etnólogo solicita a Martim cartas de recomendação/apresentação do reitor Edgard Santos – “se possível em inglês” – para apresentá-las às instituições africanas.<sup>677</sup> Os outros planos discutidos entre Martim e Verger são: mais um disco, agora trazendo uma conversa entre duas senhoras africanas de Lagos, na Nigéria, numa clara tentativa de comparação com a entonação da fala baiana,<sup>678</sup> e um seminário “Iorubá-Brasileiro”.<sup>679</sup>

Em cartas, percebe-se como os planos de Verger-Martim-ET para a África arrefecem no segundo semestre de 1960, quando o diretor enfrenta uma segunda e mais pesada crise, aquela que dará início à campanha de Odorico Tavares contra sua administração, e à qual se somará outras correntes de crítica à Escola de Teatro/Martim Gonçalves. No segundo semestre de 1960 é também quando o recém-criado Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) envia o primeiro pesquisador para o continente africano. Vivaldo da Costa Lima, em companhia de Verger, viaja exatamente para a Nigéria, em dezembro de 1960.<sup>680</sup> Aí Vivaldo se torna o representante da Universidade da Bahia (pelo CEAO) na *University College*, em

---

<sup>674</sup> Carta de Martim Gonçalves a Pierre Verger, em 08 de julho de 1959. Acervo da Fundação Pierre Verger.

<sup>675</sup> Carta de Pierre Verger a Martim Gonçalves em 22 de junho de 1959. Acervo da Fundação Pierre Verger.

<sup>676</sup> Carta de Martim Gonçalves a Pierre Verger em 21 de julho de 1959. Acervo da Fundação Pierre Verger.

<sup>677</sup> Cartas de Pierre Verger para Martim Gonçalves em 04 de maio de 1959, 22 de junho de 1959 e 30 de junho de 1959.

<sup>678</sup> Carta de Pierre Verger a Martim Gonçalves em 03 de junho de 1959 e carta de Martim Gonçalves a Pierre Verger em 21 de julho de 1959. Acervo da Fundação Pierre Verger.

<sup>679</sup> Carta de Martim a Pierre Verger em 14 de fevereiro de 1960. Fundação Pierre Verger.

<sup>680</sup> Cartas de Pierre Verger para Vivaldo da Costa Lima entre 1961 e 1963. *In* Revista Afro-Ásia, 37 (2007), 241-288.

Ibadan, a mesma instituição que era contato dos planos Verger/Martim para a África.<sup>681</sup>

O CEAO é historicamente reconhecido por ser a primeira experiência institucional de estudos africanos realizada no Brasil (OLIVEIRA Jr, 2010; REIS, 2010). Ele é iniciado em junho de 1959, mas, segundo seu criador Agostinho da Silva, “só entrou em funcionamento organizado em 09 de setembro” do mesmo ano.<sup>682</sup> A presente tese também aqui não pretende esgotar o tema da relação Escola de Teatro/CEAO, mas se acha no dever de apontar as conexões encontradas pela pesquisa que sustenta esta escrita. A primeira e mais evidente é o acolhimento do seu fundador, Agostinho da Silva, no quadro de professores da unidade. O programa do espetáculo *Auto da Compadecida*, de maio de 1959, é o primeiro documento público da ET que traz Agostinho na lista do corpo docente, rol em que aparecem novos professores, como o crítico e ensaísta português Adolfo Casais Monteiro.<sup>683</sup> Ambos estarão presentes em todos os programas deste ano letivo.<sup>684</sup>

Agostinho era casado em segundas núpcias com a também portuguesa Judith Cortesão, portanto, era cunhado de Maria da Saudade Cortesão, a tradutora e amiga, como o marido Murilo Mendes, de Martim. Os círculos sociais e artísticos que o diretor frequentava, já se notou, eram bastante amplos e diversificados. Em cartas a terceiros, Martim e Agostinho falam um do outro com bastante carinho e confiança.<sup>685</sup> Em 17 de março de 1959, ainda morando em Santa Catarina, Agostinho escreve para o filósofo português Eduardo Lourenço, que essa altura lecionava na Faculdade de Filosofia da UBa, pedindo para que ele – ou “Martim Gonçalves” – intercedesse junto ao reitor Edgard Santos para que este aprove sua ida para Salvador, para que lhe exponha pessoalmente “um plano”.<sup>686</sup>

É que Agostinho acreditava que “a Universidade da Bahia está na altura de liderar um movimento de expansão para outros estados do Brasil e para outros lugares do mundo português”.<sup>687</sup> Agostinho afirma que tal iniciativa da UBa poderia se apoiar em Santa Catarina, onde ele próprio acabara de ajudar a fundar a Universidade, e em Moçambique, na África, onde pretendia fundar um Centro de Estudos Brasileiros.<sup>688</sup>

---

<sup>681</sup> Idem.

<sup>682</sup> Carta de Agostinho da Silva ao adido de Imprensa da Embaixada da Índia, em 27 de maio de 1960. Acervo do Centro de Estudos Afro-Orientais.

<sup>683</sup> Programa de *Auto da Compadecida*. Acervo Hebe Gonçalves / Martim Gonçalves.

<sup>684</sup> Revistas *Repertório* números 09, 10 e 11. Acervo Hebe Gonçalves / Martim Gonçalves.

<sup>685</sup> Carta de Agostinho da Silva a Eduardo Lourenço, em 17 de março de 1959, Acervo Eduardo Lourenço / Maria de Lourdes Martins de Azevedo Soares; Carta de Martim Gonçalves a Pierre Verger em 07 de maio de 1959, Acervo da Fundação Pierre Verger.

<sup>686</sup> Carta de Agostinho da Silva a Eduardo Lourenço, em 17 de março de 1959, Acervo Eduardo Lourenço / Maria de Lourdes Martins de Azevedo Soares;

<sup>687</sup> Idem.

<sup>688</sup> Idem.

Contudo, se verá que quando o CEAO realizar de fato suas atividades em terras africanas, seguirá o percurso de interesses da cultura nagô – base dos afrodescendentes e do candomblé da Bahia, de língua iorubá, e, sobretudo, dos contatos de Verger nos países da parte ocidental do continente, como Nigéria e Senegal – e não das cultura e língua banto, como em Moçambique, um posto no extremo oriente da África de interesse capital para o antigo Império Português, mas sem influências basilares na cultura negra baiana/brasileira (OLIVEIRA Jr, 2010: 134-136; REIS, 2010: 13;74-76).

Martim, por sua vez, numa carta para Verger, em francês, em 07 de maio de 1959, onde acertava sobre o disco, sobre as ampliações das fotografias de Verger para a *Exposição Bahia* da 5ª. Bienal e sobre a viagem para a África, apresenta Agostinho:

Agora, minhas novas: apareceu aqui um professor (não professor-professor), Agostinho da Silva, (que é uma boa pessoa), português de origem (...) que apresentou um projeto ao reitor para a fundação de um Instituto de Estudos Afro-Orientais (sic). Será uma espécie de relações de coordenação com várias organizações interessadas no assunto, seja na Bahia ou na África e Oriente. Já falei ao reitor sobre a nossa viagem à Nigéria, ele está muito interessado. Eu gostaria de controlar o grupo que vai. Hoje deposei os 50 mil cruzeiros no *Citibank*.<sup>689</sup>

Pelo menos, ao que escreve em primeira hora, Martim visualiza o novo instituto como um parceiro para os projetos que a própria ET concebia para a África. Quanto ao pedido de Agostinho via Eduardo Lourenço (não se sabe se Martim chega a intermediar junto ao reitor), ocasiona, como se nota, o convite para ir a Salvador – com passagens e despesas pagas (SILVA, 1995: 05). No Hotel da Bahia, onde fica hospedado, Agostinho encontra “o velho amigo da Faculdade do Porto”, Casais Monteiro (*Idem*: 06). Em reunião com o reitor, a dimensão “oriental” do centro de estudos africanos é “acrescentada” – como se pontuou no subcapítulo 1955 – posto que o reitor tratava, em paralelo, de um centro sobre a Ásia, com o embaixador do Brasil junto à Unesco, Roberto de Assunção, sendo daí que viriam as verbas (*Idem*).

Agostinho volta, então, para Santa Catarina<sup>690</sup> e pede licença da Universidade e da direção de Cultura da Secretaria de Educação do Estado, onde também atuava (*Idem*). Deveria retornar para Salvador como “instalador e diretor” do CEAO, “com a recomendação de que, não parecendo haver do Conselho Universitário grande

<sup>689</sup> “Maintenant, me nouvelle : il est apparu ici un professeur (pas professeur-professeur), Agostinho da Silva (c’est un bon gars), portugais d’origine, mais pas de con (est ce qu’on écrit comme ça ?) qui a présenté un projet au Recteur pour la fondation d’un Institut d’Études Afro-Orientales. Il sera une espèce de coordinateur établira des rapports avec les différentes organisations intéressés au sujet, soit à Bahia ou en Afrique et al’ Orient. Je déjà parlé au recteur au sujet de notre voyage à Nigéria, il est fort intéressé. Je ferais le contrôle sur le groupe a y aller. Aujourd’hui même je mis à la Citybank ton 50.000 cruzeiros”. Carta de Martim Gonçalves a Pierre Verger em 07 de maio de 1959. Acervo da Fundação Pierre Verger.

<sup>690</sup> Carta de Agostinho da Silva a Eduardo Lourenço, em 19 de maio de 1959. Acervo Eduardo Lourenço / Maria de Lourdes Martins de Azevedo Soares.

interesse pelo centro, não saísse muito do subterrâneo (da reitoria) em que ele funcionaria e recebesse vencimentos, não pelo cargo, mas por cadeira que pudesse ensinar” (*Idem*). É aí que entra Martim Gonçalves, por mais que Agostinho não o cite textualmente.<sup>691</sup> “Como não havia nenhuma (cadeira) adequada, propus eu, e o aceitaram o reitor e a Escola de Teatro, recentemente fundada (*sic*), que nela se introduzisse o que iria inventando e que se chamaria Filosofia do dito Teatro” (*Idem*: 07).

O CEAO nascia não apenas no subsolo da reitoria, sob sua proteção direta, exatamente como ocorrera com a própria Escola de Teatro três anos antes, como agora o novo diretor era na ET enquadrado administrativamente. A presente tese defende que tais medidas quanto ao CEAO foram tomadas pela reitoria/ET pelos seguintes motivos: pelo caráter ‘experimental’ e ousado do CEAO (a ET também fora acolhida nas ‘inovadoras’ escolas de Música e Enfermagem); pela estrutura funcional que a ET já oferecia em si, ao contrário de Dança e Música; pelos interesses casados com as pesquisas de Martim; e pela proximidade do diretor teatral com Agostinho.

Anos depois, Agostinho ainda irá comentar: “O reitor, que era um homem da urologia e que não tinha uma ideia muito perfeita do que se podia fazer nesse campo, quando lhe apareci com uma proposta sobre estudos africanos dizendo que talvez fosse interessante estendê-la a estudos orientais, ele agarrou a ideia, satisfez o embaixador e formou o CEAO” (SILVA, 1998: 123).

Em suas memórias, Agostinho denominará todo o procedimento da reitoria de “disfarce” porque um “centro africano” seria, então, considerado “impróprio para o meio” de Salvador: “Impróprio para o meio! Naquela altura na Bahia o meio não o admitia, pois a população era em grande parte africana, quem não o fosse era provavelmente mestiço e acima de todos flutuava o branco. O reitor, muito bom conhecedor do meio, não deixou que fosse imediatamente público um centro de estudos africanos e orientais” (*Idem*). Essa parece ser a ‘fórmula’ mesma adotada pelo reitor Edgard Santos para introduzir uma série de “novas” ideias e instituições na Universidade da Bahia na tentativa de não provocar conflitos. Quanto aos problemas futuros que enfrentará a Escola de Teatro – impossível não associar – serão causados em boa medida porque Martim não segue a contento tal “recomendação” de Edgard de “não sair muito do subterrâneo” da reitoria.

Mas em maio de 1959, seguindo o “disfarce” combinado,<sup>692</sup> Martim imprime o programa do *Auto da Compadecida*, primeira montagem do ano, onde Agostinho e

---

<sup>691</sup> Ver também em *Vida Conversável*, Agostinho da Silva, Lisboa, 1998, pp123.

<sup>692</sup> Antes disso, Martim já havia anunciado, em jornais, como “professores da Escola de Teatro”, nomes que ainda não haviam chegado na Bahia, casos de Domitila Amaral e João Augusto. Contudo, esta é a primeira vez que a tese encontra um documento oficial, um programa, com o procedimento.

Casais Monteiro já aparecem como professores da casa.<sup>693</sup> Quanto a Monteiro, sabe-se por uma única fonte, lecionará história do teatro.<sup>694</sup>

Contudo, em maio, Agostinho ainda estava em Santa Catarina, de onde escreve para Lourenço, afirmando que só em junho pretendia chegar a Salvador, apesar “da gente daqui está firme em o querer no início de agosto, para a orgia *bergsónica*, que durará, com outros sábios pelo meio, até fins de agosto”.<sup>695</sup> A orgia que Agostinho faz referência são as duas semanas do IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros que, de fato, acontecerá em Salvador entre 10 e 21 de agosto de 1959, reunindo especialistas do mundo inteiro, evento que se torna basilar para a formação do corpo inicial de pesquisadores do CEAO (REIS, *idem*: 74).

Ainda em maio, continuando as atividades extracurriculares da Escola, Martim expõe na unidade uma pequena coleção “de objetos africanos”. Em carta para Verger, afirma que preparava esta, que julga ser uma “bela exposição”, simultaneamente com a da 5ª Bienal de São Paulo.<sup>696</sup>

No acervo particular de Martim Gonçalves, há um programa, sem data, sobre uma exposição com objetos africanos e baianos organizada em dois ambientes da Escola de Teatro.<sup>697</sup> Segundo o programa, no auditório foram exibidos ‘Os Pintores Populares Baianos’, da Coleção Odorico Tavares, com 15 imagens de Willys, Rafael e J. Alves. No hall, ‘A Arte Popular da Bahia’, uma coletânea de objetos em seis vitrines, sendo que nas cinco primeiras foram expostos objetos da cultura local em cerâmica e madeira, objetos do artesanato, miniaturas de altar e flores de papel. Na última, foram apresentados três artefatos do candomblé e um caboclo em cerâmica. Os três elementos de orixás são: cabaça de Nanã, coroa de Iansã e abebé de Oxum. É sobre esses “objetos africanos” listados no programa acima que Martim se referia na carta a Verger? Se não, quer dizer que, além desses objetos do catálogo, ainda foram exibidos outros?

O curioso é que o título desse programa descrito acima e sem data é ‘12ª. *Exposição do Museu Vivo da Escola da Universidade da Bahia*’. Mas haviam ocorrido outras 11? Sobre o que? Quando? As anteriores não tiveram programas impressos? Ou eles se perderam? De todo modo, sabe-se que ao menos uma dessas exposições terminou por inspirar o futuramente famoso antropólogo baiano Vivaldo

<sup>693</sup> Programa do *Auto da Compadecida*, maio de 1959. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>694</sup> Numa pequena biografia na orelha do livro *Clareza e Mistério da Crítica*, de Adolfo Casais Monteiro, Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1961.

<sup>695</sup> Carta de Agostinho da Silva a Eduardo Lourenço, em 19 de maio de 1959. Acervo Eduardo Lourenço / Maria de Lourdes Martins de Azevedo Soares.

<sup>696</sup> “J’organise une belle exposition avec les objets africains à l’École. L’autre pour la Bienal est en train de marcher”, carta de Martim Gonçalves a Pierre Verger, em 07 de maio de 1959. Acervo da Fundação Pierre Verger.

<sup>697</sup> Programa da 12ª. *Exposição do Museu Vivo da Escola da Universidade da Bahia*. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

da Costa Lima a escrever um artigo, datado de 1960, e denominado de “*Nota sobre Três Peças de Culto Afro-Brasileiro Expostas na Escola de Teatro da Universidade da Bahia*”.<sup>698</sup>

As “três peças” que Vivaldo se refere são as citadas cabaça, coroa e abebé listadas no programa da 12<sup>a</sup>. Exposição? Os “objetos africanos” que Martim falava em carta para Verger são os mesmos descritos no programa acima e, afinal, “as três peças” sobre as quais Vivaldo escreve? Ou são três eventos diferentes? Quanto mistério. Uma certeza, ao menos: as peças africanas expostas na Escola de Teatro e que Vivaldo analisa – e que estavam sob a guarda do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, mas eram na verdade do Terreiro de Alaketo –<sup>699</sup> também participam da *Exposição Bahia* na 5<sup>a</sup>. Bienal, em setembro próximo. A tese chegará até ela.

Em 23 de maio, na estreia do *Auto da Compadecida*,<sup>700</sup> primeira peça do ano da Escola – direção de Martim, que se torna mais um “grande sucesso” de público –<sup>701</sup> Vivaldo da Costa Lima, dizem as colunas sociais, está presente na plateia.<sup>702</sup> Por volta dessa época e até final do próximo ano, ele será sempre visto prestigiando os espetáculos,<sup>703</sup> sendo considerado, inclusive, como um dos muitos “intelectuais habitués” do Casarão do Canela.<sup>704</sup>

Em julho, Martim, numa carta em francês para Verger – que por quase todo primeiro semestre estará em viagem entre Europa e África – aceita o convite para a inauguração da Universidade de Dakar, no Senegal, mas aconselha:

Eu ficaria muito feliz se o reitor pudesse enviar um convite para mim, ao mesmo tempo em que escrevesse para o reitor da Bahia. Mas ele deveria também convidar o nosso amigo Agostinho da Silva, que é o diretor do novo centro de estudos afro-

---

<sup>698</sup> O título e o tema do artigo de Vivaldo da Costa Lima foi citado em texto sobre a sua morte escrito pelo pesquisador Armindo Bião, e publicado no jornal *A Tarde*, em 27 de outubro de 2010, em *Para Viva, Com Carinho*. A pesquisa não possui mais informações sobre seu conteúdo.

<sup>699</sup> Idem.

<sup>700</sup> Em *A Escola de Teatro*, coluna Rosa dos Ventos, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 19 de maio de 1959.

<sup>701</sup> Em *Peça de Suassuna Inaugurou a Temporada da ET*, no *Jornal da Bahia*, em 26 de maio de 1959. Em *A Compadecida*, no *Diário de Notícias*, Bahia, por Napoleão Lopes Filho, em 31 de maio de 1959.

<sup>702</sup> Em *Krista*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 26 de maio de 1959.

<sup>703</sup> Vivaldo da Costa Lima é citado textualmente, além de na platéia do *Auto*, como presente em *A História de Tobias e Sara*, no final de 1960, na matéria *Povo Aplauda Sara e Tobias*, em 16 e 17 de outubro de 1960, no *Diário de Notícias*, Bahia.

<sup>704</sup> “Os intelectuais ‘habitués’ estavam presentes: Vivaldo da Costa Lima, Jair Gramacho, Calazans Neto, Sante Scaldaferrri, Godofredo Filho, Zezé Catharino, Genaro de Carvalho, Carlos Eduardo da Rocha”. Na coluna *Krista*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 26 de maio de 1959.

asiáticos (sic) da Universidade da Bahia. Ele é um rapaz corajoso e está do nosso lado.<sup>705</sup>

Em agosto, durante o IV Colóquio em Salvador, Agostinho da Silva conhece aqueles que se tornarão os três primeiros integrantes e colaboradores do CEAO: Vivaldo, “apresentado pelo jornalista Heron de Alencar e pelo professor Nelson Rossi” (LIMA *apud* OLIVEIRA Jr., 2010: 123); Pierre Verger e Waldir Freitas Oliveira. Oliveira, após a saída de Agostinho da administração do CEAO, em 1961, será o segundo diretor da instituição até 1972 (OLIVEIRA Jr., *idem*: 50). Reconhecido pelas pesquisas em história da Bahia, décadas depois Oliveira escreverá um artigo sobre a montagem de *Um Bonde* vista na Escola de Teatro, em agosto de 1959, que tanto o impressionou e que fora realizada pelo “polêmico Martim Gonçalves” (OLIVEIRA, 2003: 58-61). Por que “polêmico”? Ele não diz.

Quando Vivaldo da Costa Lima escrever para Agostinho da Silva, em novembro de 1959, um plano para o intercâmbio entre Brasil e África,<sup>706</sup> listará como credencial, entre suas experiências, a participação numa recente exposição realizada pela Escola de Teatro da Universidade da Bahia em São Paulo, na qual atuou como “funcionário” do CEAO, a convite do diretor Martim Gonçalves.<sup>707</sup> Vivaldo, que era parente de pessoas do candomblé e pesquisava por conta própria a história das casas de santo da Bahia, anotará que seu trabalho foi de “caráter etnológico”, isto é, “disposição, identificação das peças e objetos religiosos afro-brasileiros” no espaço daquele evento (REIS, *Idem*: 74; OLIVEIRA Jr., *Idem*: 123; SILVA, *idem*: 125-126). Era a *Exposição Bahia*, que àquela altura ainda estava em cartaz na 5ª Bienal de São Paulo.<sup>708</sup>

Entre setembro e dezembro de 1959, o cenário artístico e cultural do Brasil é movimentado pela realização de mais uma *Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. A bienal é considerada, desde 1951, como o primeiro

<sup>705</sup> “Je serais très content se le recteur pourrait envoyer une invitation à moi au même tempe qu’il écrira au recteur de Bahia. Mais il faudrait aussi inviter notre ami Agostinho da Silva que est le directeur du nouveau centre d’études afro-asiatiques à l’université de Bahia. Il est un brave gars et tout’ fait de notre cotés”. Na carta de Martim Gonçalves para Pierre Verger, em 21 de julho de 1959. Acervo Fundação Pierre Verger.

<sup>706</sup> Carta manuscrita, seis páginas, de Vivaldo da Costa Lima a Agostinho da Silva, em novembro de 1959. Não há especificação do dia. Acervo Centro de Estudos Afro-Orientais / Universidade Federal da Bahia.

<sup>707</sup> *Idem*.

<sup>708</sup> Impossível não registrar, a essa altura, que a autora, em suas pesquisas para a dissertação de mestrado, tentou uma entrevista com o antropólogo Vivaldo da Costa Lima sobre sua participação na *Bahia no Ibirapuera*. Ao ser questionado sobre a polêmica da autoria (Martim Gonçalves / Lina Bo Bardi), Lima teria dito de forma enfática e mesmo agressiva algo como “não fora Martim Gonçalves, mas Lina Bo Bardi a criadora da exposição. Você está muito enganada”. Após o término do mestrado e feitura do livro *Impressões Modernas – Teatro e Jornalismo na Bahia*, em 2009, a autora enviou um exemplar marcado exatamente na página da carta de Lina Bo Bardi em que a própria afirma ter sido Martim e não ela o mentor do evento. No início do doutorado, a autora tentou novos contatos com Lima, mas sem sucesso.

encontro de grande porte a ser realizado fora dos centros europeus e norte-americanos, atraindo sobre si grande interesse e expectativa no país e no estrangeiro (OLIVEIRA: 2001). Com o objetivo de apresentar o que de mais atual e significativo se produzia no campo da arte em 1959, são exibidas 3.804 obras, de 689 artistas, de 47 países,<sup>709</sup> um recorde em relação aos anos anteriores, o que exige poderosa logística “financiada basicamente – e oficialmente – pela iniciativa privada” (*Idem*). A partir da edição seguinte, a mostra passará a ser organizada não mais pelo MAM-SP, mas pela Fundação Bienal, uma entidade autônoma que poderia receber verbas públicas (*Idem*).

Em 21 de setembro de 1959, a 5ª. Bienal é aberta ao público.<sup>710</sup> Pinturas, desenhos e esculturas de diferentes partes do mundo se multiplicam pelo grande Pavilhão Armando Arruda Pereira, no Parque do Ibirapuera, coração verde de São Paulo, espaço onde também ocorre a *II Bienal de Artes Plásticas do Teatro*, que, por sua vez, apresenta figurinos e cenários sobre espetáculos de todos os quadrantes (PEREIRA, 2008: 97). Simbólica e efetivamente realizada num outro pavilhão, ao lado do principal, acontece uma inusitada mostra paralela, não sobre um artista – como a Sala Van Gogh, destaque de visibilidade da edição – ou sobre um período específico da história da arte, mas uma ‘exposição sobre a Bahia’ ou a *Bahia no Ibirapuera*, segundo o programa distribuído entre os visitantes (HEICHBAUER, 1991: 64).

Nas imagens do evento,<sup>711</sup> apesar de serem fotos e em preto-e-branco, saltam aos olhos o ‘colorido’ e certo sentido de ‘movimento’ provocados pelo ambiente. Logo na entrada da grande sala (de formato próximo ao retangular),<sup>712</sup> literalmente na proa daquela surpreendente ‘barca da cultura’, um conjunto de carrancas<sup>713</sup> originárias das barcaças do Rio São Francisco, muitas com penachos no topo da cabeça, com bocas e olhos pintados de forma extravagante. À esquerda, uma vitrine com tapetes e objetos populares nordestinos. Em frente, um manequim rústico portando todo o figurino de couro curtido de um vaqueiro-sertanejo, desde o chapéu amarrado no pescoço, passando pelo gibão (o casaco) e as perneiras (laterais de

<sup>709</sup> Em *Bienal a Bienal*, no Arquivo Histórico da Bienal, site da Fundação Bienal, em <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/BienalaBienal/Paginas/5BienalSaoPaulo.aspx?selected=5>. Acesso em 15 de julho de 2011.

<sup>710</sup> Para a realização deste capítulo da tese foi empreendida uma pesquisa em paralelo, tendo como foco a 5ª Bienal, nos jornais paulistas entre agosto e novembro de 1959. Acervo Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

<sup>711</sup> Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer; Fotografias reproduzidas no livro *Arte na Bahia*, de Hélio Eichbauer; Fotografias reproduzidas no livro *Avant Garde na Bahia*, de Antônio Risério; Fotografias reproduzidas no livro *Lina Bo Bardi – Bahia*, de Juliano Pereira.

<sup>712</sup> A narrativa de imagens acompanha a planta-baixa da exposição, reproduzida em *Lina Bo Bardi – Bahia*, de Juliano Pereira, p. 98.

<sup>713</sup> A carranca, também chamada de ‘cabeça de proa’, é o ornamento de cabeça humana ou animal entalhada na madeira de forma grotesca e colocada na frente da barca para garantir sua proteção. No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo, pp. 203-205.

calças), até as alpercatas rasteiras, trazendo nas mãos o chicote e o cantil. Andando adiante e reto, uma árvore de cata-ventos, exatamente como – talvez até hoje – é arrumada pelos vendedores ambulantes do brinqueado nas feiras populares do interior. Em seguida, uma árvore de flores de papel, com diferentes cores e texturas. Andando mais e à esquerda, o figurino completo (com adereços) de seis<sup>714</sup> orixás do candomblé. Voltando para o meio, no caminho, encontram-se colchas de retalho dispostas numa parede como pinturas não figurativas. De volta, no centro, uma parede inteiramente forrada com papel dourado brilhante, na frente da qual se encontram duas peças de arte sacra barroca (uma senhora<sup>715</sup> e um cristo com as mãos amarradas). Por trás da mesma parede, vê-se uma grande estátua de Santo Antônio, a propósito a mesma que se vê em fotos no hall da Escola de Teatro. Adiante e seguindo num percurso longitudinal, uma vitrine com objetos afro-brasileiros. No paredão de fundo, uma pequena coleção de peças de ex-votos.<sup>716</sup>

Mas havia mais: Ao longo de toda a parede à direita, da entrada até o final, 150 fotografias sobre a vida, as festas e o cotidiano popular da Bahia de autoria de Marcel Guatherot, Silvio Robatto, Pierre Verger e Ennes Mello são penduradas num suporte rústico de madeira lado-a-lado com tapetes, cestas de vime, redes e artefatos de uso diário popular, misturando curiosamente objetos reais com suas representações. Ainda lá no fundo, por trás da parede com os ex-votos, há um pequeno auditório, destinado à projeção de *slides*, palestras e apresentações (do antropólogo Edson Carneiro, do escritor Jorge Amado e do músico Dorival Caymmi)<sup>717</sup> e para as manifestações baianas, como a capoeira, com tocadores de berimbau e atabaques *in loco*, e as baianas devidamente paramentadas vendendo quitutes.<sup>718</sup> Para realmente completar o cenário, o chão do grande salão está coberto por folhas que esmagadas pelos pés dos visitantes emitem perfume característico e ouve-se, ininterruptamente, música popular regional.<sup>719</sup>

O programa do evento – que traz na capa o título ‘Bahia’ em destaque e a imagem de um boi preto desenhado com traços firmes – inclui internamente dois textos. Um do escritor Jorge Amado e o outro assinado conjuntamente por Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves (nomes dispostos nesta ordem). O de Jorge Amado apresenta (segue, sem cortes):

<sup>714</sup> Os ângulos das fotografias disponíveis não permitiram que a pesquisa observasse um sexto orixá, mas a planta-baixa da exposição numera 06. Também Juliano Pereira, em *Lina Bo Bardi - Bahia*, cita Zanini que fala que são seis: Omolu, Iemanjá, Iansã, Xangô, Oxalá e Nanã, p.105.

<sup>715</sup> Não foi identificada pela pesquisa qual a imagem.

<sup>716</sup> É o elemento material doado a um santo por graça alcançada. Pode ser representado por pedaços do corpo humano (caso de promessa por saúde), por pinturas ou quaisquer objetos que lembrem o acontecido. No caso da *Exposição Bahia* estão mais presentes as figuras de cabeça.

<sup>717</sup> Em Será a Exposição Bahia apresentação de uma Cultura e Não Mostra de Exotismo”, no Diário de São Paulo, 13 de setembro de 1959.

<sup>718</sup> As baianas vendiam os quitutes. Em Coluna de Artes Plásticas, de Vera Pacheco Jordão, *A Bahia na Bienal*, em *O Globo*, Rio de Janeiro, em 04 de novembro de 1959.

<sup>719</sup>

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 Bardi (nomes dispostos nesta ordem), ela representa *mais uma contribuição da Escola de Teatro* da Universidade da Bahia para a divulgação da verdade e do segredo da Bahia, de sua verdade mais profunda e de seu mistério maior (grifo e parênteses da pesquisa).<sup>720</sup>

O parágrafo seguinte, o escritor reserva para descrever-opinar sobre os organizadores da mostra:

Martim Gonçalves, homem vindo de outras latitudes para as ruas e a magia de Salvador, com a responsabilidade da direção da modelar Escola de Teatro de sua Universidade, obra devida à infatigável e vitoriosa dedicação do Reitor Edgard Santos, grande reitor e grande baiano. Martim Gonçalves soube compreender a impossibilidade de criar e por 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. Esta Exposição é uma prova a mais dessa maneira justa de ver e criar uma Escola de Teatro. *Lina Bardi, cujo carinho e interesse pela Bahia já são de todos conhecidos, prestou inestimável ajuda à organização desta mostra* (grifo da pesquisa).<sup>721</sup>

Sem lacunas e imediatamente em seguida:

Documentário de uma cidade, tomada de consciência de uma Escola – seus mestres e alunos – ante a vida de sua cidade, esta Exposição vai mais além do folclore, do simples pitoresco, penetra fundo na realidade e no mistério da Bahia. Cidade única no Brasil, onde mais densa e nobre se fez a mistura de raças (nossa democracia racial que é nosso orgulho), característica maior de nossa cultura, Salvador da Bahia é feita de poesia e de drama, de beleza antiga e de duro trabalho, de ritos de gentileza ultracivilizada e de negras pedras onde se entranhou o sangue dos homens escravizados. Seu mistério não é superficial e turístico, sua realidade não é simples e fácil. Quiseram os organizadores desta Exposição permitir, através da fotografia e do documento vivo, um golpe de vista revelador da vida da Bahia. E o conseguiram.<sup>722</sup>

No parágrafo posterior, Amado descreve em profusão os elementos da cultura baiana que estão sendo expostos na mostra. No sexto e último, conclui:

<sup>720</sup> Texto integral de Jorge Amador no Catálogo da *Exposição Bahia*, em 1959. Em *Arte na Bahia*, Eichbauer, pp. 65.

<sup>721</sup> Idem.

<sup>722</sup> Idem.

Dessas coisas nasceram a arte e a literatura baianas. Ligadas ao povo e à sua vida. No meio dessas coisas, e a elas assim tão ligadas, está crescendo a Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Orgulhamo-nos dos jovens atores alunos da Escola, sobretudo porque entre eles, criadores de arte, e o povo baiano, criador de vida, não há nenhum divórcio. São uma e única coisa.<sup>723</sup>

O *Diário de São Paulo*, tentando ‘compreender’ o evento, dissecou-o, à revelia, em duas partes: uma definida como “a parte fixa” da exposição e a outra como “a parte móvel”. A parte fixa, segundo o artigo, é formada pelas fotos e os conjuntos de objetos e peças. Quanto à parte móvel é exatamente “uma cidade viva, ou seja, gente e seus costumes mostrados diretamente ao público. Capoeiristas, tocadores de berimbau e de atabaques, e baianas vendedoras de guloseimas, o candomblé estarão presentes, corrigindo os erros da propaganda turística”.<sup>724</sup> Impossível não sublinhar que o *Diário de São Paulo*, apesar dos elogios, parece não ter compreendido exatamente a integralidade da proposta.

Nessa altura, é importante que se esclareça dois pontos. Primeiro, que *stands* sobre os diferentes estados da nação brasileira não eram uma novidade nos pavilhões do Parque do Ibirapuera, em São Paulo, a capital da industrialização brasileira. Um deles, hoje demolido, era inclusive denominado de Pavilhão do Rio Grande do Sul. O próprio Pavilhão Armando Arruda Pereira nascera com a finalidade de abrigar representações das várias unidades da federação.<sup>725</sup> Segundo que, cinco anos antes, em 1954, durante os festejos do IV Centenário de São Paulo, o antropólogo Darcy Ribeiro havia organizado uma curiosa ‘Sala dos Índios’ na *Grande Exposição sobre História do Brasil* onde apresentara, também no conjunto do Ibirapuera, o cotidiano de objetos, o habitat e o “modo de viver” de tribos indígenas brasileiras (SILVA, 1998: 141).

Contudo, a diferença imediata da exposição *Bahia*, para além da sua surpreendente, e pelo visto incompreensível, ‘forma espetacular’ de apresentação, é que ela aparece integrada não a um evento revelador das potências econômicas do estado – similar nacional das históricas exposições universais europeias – ou a um encontro histórico-antropológico, mas surge vinculada a uma bienal de arte. *Bahia*, de Martim e Lina, explora por diferentes formas e linguagens expressivas uma ideia que mais tarde se tornará uma obsessão: a de que o povo baiano é *artístico em si*.

Impossível analisar, no espaço reservado pela presente tese, a repercussão alcançada por mais essa exposição de amplitude interdisciplinar realizada pela Escola de Teatro. Alguns flashes para futuras pesquisas: O poeta Menotti del Picchia, da

<sup>723</sup> Idem.

<sup>724</sup> Em *Será a Exposição Bahia apresentação de uma Cultura e Não Mostra de Exotismo*, no *Diário de São Paulo*, 13 de setembro de 1959.

<sup>725</sup> Informações históricas sobre o parque em *O Parque do Ibirapuera*, <http://www.sampa.art.br/parques/ibirapuera.php>. Acesso em 18 de julho de 2011.

Academia Brasileira de Letras, participante dos mais combativos da Semana de Arte Moderna de 1922, opina, em *A Gazeta*, que juntamente com Van Gogh e Portinari “a exposição interessantíssima da Bahia são os focos de atração máxima da mostra nacional” (COSULICH, 2009: 15); os principais jornais paulistas e cariocas consideram sua visitação “obrigatória” ou a adjetivam de forma similar;<sup>726</sup> A revista *Times*, edição para América Latina, traz matéria de página inteira com fotos;<sup>727</sup> periódico na Itália também repercute o acontecimento;<sup>728</sup> ao menos uma chamada sobre o evento é exibida no letreiro luminoso da *Times Square*, em Nova Iorque (HEICHBAUER, *Idem*: 66); O jovem Glauber Rocha, da delegação da ET, conclui que, *ao lado da exposição Bahia*, “toda aquela arquitetura moderna do Ibirapuera está enferrujada” e que tal exposição levanta, na verdade, “um conflito” para as artes mundiais;<sup>729</sup> Odorico Tavares, de sua coluna no *Diário de Notícias*, em Salvador, apregoa que “num só domingo, mais de dez mil pessoas visitaram a exposição”;<sup>730</sup> presente na abertura da 5ª. Bienal e ladeado por autoridades civis e militares, o presidente Juscelino Kubitschek é flagrado na *Exposição Bahia* observando a sequência de fotografias e o figurino do vaqueiro, na fila do acarajé, abocanhando um bolinho e batendo palmas no compasso da capoeira.<sup>731</sup>

Bom, isso foi a repercussão em primeira hora, no noticiário jornalístico dos dias seguintes. Agora, acompanhar a repercussão que a *Exposição Bahia* vem obtendo nos últimos 52 anos em livros, teses, dissertações, *papers* e artigos seria simplesmente alucinante. A presente tese nem de longe se propõe essa façanha. Contudo, ressalte-se o aspecto que interessa em tal conjunto de estudos acadêmicos: a grande maioria – para não dizer todos eles – é formada por pesquisas sobre a vida e a obra da arquiteta Lina Bo Bardi no Brasil. Por onde, então, a presente tese poderia começar um recorte? Pelos trabalhos que *ainda citam* o nome de Martim Gonçalves entre os “organizadores” do evento.

<sup>726</sup> Em *Exposição Bahia*, no *Diário de São Paulo*, 18 de setembro de 1959; Em *Exposição Bahia no Ibirapuera*, no *Diário de São Paulo*, 24 de setembro de 1959; Em *Exposição Baiana em São Paulo: Artes Plásticas*, em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 04 de novembro de 1959; II Bienal de Teatro e *Exposição Bahia numa Primeira Visita*, em *A Tribuna*, São Paulo, em 20 de setembro de 1959; *Bahia de Todos os Santos e Orixás no Ibirapuera*, no *Última Hora*, São Paulo, 23 de setembro de 1959; Em *Bahia: Exposição apresentada pela Comissão Especial do Ibirapuera*, em *O Estado de São Paulo*, 27 de setembro de 1959; Em *Coluna de Artes Plásticas*, de Vera Pacheco Jordão, *A Bahia na Bienal*, em *O Globo*, Rio de Janeiro, em 04 de novembro de 1959.

<sup>727</sup> A matéria, traduzida da *Times*, de 16 de novembro de 1959, está republicado em “*Times*” destaca *Exposição “A Bahia no Ibirapuera”*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 15 e 16 de novembro de 1959.

<sup>728</sup> A revista *Domus* republica o artigo de apresentação de Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves. Em *Esposizione a San Paolo*, em *Domus*, Milão, número 364, em março de 1960.

<sup>729</sup> Em *Episódio Bahia na Cidade de São Paulo*, por Glauber Rocha, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 11 de outubro de 1959.

<sup>730</sup> Em *Bahia no Ibirapuera*, na coluna Rosa dos Ventos, no *Diário de Notícias*, da Bahia, em 06 de outubro de 1959.

<sup>731</sup> Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

Em *Lina Bo Bardi*, livro que reúne uma coletânea de artigos, desenhos e projetos de diferentes épocas da arquiteta editados pelo arquiteto Marcelo Ferraz, em 1993, lê-se o trecho em que ela fala sobre a autoria da mostra: “Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, e eu montamos na V Bienal de São Paulo, num grande barracão de tábuas, a grande exposição ‘Bahia no Ibirapuera’” (BARDI *apud* FERRAZ, 1998: 257). Em *Lina Bo Bardi, Bahia, 1958-1964*, livro sobre a temporada baiana da arquiteta, traz a frase que não esconde o zigue-zague do raciocínio presente nos mais sérios estudos sobre o tema: “Trata-se da realização da exposição *Bahia no Ibirapuera*, pela Escola de Teatro da Universidade da Bahia, organizada por Lina Bo Bardi, na condição de professor convidado da Faculdade de Arquitetura da Bahia, e por Martim Gonçalves, responsável pela Escola de Teatro (PEREIRA, 2008: 97-99).

Há aqueles que, forçados pela concretude da assinatura no papel, praticamente circunscrevem a autoria de Martim ao *texto* do catálogo: “O Lautréamont que Lina cita – e o Schwitters que ela nunca mencionou nominalmente. *No texto escrito em parceria com Martim Gonçalves* para apresentar a exposição da Bahia no Ibirapuera – V Bienal de São Paulo, 1959 –, Lautréamont é estampado como epígrafe” (RISÉRIO, 1995: 117. *Itálico da tese*). Há também os que listam indiscriminadamente os “envolvidos”: “(...) como na participação baiana na Bienal de Belas Artes (sic) de São Paulo, em 1959, com a ‘Exposição Bahia’, no Ibirapuera, dela participando o diretor teatral Martim Gonçalves, o cineasta Glauber Rocha, a arquiteta Lina Bo Bardi e o antropólogo Vivaldo da Costa Lima, entre outros (BACELAR, 2006: 70).

De forma quase ‘natural’, pode se ler em *Lina Bo Bardi – Do Pré-artisanato ao Design*: “Juntamente com a Bienal, mas instalada em um espaço externo, a exposição de Lina Bo Bardi sobre a Bahia era considerada, junto com os figurativos, os espaços de visita obrigatória, conforme se pode ler em diversos jornais da época que escreveram exaustivamente sobre o acontecimento da Bienal” (COSULICH, 2009: 15). Para, logo adiante, o texto acrescentar de forma burocrática: “(...) foi organizada por Lina Bo Bardi juntamente com o diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, Martim Gonçalves, com o apoio do reitor da mesma instituição Edgard Santos e o então presidente do MASP, Ciccillo Matarazzo” (COSULICH, *idem*).

Abandonando as sutilezas e obliterando totalmente qualquer citação a Martim Gonçalves: “Protagonista da criação do MASP, Lina Bo Bardi se transferiu para Salvador no final dos anos 1950, e ali foi encarregada de vários projetos institucionais decisivos. Em setembro de 1959, montou para a V Bienal Internacional de Arte e Arquitetura (sic) de São Paulo, no Parque Ibirapuera, a *Exposição Bahia*, que, entre outras coisas, propôs uma revalorização da cultura popular baiana realizada com critérios modernistas”.<sup>732</sup> O mesmo procedimento encontra-se em *Musas do*

<sup>732</sup> No website Tropicália, Avant-Garde na Bahia, em <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/2984>. Acesso em 19 de julho de 2011.

*Patrimônio Moderno: Lina, Gisela e Janete*: “Muito depois de ‘Bahia’ — exposição sobre arte popular realizada por Lina Bo Bardi na V Bienal de São Paulo em 1959 —, ela prestou homenagem a Rodrigo Melo Franco, dedicando-lhe ‘A Mão do Povo Brasileiro’, exposição que organizou no MASP no ano de 1969, quando o criador do Iphan morreu” (GUIMARAENS e COUTO, 2009: 08). E, hora por fim, na recente dissertação de mestrado *Una Casa a La Vista – Lina Bo Bardi*, da *Universidad Politécnica de Catalunya*, na Espanha:

El objetivo de esta muestra era reunir y organizar diversas herramientas, utensillos, artesanías y ofrendas de la cultura popular Bahiana, en el contexto de la V bienal de arte en Sao Paulo. El trabajo realizado por la arquitecta consistía en disponerlos espacialmente y en crear una atmosfera adecuada para que ellos fueran apreciados. El sitio elegido para la muestra fue una sala de exposiciones localizada en el parque de la ciudad de Sao Paulo llamado: Parque Ibirapuera, de allí el nombre de la muestra: “Bahía all´Ibirapuera” – Bahía en el Ibirapuera (PERESSOTTI, 2009: 21).

Como se observa, realmente impossível, para a presente tese, acompanhar a projeção que aquele evento alcança (e ainda alcançará) no imaginário das artes e da cultura brasileiras e internacionais. Ressalte-se também que em boa parte desses estudos é destacada as qualidades ‘inovadoras’ daquela mostra diante do cenário das artes mundiais. Por exemplo, apesar dos organizadores da *Exposição Bahia* jamais terem utilizado o termo “instalação”, eles empregam largamente elementos que, na década posterior, serão associados a tal manifestação de ‘ruptura’ e de questionamento dos limites entre as artes: a ênfase no espetacular, na interatividade com o público e na combinação de linguagens. Segundo definição de Lina, dada em 1961, ainda em resposta sobre a autoria, é que na ocasião “Martim Gonçalves 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”.<sup>733</sup> Registre-se ainda que o famoso ambiente *Tropicália*, de Hélio Oiticica, instalação que recebeu recepção significativa e que marcará com seu nome toda a cultura brasileira da virada dos anos 1970, será apresentado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro apenas em 1967 – oito anos depois de *Bahia*.

Como o subcapítulo 1958 apontou, o procedimento de eclipsar – ou mesmo excluir – o nome de Martim Gonçalves do evento (SANTANA, 2009a: 260) já iniciara em setembro de 1961,<sup>734</sup> em plena campanha dos jornais (e simbolicamente “da cidade”) contra o diretor. Uma semana após uma contundente investida

<sup>733</sup> Em *Carta à Redação de Unidade*, por Lina Bardi, na Página Unidade, *A Tarde*, Bahia, 11 de setembro de 1961.

<sup>734</sup> Em *O Rei Está Nu*, Página Unidade, jornal *A Tarde*, em 04 de setembro de 1961.

jornalística nesta direção, em 04 de setembro de 1961,<sup>735</sup> a própria Lina Bardi, agora diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia (Mamb), escreve e publica em 11 de setembro de 1961 uma carta, no mesmo espaço, explicando *ipsis literis* que Martim “pensara”, “planejara” e “realizara” a *Exposição Bahia*, enquanto ela “colaborou” na parte arquitetônica, “estritamente ligada ao conteúdo da Exposição” e que “a descoberta daqueles elementos da cultura baiana”, por ela “desconhecidos”, fora resultado “da minha aceitação de dirigir o Mamb”.<sup>736</sup> Um fac-símile desta carta está publicado na coletânea de imagens de Santana (2009a).

Aqui a tese acrescenta que em correspondências para a comissão organizadora da Bienal, datadas de julho de 1959 – a tese não encontrou cartas anteriores – o nome de Lina aparece não como diretora de qualquer instituição, mas como arquiteto (sic) do MASP e/ou como professor contratado da Faculdade de Arquitetura da Universidade da Bahia.<sup>737</sup> O mesmo não acontecendo no próprio programa da *Exposição Bahia*, que é de setembro de 1959, quando ela assina somente como “arquiteto”, não colocando seu nome vinculado a nenhuma entidade, como fazem todos – exceto o escultor Mário Cravo e o escritor Jorge Amado – os demais envolvidos na organização do evento (EICHBAUER, 1991: 64).

Lina Bo Bardi apenas aparecerá *publicamente* como diretora do Mamb, entidade recém-criada por lei estadual em julho,<sup>738</sup> no mês seguinte à Bienal, em 17 de outubro de 1959, quando, ainda sem sede, o Mamb realizará sua primeira ação exatamente na biblioteca da Escola de Teatro.<sup>739</sup> Portanto e colhendo a interpretação revelada pelo cruzamento dos documentos citados acima, a direção do Mamb só pode ter sido *oficialmente* aceita por Lina durante a temporada da exposição *Bahia no Ibirapuera*, mais especificamente entre 21 de setembro, data da abertura, e 17 de outubro de 1959, data do evento do Mamb na biblioteca da ET. Mas, extraoficialmente, ela já teria aceitado desde julho, data de criação da entidade por lei? Mês de quando

<sup>735</sup> “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”, em *O Rei Está Nu*, Página Unidade, jornal *A Tarde*, em 04 de setembro de 1961.

<sup>736</sup> Em *Carta à Redação de Unidade*, por Lina Bardi, na Página Unidade, *A Tarde*, Bahia, 11 de setembro de 1961.

<sup>737</sup> Especificamente em duas cartas: Em *Exposição de Arte Organizada pela Universidade da Bahia*, de 16 de julho de 1959 (data anotada a lápis do lado), mas sem assinaturas: “A exposição realizada pela Escola de Teatro da Universidade da Bahia (professor Martim Gonçalves – diretor) e pelo arquiteto Lina Bo Bardi, do Museu de Arte de São Paulo, professor contratado da Faculdade de Arquitetura da Universidade da Bahia, apresentará numa arquitetura especialmente estudada, por meio de peças de arte, documentação fotográfica e gravações artísticas, aspectos culturais da Bahia”. Acervo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, em São Paulo.

<sup>738</sup> A lei 1.152 que cria o Museu de Arte Moderna da Bahia está no *Diário Oficial do Estado da Bahia*, de 23 de julho de 1959.

<sup>739</sup> Na coluna *Krista*, em 17 de outubro de 1959, no *Diário de Notícias*, Bahia; Em *Labisse Fará Conferência Inaugural do Mamb Hoje*, em 17 de outubro de 1959, sem jornal, na pasta de recortes dos anos Martim Gonçalves (sem título), Acervo Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Disponibilizado por Suzy Spencer.

também existem cartas com seu nome e o de Martim enviadas para a organização da Bienal? Essa interpretação seria algo que faria sentido com sua declaração de 1961, quando ela diz ter “descoberto” os “elementos da cultura baiana” para a Bienal, quando houve sua “aceitação de dirigir o Mamb”. Portanto, em julho de 1959, com um convite de bastidor para o Mamb aceito, ela teria se engajado, afinal, no corpo-a-corpo da exposição *Bahia*? Isso, sim, faria sentido.

Sobre as relações entre o Mamb na gestão Lina Bo Bardi (1960-1964) e a Escola de Teatro de Martim Gonçalves (1956-1961) a tese abordará logo adiante e até o final do presente capítulo. Porque agora é necessário empreender uma sucinta análise sobre o conteúdo do principal artigo presente no programa da *Exposição Bahia* – aquele assinado por Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves (nesta ordem) – à procura de mais pistas. Em primeiro lugar, uma pergunta: como escrever um artigo a duas mãos? Como geralmente são escritos os textos em dupla. Alguém substancialmente escreve e o outro assina, corrigindo antes, de preferência, acrescentando ou tirando palavras e parágrafos. Ou, de forma um pouco mais sofisticada – mas não antagônica ao que se disse – discutindo-se antes os pontos e opiniões centrais, chegando-se a conclusões comuns, que alguém, afinal, estratifica no papel e o outro ‘edita’ atestando sua coautoria.

Como ainda não foi encontrado o rascunho desse artigo, a tese se aterá substancialmente às ideias nele defendidas para daí lançar indícios sobre suas possíveis origens. Conhecendo de antemão a mentalidade e a obra de Martim Gonçalves até esse momento histórico (algo que vem sendo revelado de forma inédita no presente estudo) e a trajetória e o trabalho de Lina Bardi na Itália e no Brasil (PEREIRA, 2007; ZOLLINGER, 2007; BARDI, 2008; COSULICH, 2009; TAKAKI, 2010), de saída, uma soberana impressão: pelo menos no plano das ideias é notável o grau de afinidade e sintonia que os artistas possuem em sua ‘fase baiana’.

Ambos enfrentam o problema da autonomia, ensino e institucionalização de *profissões* então pouco ortodoxas no Brasil: Martim, no teatro; Lina, no desenho industrial (sobretudo no IAC/MASP até 1954; depois, dando aulas na USP e na UBa). Ambos possuem ações objetivas em instituições que seguiram/seguem um modelo eficiente em diferentes países: *escola-museu-revista*. Ambos possuem experiência como articulistas de cultura: Martim como crítico de teatro, cinema e dança, mas com grande fôlego ensaístico sobre diversas manifestações culturais, tudo ainda a ser estudado; Lina na brasileira *Habitat* e em revistas italianas (*Idem*).

O texto deles na exposição *Bahia*, em relação ao formato, nada mais é que um manifesto. É uma declaração pública de princípios e intenções que objetiva alertar para um problema, uma questão cultural, que interessa – implicitamente se supõe – a todo o mundo da arte. Contudo, é um manifesto *sui generis*. Primeiro porque não se intitula como tal. No programa mesmo, não traz qualquer título. Quando é republicado no *Diário de Notícias*, da Bahia, em 11 e 12 de outubro de 1959, traz como cabeçalho apenas a palavra *Apresentação*. Segundo, porque apesar de falar o

tempo inteiro sobre “povo”, não há em seu estilo qualquer traço de romantismo ou populismo. Curiosamente, também não abusa da primeira pessoa do plural, característica central do formato. O vocábulo *nós* simplesmente não aparece e, dos nove parágrafos, apenas os dois finais trazem alguns verbos com essa desinência (*procuramos, apresentamos, citemos*). Mas nada disso esconde seu *potencial* coletivo.

Atravessado, na verdade, por perguntas desconcertantes, o texto também não trata o leitor com base em imperativos, mas mostra o que “pode/poderia” ser feito. Transformando o mundo do porvir no mundo de “hoje” – e aí como um autêntico e legítimo manifesto –, deixa evidente seu viés revolucionário. Ao questionar as classificações e hierarquias que seccionam – quase à revelia – as artes entre si e as artes e tudo o mais que é humano, interroga subliminarmente sobre o poder e a autoridade de quem assim as categoriza. Ao questionar a arte como sendo algo individual, abstrato e privilegiado, termina por defender que arte é algo coletivo, concreto, integral e pertencente a diferentes “classes” sociais. Os três primeiros parágrafos dão o tom:

Aquilo que geralmente se define como *arte popular, folklore, arte primitiva* ou *espontânea*, implica, ainda que tacitamente, numa classificação da arte que, excluindo o homem, considera a arte mesma como algo individual, atividade abstrata, privilégio. Onde começa e acaba a arte? Quais suas fronteiras? Esta ‘terra de ninguém’, que limita o homem na expressão de sua humanidade total, privando-o de uma das manifestações mais necessárias e profundas, como seja a estética, este limite entre Arte e arte, é que sugeriu esta Exposição.

Qual o lugar ocupado na graduação (explícita, implícita ou ‘condescentende’), das Artes, pela assim chamada arte popular, espontânea, primitiva?

Qual o seu significado? Porque existe arte popular, e não a dos funcionários públicos, dos engenheiros e dos bancários? Aquilo que geralmente se denomina *povo* é a única classe não inibida por esquemas e conceitos culturais, a única talvez que conserva o hábito de explicações naturais do homem estético” (EICHBAUER, 1991: 13).

Algumas observações antes da leitura seguir adiante. Primeiro, é preciso que o texto seja lido como um texto escrito em 1959. Os conceitos de arte, povo e cultura mudaram muito desde então. Curiosamente, mudaram em direção ao horizonte esboçado pelo artigo. Cultura hoje é compreendida muito mais em seu sentido sócio-antropológico. Mas, à época, cultura era algo entendido como ‘as artes burguesas ocidentais’ e, mesmo genericamente, algo próximo ao ambíguo ‘ser educado e ter boas maneiras’.

Segundo, “o povo” (especificamente o baiano) da época é indubitavelmente diferente do de hoje, formado/formador de outra situação socio-econômica-

tecnológica. A Bahia daquele momento estava apenas entrando no fluxo do capitalismo contemporâneo. E partes substantivas do estado – do Nordeste – realmente haviam permanecido preservadas em outras temporalidades históricas. Muito do que destaca o texto é sobre a existência, no seio do povo, de técnicas/‘artes de fazer’ herdadas e ainda ‘cultivadas’ como há séculos.

Por fim, esses três primeiros parágrafos parecem contra-argumentar – com mais perguntas – os próprios questionamentos que já deviam rondar os bastidores das diferentes atividades e exposições exibidas e propostas pela instituição montada por Martim Gonçalves na Bahia: ‘Afinal, o que quer uma escola de *teatro* envolvida com tudo isso?’

Continuando, exatamente como impresso à época:

O termo *folklore* define – visto e classificado pelos homens “cultos”- a necessidade e a capacidade de manifestação estética do homem culturalmente ‘isolado’ (sempre que se usa o termo *cultura* em sentido tradicional). Mas a arte parece reivindicar hoje seus valores humanos, abandonando os esquemas e procurando, para além da própria arte, a plenitude de sua expressão. Da volta, do desejo de auto-anulação, começa uma época em que a totalidade dos valores humanos, em sua expressão material, está ligada a uma lucidez crítica e a uma autonomia, que não mais admite divisões em categorias ou compartimentos estanques, uma época que não pode mais negar ao homem, em nome de nenhum credo e de nenhum mito, o direito de viver nessa sua plenitude (*Idem*).

Aqui uma rápida parada para lançar luz sobre alguns dos aparentes paradoxos presentes no trecho e, conseqüentemente, sobre as ações “integradoras” de uma instituição que buscava – também e de fato – abocanhar um sólido nicho de mercado através da profissionalização “da gente de teatro”. Desde o início, como se viu, através de ações e declarações, Martim Gonçalves amarrara a Escola de Teatro numa poderosa trama onde o aprendizado se sustentava a partir de diferentes saberes técnicos, independente de suas origens “nacionalistas” (portuguesa, indígena, africana, inglesa, francesa, americana, japonesa, *até o momento*) e independente de suas origens expressivas (teatro, dança, música, artes plásticas, literatura, dramaturgia, cinema, análise crítica). Martim, com certeza, esforçava-se para a construção de um novo mapa-múndi sem as fronteiras e ‘pedágios’ então adotados. Há uma simbologia no Candomblé em relação a folhas caídas no chão de um terreiro. Elas são destaladas e jogadas no piso para proteção da casa e *abertura de caminhos*. Não à toa elas também cobrem o chão da exposição *Bahia*, na Bienal.

A efetivação do programa da Escola de Martim parece deixar claro que apenas a formação humanística integral, crítica e autônoma, poderia *permitir uma consciente intervenção profissional* de seus formandos. Como se vê, um empreendimento altamente sofisticado até para os dias que seguem e, sem querer impingir qualquer leitura utópica ou messiânica, naquela época incompreendido por diferentes setores

da intelectualidade baiana e brasileira, do teatro nacional profissional e amador, do ensino superior universitário e dos poderes locais constituídos.

Para não perder a oportunidade de falar um pouco mais sobre a marca registrada da Escola de Martim, esse altíssimo respeito pelos saberes técnicos – saberes majoritariamente *anônimos*, posto que criados e testados no seio de uma cultura, *de um povo*, e transmitido entre os homens pela *vivência prática* – talvez fosse o real ponto de divergência entre a Escola de Teatro e o amadorismo. Martim era contra o amadorismo e não contra os amadores, como se tornará moeda corrente no imaginário baiano. Nos amadores, pelo contrário, ele reconhecia, fora o papel de captura primitiva de vocações, a força e a vitalidade necessárias para um bom azeitamento de um verdadeiro e amplo sistema teatral. Melhor deixá-lo definir com suas próprias palavras, em declaração feita há pouco mais de um ano (mas há outras posteriores), em janeiro de 1958:

Não quero dizer que não seja necessário continuar a estimular e incentivar o teatro amador. Ele deve existir para estabelecer maior contato entre o grande público e o teatro profissional. Mas o teatro de amadores cuja característica principal é esse amor desinteressado pelo teatro, têm os seus limites no fato de que seus componentes não podem se dedicar integralmente as exigências da profissão (...) (O teatro) ele exige a dedicação e o aperfeiçoamento contínuo, como qualquer outra profissão. Ele exige tempo integral. (...) Mas ali chegamos ao problema da formação do ator. Ele tem que aprender a sua profissão, a sua técnica, o seu artesanato. (...) Creio, porém que uma atenção muito especial deve ser dada ao autor nacional, incentivando-o de todas as maneiras para que ele possa sentir e compreender a realidade brasileira e possivelmente criar uma dramaturgia com características nossas.<sup>740</sup>

Encarando o teatro sem medo dos seus limites entre arte/artesanato e entre tudo o mais, a Escola de Martim dedica-se com especial carinho ao legado técnico milenar de diferentes tradições e povos (inclusive às daquele estranho *povo de teatro*), tradições já manifestas antes mesmo da exposição *Bahia* em diferentes mostras de caráter etnológico, no Museu de Teatro, no Centro de Documentação, nas aulas, nas palestras, na revista *Repertório* e nas próprias peças.

Não é preciso saber falar grego para reconhecer como esteio de todos esses procedimentos o antigo conceito de *techné*, que reunia, em seu sentido original, tanto arte, quanto técnica, como ofício, sem distinções. Como o agrário povo do Nordeste também sabia – e por que não um pernambucano como Martim? – ‘cada coisa tem seu modo de fazer’ e ‘é assim que as coisas são feitas’. Explicações que, como alerta o próprio texto, no terceiro parágrafo, *naturalizam* soluções culturais. Mas, estando-se, afinal, numa Escola, e na Universidade, Martim além de tudo *exigia consciência* (no artigo, ‘lucidez crítica’).

---

<sup>740</sup> O Teatro, um Elemento Vivo do Nosso Estágio Cultural, no Diário da Noite, Pernambuco, em 02 de janeiro de 1958

Continuando a leitura:

A renúncia à imortalidade poderia ser o credo do artista de hoje julgado através de sua obra. A precariedade dos materiais, aquele sentido de contingência que, da colagem ao papel recortado, dos detritos aos retalhos, é peculiar à arte moderna, denuncia a *não desejada* eternidade da obra de arte, o seu reabsorver-se no momento histórico, o seu não querer resistir ao tempo (*Idem*).

Aqui outra pequena observação sobre o sentido de *obra* e de *imortalidade da obra*. O que é a obra de um artista? A arte do século XX inteiro vai se permitir debater sobre ‘os limites entre o artista e sua obra’ e sobre ‘a perenidade da obra na cultura’. Se na área das artes plásticas a ‘renúncia à imortalidade’ com o tempo irá se revelar apenas um discurso mais ou menos esvaziado – basta ver o movimento de sacralização e fetichização de qualquer rabisco traçado pelos próprios modernos, isso para não falar da arquitetura, que, de saída, pretende construir para a posteridade –, o mesmo não pode ser dito sobre as artes cênicas, que tem como matéria-prima algo definitivamente não-coisificável e não-operacionável. Que outra arte, desde o início dos tempos, lida dentro de si mesma com o pavor do aniquilamento provocado pela renúncia da eternidade de sua obra (qual a opção?), agindo não ‘em tese’ e ‘no ideal’, mas na contingência e na oportunidade mesmas surgidas pela possibilidade de *execução* num dado contexto histórico?

Voltando:

As composições polimateriais – papéis recortados, esculturas de *restos*, arquiteturas *precárias* realizadas com materiais *anti-eternos* como a matéria plástica ou as folhas de metal prensado nada mais querem ser do que a consciente renúncia à imortalidade, ao privilégio da arte, o reconhecer-se homens e limitados, a consciência daquele único *verdadeiro* criado pelo homem à sua própria medida fora do qual está o *absoluto*, metafísico e indiferente. Esse polimaterialismo é diferente daquele de outros tempos em que os *fundos dourados* ou as incrustações de pedras e materiais diversos representavam uma procura de riqueza, um senso de *felicidade* distante do sentido de despojamento que caracteriza nossa época.

O gênio poderá criar relações *fixas*, a grande obra-prima, a grande obra de arte, a exceção. Mas o homem *só*, precário em suas manifestações artísticas julgadas *colaterais*, reivindica, hoje, seu direito à poesia. Fora das *categorias*, não mais se terá receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. A grande Arte como 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*, mas que sobreviveu como semente viva, pronta a germinar, nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios (*Idem*).

Além do que já foi comentado, tal renúncia à eternidade, ao menos no que diz respeito à busca pela sagração, não *do indivíduo*, mas das *relações que cria*, não era um paradoxo numa Escola que por diversas vezes se manifestou criticamente contra o personalismo, o vedetismo e o individualismo que atingia, muitas vezes deleteriamente, a área teatral. Parecia mesmo lembrar, institucionalmente, que, a despeito de todas as vontades e *sortes* particulares, só mesmo a técnica é que é a obra *humana* “eterna”.

De todo modo, se o artista de teatro deve ser julgado, não por sua pessoa, mas por *sua obra*, e não sendo nenhum dos dois ‘eterno’, o que sobraria para o tribunal do tempo? Foi ironicamente a pergunta feita por esta pesquisa quando compreendeu a extensão do problema da memória do trabalho de Martim Gonçalves em Salvador, um homem de teatro com obras *naturalmente* não eternas, mas que, além disso, teve o acervo vilipendiado e a imagem pública completamente estilhaçada, o que causou severas consequências para a escrita da história e para a formação das mentalidades, como agora se acompanha.

Acontece que a resposta, mais uma vez, veio pela *eternidade* da técnica, como sugeria o próprio texto da Bienal. Basta ver o que permaneceu de sua obra, ainda hoje vivo mesmo que sob escombros, nos “modos de fazer”, no *savoir-faire* ou, que se queira, no *know-how* dos atores, diretores, cineastas, escritores, professores formados em sua administração ou formados por aqueles que foram formados em sua administração. O que leva a acreditar que, no teatro, o corpo do artista (e o corpo-a-corpo entre artistas) é mesmo seu mais estruturante e imprescindível *arquivo*.

Apesar do debate sobre a não-eternidade, o artigo da exposição *Bahia* no trecho acima não abandona a possibilidade de um *gênio* – ou aquele que “poderá criar relações fixas” – surgir no meio desse ambiente. Apenas não estrutura a ação em cima disso.

E, por fim:

Ao organizar esta exposição, procuramos ter em mira todo fato, ainda que mínimo, que, na vida cotidiana, exprima poesia. Neste sentido apresentamos toda uma série de objetos comuns, carinhosamente cuidados, exemplo importante para o moderno desenho industrial que, criado no Ocidente por uma elite especializada, representa no Oriente, onde o homem estético teve, durante séculos, a preponderância sobre o homem científico, um fato normal. Este carinhoso amor pelos objetos de todos os dias não se deve confundir com o esteticismo decadente, é uma necessidade vital que se acha nos primórdios da vida humana. É neste sentido, todo ligado a uma vivência, que apresentamos esta exposição. É um jeito de ser que se estende à maneira de olhar as coisas, de se mover, de apoiar o pé no chão, um modo não *estetizante*, mas próximo da natureza, do *verdadeiro* humano. Não por mero acaso esta exposição é apresentada por uma escola de teatro, pois o teatro reúne todas as necessidades do homem estético. E citemos, aqui, as palavras que podem parecer messiânicas, que poderão fazer sorrir, hoje, os críticos de arte, os “expertos”, mas que encerram, além de um generoso

impulso humano, uma advertência, um grito de aviso para os rumos de uma nova cultura; as palavras de Appia: ‘*soyons artistes, nous le pouvons*’.<sup>741</sup>

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 (*Idem*).

Para encerrar, o texto traz, além da citação do arquiteto e encenador suíço Adolphe Appia, uma frase em epígrafe, em francês, de Lautréamont: “*La poésie doit être faite par tous-non par un*”.<sup>742</sup> Lautréamont, cognome de Isidore Ducasse, era filho do cônsul francês no Uruguai, nascido e criado neste país até a idade de 14 anos. Em 1869, escreve sua mais conhecida obra, *Cantos de Maldoror*, uma sarcástica apologia do mal. Morre jovem, aos 24 anos, e suas obras permanecem nas sombras por 50 anos até que em 1917, Philippe Soupault e André Breton encontram o livrinho num sebo e o reconhecem como uma espécie de precursor do movimento surrealista (chamavam-no de “o profeta”), reeditando seus textos e permitindo que Lautréamont influenciasse a literatura moderna a partir de então (PERRONE-MOISÉS, 2000: 85-94; LAUTRÉAMONT, 2005: 13-70)

Desnecessário afirmar que a investida da tese em fazer uma leitura comentada do artigo conjunto da exposição *Bahia* não encerra todas as questões por ele suscitadas, indicando ainda a leitura dos diferentes tópicos apontados em trabalhos como o de Pereira (2007: 97-110). Contudo, é necessário que se compare tal evento com o que havia sido feito *até o momento* pelos organizadores, e não utilizando, como explicação para o invento e criatividade deste, o que ocorrerá exatamente depois dele, no futuro (*Idem*).

De forma altamente reveladora também para a autora da tese, é evidente que, ao *demonstrar* a ideia de que a *Bahia é arte* – seu povo e suas coisas, na medida em que no cotidiano popular existem técnicas milenares, beleza e engenhosidade –, e não “apenas folclore” e nem “apenas” uma cidade, a exposição *Bahia* termina por *sistematizar um princípio* que será utilizado *ad exhaustum* por grande parte da intelectualidade e dos artistas baianos nas cinco décadas seguintes, sobretudo após a subida ao poder da mais íntima cria política, intelectual e pessoal de Odorico Tavares, Antonio Carlos Magalhães, que fora jornalista do *Estado da Bahia*, dos *Diários Associados*. Tal sistematização futura fará com que se perca a conexão com os motivos e questionamentos ‘originais’ ambicionados pelos idealizadores daquele evento, mas, ainda assim, guardará indubitável potência. Como, e novamente, não desejar, com urgência, uma pesquisa que analise profundamente as origens das diretrizes culturais/intelectuais encampadas pelo Carlismo, em especial em sua fase

<sup>741</sup> Traduzindo do francês, algo como “Sejamos artistas, o podemos”.

<sup>742</sup> Traduzindo do francês: A poesia deve ser feita por todos, não por um.

democrática (anos 1990, 2000), quando a cultura volta a ser, mais uma vez na Bahia, a grande legitimadora do poder político?

Em sinceridade, é observável certo *descompasso* entre o texto de Lina/Martim e o de Jorge Amado no próprio programa de 1959. Por exemplo, o último parágrafo do artigo conjunto alerta que tal ‘singularidade’ da Bahia, de certa forma, não é nada singular;<sup>743</sup> enquanto o texto de Amado prefere burilar aquilo que chama de “mistério”, “segredo” e “magia” da Bahia. Isso para não falar da interpretação dada por Odorico Tavares, grande apoiador da mostra, em seus próprios artigos no *colunismo baiano*.<sup>744</sup> Apesar da grandiloquência e do barroquismo no estilo, o jovem Glauber vai muito mais acertadamente ao ponto.<sup>745</sup> Mas e os demais espectadores/receptores enxergavam tudo isso? E também quem poderia controlar as interpretações? Quem poderia determinar de antemão o que poderia ou não ser compreendido? Sobretudo, de um fenômeno tão rico?

Ao longo dos capítulos a tese levantará indícios de como Martim tenta frear o movimento de *gratuidade* e inconsciência no emprego de conceitos como povo, folclore, tradição, técnica e arte, o que terminará trazendo sobre si o infortúnio das inimizades e inumerosíssimas incompreensões em Salvador – foco da análise do capítulo 03. Por isso, a tese não tem receio ao afirmar que a exposição *Bahia*, realizada em 1959, foi o ponto máximo de comunhão, apoio objetivo e conexão real entre Martim Gonçalves/Escola de Teatro com a elite sócio-intelectual baiana.

Para se ter uma ideia, além do patrocínio da reitoria da Universidade da Bahia, colaboraram para a realização do evento e aparecem, nesta ordem, na ficha técnica:<sup>746</sup> José Valadares, diretor do Museu do Estado da Bahia; Carlos Vasconcelos Maia, Diretor do Departamento de Turismo da Prefeitura de Salvador; Magalhães Neto, diretor do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia; Odorico Tavares, diretor dos Diários Associados da Bahia; João Augusto Azevedo, da Escola de Teatro da Bahia; Glauber Rocha, da Escola de Teatro da Bahia;<sup>747</sup> Vivaldo da Costa Lima, do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade da Bahia; e Mario Cravo, escultor. Sem esquecer do texto de Jorge Amado, das fotos de Pierre Verger e da apresentação

<sup>743</sup> “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”. *Idem*.

<sup>744</sup> Em *Bahia no Ibirapuera*, na coluna Rosa dos Ventos, no Diário de Notícias, da Bahia, em 06 de outubro de 1959 e em *Um Sucesso: A Bahia no Ibirapuera*, na coluna Rosa dos Ventos, no Diário de Notícias, da Bahia, em 08 e 09 de novembro de 1959. Ambos de Odorico Tavares.

<sup>745</sup> Em *Episódio Bahia na Cidade de São Paulo*, por Glauber Rocha, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 11 e 12 de outubro de 1959.

<sup>746</sup> Por coerência, a tese listou no parágrafo apenas os nomes das instituições ou artistas baianos. Mas no programa há ainda, além do “apoio moral e material” de Ciccillo Matarazzo, presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo: Edmundo Monteiro, diretor das Emissoras Associadas de São Paulo; Loide Aéreo Nacional; Sadaki Hossaka, do Museu de Arte de São Paulo; Ennes Mello, estudante da Faculdade Nacional de Arquitetura.

<sup>747</sup> Aqui mais uma vez destaca-se: Glauber aparece como sendo da Escola de Teatro, mas não era aluno oficial dela.

musical de Dorival Caymmi. Quem faltou? Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia tinham ainda, os meninos, 17 anos e, ela, 13. E os Veloso moravam em Santo Amaro, sendo que todos eles serão atraídos no ano seguinte para as atividades culturais de Salvador exatamente a partir do empuxo causado pelas ações das escolas de arte da reitoria Edgard Santos (VELOSO, 1999: 58-59, 93, 242, 276, 300). Retornando ao foco, é a partir de 1959 – também por conta da crise interna com alguns alunos – que tudo começará gradativamente a retroceder entre Martim e a elite sociocultural local. No imaginário e nos textos contra Martim é patente o tom de que houve “uma traição” entre as partes.

Para concluir sobre o comprometimento de Martim Gonçalves com o popular, empenho que com certeza culmina na apresentação de *Bahia no Ibirapuera*, e ambicionando um reforço argumentativo, antevendo a surpresa causada em ver na presente tese o diretor *materializar-se* tão entrelaçado com o assunto<sup>748</sup> e com o evento,<sup>749</sup> segue uma breve cronologia retroativa em sua obra, em busca de algumas raízes para tais interesses.

Como se viu acima, a exposição *Bahia* na 5ª. Bienal é inaugurada em 21 de setembro de 1959. Informações dispersas sobre sua montagem e organização serão capturadas pela pesquisa em cartas de Martim Gonçalves e em notinhas do jornalismo baiano. Em 1º de agosto de 1959, a coluna *Krista*, do *Diário de Notícias*, oficialmente escrita pela aluna de teatro Helena Ignez, mas extraoficialmente contando com a colaboração do então namorado Glauber Rocha, publica 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”<sup>750</sup>.

Uma semana antes, em 25 de julho de 1959, Martim informara por carta, em inglês, ao diretor do Departamento de Humanidades da Fundação Rockefeller, John Harrison, que: “A nossa Seção de Documentação está preparando uma enorme exposição para a Bienal de São Paulo. Ela vai ser chamada de ‘Bahia’ e irá mostrar toda a base que Salvador oferece para a construção de um teatro – não apenas a construção, mas o crescimento de *um movimento em conexão com a realidade do país*” (Grifo da tese).<sup>751</sup> Ao amigo e fotógrafo Pierre Verger, Martim já havia escrito outra carta, quatro dias antes, em 21 de julho de 1959, agora em francês, dando

<sup>748</sup> Para conhecer algumas pistas reunidas sobre Martim Gonçalves e o popular, ler *Manifestações Populares na Poética de Martim Gonçalves*, em Leão (2006: 130-133).

<sup>749</sup> Para conhecer a argumentação de Lina Bo Bardi sobre o assunto realizada nos jornais, revelada em *Martim Gonçalves pelo Diário de Notícias e o A Tarde*, em Santana (2009a: 240-260).

<sup>750</sup> Em *Krista*, no *Diário de Notícias*, Bahia, 1º de agosto de 1959.

<sup>751</sup> “Our Documentary Section is preparing a huge exhibit for the Bienal in São Paulo. It is going to be called ‘Bahia’ and it will show all the background that Salvador offers for building a theatre – not just a building but a growing movement in connection with the reality of the country”. Em carta de Martim Gonçalves para John P. Harrison, datada de 25 de julho de 1959. Box 56, Folder 472, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC.

notícias sobre os preparativos: “A exposição ‘Bahia’ da Bienal de São Paulo segue muito bem. Temos a ajuda de Vasconcelos Maia que nos emprestou as carrancas de proa. No fim do mês de agosto eu irei para São Paulo e eu vou ficar para a inauguração em meados de setembro”.<sup>752</sup>

Quinze dias antes disso, em 08 de julho de 1959, Martim agradecia a Verger, em carta escrita em francês, pelo recebimento dos negativos, enviados da Europa, para as ampliações a serem expostas na Bienal.<sup>753</sup> É que há dois meses, em 07 de maio de 1959, Martim enviara a lista com as 50 imagens baianas<sup>754</sup> que ele desejava do amigo. Nesta carta, também em francês, enquanto debatia sobre a finalização das gravações do xirê e os demais planos para Nigéria, Martim atualiza o viajante sobre outros eventos: “Eu organizo uma bela exposição com objetos africanos para a Escola e a da bienal está andando”.<sup>755</sup> Bem antes, ainda no início de 1959, em 19 de março, estando Martim fora do país, o professor Brutus Pedreira e a aluna Nilda Spencer recebem o diretor artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo e secretário-geral da Bienal-1959, Paulo Mendes de Almeida, um dos fundadores da Sociedade Pro-Arte Moderna de SP. O columnismo de *Krista* informa: “Veio tratar de assuntos da Bienal”.<sup>756</sup>

Mas antes mesmo de iniciar as férias de dezembro de 1958 e viajar para Recife e para os EUA onde ficaria por três meses, Martim realizara com Verger aquela gravação do xirê no palco do Teatro Santo Antônio, organizando também nos jardins da Escola de Teatro, no dia 09, uma apresentação do grupo folclórico *Rancho da Lua*, há 46 anos desativado, rearticulado igualmente por objetivos didáticos, para que os alunos estudassem a manifestação para futuramente empregá-la numa das peças de Artur Azevedo, *Véspera de Reis na Bahia*.<sup>757</sup>

Um ano antes da Bienal, em 23 de setembro de 1958, dia da estreia de *As Três Irmãs*, o “Museu de Teatro” da Escola de Teatro abria uma “pequena exposição didática”, exibindo cartazes franceses, postais e folhetos brasileiros, cujo acervo era majoritariamente de Glycia Geiger de Pinto, “com peças da coleção particular de Martim”.<sup>758</sup>

<sup>752</sup>“L’exposition ‘Bahia’ à la Bienal de São Paulo, marche très bien. Nous avons l’aide de Vasconcelos Maia qui nous a prêté des carrancas de proue. La fin du mois d’août j’irais à São Paulo et je resterai jusqu’à l’inauguration vers moitié septembre”. Em carta de 21 de julho de 1959, de Martim Gonçalves para Pierre Verger. Acervo Fundação Pierre Verger.

<sup>753</sup> Em carta de 08 de julho de 1959, de Martim Gonçalves para Pierre Verger. Acervo Fundação Pierre Verger.

<sup>754</sup> “50 photos: 10 de candomblé, 10 de festa do Bonfim (1 pourrai être Le 14 août à cachoeira); 10 de afoché; 10 de sertão (Canudos, gente e paisagem); e 10 de samba e mercado”. Em carta de 07 de maio de 1959, de Martim Gonçalves para Pierre Verger. Acervo Fundação Pierre Verger.

<sup>755</sup> Idem.

<sup>756</sup> Na coluna *Krista*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 20 de março de 1959.

<sup>757</sup> Ver subcapítulo 1958.

<sup>758</sup> Programa da exposição, no Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer; Em *Exposição Didática da Escola de Teatro*, caderno *Crônicas 03*, em 21 de setembro de 1958, *Diário de Notícias*, Bahia.

Tal mostra era “o primeiro passo para um Museu do Costume, o Museu do Teatro, ponto de saída, para a Escola, de qualquer pesquisa humana”. O trecho fora curiosamente escrito por L.B, no *Crônicas*, número 03, do *Diário de Notícias*. Posto que tal caderno estivesse sendo concebido e editado por Lina Bo Bardi (PEREIRA, 2008: 67-96; SANTANA, 2009a: 187-192) em seu semestre como professora da EBA, muito provavelmente o texto de L.B é de sua autoria.<sup>759</sup> Até porque Lina – que chegara à Bahia agora em agosto para a temporada de aulas que se estenderia até início de novembro de 1958 –<sup>760</sup> também participa desta “exposição didática”, apresentando a mostra (isto é, dispondo o material) na biblioteca da Escola.<sup>761</sup> Domitila Amaral, atriz-professora, agora em cartaz como a *Machenka* de *As Três Irmãs*, não aparece no programa do Museu, um departamento para o qual havia sido responsabilizada por Martim quando chegou a Salvador.<sup>762</sup>

O artigo assinado por L.B traz perguntas que são em seguida respondidas, expondo as ideias de Martim Gonçalves que, como lembra o próprio texto no primeiro parágrafo, é o autor da “iniciativa”.<sup>763</sup>

Qual sentido dessa exposição? Não apenas de uma exposição de arte gráfica ou de uma coleção engraçada. Poderíamos chamá-la de exposição de costume, entendendo com essa expressão o ‘momento histórico’, correspondente a um certo povo, a uma determinada época e civilização. Não é por acaso que nesta exposição um cartaz de Picasso foi colocado ao lado de um do Circo Medrano e dos anúncios populares de corridas de touros espanholas.<sup>764</sup>

Seguindo os apontamentos publicados por L.B:

A arte pode ser julgada criticamente nos resultados, mas para compreendê-la e julgá-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 na sua mais legítima significação? Reviver e atualizar o momento do passado na sua verdadeira essência implica uma pesquisa na “alma” daquele passado na sua realidade viva e esta realidade encontra-se nos documentos chegados até nossos dias; não somente nos documentos de arte e históricos como também nos detalhes aparentemente insignificantes: um

<sup>759</sup> Em Exposição Didática da Escola de Teatro, caderno *Crônicas* 03, em 21 de setembro de 1958, *Diário de Notícias*, Bahia.

<sup>760</sup> A partida de Lina Bo Bardi é registrada no *Crônicas* 09, onde se fala que o “redator” que “criou” o caderno “volta para São Paulo”; “sequer permitiu citar seu nome”; Em 02 de novembro de 1958, *Diário de Notícias*, Bahia.

<sup>761</sup> Programa da exposição, no Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>762</sup> Na matéria Uma Escola de Teatro – Nasce em Salvador uma Escola de Teatro na Universidade da Bahia, do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, de 21 de julho de 1957.

<sup>763</sup> Em Exposição Didática da Escola de Teatro, caderno *Crônicas* 03, em 21 de setembro de 1958, *Diário de Notícias*, Bahia

<sup>764</sup> Idem.

recorte de tecido, uma joia, um impresso, um postal, um bilhete de trem, uma carta, uma fotografia.<sup>765</sup>

Mais pontualmente:

Eis o sentido desta pequena exposição: um convite a recolher com diligência, a meditar com seriedade sobre as coisas, a acostumar-se a ‘não jogar fora’, a não destruir sem pensar aquilo que poderá ser um dia o meio para compreender o nosso tempo. É um convite a conservação daquilo que nos resta do passado, mesmo se for um humilde documento, para melhor compreender o sentido daquele passado.

E, por fim:

E em frente aos cartazes do Medrano, os visitantes lembrarão o que o circo representou no Movimento Moderno: os cavalos, as bailarinas, os palhaços, os animais exóticos, os uniformes e os bigodes dos Domadores: lembrarão Picasso, de Fernande Olivier e Rousseau, *Le Douanier*, com o velho violino e o ar de povo endomingado de sua pintura. Voltarão Montmartre e Montparnasse e Max Jacob: ‘*Un Chat! Un Chat! Au chat! Non c’est une femme encapuchonnée, peut-être mon âme...*’.

Ainda são citados trechos de Apollinaire, em francês, e Federico Garcia Lorca, em espanhol.<sup>766</sup>

Seria muita obtusidade não perceber algum parentesco entre tal artigo de 1958 e o da exposição *Bahia* da Bienal de 1959. Tanto no formato textual, quanto no tema, quanto no método de captura e processamento das informações. Apesar da iniciativa “ser de Martim Gonçalves”, como declara o primeiro parágrafo da matéria, como não há aspas, não se sabe exatamente o que é linguajar da fonte ou do escritor. Possuindo a presente pesquisa uma carta de Lina Bo Bardi escrita em 1966, em português, onde ela ainda escreve palavras em italiano, é de se inferir que se, de fato, esse texto do *Diário de Notícias* é de sua autoria, ao menos houve uma correção gramatical por um terceiro, falante de idioma pátrio.<sup>767</sup> De todo modo, o texto de L.B não é o primeiro a repercutir sobre o “Museu de Teatro” da ET, já existente com esse nome – ao menos pelo que dizem os jornais – desde junho de 1957.<sup>768</sup> Já numa outra matéria, intitulada *Reitoria da Bahia Contribui para que a Bahia Tenha Teatro*, afirma-se inclusive que:

<sup>765</sup> Idem.

<sup>766</sup> Traduzindo do francês: “Um gato! Um gato! O gato! Não uma mulher encapuzada, talvez a minha alma...”.

<sup>767</sup> Carta de Lina Bo Bardi para Lavínia Magalhães, em 07 de julho de 1966. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, em São Paulo.

<sup>768</sup> Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1957, Reitor da Universidade da Bahia cria uma Escola de Teatro;

“A Escola de Teatro mantém ainda, em organização, um *pequeno museu de arte popular, realizando constantes pesquisas no interior, inclusive gravação de músicas folclóricas* e uma bem organizada biblioteca, na qual pode ser vista uma coleção de máscaras usadas no teatro chinês” (O itálico é da pesquisa).

Infelizmente, o artigo acima fora recortado sem a marcação de data ou jornal. Está colado junto aos recortes do Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer de acontecimentos do ano de 1958. Posto que em outro trecho noticia que a escola de teatro ensaia o espetáculo *As Três Irmãs*, é coerente datá-lo entre julho e setembro de 1958. O texto afirma ainda que tal empreendimento da ET decorre da compreensão que: “um ator, para ser um bom ator, não pode dispensar uma sólida cultura geral e conhecimentos gerais da carreira que abraçou”.<sup>769</sup> No semestre anterior, em fevereiro de 1958, outra manifestação dessa “sólida cultura geral” já havia se concretizado com a viagem para a Itália da exposição de fotos da ET, agora com o nome de *Exposição de Fotos de Danças Dramáticas Brasileiras*,<sup>770</sup> na livraria romana *Al Ferro di Cavallo*, levando as imagens das festas populares brasileiras e baianas de Marcel Guatherot e Silvio Robatto.<sup>771</sup>

Contudo, as notícias publicadas na imprensa sobre um “Museu de Teatro” criado na Escola de Martim são ainda anteriores. Com a chegada de Domitila, provavelmente em agosto,<sup>772</sup> além da disciplina de improvisação, a ela Martim encarrega a promoção das atividades do museu.<sup>773</sup> O procedimento é o mesmo quando da chegada quase simultânea de João Augusto que, além da disciplina história do teatro, fica encarregado do “centro de documentação”, às vezes chamado de “seção, departamento ou setor” de documentação,<sup>774</sup> também criado por Martim e ao crítico responsabilizado.

Mas um mês antes da chegada da nova dupla de professores, Martim recebe em julho de 1957 um precioso envelope da Áustria, contendo algumas fotos e um catálogo escrito em alemão.<sup>775</sup> É que acabara de ser inaugurada em Viena aquela mostra de fotos sobre dança e teatro popular, agora com o nome *Exposição do Folclore Dramático Brasileiro*. No *Museum for Volkerkunde*, as fotografias da ET são curiosamente expostas conjuntamente com uma coleção então inédita de objetos

<sup>769</sup> Em *Reitoria da Bahia Contribui para que a Bahia Tenha Teatro*, recortado sem data ou jornal. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer. Pasta com recortes de 1958.

<sup>770</sup>

<sup>771</sup> Ver subcapítulo 1958.

<sup>772</sup> Ver subcapítulo 1957.

<sup>773</sup> *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1957, *Reitor da Universidade da Bahia cria uma Escola de Teatro*; *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1957, *Uma Escola de Teatro*, Coluna de Eneida.

<sup>774</sup> *Idem*.

<sup>775</sup> Envelope postado na Áustria em 27 de junho de 1957, contendo fotos e programa da exposição. No Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

do folclore brasileiro enviados para aquele país nos séculos XVIII e XIX pela princesa Leopoldina,<sup>776</sup> arquiduquesa da Áustria e primeira esposa de D. Pedro I. Como mostram as imagens da exposição austríaca, a inusitada mistura de fotografias com objetos de uso popular folclóricos termina por “antecipar” *algo* que estará presente numa parte da futura exposição *Bahia*, dois anos depois em São Paulo. Aí as fotos de Guatherot e Robatto são expostas em simples suportes de bambu cru rústico, integradas às vitrines de vidro com os artefatos ao redor; na exposição *Bahia*, ficarão expostas nos famosos suportes criados por Lina Bo, uma base em concreto com conchas e outros elementos calcários (PEREIRA, 2007: 106). No catálogo de Viena, há uma lista detalhada, escrita em alemão, descrevendo os objetos expostos, majoritariamente itens de tribos indígenas.<sup>777</sup>

Mas existe ao menos uma informação pública anterior noticiando que a Escola da Bahia possui um “Museu de Teatro”. Em 21 de junho de 1957, “um pequeno museu de teatro” é rapidamente descrito numa ampla reportagem sobre a ET, do *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro.<sup>778</sup> Neste mesmo ano, entre janeiro e março, a *Exposition Theatre et Danses Populaires au Bresil* fica em cartaz em Paris, de onde então partirá, com os outros nomes listados, para a Viena, Roma e Bruxelas.<sup>779</sup> Contudo, tal mostra fotográfica sobre o “teatro e a dança populares do Brasil” já começara a ser divulgada na Bahia e no Rio de Janeiro, ainda em dezembro de 1956, a partir da parceria entre Martim e Roger Bernardet, da Aliança Francesa.<sup>780</sup>

Mas um mês antes de tal ideia de exposição vir a público, ainda em meados de novembro de 1956, a ‘pequena coleção de peças’ que estava sendo organizada pela ET – ainda sem nome de “museu” e um tanto disforme – chamava a atenção dos críticos cariocas Francisco Pereira da Silva e João Augusto, que destacam em matéria sobre a visita a Escola da Bahia, que “semanalmente” são “expostos em vitrines”, “material que ilustra as audições”, como: “livros”, “revistas”, “fotos”, “estampas”, “programas”, “curiosidades das peças ouvidas”, “para conhecimento de diversos estilos de interpretação”.<sup>781</sup> Tudo apresentado na Biblioteca da Escola, ainda funcionando nos subsolo da reitoria.<sup>782</sup>

<sup>776</sup> Em *Falando de Livro e de Teatro*, na Revista *Leitura*, ano XVII, julho de 1958. Número 13, pp. 32-34. E no programa da exposição, Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>777</sup> Envelope contendo fotos e programa. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>778</sup> *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1957, Reitor da Universidade da Bahia cria uma Escola de Teatro.

<sup>779</sup> Revista LEITURA ano XVII – julho de 1958 no. 13, 32-34, Em *Falando de Livro e de Teatro*, reportagem de Eneida, Sobretítulo: Cidade do Salvador – Caminho do Encantamento e sua apresentação na capital da Bahia – Uma Escola de Teatro que cria e trabalha.

<sup>780</sup> Ver subcapítulo 1956.

<sup>781</sup> *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1956, Coluna Teatro, João Augusto, *A Bahia é Notícia*; *Diário Carioca*, 15 de novembro de 1956, Coluna Teatro, Francisco Pereira da Silva, *Escola de Teatro 2*;

<sup>782</sup> Idem.

Nessa biblioteca da Escola de Teatro seria quase impossível não existir uma cópia do ensaio sobre a *Indumentária Sagrada no Candomblé da Bahia*, escrito por Martim Gonçalves e publicado na *Revista de Música*, em novembro de 1954 (GONÇALVES, 2006). As cinco páginas desse texto são ilustradas com três desenhos de Martim esboçando uma roda de santo (um xirê) e duas fotos da amiga Olga Obry registrando quatro orixás da coleção do Museu Nina Rodrigues, de Salvador. Se não são os mesmos orixás presentes na Bienal, cinco anos depois, sua semelhança simplesmente impressiona.<sup>783</sup> Tais imagens do texto de 1954 – no qual Martim ainda transcreve cantos para Xangô e Omolú – foram realizadas, na verdade, em 1947, quando a dupla visitou a Bahia para o curso de bonecos da Sociedade Pestalozzi.<sup>784</sup>

Na viagem de janeiro de 1947, entre os dramas apresentados em Salvador por Martim, Olga e as demais educadoras do grupo do teatro de bonecos<sup>785</sup> estava um auto escrito por Cecília Meirelles, com música de Luiz Cosme, sobre temas folclóricos brasileiros.<sup>786</sup> Como destaca a matéria *Motivos do Folk-lore Bahiano no Teatro de Bonecos*, do *Estado da Bahia*: “Os tipos característicos das diversas zonas do Brasil estavam lá representados. As ‘bahianas’, duas autênticas bonecas da terra, obtiveram um grande sucesso”.<sup>787</sup> Na entrevista, o “pintor Eros Gonçalves”, ainda explica:

Trouxemos um grande material de fantoches (bonecos de luva), marionetes (bonecos movidos a fio) e sombras chinesas. Peças escritas por autores nacionais e estrangeiros, inclusive uma peça de Garcia Lorca. Esperamos aproveitar as canções folclóricas do Estado na montagem de um ‘reisado’ para o qual já trouxemos os bonecos. É do nosso programa preservar e fazer ressurgir todas as festas populares, todo o material tradicional nacional que está em perigo de cair no esquecimento. O curso começará segunda-feira próxima.<sup>788</sup>

É que Martim acabara de voltar da temporada na Inglaterra (1944-1946), quando se impressionara com os inúmeros museus culturais e etnológicos lá existentes (GONÇALVES, 1997: 32-41), instituições preservacionistas e pedagógicas, doando inclusive para uma delas, o *Ashmolean Museum*, “um boi do mestre vitaliano (...) que

<sup>783</sup> Comparando as imagens da bienal e do artigo. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer. In *Revista de Música*, Coleção Completa e Fac-símile de Setembro de 1954 a Setembro de 1956. Rio de Janeiro: Funarte e Co-Edição com Bem-te-vi, 2006. 482p.

<sup>784</sup> Ver subcapítulo 1955. Em entrevista em 1958, em Salvador, Olga Obry afirma que antes desta vez, só estivera na Bahia em 1947, com o curso de bonecos, em *A Primeira Biografia da Imperatriz D. Leopoldina*, no jornal *A Tarde*, em 23 de maio de 1958.

<sup>785</sup> Ivete Vasconcelos e Yeda Navarro. No *Estado da Bahia*, 29 de janeiro de 1947, em *Motivos do Folk-lore bahiano no Teatro de Bonecos*.

<sup>786</sup> Ver subcapítulo 1955.

<sup>787</sup> *Estado da Bahia*, 29 de janeiro de 1947, em *Motivos do Folk-lore bahiano no Teatro de Bonecos*.

<sup>788</sup> Idem.

foi colocado numa vitrine ao lado do boi de terracota cretense (para estudo de culturas comparadas)” (*Idem*: 33). Mas de muito antes disso, existem fotografias familiares de Martim com o pai, seu Fausto, e o tio, já monge, dom Gerardo Martins, comprando artefatos “numa feira do interior de Pernambuco”.<sup>789</sup>

Além do interesse pelo artesanato, logo cedo o jovem Eros exercitava o traço e o estilo desenhando, entre outros temas, as manifestações populares do Nordeste. Dez anos antes da viagem para Europa, em 1937, Martim apresenta uma ilustração, um de seus ‘Maracatus’, ao irmão seis anos mais velho, o já arquiteto e artista plástico Hélio Feijó, “que o elogia”.<sup>790</sup> Também mostra a Hélio o desenho com um ‘preto com porta estandarte’, que o considera um “ótimo tipo de linhas esplendidas.”<sup>791</sup>

Em 28 de agosto de 1937, Martim escreve para dom Gerardo, à época morando no Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro. O diálogo e as orientações culturais recebidas de Feijó e Gerardo, mais tarde nomes de registro na arte brasileira moderna e sacra (CAVALCANTI, 1995: 167-170; PASTRO, 2001: 14-18), equilibravam a pesada rotina do jovem universitário de medicina. Numa das habituais cartas-relatório ao tio:

Na faculdade estou indo bem. Fiz boas provas de química e fisiologia. Física foi que não me deu muita sorte. Agora, estou fazendo um estudo sobre o africanismo no Brasil. Penso em ingressar como sócio da ‘Sociedade Afro-Brasileira’, que tem uma sede aqui em Recife. Por enquanto estou lendo alguns livros sobre o assunto, fornecidos por uma colega minha que tem conhecimento com um sócio desta reunião. O africanismo está interessando grandemente a mocidade das faculdades de Recife, e na nossa temos um grupo de rapazes que procuram fazer estudos ‘in loco’ nos Xangôs (Em Pernambuco é o nome que se dá para Candomblé, por conta da importância deste orixá nos terreiros da região. Nota da pesquisa).<sup>792</sup>

A terminologia utilizada por Martim Gonçalves em cartas escritas aos 17 anos, não esconde o modo como os estudos sobre as religiões afro-brasileiras foram se estabelecendo no país, a partir exatamente das pesquisas feitas nas faculdades de medicina (QUINTAS, MENDONÇA e LIMA, 1996: 16):

(*Os rapazes das faculdades de Recife*) têm entrada fácil nos terreiros por causa da sociedade de psicopatas que regula todos estes negros fanáticos e que nos fornece ‘prestígio’ necessário no caso. Para mim estava ficando um pouco difícil o estudo, visto ser (o bairro) de Campo Grande o local favorito dos fanáticos e estar este muito longe....(....) É deveras impressionante o espetáculo destas reuniões lúgubres: os gongos, os tambores batendo em uma toada monótona que terminam por bater com a

<sup>789</sup> Acervo de fotos pessoais e familiares. Pasta 08. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>790</sup> Em carta de Martim Gonçalves para Dom Gerardo, de 28 de agosto de 1937. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>791</sup> *Idem*.

<sup>792</sup> *Idem*.

cabeça - contam os assistentes, já aconteceu isso -, e os negros acompanhando com músicas africanas, em língua banto ou de outra tribo. Mulheres possessas, cheias de histerismo deitam-se e esfregam-se em leitos de urtigas. Homens botam carvões em brasa na boca e ficam a babar alvarmente. Neófitos, iniciados nos mistérios, quando possuídos, tornam-se como loucos chegando a empurrar com força a cabeça contra as portas... A mestra e a filha cantam com olhos de impressionar. É um espetáculo esplêndido, terrível. Estes estudos nos interessam muito, porque tem grande importância sob o ponto de vista social, étnico, da medicina legal, no terreno da psicanálise, das doenças tropicais e africanas no Brasil, na pediatria e outros mais departamentos, pois a nossa população é em grande número negra e os caracteres antropológicos e psíquicos de uma raça influem sobre todos os pontos de vista. Descobri agora, um Xangô muito bom, perto de Olinda, em Salgadinho. Vou organizar uma turma para estudar ali. Será mais fácil para mim, perto de casa.<sup>793</sup>

Como se vê, 22 anos depois, tais estudos, muito mais amadurecidos, e uma turma muito maior o acompanham em sua nova casa, no bairro do Canela, em Salvador. Aos 40 anos, completos em 14 de setembro de 1959, Martim encontra – fizera, afinal – a oportunidade de expressar num único ambiente institucional todas as suas múltiplas habilidades, talentos e interesses. Mas, apesar de estar efetivamente conectado com o mundo e com diferentes mundos e colaboradores, em cartas para familiares não deixa de se observar certa queixa, uma difusa sensação de ‘isolamento/incompreensão’, da qual ele próprio tenta sarar mergulhando cada vez mais no trabalho.<sup>794</sup> Em confidência ao tio, num raro desabafo: “Não faltam os aborrecimentos costumeiros do nosso Brasil, especialmente da província. Recebo elogios e sou combatido de todas as maneiras. Paciência. Confesso que não resistiria viver na Bahia, se não fosse o trabalho absorvente que faço”.<sup>795</sup>

O trecho acima é de uma carta de maio de 1958. Realmente, de todos os que o cercavam àquele momento, quem poderia acompanhá-lo em tantas direções? Ou, ao menos, quem tentaria estabelecer com Martim, de igual para igual, em tantos rumos, um diálogo criativo e sem afetação? O italiano Gianni Ratto acabara de chegar em março para a equipe, mas já se sabe onde os dois vão parar. Brutus Pedreira chegará a pouco, no final de julho de 1958, e de fato será um amigo leal, confiável e sereno. Assumirá a contento o departamento de tradução e as aulas, realizando um importante trabalho, mais tarde editado e publicado para todo o país.<sup>796</sup> Brutus, além do teatro, tinha um passado musical bastante rico, tendo, entre outras experiências, realizado a trilha sonora do mitológico filme brasileiro *Limite*, de Mário Peixoto. Glauber

<sup>793</sup> Acréscimo entre parênteses da pesquisa. *Idem*.

<sup>794</sup> Correspondência entre Martim Gonçalves e Dom Gerardo Martins entre 1956 e 1962. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>795</sup> Carta de Martim Gonçalves para Dom Gerardo Martins em 23 de maio de 1958. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>796</sup> É dele a tradução de *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, e de *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Luigi Pirandello.

lembrará da convivência de “três anos com Brutus Pedreira na Escola de Teatro, então dirigida por Martim Gonçalves” e sobre o que com ele aprendeu dos bastidores do cinema brasileiro (ROCHA, 2003: 58; ROCHA, 2004: 324-325). Mas, apesar de Brutus ser um comprometido homem de teatro-cinema-música, inclusive substituindo o diretor durante as viagens, ainda havia ‘o tudo o mais’ de Martim. E é aí que, em Salvador, aparece Lina.

“Dona de gênio forte e franco sem o trato melífluo habitual dos italianos, as suas primeiras declarações chocaram os nativos da terra, habituados as medidas chinesas e os elogios mútuos falhos de objetividade e sinceridade”.<sup>797</sup> Assim a arquiteta será definida, anos depois, numa coluna social local. Não é de estranhar a amizade, a parceria e a cumplicidade construídas com Martim a partir desses anos. Quase se pode ouvir o fôlego extra que ele obtém quando finalmente encontra alguém para falar a sua verdadeira *língua*.

Sobre a breve primeira passagem de Lina Bo Bardi por Salvador no ano anterior, o subcapítulo 1958 procurou trazer *uma* interpretação em detalhes.<sup>798</sup> Ela enfrentava um processo burocrático na Faculdade de Arquitetura da USP e para dar andamento ao concurso para professora, precisava provar tirocínio, o que fez no segundo semestre de 1958 no curso de Arquitetura da EBA/UB e, depois, volta para casa. Acontece que Lina, aos 45 anos, enfrentava em São Paulo três conflitos. Além do acadêmico com a USP, havia um institucional, com o MASP; e outro, de ordem pessoal, com o marido.

Se Lina conheceu Martim antes de 1958, a tese já afirmou que não tem condições de responder. O que é documentável é que exatamente um mês após a sua chegada para as aulas, em setembro de 1958, ela já participara de um evento concebido por Martim, apresentando no “Museu de Teatro” da Escola, a supracitada “exposição didática” de cartazes, postais e folhetos.

Lina volta para São Paulo no início de novembro de 1958.<sup>799</sup> Mas, antes, eles mostram ao empresário Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, o então abandonado Solar do Unhão, a ela já apresentado por Martim, onde eles imaginaram construir um “teatro-experimental”.<sup>800</sup> Esse lugar, em 1963, será transformado na sede – após restauro da própria Lina – do Museu de Arte Popular (hoje extinto) e, em 1964, acumulará o Museu de Arte Moderna da Bahia, sendo que apenas este ainda funciona na atualidade. Como já se viu, após visita ao reitor, o projeto de um “teatro-experimental” com Matarazzo, que era presidente do MAM-SP e organizador da Bienal, não é concretizado. Teria surgido aí, em contrapartida, a ideia/convite de uma

<sup>797</sup> Coluna *Artes Plásticas*, de Lídia Borja, em 11 de agosto de 1964, no jornal *A Tarde*, Bahia.

<sup>798</sup> Lina Bo Bardi visita Salvador em fevereiro de 1958; Faz palestras na EBA/UB em abril e leciona na EBA/UB entre agosto e novembro.

<sup>799</sup> Em *Explicando*, na capa do caderno *Crônicas 09, Diário de Notícias*, em 02 de novembro de 1958.

<sup>800</sup> Ver subcapítulo 1958.

exposição da Escola de Teatro na Bienal de 1959, evento organizado pelo próprio MAM-SP/Ciccillo? Em 1949, Martim havia apresentado no MAM-SP a exposição *Eros Martim Gonçalves: Desenhos* (LOURENÇO, 1999: 128) e Lina morava em São Paulo, tinha trânsito facilitado com o empresário. O fato é que em dezembro de 1958, Martim viaja e fica fora de Salvador por três meses, temporada durante a qual Brutus e Nilda recebem o representante da Bienal.<sup>801</sup> Como é estranho pensar que Martim iniciaria tal projeto dos EUA, a ideia da ET na Bienal só pode ser anterior à sua viagem em dezembro de 1958, ou mesmo de antes, enquanto Lina ainda estava na cidade. Assim fora gestado um dos eventos mais polêmicos realizados – até o momento – pela gestão Martim?

Surpreendentemente, apesar de todas as múltiplas atividades listadas, a Escola de Teatro na verdade iniciara este ano de 1959 com uma profunda reforma docente. Domitila Amaral, Gianni Ratto e Luciana Petrucelli não renovam, como se viu, o contrato temporário de um ano.<sup>802</sup> Antonio Patiño, amigo de Martim, retoma a carreira de ator profissional no Rio, após dois anos na Bahia.<sup>803</sup> Ana Edler, também após dois anos e meio em Salvador, seguiu, já no ano passado, com uma bolsa concedida pelos acordos da ET para os EUA, onde, no circuito universitário, fará elogiadas e sequenciais aparições como intérprete, em língua inglesa.<sup>804</sup> No quesito professores, fora Brutus Pedreira e João Augusto – de quem já em 1958 se cogitava publicamente não mais renovar o contrato –,<sup>805</sup> Martim parecia estar começando do zero.

Para piorar, em junho de 1959, Yanka Rudska pedirá demissão da direção da Escola de Dança, causando “espanto” e “desapontamento” entre professores e alunos, e, conseqüentemente, deixando as aulas em colaboração com a ET (ROBATTO E MASCARENHAS, 2002: 87). Em depoimento sobre o assunto, décadas depois, uma das alunas e assistentes de Dança, Laís Salgado Góes, dará a sua versão:

A dificuldade que Yanka teve na Bahia decorreu de ter saído de um grande centro. Em seu trabalho, ela foi se desenvolvendo com outros grandes artistas brasileiros. (...) Então, ela vivia em São Paulo, vinda da Argentina, entre intelectuais e artistas e, chegando aqui, à Bahia, deve ter sentido falta desse ambiente mais requintado. Acho que foi muito difícil (...) Acho que ela não se sentia bem na Bahia, não se sentia prestigiada, não se sentia bem fisicamente, e ela não fez um grupo de amigos do mesmo nível dos amigos de São Paulo, embora houvesse esse grupo de artistas da Escola de Teatro e da de Música que estavam morando aqui. Mas cada um estava

<sup>801</sup> O recebem em 19 de março de 1959. Mais informações no presente subcapítulo.

<sup>802</sup> Ver subcapítulo 1958.

<sup>803</sup> Com Martim, no Rio de Janeiro, trabalhará em outras peças, como em *Victor ou As Crianças no Poder*, de 1962. Pasta Dossiê FUNARTE.

<sup>804</sup> Entrevista com Jack Brown, marido de Ana Edler e ex-professor da Escola de Teatro. Em novembro de 2010. E nas matérias

<sup>805</sup> Coluna *Olho Mágico*, por João das Botas, *Crise na ETUB*, 03 de janeiro de 1959, no *Jornal da Bahia*.

‘puxando a brasa para sua sardinha’, para sobreviver e para ter cada vez mais prestígio. Martim Gonçalves tinha seu grupo, Música tinha seu grupo e Yanka não. Na Escola de Dança da universidade, nós só tínhamos uma pequena equipe na secretaria (...) Na época, nós éramos poucos para a parte administrativa, comparados às outras escolas de arte. Yanka trouxe duas assistentes, Lia (Robatto) e Norma Ribeiro, que eram bem jovens e ainda estavam em formação com ela. Mas quando Martim Gonçalves veio implantar a Escola de Teatro, ele já trouxe alguns professores do Rio de Janeiro, como João Augusto e Domitila Amaral (sic) (...) Martim Gonçalves conseguiu para a Escola de Teatro o prédio Santo Antônio, que era um antigo solar onde, antigamente, funcionava uma pensão. Martim Gonçalves e o reitor conseguiram o apoio financeiro da Ford Foundation (sic), que deu todo o equipamento da iluminação cênica do teatro e ajudou também na vinda de mais professores de fora (*Idem*, 118).

Como se nota, havia mesmo muito desconhecimento sobre a rotina interna e as dificuldades enfrentadas por cada uma das unidades de arte da administração Edgard Santos, inclusive entre elas. Com a saída de Yanka, artista vigorosa, sensível e criativa que demonstrara “dificuldade em adaptar-se ao ambiente acadêmico, principalmente no âmbito político-administrativo” (*Idem* :87), Koellreutter, diretor de Música, assume por quase um ano e meio também a direção da Escola de Dança. No final de 1960, através de contatos do próprio Koellreutter em Berlim, chega à Bahia o alemão Rolf Gelewsky, “sem falar português”, aluno de Mary Wigman, uma das principais criadoras da dança expressionista (*Idem*: 92-93; 118). A Escola de Dança que, como se viu, não havia entrado no Estatuto de 1958, apenas formará a primeira turma em 1961, cinco anos após sua criação, e terminará a administração Edgard Santos sem possuir sede própria, dividindo alojamentos na Residência Universitária.

Enfrentando com disposição diversa os graves problemas administrativos, institucionais, financeiros, pessoais, políticos e artísticos que também a afligiam, a Escola de Martim aparecerá, em maio de 1959, com uma renovada lista de professores: Adolfo Casais Monteiro (professor de origem portuguesa, para história do teatro), Agostinho da Silva (português, filosofia do teatro), Gertrudes Sporket (origem ignorada, rítmica), Robert Bonini (EUA, iluminação), Roberto Cruz (brasileiro/carioca, cenografia) e Susette Pelaracci (francesa radicada no Rio, técnica de voz).<sup>806</sup> Antes disso, em abril, Martim, tentando mobilizar o início do semestre com uma ação simultaneamente substantiva e pública, abre no auditório da Escola o curso *Conversas sobre a Continuidade Histórica da Expressão Estética do Homem*, um programa que pretendia debater durante um mês a permanência de princípios da arte na Pré-História, Antiguidade, Idade Média, Renascença, Barroco, Neoclássico,

---

<sup>806</sup> A lista dos professores do semestre está no programa de *O Auto da Compadecida*, de maio de 1959. Contudo, as respectivas disciplinas foram listadas a partir do cruzamento de documentos diversos, pontuados ao longo do subcapítulo e basicamente presentes nos recortes de jornais do Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

Romantismo e Arte Contemporânea. “Conversando” com Martim sobre esses assuntos, Koellreutter e Lina Bo Bardi.<sup>807</sup>

Lina está de volta à cidade em abril de 1959 apenas para o mês do curso? Ou, dessa vez, já viera para ficar em Salvador? Mas, realizando que atividade? Sendo remunerada como? E por que a arquiteta estava na Escola de Teatro e não mais no curso e mesmo na área de Arquitetura? E o que acontecera com o concurso da USP? Enfim, na ausência de uma biografia sobre Lina Bardi, existem muitas lacunas que a presente tese não tem condições de responder, embora compreenda sua importância, a partir de certo momento, na temporada baiana de Martim Gonçalves.

A despeito das questões sem resposta postas acima, mas diante de tudo que foi arrolado pelo presente capítulo, a tese não se acanha em propor uma leitura na qual Martim Gonçalves oferece *abrigo institucional e acadêmico* ao trabalho de Lina Bo Bardi em Salvador, estando o diretor também sem o constrangimento de rivalizá-la com a professora a quem ele, originariamente, havia entregue o “Museu de Teatro” da ET, Domitila Amaral, que saíra da instituição ao final de 1958. A tese não sabe afirmar se por escassez de documentos ou de atividades mesmas ou por desonestidade intelectual de Martim, o fato é que tal setor da Escola, durante a temporada em que ficou à cargo da atriz (de agosto de 1957 a dezembro de 1958), só fora mobilizado a partir das ações/declarações realizadas pelo próprio diretor.

Apesar de jamais ter sido um “acadêmico”, no sentido em que hoje se compreende o pesquisador, para a presente tese também é evidente que Martim Gonçalves encontra-se em 1958/1959 muito mais investido e maduro nas ações e questões que Lina Bardi viria a desenvolver exatamente no estado entre 1960-1964. A Bahia, e muito menos o “Nordeste”, nunca foram para Martim Gonçalves uma abstração. Ao contrário, a temporada em Salvador desde o primeiro instante apenas demonstra como ele enfrenta – utilizando praticamente ao máximo toda a formação e informação que possui – a concretude do momento histórico, intervindo nele da maneira mais pragmática e potente possível.

A presente tese defende ainda que, paralelamente a essa efetiva reaproximação de Lina Bardi com o ambiente cultural baiano em 1959, estavam sendo engendrados tanto o projeto da Bienal (pela ET e muito *provavelmente* contando com o apoio Lina-Ciccillo em São Paulo), quanto um plano para a criação de um museu de arte moderna na Bahia, sonho antigo de Odorico Tavares – como se disse, homem de Chatô (o criador do MASP junto com Pietro Bardi) – e dos artistas plásticos baianos das primeiras vagas modernistas: Mario Cravo, Mirabeau Sampaio, Carybé (um argentino que se ‘naturalizara’ baiano), Carlos Bastos, Genaro de Carvalho, entre outros. Todos esses artistas mais tarde também *adotados* pelas administrações Carlistas.

---

<sup>807</sup> Na coluna *Krista*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 04 de abril de 1959.

Ainda de acordo com a presente pesquisa, a ideia de um museu de arte moderna para Salvador só deslança mesmo com a entrada no poder estadual de Juracy Magalhães, em abril de 1959,<sup>808</sup> incentivador do museu e, mais tarde se verá, da participação de Lina Bardi nele.<sup>809</sup> Ela estará à frente da instituição (1960/1964) enquanto seu governo durar (1959/1963).<sup>810</sup> Com a mudança do governo (abril de 1963), e o posterior golpe militar (abril de 1964), Lina Bardi que havia perdido sustentação política local, sai da instituição em agosto de 1964.<sup>811</sup>

Juracy Magalhães, cearense de nascimento, que havia sido interventor na Bahia na época do Estado Novo, em abril de 1959 retorna ao governo estadual pelo voto. Em 1º de maio, o colunismo de *Krista* já afirma que o governador conversara com Ciccillo Matarazzo sobre um Mam na Bahia.<sup>812</sup> Curiosamente, e então aparentemente sem conexão, o mesmo jornal informava, num outro texto, que Lina Bo Bardi fora “vista” nas “ruínas do Iate” (seria as ruínas do Unhão? Para quem conhece Salvador, é uma área na Baía de Todos os Santos adjacente). Seis dias depois, em 07 de maio de 1959, a *Rosa dos Ventos*, uma nova coluna jornalística, assinada pelo próprio Odorico Tavares e que muito atuará, primeiro no apoio, depois na campanha contra Martim Gonçalves, é inaugurada noticiando que Juracy nomeara uma “competente comissão para apresentar-lhe um estudo para a fundação de um museu”.<sup>813</sup> O artigo não lista os nomes, mas acrescenta que a comissão é formada por “artistas, arquitetos, críticos, escritores, todos enfronhados no assunto”.<sup>814</sup>

Em 23 de julho de 1959, Juracy sanciona a lei 1.152 que cria o, então, MAMB (Museu de Arte Moderna da Bahia, hoje MAM-BA). No conselho diretivo: Odorico Tavares, Assis Chateaubriand, Edgard Santos, Godofredo Filho, Lavínia Magalhães (esposa do governador) e o artista plástico Mário Cravo.<sup>815</sup> De todos esses nomes, o único ainda não apresentado por este trabalho é o de Godofredo Filho, poeta baiano, então chefe do 2º Distrito do Iphan e que será o comandante do órgão no estado por 50 anos (1936-1985) (SANTOS, 2005: 03). Godofredo Filho havia escrito a peça *Auto da Graça e da Glória da Bahia*, por ocasião das comemorações do quarto

<sup>808</sup> Posse do governador no *Jornal da Bahia*, capa, domingo e segunda, 05 e 06 de abril de 1959.

<sup>809</sup> Em entrevista de Mario Cravo e Renato Ferraz a Juliano Pereira, anexo da dissertação de mestrado *Ação Cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)*. Programa de Pos-Graduação em Arquitetura, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado, 2001.

<sup>810</sup> Essa pesquisa fez uma análise particular dos jornais baianos (*A Tarde*, *Diário de Notícias*, *Estado da Bahia* e *Jornal da Bahia*) sobre a saída de Lina Bardi do Mamb, entre julho e agosto de 1964. Ver ainda entrevista de Mario Cravo e Renato Ferraz em anexos da dissertação de mestrado *Ação Cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)*. Programa de Pos-Graduação em Arquitetura, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado, 2001.

<sup>811</sup> Idem.

<sup>812</sup> Coluna *Krista*, do *Diário de Notícias*, Bahia, em 1º de maio de 1959

<sup>813</sup> Em *Museus Para o Povo*, na *Rosa dos Ventos*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 07 de maio de 1959.

<sup>814</sup> Idem.

<sup>815</sup> A lei 1.152 que cria o Museu de Arte Moderna da Bahia está no *Diário Oficial do Estado da Bahia*, de 23 de julho de 1959.

centenário de Salvador, num evento que muito mobilizou a cidade. Também são de julho as cartas de Lina e Martim para a comissão da Bienal, arroladas pela presente pesquisa. Em agosto de 1959, Chatô faz algumas doações para o Mamb.<sup>816</sup> Em setembro, acontece a exposição *Bahia no Ibirapuera*.

Em 17 de outubro de 1959, Lina faz a ação “inaugural do Mamb”,<sup>817</sup> já como sua diretora, exatamente na biblioteca de Teatro, onde antes eram realizadas as atividades do “Museu de Teatro”, com a conferência e mostra de trabalhos de Felix Labisse, artista plástico e cenógrafo francês que há dois anos aí também fizera uma palestra a convite de Martim,<sup>818</sup> e que, como da primeira vez, estava de volta ao país para participar da Bienal de São Paulo. Cenógrafo desde 1935, Labisse, no Museu de Lina, falaria sobre o tema “Teatro e Cenografia”.<sup>819</sup> A coluna *Krista* mais uma vez tenta revelar os bastidores: “Lina Bo Bardi, diretora do Museu, pediu a colaboração da ET, no sentido de ceder a sua sala, para que a conferência de Labisse ali se realize”.<sup>820</sup> Quanto a mostra, exibia cenários e trajes concebidos para o teatro francês, sobretudo para a companhia de Jean-Louis Barrault.<sup>821</sup>

Ainda sem sede própria, o Mamb será inaugurado *oficialmente* em 06 de janeiro de 1960, quando *ocupa* o foyer desativado do Teatro Castro Alves (TCA), fechado há dois anos por conta do incêndio. Que os futuros investigadores do trabalho de Lina Bo Bardi achem que sua passagem pela Escola de Teatro da Bahia (1958/1959) seja o elo perdido que explica, finalmente, a famosa guinada ou forte investida nos interesses da arquiteta em direção do popular brasileiro e nordestino, não foi o que, como projeto de doutorado, pretendia esta tese.

De todo modo, é notório que com a criação do Mamb e sob a direção de Lina Bo Bardi, a Escola de Teatro de Martim Gonçalves afinal encontra na Bahia uma instituição cultural sintonizada com suas diretrizes e propostas, não à toa com ela desenvolvendo inúmeras exposições conjuntas, dois grandes espetáculos no TCA ainda desativado, um seminário internacional e, inclusive, criando outra escola de arte, dessa vez, para crianças. É o que se verá nos subcapítulos dos anos de 1960 e 1961. Glauber Rocha “que viveu toda essa aventura”<sup>822</sup> chamará a Universidade e o

<sup>816</sup> Na coluna *Rosa dos Ventos*, do *Diário de Notícias*, em 05 de agosto de 1959.

<sup>817</sup> Na coluna *Krista*, em 17 de outubro de 1959, *Diário de Notícias*, Bahia; Em *Labisse Fará Conferência Inaugural do Mam Hoje*, em 17 de outubro de 1959, (supõe-se que de um jornal baiano), na pasta de recortes dos anos Martim Gonçalves (sem título), Acervo Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Disponibilizado por Suzy Spencer.

<sup>818</sup> Em Teatro Universitário da Bahia, no Estado da Bahia, em 08 de dezembro de 1957.

<sup>819</sup> *Idem* e numa *Foto-legenda*, do *Diário de Notícias*, Bahia, em 18 e 19 de outubro de 1959.

<sup>820</sup> Na coluna *Krista*, em 17 de outubro de 1959, *Diário de Notícias*, Bahia.

<sup>821</sup> Na coluna *Krista*, em 17 de outubro de 1959, *Diário de Notícias*, Bahia; Em *Labisse Fará Conferência Inaugural do Mam Hoje*, em 17 de outubro de 1959, (supõe-se que de um jornal baiano), na pasta de recortes dos anos Martim Gonçalves (sem título), Acervo Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Disponibilizado por Suzy Spencer.

<sup>822</sup> Apresentação da Exposição Martim Gonçalves, texto de Lina Bo Bardi, agosto de 1973, MASP. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

Mamb de os “dois tanques de choque” “da guerra que as novas gerações devem abrir contra a Província” e afirmará que “os clarins da batalha foram tocados pelas grandes exposições do Mamb e pela montagem da *Ópera dos Três Tostões* de Brecht, que provocaram grande excitação no pensamento pequeno-burguês”. Segundo Glauber, “está sendo derrotada na província a própria província” (ROCHA *apud* RISÉRIO, 1995: 14).<sup>823</sup>

Para as futuras pesquisas que pretendam explorar o veio aberto por esta tese, aconselha-se ainda a leitura e retomada das questões presentes no artigo de Glauber Rocha *Episódio Bahia na Cidade de São Paulo*, em que ele provoca “São Paulo” por *se considerar* a capital da vanguarda artística nacional.<sup>824</sup> Tal texto do recém-cineasta (Glauber acabara, agora em agosto, de apresentar a sua primeira produção audiovisual no auditório da Escola de Teatro, o curta-metragem *Pátio*, já exibido uma vez no Liceu de Artes e Ofícios de Salvador),<sup>825</sup> na verdade faz franca referência aos questionamentos propostos no texto de Lina e Martim. Ainda em São Paulo, Glauber também escreve um poema e dedica à equipe de organizadores de *Bahia no Ibirapuera*.<sup>826</sup>

O ano de 1959 é também quando Glauber, aos 20 anos, abandona de vez a Faculdade de Direito.<sup>827</sup> Sua mãe, Dona Lúcia, ainda tenta demovê-lo da ideia, ameaçando ficar de luto pelo resto da vida.<sup>828</sup> Mas, por fim, aquela personalidade que já era singular e curiosa, aluno repetente que reclamava do “tédio e da burrice” da faculdade (GLAUBER, 1997: 95), decide enfrentar o desafio, viver na Escola de Teatro, bancar as despesas através da atividade jornalística, enquanto ‘sonha/empreende’ a carreira cinematográfica (GOMES, 1997: 35-170).

Apesar de jamais ter sido aluno oficial da ET, Glauber estará presente em diferentes atividades, aparecendo em inúmeras fotos da casa,<sup>829</sup> e, sobretudo, sendo espectador atento das aulas, palestras, eventos e espetáculos até 1961, quando Martim e posteriormente ele se mudam para o Rio de Janeiro. Até seu falecimento em 1981,

---

<sup>823</sup> A autora possui o texto original em que Glauber Rocha publica tais ideias: *Inconsciência e Inconsequência da atual Cultura Baiana*, é publicado em 05 de fevereiro de 1961, no *Diário de Notícias*, Bahia, exatamente em meio à campanha contra Martim Gonçalves, também promovida pelo *Diário de Notícias*, e por isso a tese acredita que a obra da Escola de Teatro pode ser citada, mas não o nome do seu diretor.

<sup>824</sup> Em *Episódio Bahia na Cidade de São Paulo*, por Glauber Rocha, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 11 e 12 de outubro de 1959.

<sup>825</sup> Na coluna *Krista*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 19 de agosto de 1959; E no *Cinema é Sério na Bahia*, no *Jornal da Bahia*, em 08 e 09 de março de 1959.

<sup>826</sup> Acervo Tempo Glauber. Acesso pelo site <http://www.tempoglauber.com.br>, em 19 de julho de 2011.

<sup>827</sup> Biografia no website oficial do Tempo Glauber. Acesso pelo site <http://www.tempoglauber.com.br>, em 19 de julho de 2011.

<sup>828</sup> Em *A Mulher de Todos – Entrevista com Helena Ignez*, na revista TPM, em fevereiro de 2007, número 73.

<sup>829</sup> Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer e *Arte na Bahia*, Eichbauer, 1991.

Glauber defenderá a Escola e, por extensão Martim, numa profusa e incontável sequência de citações, em palestras, conversas, entrevistas e artigos.<sup>830</sup> Há inúmeras citações de Glauber a Martim Gonçalves nos livros editados pela Cosac Naify (ROCHA, 2003: 58, 77, 155; ROCHA, 2004: 259, 274-275, 279, 289-292, 322-325, 339, 389, 396, 493; ROCHA, 2006: 254). Existem cartas e postais trocados entre os dois na Fundação Tempo Glauber, no Rio de Janeiro.<sup>831</sup>

Em 1965, no México, Martim Gonçalves e Glauber Rocha participam da mesa-redonda sobre cinema e cultura latino-americanos na Universidade Nacional do México.<sup>832</sup> Em março de 1974, exatamente um ano depois da morte de Martim, Glauber Rocha escreverá os artigos *A Questão Teatral I e II* e colocará na abertura “à memória de Martim Gonçalves”.<sup>833</sup> Segundo a versão de Caetano Veloso registrada na apresentação de *Avant-Garde na Bahia*, de Antonio Risério, “Glauber repetiu inúmeras vezes que a montagem da *Ópera* de Brecht tinha-lhe dado tudo” (1995: 10). O segundo longa de Glauber, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, lançado em 1964, é declaradamente inspirado nas teorias do distanciamento de Brecht e é encenado com elenco de alunos da Escola de Martim (Othon Bastos, Geraldo Del Rey e Sonia dos Humildes, entre outros).

Ainda em 30 de junho de 1959, Martim Gonçalves está ao lado de Glauber no altar da Igreja dos Aflitos, em Salvador, como um dos padrinhos do seu casamento com Helena Ignez.<sup>834</sup> É a Martim que eles darão para batizar Paloma, a filha que nascerá no ano seguinte.<sup>835</sup> Após a lua de mel, já de volta a Salvador, *Glaubelena* – assim o casal era chamado pelos colegas (ROCHA, 2004: 344) – viram<sup>836</sup> os duzentos

---

<sup>830</sup> Ler, em especial e para início de estudos, os artigos: *Atenção, Paulo Francis*, no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 14 de janeiro de 1959; *Tope a Parada, Mr. Francis*, no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 11 de fevereiro de 1961; *Encontro com Martim no Solar do Unhão ou de Como Simplesmente é Possível uma Cultura Atlântica*, entrevista de Martim Gonçalves a Glauber Rocha, quando da inauguração do Museu de Arte Popular, no *Jornal da Bahia*, em 31 de março e 1º de abril de 1963.

<sup>831</sup> O *Tempo Glauber*, instituição que conserva a obra de Glauber Rocha, localizada no Rio de Janeiro, esteve fechado (realizando projeto para o MINC) na maior parte do tempo da tese. Em sua página na internet, há um sistema de busca disponibilizado para pesquisadores, através do qual é possível procurar cartas/documentos por palavras-chave. Dessa forma, foram encontradas nove referências a Martim Gonçalves, entre cartas, artigos e postais. O material não foi lido. Em <http://www.tempoglauber.com.br>. Acesso em 29 de julho de 2011.

<sup>832</sup> Em Gran Conclave de Criadores, na revista *Life-América Latina*, em 1965.

<sup>833</sup> Acervo Tempo Glauber, Rio de Janeiro.

<sup>834</sup> Jorge Amado e Zélia Gattai, entre outros também eram padrinhos. Informação em conversas não gravadas com Helena Ignez e Paloma Ignez Rocha à autora da tese. Data do casamento, na biografia do Tempo Glauber, <http://www.tempoglauber.com.br>.

<sup>835</sup> Idem.

<sup>836</sup> O texto de Helena Ignez não deixa claro se ela também era uma das convidadas ou só olhava o movimento. Em *Krista*, no *Diário de Notícias*, da Bahia, em 19 de agosto de 1959.

convidados que aguardavam nos jardins da Escola de Teatro<sup>837</sup> para a estreia de *Um Bonde Chamado Desejo*, na noite de 14 de agosto de 1959,<sup>838</sup> uma sexta-feira. Era a *avant-première* da peça, realizada especialmente para a abertura do IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, encontro que mobilizava a Universidade da Bahia, reunindo em Salvador por duas semanas pesquisadores e intelectuais dos quatro continentes.<sup>839</sup> A grande expectativa lançada em torno de *Um Bonde*, espetáculo divulgado há meses em jornais baianos, cariocas e paulistas,<sup>840</sup> revela, exemplarmente, como Martim operava as intervenções teatrais da Escola no corpo da cidade.

Além de atender a uma ‘demanda histórica’ da reitoria Edgard, apresentando uma peça, a título de congraçamento, na programação oficial de um evento da instituição, *Um Bonde* também é um resultado gerado pelo I Seminário Internacional de Teatro (I SIT), encontro em boa medida capitaneado pela subvenção da Fundação Rockefeller.<sup>841</sup> Aproveitando as férias das universidades americanas, que ocorrem em meados do ano, Martim organizará três edições do SIT em Salvador (1959, 1960 e 1961) ao longo de algumas semanas de atividades intensivas, agrupando artistas-técnicos-professores convidados em torno de aulas-palestras-ensaios e consolidando tudo num espetáculo final para o público.

Durante a realização do IV Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros, a Escola de Teatro também oferece, não aleatoriamente, as reapresentações do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, texto que mergulha e retoma a tradição dos autos portugueses presentes no imaginário nordestino, e os três diálogos extraídos de autos medievais do português Gil Vicente (*Diálogo do Auto da Mofina Mendes*, *Diálogo do Todo Mundo e Ninguém* e *A Farsa do Velho da Horta*).<sup>842</sup>

---

<sup>837</sup> O Teatro Santo Antônio tinha capacidade para cerca de 200 espectadores. Na coluna *Grand Monde - Eliana*, do *Jornal da Bahia*, de 15 e 16 de agosto de 1959, há a informação que no dia 14, na pré-estréia, a “lotação (foi) esgotada”.

<sup>838</sup> Data da estréia no programa de *Um Bonde Chamado Desejo*, em *Arte na Bahia*, Eichbauer, 1991, pp 59.

<sup>839</sup> Em *Rosa Dos Ventos*, do *Diário de Notícias*, Bahia, 06 de junho de 1959; No *IV Colóquio*, especial do *Diário de Notícias*, Bahia, em 10 de agosto de 1959.

<sup>840</sup> No *Diário de Notícias*, da Bahia: No *Noticiário Estudantil*, em 01 de agosto de 1959; na matéria Maria Fernanda, Artista Convidada para Dois espetáculos da ET, em 28 de junho de 1959; na matéria em Peça de Tennessee Williams tem Muito em Comum com o Brasil, em 02 de julho de 1959. No *Jornal da Bahia*: na coluna *Grande Monde*, em 04 de julho de 1959; No Estado de São Paulo, em *Espectáculos e Seminário Internacional na Bahia*, em 02 de agosto de 1959; No *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, coluna *Teatro*, de Henrique Oscar, em 05 de junho de 1959.

<sup>841</sup> Ainda é preciso investigar mais profundamente como eram gastos os valores da Rockefeller, inclusive quanto às passagens da Alemanha e dos EUA. Há indícios que havia também a parceria do Departamento de Estado Americano.

<sup>842</sup> Revistas *Repertório*, números 08 e 10. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

Na ficha técnica de *Um Bonde*, aparecem listados em suas respectivas funções artísticas e como “supervisores das equipes de alunos”<sup>843</sup> os artistas-professores: Charles McGaw, na supervisão de direção; Norman Westwater, de cenários e figurinos; e Robert Bonini, ex-aluno de Izenour em Yale, de iluminação. Ainda estão presentes Steve Frey, especificamente nos trajes de Blanche Du Bois; e Maria Fernanda, no papel-título. O mesmo procedimento SIT+espetáculo aconteceria com a *Ópera* se ela não estivesse prestes a ser cancelada.<sup>844</sup> Ainda sobre *Um Bonde* havia a grande expectativa gerada pela nova tradução para o português do texto de Tennessee Williams, realizada pelo professor Brutus Pedreira, coordenador do “setor de tradução” da Escola de Teatro.

Nos fundos do Teatro Santo Antonio, aguardando o terceiro sinal, as alunas-atrizes Alair Liguori, Nilda Spencer, Jurema Penna, Sonia dos Humildes, Lia Mara e Yaci Sampaio, todas num mesmo camarim, dão os últimos retoques.<sup>845</sup> No camarim ao lado, se enfileiram os alunos-atores Leonel Nunes, Echio Reis, Othon Bastos, Tito Magalhães, Romildo Andrade, Érico Freitas e o ator-professor Claudio Reis. A atriz-convidada, Maria Fernanda, loura para a personagem, aos 31 anos – estrela dos palcos do sul, reconhecida atriz de cinema e TV, revelada há uma década, quando interpretara Ofélia do *Hamlet* do Teatro do Estudante do Brasil – em seu próprio camarim, concentra-se sozinha.<sup>846</sup>

Na verdade, não só o público e os atores aguardavam com expectativa aquele terceiro sinal. Na cabine de luz, toda a equipe técnica, formada, como se disse, por alunos supervisionados, aguardava com ansiedade a abertura das cortinas, para o momento em que, com testemunhas, manipularia o famoso quadro eletrônico da empresa *Century*, inventado por George Izenour no laboratório de Yale, em New Haven, e doado para a Escola de Teatro pela Fundação Rockefeller.<sup>847</sup> Só ele valia 17 mil dólares.<sup>848</sup> Era o primeiro equipamento do gênero em toda a América do Sul e havia sido programado, neste espetáculo, para fazer 28 mudanças de quadro, sincronizando o jogo de luz com variações na sonoplastia e na falas dos atores.<sup>849</sup>

<sup>843</sup> As equipes eram: equipe do diretor, equipe de cenografia e equipe de iluminação. Exemplo: Cenário e Figurinos – Norman Westwater; Equipe de Cenografia – Supervisor: Robert Bonini e Norman Westwater. No programa de *Um Bonde Chamado Desejo*, no *Arte na Bahia*, Eichbauer, 1991, pp. 59.

<sup>844</sup> Para a *Ópera*, como se disse, estavam programadas as participações de Ernst Hudepöhl, Leo Gilson Ribeiro e Constanze Gueber.

<sup>845</sup> As alunas Nilda Spencer e Jurema Penna afirmaram que os camarins na época de Martim Gonçalves costumavam ser divididos por gênero.

<sup>846</sup> Informações sobre sua carreira no programa de *Um Bonde Chamado Desejo*. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>847</sup> Ver subcapítulo 1957 e Em Estudante já Aprende a ser Ator na Universidade, revista *A Cigarra*, agosto de 1961.

<sup>848</sup> *Letter from Rockefeller Foundation to Edgard Santos*, October 28, 1958. Folder 472, Box 57, 305R, Universidade da Bahia – Drama School 1.2 Projects/Brazil. Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>849</sup> No *A Tarde*, em 07 de outubro de 1959. Acervo Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Disponibilizado por Suzy Spencer.

Como explicou em detalhes um jornal baiano da época, para atestar as dificuldades de operação em *Um Bonde Chamado Desejo*: por exemplo, há uma “interrupção da música *varsoviana* e da luz na sexta e na nona cenas”, tal parada na luz é provocada, na verdade, por “tiros que são dados nos bastidores e cujo controle” é “feito na parte de traz da plateia”.<sup>850</sup> Tudo sincronizado.

Os ensaios de *Um Bonde Chamado Desejo* no palco começaram há um mês e meio, no início de julho de 1959, com a chegada “diretamente dos EUA” do diretor Charles McGaw para o I Seminário Internacional de Teatro.<sup>851</sup> A atriz Maria Fernanda chegara pouco antes com seu marido, o diretor de TV Luiz Gallon, que aproveitara e ministrara um curso intensivo de TV para a Escola de Martim.<sup>852</sup> Gallon à época era diretor da TV Tupi, em São Paulo, empresa do grupo Emissoras e Diários Associados, de Chatô.<sup>853</sup> A cidade de Salvador ainda não possuía televisão, o que ocorrerá no final do próximo ano, com a criação da TV-Itapoan, também dos Associados .

Fazendo a assistência de direção de McGaw, dois novos alunos da Escola, recém-chegados à Bahia, os gaúchos Milton Person e Luiz Carlos Maciel. Ambos iniciaram no teatro amador de Porto Alegre com sucesso.<sup>854</sup> Maciel, com o Teatro de Equipe, acabara de apresentar no Rio uma elogiada direção para *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Via intermediação de Glauber/Brutus, Martim o convidara para ser bolsista da Escola de Teatro, o que acontece a partir de março de 1959<sup>855</sup> (MACIEL, 1996: 51-92).

Tanto Maciel quando Person falavam inglês. Milton *Persson* (nas décadas seguintes grafado com mais um ‘esse’) será reconhecido tradutor de obras seminais da literatura e dramaturgia universais em inglês, francês, alemão e espanhol.<sup>856</sup> Os alunos da ET, na época, dizem, inclusive, que o assistente de direção Person “traduziu o ‘método’ (pressupõe-se de Stanislavski) todinho para a turma”,<sup>857</sup> literalmente intermediando McGaw, que era então diretor do *Goodman Memorial*

<sup>850</sup> No *A Tarde*, em 07 de outubro de 1959. Acervo Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Disponibilizado por Suzy Spencer.

<sup>851</sup> Em 02 de julho de 1959, Charles McGaw dá entrevistas na Escola, em Peça de Tennessee Williams tem muito em Comum com o Brasil, no Diário de Notícias, Bahia; Em Artista Convidada para Dois Espetáculos da ET, no Diário de Notícias, Bahia, em 28 de junho de 1959.

<sup>852</sup> No texto de abertura de uma das duas pastas de recorte do período Martim, Acervo Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Disponibilizado por Suzy Spencer.

<sup>853</sup> Em *Biografia de Luiz Gallon, extraída do Depoimento Dado ao Museu da Televisão Brasileira*, em 25 de novembro de 1998. No *Banco de Dados – Profissionais da TV*, do Museu da TV, acesso em <http://www.museudatv.com.br>. Em 03 de agosto de 2011.

<sup>854</sup> Em *Esperando Godot* pelo Teatro de Porto Alegre, no Diário de Notícias, do Rio de Janeiro, 13 de maio de 1959.

<sup>855</sup> Em *Krista*, no Diário de Notícias, Bahia, em 20 de março de 1959.

<sup>856</sup> Ver traduções para o português de Thornton Wilder, Truman Capote, Cristovão Colombo, Jack Kerouac, Agatha Christie, Irving Wallace, entre outros.

<sup>857</sup> Em *Krista*, 19 de agosto de 1959, no Diário de Notícias, Bahia.

*Theater and School of Drama of Chicago* e membro do *Actor's Studio*, de Nova Iorque.<sup>858</sup> McGaw realmente empregava o método em seus ensaios e na preparação de atores, tendo já nesta época publicado um livro sobre o assunto, denominado *Acting is Believe*, que ele leva e divulga em Salvador.<sup>859</sup>

Na fase mais ardorosa da campanha pública contra Martim, ele próprio será criticado por ser “apenas um diretor adepto do método de Stanislavski”. De fato, desde 1955/1957, Martim intencionava uma tradução para os livros de Stanislavski<sup>860</sup> – entre outros textos e peças estrangeiros de diferentes línguas – empreendimento que só se concretizará a partir de 1962, quando do retorno do diretor para o Rio de Janeiro. Mas, se Martim empregou, em alguma peça, o método russo *burilado* pelos americanos, indubitavelmente não era apenas a esta técnica que ele recorria durante um trabalho com seus elencos.

No programa de *Um Bonde*, Luis Carlos Maciel, um moreno bonito, de 21 anos, com sobrancelhas marcantes,<sup>861</sup> que mal chegara a Salvador e já estava noivo de Yonne Argolo, filha do diretor da Faculdade de Medicina (MACIEL, *idem*: 63; 87-89), não aparece apenas como um dos assistentes/tradutores da direção de Mr. McGaw. Ele também estava na lista de substitutos do elenco, para fazer Stanley Kowalski, papel entregue a Othon Bastos. Apenas as personagens ‘marinheiro’ e ‘enfermeira’ não possuíam substitutos. E, logicamente, Blanche Du Bois.

Ao que o estágio atual de processamento da documentação indica, pela primeira vez Martim praticava o recurso de lidar *simultaneamente* com dois elencos. A tese acredita que para que: mais atores-alunos se exercitassem com o diretor convidado em atividade; que o próprio ator reconhecesse no colega soluções diferentes para uma mesma fala ou cena; e que a temporada de um espetáculo de *A Barca*, a companhia da Escola, não fosse interrompida, sendo também necessário aprender em ‘sala de aula’ que, afinal, “*the show must go on*”. Cabe ressaltar que, após a criação da *Yale Repertory Theatre*, em 1966, o procedimento também lá será empregado.

Horas antes da estreia, Martim escreve para a Fundação Rockefeller falando da importância daquela noite. Seu estado de espírito talvez seja ilustrado por um pequeno lapso ao datar a carta: escreve ‘Salvador, 14 de julho de 1959’ e não 14 de agosto, ao que será delicadamente corrigido na carta seguinte por John Harrison: “Caro Jack, Isto é só para dizer-lhe que esta noite vamos utilizar, pela primeira vez, o

<sup>858</sup> Revista *Repertório*, número 09. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>859</sup> Em 02 de julho de 1959, Charles McGaw dá entrevistas na Escola, em Peça de Tennessee Williams tem muito em Comum com o Brasil, no Diário de Notícias.

<sup>860</sup> Carta de Élide Gonçalves para Paschoal Carlos Magno. Data presumida por Fabiana Fontana, pesquisadora do acervo, entre 1955/1957. Acervo Paschoal Carlos Magno, CEDOC/Funarte.

<sup>861</sup> Ver fotos da época. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer. *Arte na Bahia*, Eichbauer, 1991.

nosso controle eletrônico para *Um Bonde Chamado Desejo*. A considerar a produção, é a melhor coisa que já fizemos. Estou muito feliz e muito agradecido a você”.<sup>862</sup>

É preciso dizer? Abrem-se as cortinas e *Um Bonde Chamado Desejo* torna-se um sucesso absoluto. A plateia explode em palmas após a fala “Mão de sete cartas”, de Steve para Stanley, cerrar lentamente as luzes sobre o cenário, mas o que ecoa mesmo é o “Sempre dependi da boa vontade dos estranhos”, de Blanche para o médico que a leva para fora de cena.<sup>863</sup> Os espectadores, os convidados oficiais, muitos estrangeiros “acostumados ao teatro profissional” e os jornais elogiam – obviamente ressaltando diferentes particularidades – a grande produção realizada pela “Universidade da Bahia, através da sua Escola de Teatro”.<sup>864</sup>

O I SIT é encerrado em 15 de agosto, com o retorno dos professores para seus respectivos países.<sup>865</sup> O IV Colóquio conclui as atividades na semana seguinte, no dia 21. E *Um Bonde Chamado Desejo* prossegue sua elogiada e disputada temporada, programada para terminar em 14 de setembro.<sup>866</sup> Com a aproximação da 5ª Bienal, Martim pretende dar prosseguimento ao cronograma traçado:<sup>867</sup> viajar no final de agosto para São Paulo, montar *Bahia no Ibirapuera* e lá permanecer até pouco depois da inauguração, por volta do dia 26 de setembro.

Segundo os documentos reunidos até o momento pela presente pesquisa, essa seria a primeira vez, desde 1955, que Martim Gonçalves se afastaria da Escola de Teatro em pleno semestre letivo. Martim viajava, sim, sempre nas férias. Ficava fora do país temporadas de dois, três e até quatro meses. Passava rapidamente no Recife

---

<sup>862</sup> “Dear Jack, This is just to tell you that tonight we are using for the first time our electronic control for “A streetcar named desire”. A consider the production the best thing we have done. I am very glad and very thankful you”. Na carta de Martim Gonçalves para John P. Harrison, datada de 14 de agosto de 1959. Box 56, Folder 472, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC. A ansiedade deve ter feito Martim grafar 14 de julho, mas, na carta seguinte, a data foi corrigida pelo próprio John P. Harrison.

<sup>863</sup> Roteiro de *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, tradução de Brutus Pedreira, Escola de Teatro. No *Diário de Notícias*, da Bahia: em 23 de agosto de 1959, em 01 de setembro de 1959; em *Sobre Um Bonde Chamado Desejo*, em 30 de agosto de 1959. A cena é lembrada em muitas outras notas e notinhas do jornalismo baiano. Acervo Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Disponibilizado por Suzy Spencer.

<sup>864</sup> Ver matérias no *Diário de Notícias*, *Estado da Bahia*, *A Tarde* e *Jornal da Bahia*. Acervo Jussilene Santana.

<sup>865</sup> O período de realização do I SIT é de 15 de julho a 15 de agosto de 1959. Na revista *Repertório* 09. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves. Não existem documentos das datas em que os professores retornam.

<sup>866</sup> Nota no jornal *A Tarde*, Bahia, datada de 05 de setembro de 1959 fala do encerramento em 14 de setembro; Nota do *Noticiário Estudantil*, do *Diário de Notícias*, Bahia, de 1º de setembro de 1959, afirma que o encerramento seria em 13 de setembro de 1959.

<sup>867</sup> Carta de Martim Gonçalves a Pierre Verger em 21 de julho de 1959. Acervo da Fundação Pierre Verger.

(geralmente no Natal)<sup>868</sup> e ficava o restante entre EUA (a maior parte das vezes, por causa de Yale, do *Actor's Studio* e do *Berghof Studio*) e Europa (sobretudo França e Inglaterra, para ver a temporada de peças). Em Salvador, ele fazia o contra-fluxo da maioria dos visitantes: Na Bahia, a trabalho. De todo modo, como o período de eventos e visitas à Escola de Teatro já havia passado e a 5ª Bienal estava na porta, uma viagem seria inevitável.

Martim entrega o comando da Escola de Teatro a Brutus Pedreira<sup>869</sup> e o espetáculo permanece sob a coordenação de Milton Person, o principal assistente de direção de McGaw.<sup>870</sup> Isso acontece também porque Luis Carlos Maciel, o outro assistente, estava nos preparativos para se casar no próximo sábado, 05 de setembro. Antes de seguir para São Paulo, Martim passa o final de semana na casa dos pais, em Pernambuco. De lá escreve outra carta para John P. Harrison, em 31 de agosto de 1959, uma segunda-feira:

Caro Jack, Muito obrigado por sua carta do dia 17 de agosto. Aqui eu estou em Recife, minha cidade natal, onde vim para este fim de semana em busca de algum descanso depois de dois meses de tenso trabalho para o Colóquio e o Seminário. Nós tivemos muito sucesso apresentando Um Bonde Chamado Desejo, três farsas de um escritor português (século XVI), Gil Vicente, e novamente o Auto da Compadecida (...) Estou indo para São Paulo em poucos dias e devo permanecer lá até 26 de setembro, por causa da exibição de Bahia na Bienal.<sup>871</sup>

Ao longo da carta, Martim ainda discute outros assuntos, agradece por mais um cheque – esse de dois mil dólares que, como os demais do convênio, havia sido recebido pela reitoria, que, então, informava ao diretor – e termina a texto repassando o endereço da caixa postal de Lina Bo Bardi, para possíveis correspondências.

A narrativa que se segue agora, entre essa segunda-feira, 31 de agosto, e o próximo sábado, dia 05 de setembro, data que Martim, recém-chegado a São Paulo, retorna às pressas para Salvador, será reconstituída tomando como base três documentos. São eles: o *Relatório Final da Comissão de Sindicância da Universidade da Bahia Sobre a Administração Martim Gonçalves*, datado de 19 de

<sup>868</sup> Cartas da família. Ver *Martim Gonçalves – Em cena*, de Hebe Gonçalves.

<sup>869</sup> No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia, Diário Oficial, em 19 de dezembro de 1961.

<sup>870</sup> Seu nome é o que aparece em destaque (em primeiro lugar e em negrito) no programa.

<sup>871</sup> “Dear Jack, Thank you very much for your letter of august 17. Here I am in Recife, my home town, where a came for this weekend in search of some next after two month of strain work for the Colloquium and the Seminar. We were very successful, presenting A Streetcar Named Desire, three farces by the portuguese writer (XVI cent) Gil Vicente and again o Auto da Compadecida. (...) I am going to São Paulo in a few days and e shall stay there ‘till septenber 26, became of our exhibit on Bahia for the 5<sup>th</sup>. Bienal”. Carta de Martim Gonçalves a John P. Harrison, datada de 31 de agosto de 1959. Box 56, Folder 472, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC.

dezembro de 1961,<sup>872</sup> processo que retoma, entre outros, o caso de 1959; e duas amplas matérias do jornal *A Tarde* publicadas, com fotos, em novembro de 1959: *Estudantes da ET Renunciam a Formatura*, do dia 09, e *Ética Universitária é uma Qualidade exigida Exclusivamente dos alunos?* do dia 11. Essa última reportagem, inclusive, corrige alguns tópicos da primeira, já que não confirma que os alunos “renunciam”, como disse o título anterior do jornal, mas *adiam* a conclusão do seu curso. Eventualmente, outros documentos serão acionados, o que será pontuado ao longo dos parágrafos.

Ao *A Tarde*, no dia 09 de novembro de 1959, a comissão de 15 estudantes explicará que: “Houve uma denúncia da artista Maria Fernanda de que havia sabotagem de alguns alunos na apresentação da peça *Um Bonde Chamado Desejo*”.<sup>873</sup> A denúncia e a insegurança que esta provoca nos bastidores da montagem é o que ocasiona a volta imediata de Martim à Bahia. Othon Bastos, o Stanley, irá detalhar o episódio, na década de 1980, em longa entrevista ao jornalista Simon Khoury: “Eu briguei com o Martim Gonçalves, (porque) foram dizer uma série de loucuras para ele, que parece ter acreditado. Foram dizer que eu estava com inveja do sucesso que a Maria Fernanda estava fazendo no *Bonde Chamado Desejo* e que eu colocava vidro moído dentro do chá que ela bebia em cena, para matá-la! Veja você. O sucesso era dividido entre ela e eu. Mas a coisa pegou fogo e ficamos (eu e Fernanda) sem nos falar durante muito tempo (BASTOS *apud* KHOURY, 1983: 87).

Mas quem foi dizer isso a Martim? Como foi dito e em que circunstâncias? Nenhum dos documentos escritos ou entrevistas coletadas pela presente pesquisa sabe informar. Contudo, como Martim estava em São Paulo, é provável que tenha sido por telefone. E quem teria ligado para a casa de Lina Bo Bardi (para onde mais?), a não ser a própria Maria Fernanda ou os professores mais “antigos” da casa, Brutus ou João Augusto? João é o único componente da Escola de Teatro presente no programa de *Bahia no Ibirapuera* que não viaja com a comitiva: na capital paulista com Martim, estão, além de Lina, Vivaldo da Costa Lima e o jovem Glauber. Como saber quem e como dera a notícia? E notícia do que?

Contudo, a insegurança na equipe de *Um Bonde* não era provocada apenas pela contracena dos atores. A tomar pelas notinhas do colunismo social local, assim que Martim Gonçalves se afasta, a própria plateia – ou parte dela – não se comporta com a mesma concentração de antes. A tosse, o barulho e a risada, que já eram comuns desde os primeiros dias do espetáculo, aumentam. A coluna *Krista* já havia reclamado: “Não posso dizer que o público se portou muito bem. As risadinhas

---

<sup>872</sup> No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia, Diário Oficial, em 19 de dezembro de 1961.

<sup>873</sup> Versão da comissão de alunos, em *Estudantes da ET Renunciam a Formatura*, de 09 de novembro de 1959, jornal *A Tarde*, Bahia.

durante o espetáculo são irritantes e as pessoas que se dizem inteligentes deviam notar que Blanche é tragédia e não comicidade”.<sup>874</sup>

Teria isso também minado ou fragilizado a autoconfiança da atriz? Que, afinal, estava num território estranho, “sozinha”, pressionada por mudanças (havia descolorido completamente o longo cabelo negro que a caracterizava), além da própria importância e mesmo características da personagem? Mas, como era Maria Fernanda nos bastidores? Em 1962, a atriz fará o mesmo papel no Teatro Oficina, sob direção de Augusto Boal. Em 1963, interpretará novamente Blanche, agora sob a direção de Flávio Rangel, no Rio. Por essas duas *Blanches*, a carioca e a paulista, ela ganhará três prêmios no teatro profissional do sudeste: Molière, Saci e o Governador do Estado.<sup>875</sup> Sob o título, ‘Namoro com as Estrelas’, assim Renato Borghi, um dos sócios-diretores do Oficina, detalha, em autobiografia, a temporada da estrela Maria Fernanda com o grupo:

A revelação da bilheteria nos aproximou de algumas grandes estrelas da época. Nosso primeiro namoro foi com Maria Fernanda, filha da poetisa Cecília Meirelles. Maria Fernanda era uma mulher muito bela, de cabelos e olhos negros, pele morena e um sorriso lindo que revelava dentes muito brancos e provocava duas covinhas atrevidas em seu rosto. Além de talentosa, ela era muito culta, conhecia profundamente os poetas e declamava Lorca em espanhol com sua voz de contralto: ‘Verde que te quiero Verde’. Também cantava em russo. Ela tinha feito na Bahia, com a direção (sic) de Martim Gonçalves, *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams. Convidamos Maria para fazer o *Bonde* no Oficina, com a direção de Augusto Boal. Ela olhou a pequena marquise do nosso teatrinho e me disse: ‘Meu bem, o meu nome é tão grande que sozinho encheria a marquise do seu teatro’. Acho que ela queria o nome dela com exclusividade na fachada do teatro. E assim foi feito. E foi ótimo, porque ela encheu a nossa marquise de público. Maria foi uma companheira estimulante e muito bem-humorada, engraçadíssima quando se punha a contar casos e aventuras vividas na Europa. Um dia, ela quase me mata de rir no final do ensaio. Boal, como sempre muito meticoloso, explicava detalhadamente nossas motivações. Maria tirou da bolsa um perfume tipo spray e começou a perfumar-se dos pés à cabeça. Boal parou de falar e, em seguida, reclamou: ‘Pom-bas, Maria, você não está nem aí para o que eu estou dizendo?’ Ela respondeu fazendo um charme irresistível: ‘Meu bem, você fala e eu me perfumeo, o que é que tem? Estou ouvindo e registrando tudo, isso não impede que minhas mãos acionem o spray do meu perfume francês’. Boal ficou em silêncio algum tempo, depois retomou seu discurso. Quase explodi numa gargalhada sonora, mas me contive a duras penas. Alguns anos depois, encontrei com ela na Cinelândia, durante uma manifestação política, no auge da Ditadura. Era uma manhã de verão e o sol do Rio brilhava numa intensidade estonteante. Avistei Maria Fernanda sentadinha na grama passando creme no rosto, nos braços e nas pernas. Beije-a e perguntei como ela estava. Maria radiante respondeu: ‘Estou ótima, meu bem. Enquanto me politizo

<sup>874</sup> Na coluna *Krista*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 19 de agosto de 1959.

<sup>875</sup> Verbete Maria Fernanda. Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Acesso em 04 de agosto de 2011.

ouvindo o Wladimir Palmeira, aproveito esse sol maravilhoso pra me bronzear um pouco'. Maria Fernanda era o que eu chamo de fora de série (BORGHI, 2008: 83-85).

Infelizmente a pesquisa que sustenta esta tese não conseguiu coletar em primeira mão um depoimento sobre a temporada baiana de Maria Fernanda que revelasse tantas, e mesmo contraditórias, dimensões da atriz. Pelo contrário, a tomar pelo conteúdo das notinhas publicadas na época (excetuando os elogios à interpretação), é destacada apenas a sua face fútil e, mesmo, “vedete” do teatro brasileiro. Sem se preocupar com uma lista completa, alguns temas sobre Maria Fernanda que os jornais tratam: sobre a tintura do cabelo, ‘o cabelo Blanche’, que lançará moda em 1959;<sup>876</sup> sobre ser “nervosa e temperamental”;<sup>877</sup> sobre estar sem o marido e “acompanhada de um playboy (na praia de) Ondina,<sup>878</sup>; e, finalmente, quando há a interrupção da peça, de ter sido flagrada “circulando no Rio a atriz Maria Fernanda que todos nós sabemos de seu contrato com a Escola de Teatro da Universidade”.<sup>879</sup>

De todo modo, Martim que era (e continuará) muito amigo dela, é informado em São Paulo do estorvo que se abate sobre o espetáculo e volta imediatamente para a Bahia. Chegando na Escola de Teatro, as dificuldades existiam não apenas na contracena e na reação da plateia, como também teria havido falhas técnicas de iluminação na apresentação (Quantas apresentações houve sem Martim? Como o assistente as tinha contornado na ocasião? O que estava acontecendo exatamente?).

Antes de começar a “reunião de esclarecimentos” – com todo o elenco e equipe técnica no Teatro Santo Antônio –, Milton Person “foi chamado pelo diretor para explicações e justificou os fatos, responsabilizando-se pelos colegas. Contestando as acusações que foram feitas pela artista. Disse ele que os incidentes (...) foram antes previstos pelo seu próprio diretor, Charles McGaw, (...) por ser o aparelhamento eletrônico novo e usado pela primeira vez”.<sup>880</sup>

Nesse ponto, a equipe de iluminação era a que estava na berlinda. E é aí que entram os velhos motivos. Em *Um Bonde*, fora o próprio Othon Bastos e Echio Reis, boa parte dos alunos que havia se aproximado de Gianni Ratto, inclusive estrelando seus espetáculos, agora estava exatamente realizando funções de bastidor. Martim que, desde o início da Escola, pregava o rodízio e a experimentação dos estudantes em diferentes atribuições de uma peça, acredita que houve estrelismo e vaidade entre os alunos, assim como falta de humildade e falta de coleguismo em todo episódio.

<sup>876</sup> No *Diário de Notícias*, 27 de agosto de 1959. Na pasta de recortes dos anos Martim Gonçalves (sem título), Acervo Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Disponibilizado por Suzy Spencer.

<sup>877</sup> Em *Teatro – Realismo em Cena*, no jornal *A Tarde*, Bahia. Em 22 e 23 de agosto de 1959. *Idem*.

<sup>878</sup> Nota do *Estado da Bahia*, 27 de agosto de 1959. *Idem*.

<sup>879</sup> Nota do *Estado da Bahia*, 19 de setembro de 1959. *Idem*.

<sup>880</sup> Versão da comissão de alunos, em *Estudantes da ET Renunciam a Formatura*, de 09 de setembro de 1959, jornal *A Tarde*, Bahia.

Contudo, essa opinião sua sobre o fato jamais será capturada em primeira pessoa, mas apenas através das falas de colunistas baianos que o apoiam.

A defesa incondicional “das razões” de Martim, tomada, em especial, por Odorico Tavares, na coluna *Rosa dos Ventos*, merece um tratamento específico e será em parte estudada no capítulo 03. Antecipe-se, contudo, que sem investigar a fundo o acontecimento, Odorico defende de forma quase ‘truculenta’ a obediência e a disciplina que devem existir numa Escola de Teatro.<sup>881</sup> Martim, de fato, era organizado, ordeiro, disciplinador e puritano. Contudo, os motivos pregados por Odorico ‘para seguir a ordem’ não coincidem integralmente com os próprios motivos de Martim sobre o tema “ordem”, opinião possível de ser encontrada em cartas pessoais e em artigos dispersos. Assim, os motivos defendidos publicamente por Odorico serão confundidos no imaginário social com os “próprios motivos” do diretor da ET sobre aquele episódio.<sup>882</sup> Não é desnecessário saber que Odorico Tavares e os *Diários Associados* serão, daqui a poucos anos, um dos sustentáculos políticos e civis para a implantação e permanência da Ditadura Militar no Estado da Bahia.

Em pelo menos duas sólidas versões sobre o caso, Martim, no calor da hora, teria ofendido Gianni Ratto, que, lembre-se, não era mais professor da casa (a versão de 1959, dada pela comissão de alunos ao *A Tarde*, afirma que Martim chamou “os professores Gianni Ratto e Domitila Amaral de desonestos”;<sup>883</sup> a versão de 2004, dada pelo ator-professor Carlos Petrovich, um dos três alunos da equipe de iluminação,<sup>884</sup> também presente na comissão de 1959, afirmará que Martim “desqualificou” Gianni Ratto e João Augusto (SANTANA, 2009a: 67).

Como àquela altura os alunos desconheciam os termos em que se estabelecera o atrito pessoal entre os diretores teatrais – o próprio Ratto dirá em sua autobiografia que “depois de uma estúpida discussão”, ameacei “surrá-lo” (RATTO, 1996: 138); e Glauber Rocha afirmará, ainda em 1961, que Ratto, na verdade, “tentava o bote: a direção da Escola!”<sup>885</sup> – eles rejeitam aquela opinião (“desonesto!”) proferida energicamente por Martim sobre um professor querido e retiram-se aos poucos do teatro.

---

<sup>881</sup> “Se há um edifício que necessita repousar numa base de ordem, de disciplina, de trabalho árduo, é uma ET. Pela sua natureza, a matéria-prima humana é suscetível de vaidade, de supervalorização, de sofrimento ante um regime severo de aprendizado”. Em *Escola e Disciplina*, de 16 de setembro de 1959, *Rosa dos Ventos*, no *Diário de Notícias*, Bahia.

<sup>882</sup> Em especial, ler os artigos da *Rosa dos Ventos*, no *Diário de Notícias*, Bahia: *Escola e Disciplina*, de 16 de setembro de 1959; *Martim Gonçalves*, 25 e 26 de outubro de 1959;

<sup>883</sup> Versão da comissão de alunos, em *Estudantes da ET Renunciam a Formatura*, de 09 de setembro de 1959, jornal *A Tarde*, Bahia.

<sup>884</sup> A equipe de iluminação, supervisionada por Robert Bonini, era Carlos Petrovich, Castro Negrão e Martha Overbeck. Programa de Um Bonde Chamado Desejo. *Arte na Bahia*, Eichbauer, pp.59.

<sup>885</sup> Em *Tope a Parada, Mr. Francis*, de Glauber Rocha, publicado no *Jornal do Brasil*, em 11 de fevereiro de 1961.

Ao observar o movimento de afastamento de parte dos alunos, Martim teria dito uma frase, que também possui duas versões. Segundo o próprio Martim em relatórios entregues à Reitoria, ele teria dito: “São esses mesmos que eu quero afastar”.<sup>886</sup> Afastar do espetáculo, no sentido de “suspensão” daquelas atividades.<sup>887</sup> E aí, ainda segundo esta versão, o diretor pretendia empregar a medida disciplinar do Folheto de 1958.<sup>888</sup> Segundo a versão dos alunos, Martim teria dito “aos berros”: “São estes mesmos que eu queria expulsar”.<sup>889</sup>

Para acelerar a narrativa, cerca de 15 alunos<sup>890</sup> saem da reunião. Quanto a *Um Bonde*, o maior desfalque, com certeza, era Othon Bastos, que fazia uma personagem central.<sup>891</sup> Outros dois alunos-atores que se afastam, tinham pouquíssimas falas: Romildo Andrade, que fazia Pablo, possuía apenas 15 réplicas, divididas em duas cenas. Echio Reis, vendedor de tomates, tinha três.<sup>892</sup> Os demais alunos faziam parte de equipes de cenário, figurino e iluminação, e poderiam ser remanejados mais facilmente. Outros quatro estudantes que não integravam a produção também se afastam.<sup>893</sup>

Martim, então, procura rapidamente acionar o elenco reserva. Acontece que o substituto de Othon Bastos, Luis Carlos Maciel, estava casando naquele mesmo sábado:

Quando a briga estourou, eu estava na praia da Pituba (em Salvador, à época, uma praia distante), em minha lua-de-mel, com Yonne. Martim Gonçalves e Maria Fernanda foram me visitar para me convencer a fazer o papel de Stanley (...) Recusei, na verdade, tive medo do papel (MACIEL, 1996: 87. Acréscimos entre parênteses da pesquisa).

Frustrados e inconformados, Martim, Fernanda, os professores e os alunos ainda procuram por uma solução, no domingo, na segunda e na terça.<sup>894</sup> Mas, diante da necessidade do diretor retornar para a Bienal, divulga-se que a peça está

---

<sup>886</sup> No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia, Diário Oficial, em 19 de dezembro de 1961.

<sup>887</sup> Idem.

<sup>888</sup> Idem.

<sup>889</sup> Versão da comissão de alunos, em *Estudantes da ET Renunciam a Formatura*, de 09 de setembro de 1959, jornal *A Tarde*, Bahia.

<sup>890</sup> Nas narrativas da época, o número varia entre 13 (carta de Martim para Rockefeller, em 21 de outubro de 1959), 15 (lista da matéria do jornal *A Tarde*, em 10 de novembro de 1959) e 17 alunos (*Jornal da Bahia*, em 17 de setembro de 1959).

<sup>891</sup> A lista é comparada com o programa de *Um Bonde Chamado Desejo*.

<sup>892</sup> Texto de *Um Bonde Chamado Desejo*, tradução de Brutus Pedreira.

<sup>893</sup> Sonia Robatto, Mario Gadelha, Estella Fróes e Eliomar de Souza Carneiro.

<sup>894</sup> Em nota *Du Rififi*, no *Jornal da Bahia*, 09 de setembro de 1959.

temporariamente suspensa e Martim volta para São Paulo, na quarta, dia 09.<sup>895</sup> Nesse mesmo dia, a comissão de alunos entrega um primeiro ofício diretamente ao reitor Edgard Santos que, segundo debochada notinha assinada por *Alaor*, no *A Tarde*, prometeu: “abrir um inquérito para apurar as causas do choque que destruiu o bonde”.<sup>896</sup> Martim permanece em São Paulo apenas até o sábado, dia 12.<sup>897</sup> Retorna a Salvador para passar o aniversário de 40 anos, dia 14, na Escola, onde recebe de “todos os alunos” um “bolo verde e enorme que era um trevo de quatro folhas. Eram vinte velas que ele apagou de dois sopros”.<sup>898</sup> Depois disso, Martim retorna novamente para São Paulo, onde prossegue com a Bienal.

Enquanto isso, um mundo de notinhas estoura na imprensa baiana.<sup>899</sup> Mesmo depois, com a retomada efetiva da direção da Escola por Martim Gonçalves, por conta do clima geral e de pendências internas, fica evidente que os ensaios dos espetáculos *Um Bonde*, *Santa Maria Egípcíaca* e *A Ópera* não podiam prosseguir. Também por causa de outros trabalhos – Maria Fernanda faria Joana d’Arc em São Paulo – ela já viaja da Bahia com os cabelos novamente negros.<sup>900</sup>

Todo esse debate interessa a presente tese – como interessou também à Comissão de Sindicância de 1961 – porque grande parte dos seus motivos e da forma pública de resolvê-los ecoou na fase mais aguda da campanha contra Martim Gonçalves anos depois, sendo mesmo o acontecimento de 1959 e sua repercussão pública, o reservatório do imaginário em que jornalistas e articulistas, entre outros, mergulharão para abastecer os textos e artigos publicados em 1961.

Por hora, antecipe-se o que aquela Comissão de dezembro de 1961 irá concluir especificamente sobre o acontecimento de 1959.<sup>901</sup> Os alunos “consideraram-se expulsos verbalmente”, apesar de Martim ter contestado isso formalmente, em ofício de número 55/1959, dizendo que eles foram “suspensos” da *peça*.<sup>902</sup> Com isso, a comissão alertará ao diretor da Escola de Teatro (apesar de Martim já não mais o ser

---

<sup>895</sup> No *Estado da Bahia*, de 10 de setembro de 1959: “Viajou ontem pela Panair, Martim para organizar a galeria dos representantes baianos, na Bienal de São Paulo”.

<sup>896</sup> Nota, jornal *A Tarde*, em 10 de setembro de 1950. Pasta de recortes dos anos Martim Gonçalves (sem título), Acervo Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Disponibilizado por Suzy Spencer.

<sup>897</sup> Coluna *Krista*, jornal *Diário de Notícias*, Bahia, em 15 de setembro de 1959.

<sup>898</sup> *Idem*.

<sup>899</sup> Ver *Diário de Notícias*, *A Tarde* e *Jornal da Bahia*, entre os dias 05 de setembro e 10 de outubro de 1959. Acervo Jussilene Santana e Pasta de recortes dos anos Martim Gonçalves (sem título), Acervo Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Disponibilizado por Suzy Spencer.

<sup>900</sup> *Jornal da Bahia*, 15 e 16 de novembro de 1959. Pasta de recortes dos anos Martim Gonçalves (sem título), Acervo Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Disponibilizado por Suzy Spencer.

<sup>901</sup> No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia, Diário Oficial, em 19 de dezembro de 1961.

<sup>902</sup> *Idem*.

a esta altura) que suspensões *não deveriam ser verbais*, mas precisariam seguir trâmites e ofícios universitários.<sup>903</sup>

De todo modo, os alunos, também confusos de como proceder, deixam de frequentar a ET e passam a se entender apenas com o reitor. Numa tentativa de acordo, já após o seu retorno da Bienal, Martim diz ao reitor que consideraria aquela suspensão/afastamento apenas como “ausência” temporária dos alunos.<sup>904</sup> Reafirmando que a tinha realizado por questões disciplinares.<sup>905</sup> No dia 07 de outubro, contudo, sem o retorno dos alunos, Martim, após reunião com os demais professores, entrega o caso à reitoria. Dia 19 de outubro, os alunos requerem ao reitor pedido de urgência para a situação. Segundo o relatório da Comissão, ficou verbalmente determinado entre Martim e o reitor que os suspensos poderiam “fazer os exames e teriam aulas intensivas em compensação”.<sup>906</sup> Segundo o relatório, para a Escola de Teatro, todos aqueles que tivessem a frequência mínima em novembro poderiam fazer o exame finais e, caso fosse, participariam da formatura.<sup>907</sup> Só que “convocados, não compareceram, como também, faltaram às aulas”.<sup>908</sup>

É nesse ponto, em 09 de novembro de 1959, que os alunos aparecem na imprensa. O pesquisador que futuramente quiser ir adiante com o tema precisa analisar com cuidado as diferentes versões dadas pelos alunos entre os dias 09 e 11 de novembro, ou seja, com 48 horas de diferença. Na primeira vez, eles foram em comitiva de 15 alunos à redação conversar com os jornalistas, que, apesar de abrirem aspas para eles, impõem à matéria um título sensacionalista, que os estudantes, na época, rejeitam (o título foi “alunos *renunciam* à formatura”). No segundo dia, eles já não conversam, mas entregam um “Memorial” aos repórteres, um texto preparado, com palavras escolhidas, bastante ferino, com linguajar e questões sequer esboçadas no dia anterior, mas que ecoarão, como se disse, daí em diante e na campanha futura, e, conseqüentemente, até o presente momento.

Boa parte da incompreensão que o Memorial publicado pelo jornal *A Tarde* afirma possuir sobre as diretrizes da Escola de Teatro de Martim reflete substancialmente a não-aceitação dos objetivos firmados pela própria instituição no Folheto de 1958. E, conseqüentemente, a não concordância com uma linha *administrativa* adaptada, mas não transplantada, da *Yale School of Drama* na Escola da Bahia. Como foi debatido profundamente no subcapítulo 1958, a *Yale School of Drama*, entre as escolas de teatro americanas, é praticamente a única que funciona em regime de conservatório no âmbito universitário, reunindo todas as especificidades do teatro num só ambiente de formação.<sup>909</sup> Isso significa dizer que, sim, a Escola de

---

<sup>903</sup> Idem.

<sup>904</sup> Idem.

<sup>905</sup> Idem.

<sup>906</sup> Idem.

<sup>907</sup> Idem.

<sup>908</sup> Idem.

<sup>909</sup> Ver subcapítulo 1958.

Teatro realmente tinha e desejava continuar possuindo um regime diferenciado – o que não significava *arbitrário* – dentro da estrutura da Universidade da Bahia.

Como já foi destrinchado anteriormente, todas as escolas e faculdades da *Yale University* seguem o *Living At Yale University*, sequência de regras gerais, ou regimento geral, para o bom convívio dentro da instituição, mas apenas os alunos da *School of Drama* seguem o *Living At Yale School of Drama*, com regras específicas para o cotidiano da arte teatral. Por exemplo? Não se afastar da cidade sem permissão especial e nem possuir qualquer tipo de compromisso, inclusive pessoal, *enquanto for ator-substituto (understudy)* de algum espetáculo da casa.<sup>910</sup> Curiosamente, não se pode deixar de advertir que em 1959 a *Yale School of Drama* ainda não possuía sua própria companhia-fixa de alunos-atores, ao contrário da Escola de Teatro da Bahia, que já possuía uma e é sobre ela, *A Barca*, afinal que se fala. A *YSD* criará a *Yale Repertory Theatre*, apenas em 1966, sob a direção administrativa do crítico, produtor e professor Robert Brustein.<sup>911</sup> É na companhia da Escola de Yale que atriz Meryl Streep é revelada para o teatro profissional americano, nos anos 1970, após participar de mais de três dezenas de produções da casa.<sup>912</sup>

Comente-se, rapidamente, as questões e o tom utilizado pelo Memorial publicado no jornal *A Tarde*, em novembro de 1959:

A Escola de Teatro foi criada para ter uma existência anômala, que a coloca ao abrigo de todas as leis universitárias *que não favorecem os interesses pessoais de seu diretor?* A Escola de Teatro, afinal de contas, faz parte da Universidade *ou é propriedade particular do Sr. Martim Gonçalves*, como tantas vezes ficou manifesto em suas aulas? Poderemos suportar pacificamente *todas estas arbitrariedades de que fomos vítimas sem nenhum protesto?* (Itálico da pesquisa).<sup>913</sup>

Além de evidenciar confundir os objetivos da instituição como ‘objetivos pessoais de Martim’, o *pathos* revelado por essas perguntas revela o olhar de alguém que vivenciou ‘por dentro’ a rotina administrativa da Escola. E aqui, mais duas informações imprescindíveis: 1º. Esses mesmos argumentos, questionando a linha *administrativa* da Escola, serão encontrados num texto futuro do professor João

<sup>910</sup> Em *Understudy Responsibilities*: “*Understudy assignments at Yale Repertory Theatre are treated seriously. Understudies are expected to be available for any performance at a moment’s notice. Unless at home or at another posted rehearsal, understudies must inform the stage manager of their location prior to the performance. Student understudies must have permission from the chair of the Acting department before leaving New Haven. Failure to be available to perform as an understudy is treated as unprofessional behavior subject to an action of dismissal by the faculty*”. *Living At School of Drama*, em <http://www.yale.edu/printer/bulletin/htmlfiles/drama/living-at-yale-school-of-drama.html>. Acesso em 05 de agosto de 2011.

<sup>911</sup> História do Yale Repertory Theater, in [http://drama.yale.edu/about\\_us/history.html](http://drama.yale.edu/about_us/history.html). Acesso em 04 de agosto de 2011.

<sup>912</sup> Biografia de Meryl Streep. <http://www.answers.com/topic/meryl-streep>. Acesso em 04 de agosto de 2011. Mas há muitas informações sobre estes dados em outras biografias digitais dela.

<sup>913</sup> Em *Ética Universitária é Uma Qualidade Exigida Exclusivamente dos Alunos*, jornal *A Tarde*, Bahia, em 11 de novembro de 1959.

Augusto Azevedo, escrito em 1966, quando ele fará um balanço sobre o Teatro na Bahia e, conseqüentemente, sobre *os erros e acertos* da Escola de Teatro do período Martim (AUGUSTO, 1968: 165-171); 2º. Em carta para a Fundação Rockefeller, datada de 21 de outubro de 1959, Martim informará que 13 alunos deixaram a Escola e que ele “teve que demitir” um professor.<sup>914</sup>

Cruzando essas informações com as do Relatório da Comissão de 1961, que informa claramente que João Augusto foi “exonerado”, a tese chega à conclusão que João Augusto Azevedo foi o *único* professor então contratado pela administração 1956-1961 dispensado/demitido por Martim Gonçalves. Com exceção de Jack Brown/Ana Edler, que a pesquisa ainda investiga se estavam efetivamente *sob contrato* quando foram afastados da peça *A Ópera dos Três Tostões* por Martim,<sup>915</sup> todos os demais cumpriram até o fim seus respectivos contratos temporários com a Universidade, a despeito de qualquer problema que tenham efetivamente passado/sofrido com a direção de Teatro. Sobre o assunto “corpo docente”, a Comissão de 1961, inclusive irá atestar que “investigou as circunstâncias dos afastamentos dos professores” Gianni Ratto, Luciana Petrucelli, Domitila Amaral, Ana Edler e Jack Brown, e que “nenhuma irregularidade legal ou administrativa foi constatada”.<sup>916</sup>

Não se pode esquecer que já no final de 1958, ao findar o contrato de Ratto e Domitila, ao menos um periódico, o *Jornal da Bahia*, aventara sobre a não renovação do contrato de João Augusto para o ano de 1959.<sup>917</sup> Comprovar que João Augusto foi o único afastado antes do fim do contrato, depois de ter lido o relatório de 1961, é, na verdade, até muito simples, basta acompanhar as datas em que os *professores contratados* (não os visitantes) se retiram da cidade, das atividades e, por fim, dos programas da Escola, o que coincide com o final dos anos letivos. João Augusto é o *único* que sai da programação no meio de um semestre, o segundo de 1959. Depois disso, a Escola ainda monta, em novembro, a peça *A Sapateira Prodígiosa*, e ele não aparece mais no programa e na respectiva revista *Repertório* sobre o espetáculo, a de número 11. A *Repertório* 15, que é a última edição, publicada em novembro de 1960 para acompanhar *A Ópera*, deixa a configuração de revista, sendo basicamente um programa. Nela não são listados os nomes dos professores da casa.

---

<sup>914</sup> “I had to dismiss a professor, and 13 students had to leave the school – not without some trouble”. Em carta de Martim Gonçalves para John P. Harrison, datada de 21 de outubro de 1959. Box 56, Folder 472, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>915</sup> Cartas trocadas entre autora da tese e o professor Jack Brown; Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, Diário Oficial, em 19 de dezembro de 1961.

<sup>916</sup> No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, Diário Oficial, em 19 de dezembro de 1961.

<sup>917</sup> Na coluna *Olho Mágico*, por João das Botas, *Crise na ETUB*, 03 de janeiro de 1959, no *Jornal da Bahia*.

Mais uma vez, é preciso explicar o porquê da tese demonstrar tanta insistência ao tópico. O imaginário cultural baiano cunhará a ideia que Martim “expulsou/expulsava” a tudo/todos aqueles que eram contrários aos seus “desejos/desmandos”. Com o tempo, João Augusto, e não Gianni Ratto, assumirá o lugar de um ‘arqui-inimigo’ de Martim.

Voltando ao Memorial publicado no *A Tarde*, ele afirma também não compreender a determinação da Escola de Teatro de, permitindo o retorno dos “alunos suspensos” (segundo a Comissão, agora “faltosos”), a unidade passar a avaliar a frequência dos “demais alunos”, antes obrigatória, agora como facultativa. Mas que medida poderia ser mais justa para aqueles que frequentaram a unidade até então, se não se permitisse que eles, que tiveram obrigatoriamente em aula durante todo o tempo, pudessem também “faltar” como aquele grupo “faltara”? Segue o questionamento do Memorial, à época:

Levando em conta o fato de que, durante o longo período em que estivemos involuntariamente afastados dos cursos da Escola, os alunos que lá permaneceram continuaram recebendo aulas normais, com frequência obrigatória, porque motivo resolveu o Sr. Diretor exatamente no dia em que a solução nos foi apresentada, suspender a obrigatoriedade de presença, adquirindo, por conseguinte, as aulas uma feição totalmente estranha a normalidade que deveria cercar e marcar nossa volta? Mais: a razão invocada pelo mesmo diretor para tal medida está baseada numa permissão dada por um artigo do Regimento Interno da Universidade, regimento que até o presente momento essa autoridade sempre fez, notoriamente, questão de desprezar.<sup>918</sup>

Voltando ao Memorial, parte substantiva dele pode ser considerada provocação direta ao reitor Edgard Santos e tinha seu ‘fundo de verdade’, como se verá no capítulo 03. Mas, por extensão, objetivava fragilizar a Escola de Teatro:

É esta a solução honrosa prometida por Vossa Magnificência? Interessa a reitoria formar profissionais honestos ou *apenas apresentar espetáculos* e, neste sentido, é exemplar o atual *estado administrativo* da Escola de Teatro? É este o certificado de conclusão de curso que nos será dado após três anos de esforço incansável e desinteressado, *em prol do brilhantismo* das realizações da ET? (Itálicos da pesquisa).<sup>919</sup>

O Memorial, é claro, não esquece de expor a polêmica, até então intramuros, entre Martim e Ratto, impondo, subliminarmente, uma leitura que marcará Martim Gonçalves enquanto ele existir na Bahia. A ideia central dessa interpretação é que

<sup>918</sup> Em Ética Universitária é Uma Qualidade Exigida Exclusivamente dos Alunos, jornal *A Tarde*, Bahia, em 11 de novembro de 1959.

<sup>919</sup> Idem.

‘Martim tinha inveja de Ratto e, que, por insegurança, expulsa da Escola de Teatro todos aqueles que são maiores que ele, como Ratto’. Tal construção-síntese não é exagero da tese, se verá outras muito mais paroxísticas no Capítulo 03. Tal construção também ‘defende’, de antemão, todos aqueles que se indispõem com Martim, já que ‘ele afasta os bons, os grandes e os competentes’. Leia-se o texto de 1959:

Não é de conhecimento de Vossa Magnificência que esse último incidente é o clímax de uma situação insuportável criada desde o ano passado, por ocasião da montagem de *As Três Irmãs* quando o diretor da Escola, Sr. Martim Gonçalves, tentou sub-repticiamente, como é público e notório, impedir a realização do espetáculo por motivos nitidamente pessoais?

E, por fim, o ponto que realmente seria honesto de ser trabalhado por todos: alunos, reitoria e, sobretudo, por Martim Gonçalves.

“Por que então nos foi *negado o direito de defesa frente às acusações de sabotagem*, feitas publicamente em aula, nos espetáculos de *Um Bonde Chamado Desejo*, através dos meios legais de inquérito administrativo, conforme alvitrou Vossa Magnificência ao tomar conhecimento dos fatos? (Itálico da pesquisa)

Para, realmente completar, os termos em que se encerra o documento:

Diante de todos estes fatos, com os quais nos recusamos a compactuar, resolvemos não requerer aulas extraordinárias, correspondentes ao período de afastamento, direito que nos assistia, segundo sugestão do vice-reitor, prof. Orlando Gomes, *adiando assim a nossa formatura e a conclusão de nossos cursos enquanto perdurar a relutância da reitoria em examinar todas as irregularidades* de conhecimento de Vossa Magnificência. Aguardando o vosso breve pronunciamento, aproveitamos o ensejo para apresentar as nossas saudações universitárias. Salvador, 04 de novembro de 1959 (Itálico da pesquisa).<sup>920</sup>

Como se vê no Memorial acima, publicado no dia 11, os estudantes não possuíam qualquer intenção de renunciar/abandonar a Escola de Teatro ou mesmo abrir mão da formatura. Inclusive reagiram energicamente contra o título obviamente tendencioso do jornal *A Tarde*, título dois dias antes que afirmara que “estudantes (...) renunciam”. Na matéria imediatamente posterior, os alunos deixam claro que eles não renunciavam, mas *adiavam* a conclusão do curso em busca *de uma retratação das acusações* que, de fato, sofreram. Na própria matéria anterior, a do dia 09, havia sido publicado que um dos ofícios entregue à reitoria trazia a condicional: “*renunciando a conclusão do curso, enquanto o diretor não tomar conhecimento, oficialmente, do*

---

<sup>920</sup> Em *Ética Universitária é Uma Qualidade Exigida Exclusivamente dos Alunos*, jornal *A Tarde*, Bahia, em 11 de novembro de 1959.

caso, instaurando inquérito, conforme sua promessa inicial” (Itálico da pesquisa).<sup>921</sup> E mais: “Os Estudantes da Escola de Teatro que não possuem diretório por proibição da direção do estabelecimento, já se dirigiram oficialmente à União dos Estudantes da Bahia e ao Diretório Central dos Estudantes, recebendo integral solidariedade no caso. *Antes porém de qualquer outra posição a ser tomada pela classe, aguardam uma solução honrosa, por parte da reitoria*” (Itálico da pesquisa).<sup>922</sup>

Como se verá, apesar do Relatório de Sindicância de 1961 revelar de forma objetiva as medidas tomadas pelo diretor e pelo reitor em 1959 que intencionavam a reaproximação e reinserção dos estudantes, Martim perde a oportunidade de apagar este incêndio internamente ao não propor de forma clara uma nova conversa, agora sem as pressões da Bienal, de frente com os alunos. Se nem todos os 15 aceitariam seus argumentos e, mesmo, desculpas (que deveriam ser de parte a parte), ao menos ele não teria perdido tantos e imprescindíveis pontos no quesito ‘simpatia’. Isso, para Martim, seria ‘fraquejar’? O que infelizmente se vê é que tal fissura na instituição – aberta com a explosiva relação Ratto/Martim, no ano anterior – se escava ainda mais com a amarga crise entre Martim e o grupo de alunos. É por esta fenda que os ataques externos minarão cada vez mais e mais os alicerces da Escola de Teatro nos anos seguintes. De diferentes formas, se dirá: ‘Nem eles se entendem’.

Mas grave, ainda no Memorial, também não se encontra *qualquer linha* que faça referência ao ‘afastamento’ dos alunos da Escola de Teatro/ de Martim Gonçalves por questões estéticas e ideológicas, sobretudo por uma ‘vontade de ser nacionalista/brasileiro’, proibida na Escola de Martim. E nesse ponto é preciso corrigir severamente Santana (2009a: 67) – para não dizer toda a história do teatro na Bahia escrita até então – quando perpetua que: “Cerca de quinze alunos abandonam a escola acusando Gonçalves de autoritarismo, numa explosiva mistura de razões pessoais, estéticas e ideológicas”. Em resumo, o problema de 1959 foi todo pessoal. Quando muito, chegou a ser administrativo. Apenas mais tarde, após a saída de Martim, e mesmo ao longo das décadas posteriores (1970/1980/1990), a questão será transformada quase que apenas ‘numa luta político-estético-partidária dos nacionalistas’ contra o “estrangeiro” Martim Gonçalves. Mas onde estava exatamente esse *estrangeirismo*? Mais uma vez, o Capítulo 3, tentará destrinchar.

A queda de braços entre Martim Gonçalves e os alunos é ganha temporariamente pelo diretor, graças à conivência de Edgard Santos e, pior, à arbitrária defesa pública de Odorico Tavares, que, à época, sequer analisou os motivos e as demandas dos meninos. Martim e sua administração pagarão um preço altíssimo por esse episódio e *por esses apoios*. As perguntas colocadas pelo Memorial não serão respondidas e ecoarão no momento oportuno.

---

<sup>921</sup> Em Estudantes de Teatro Renunciaram a Formatura, jornal A Tarde, Bahia, em 09 de novembro de 1959.

<sup>922</sup> Idem.

Se Martim percebia, pelas próprias questões transversas observáveis nesse Memorial, que os alunos estavam cada vez mais encapsulados e abalados por uma ansiedade provocada pelo entorno – entorno não só baiano, como brasileiro – essa teria sido a hora para sentar com os discentes e esclarecer alguns pontos. Entre os alunos que se afastam nessa ocasião de 1959, havia uma mostra representativa do que eram mesmo os alunos da Escola: jovens, maduros, inexperientes, calejados, pobres, ricos, filhos de família tradicional baiana, brancas, negros, heteros, gays, talentosos e nem tanto. A tese afirma sem receio que o corpo discente da Escola de Teatro entre 1956 e 1961 era o mais heterogêneo de toda a Universidade da Bahia. A universidade era consagradamente o espaço da elite, ‘branca’, baiana. E a ET de Martim será ainda e em breve rechaçada exatamente por promover esse ‘colorido’ institucional.<sup>923</sup>

Mas, como se verá já nos próximos subcapítulos, o ambiente cultural e temporal parece não permitir a ponderação de nenhum dos envolvidos. Havia muita informação pessoal – intrigas, mentiras – de bastidor que não vinha a público de maneira objetiva, de modo que as defesas pudessem ser mais bem articuladas. E Martim Gonçalves não possuía o estilo político de realizar comícios e fazer promessas, estilo que, é forçoso reconhecer, parece ter a incrível capacidade de acalmar os ânimos. Martim possuía, sim, diversa atitude política, determinantemente pragmática e severamente ligada à mudança de ordem prática. Questões de comunicação como essas agitavam cada vez mais o cotidiano da unidade universitária que estava, como outras, imersa numa conjuntura sociopolítica nacional e internacional explosiva. Além de tudo, existiam outras instituições (culturais, universitárias e jornalísticas) que pareciam acreditar que com a Escola de Teatro, Martim Gonçalves e as demais ações da reitoria Edgard Santos, toda aquela “modernidade” já havia ido longe demais.

---

<sup>923</sup> Apesar da ressalva quanto à tese geral do livro e mesmo das imprecisões históricas encontradas habitualmente sobre a Escola de Teatro entre 1956 e 1961, a autora recomenda a leitura de *Mário Gusmão – Um Príncipe Negro na Terra dos Dragões da Maldade*, de Jeferson Bacelar, 2006, biografia de um dos primeiros alunos negros da Escola de Teatro, pp. 59-86.

## 1960 – A Subvenção dos EUA, a Aliança com o Mamb e *La Tower di Babel*<sup>924</sup>

Aquele viajante que desembarcasse em Salvador no Ano da Graça do Senhor<sup>925</sup> de 1960 tinha dois fenômenos locais para conhecer: A Cidade da Bahia<sup>926</sup> e a Universidade da Bahia. As encantadoras belezas naturais e o doce povo da antiga capital ‘do açúcar’ passaram a ser nacionalmente conhecidos através das canções do exílio carioca – então com duas décadas – vivido pelo compositor Dorival Caymmi (CAYMMI, 2001: 99-100; RISÉRIO, 1993: 121), assim como pela literatura igualmente desterrada de Jorge Amado, estrela brasileira desde que lançara *O País do Carnaval*, *Cacau* e *Suor* ao se mudar há 30 anos para o Rio de Janeiro (DUARTE, 1996: 37-62).<sup>927</sup> A Universidade – uma jovem instituição de 14 anos estruturada sobre resquícios do Colégio dos Jesuítas – começara a ganhar fama nacional e internacional ao apoiar as artes e as ciências a partir do quarto mandato de Edgard Santos (1953/1955), movimento que impregnara o reitor de alcunhas que o comparavam a um “*Dodge Mecenás*”, a uma figura típica “da renascença italiana”.<sup>928</sup>

<sup>924</sup> *La Tower di Babel* – que significaria *A Torre de Babel* – é uma frase inventada utilizando vocábulos das quatro línguas mais ouvidas no interior da Escola de Teatro na época de Martim Gonçalves, respectivamente francês, inglês, italiano e português. O procedimento já fora utilizado por Glauber Rocha para denominar seu filme sobre a África *Der Leone Have Sept Cabeças* (O Leão de Sete Cabeças), com palavras em alemão, italiano, inglês, francês e português, línguas de países que colonizaram o continente.

<sup>925</sup> O *Ano da Graça do Senhor* era uma expressão variante para *Anno Domini* que marcava oficialmente, segundo o calendário gregoriano, os anos seguintes ao nascimento de Cristo, convencionado como o ano I da Era Cristã. A expressão era bastante utilizada pelos historiadores e cronistas do Império Português nas narrativas sobre as grandes navegações, textos geralmente apresentados no formato-carta. Tais narrativas constituem aquilo que pode ser considerado o *corpus* do mais característico gênero literário português, iniciado durante o humanismo renascentista, a *literatura de viagem*.

<sup>926</sup> Sinônimo histórico para a cidade de Salvador, capital da Bahia. Ver *Uma História da Cidade da Bahia*, Antônio Risério, 2004, e *Bahia, Século XIX – Uma Província no Império*, Katia Queirós Mattoso, 1992.

<sup>927</sup> Após três décadas fora (desde 1931) Jorge Amado retorna para a Bahia no final de 1961. Em outubro de 1961, com o dinheiro da venda dos direitos de *Gabriela, Cravo e Canela* para os estúdios americanos da MGM, ele compra a casa da Rua Alagoinhas, número 33, no bairro do Rio Vermelho, em Salvador. A casa pertencia ao pianista suíço Jean-Sebastian Benda, contratado pela Universidade da Bahia, mas cujo contrato com o Seminário de Música não fora mais uma vez renovado (GATTAL, 1999:33). Em 1961, Jorge Amado já havia lançado os seguintes livros: *O País do Carnaval*, *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá*, *Mar Morto*, *Capitães da Areia*, *ABC de Castro Alves*, *A Vida de Luís Carlos Prestes*, *Terras do Sem Fim*, *O Amor de Castro Alves*, *São Jorge de Ilhéus*, *Bahia de Todos os Santos*, *Seara Vermelha*, *Gabriela, Cravo e Canela*. Depois do retorno à Bahia, ainda viriam outros 20 livros, entre eles os *best-sellers* *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, *Tenda dos Milagres*, *Tereza Batista* e *Tieta do Agreste*.

<sup>928</sup> A idéia “do mecenas renascentista” é amplamente difundida à época, através de uma variedade de expressões. O *dodge* pode ser encontrado em *A Bahia que Gerou o Cineasta Glauber Rocha*, de Linda Rubim, capítulo da tese de doutorado *O Feminino no Cinema de Glauber Rocha*, 1999, UFRJ/ECO; A renascença/renascimento na matéria *História e desenho do Traje no Teatro*, no *Diário de Notícias*, em 15 de agosto de 1957, proferido pela professora da Escola de Teatro Luciana Petrucelli: “E depois o reitor é uma figura admirável – e conclui sorrindo, lembra uma figura da renascença italiana”.

Em 1960, no imaginário mundial, o trono de ‘baiana-mor’ e, por extensão, de ‘brasileira-ícone’, era ocupado há 20 anos pela cantora Carmen Miranda, apesar da grande comoção causada no país pelo segundo lugar da loura-baiana Marta Rocha no Concurso de Miss Universo, em Long Beach, Califórnia, EUA, em julho de 1954. Carmen era ‘a baiana/a brasileira’ desde que aparecera na comédia-musical americana *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*), de 1941, com as famosas “roupas de baiana”: um turbante estilizado com frutas e penas, sandálias plataforma altíssimas e inúmeros colares e pulseiras. Vestida assim e nesse mesmo ano, Carmen afundara suas mãos no cimento da Calçada da Fama, no *Chinese Theatre*, em Hollywood, também na Califórnia (DUSSEK, 2000: 45). Até 1953, a ‘baiana Carmen’ participaria de outros 12 filmes americanos, sendo identificada como a artista de maior sucesso da *Política da Boa Vizinhaça*, programa promovido pelos EUA durante a II Guerra Mundial com países do continente.

A própria Carmen criara a figura e o figurino (*costume*, em inglês) quando, em 1939, em *Banana da Terra*, filme anterior, ainda no Brasil, interpretara musical – e literalmente – a letra de Caymmi *O que é Que a Baiana Tem?* emprestando à personagem adereços pessoais, colares e os erres típicos de sua pronúncia portuguesa de Portugal (CASTRO, 2005: 167-174). Neste mesmo ano, 1939, um primeiro romance de Jorge Amado, *Jubiabá*, fora traduzido para o francês. Declaradamente atrás das miragens literárias dessa “misteriosa terra distante” – a Bahia de *Jubiabá* – que artistas visuais como o fotógrafo francês Pierre Verger e o pintor argentino Carybé se deslocaram para a cidade pouco tempo depois, onde consolidariam nos próximos 50 anos uma verdadeira síntese imagético-canônica do lugar (VERGER *apud* NÓBREGA e ECHEVERRÍA, 2002: 306-308; GATTAL, 1999: 167-171; BARRETO, 2009: 67-80). O primeiro trabalho de Verger sobre a Bahia que se tornara público fora impresso em julho de 1947 na revista de maior circulação do país, *O Cruzeiro*, principal órgão dos *Diários Associados*. Tratara-se de uma reportagem especial sobre o cinquentenário de Canudos,<sup>929</sup> conflito no sertão nordestino encabeçado pelo líder religioso Antônio Conselheiro, que ficara notório no sul do Brasil por conta de outra reportagem, a do escritor Euclides da Cunha publicada em 1897, n’*O Estado de São Paulo*, gênese do já clássico *Os Sertões*. Há treze anos, Verger viajara para o interior baiano em companhia de Odorico Tavares, chefe dos *Associados* na Bahia e autor da nova reportagem (TAVARES, 1993: 39-53; SÁ, 2010: 357-391; CARVALHO, 2001: 190).

Em 1960, aquele viajante que se aproximasse da Cidade da Bahia já possuía três formas de alcançar essa firme terra: pelo mar, pelo ar ou pela recém-aberta, mas ainda não asfaltada, “estrada de chão”, a BR-116, a “Rio-Bahia” (ESTRELA, 2003: 107-108). O comandante de *A Barca* Martim Gonçalves Pereira quando aportou no território baiano pela primeira vez, na madrugada do dia 29 de janeiro de 1947,

---

<sup>929</sup> Na matéria Roteiro de Canudos – O Reduto de Antonio Conselheiro, Revista *O Cruzeiro*, em 19 de julho de 1947.

chegou a bordo do navio Pedro I,<sup>930</sup> uma das muitas embarcações do Lloyd Brasileiro que fazia navegação de cabotagem entre as cidades litorâneas.<sup>931</sup> Pela manhã, desembarcou aos pés da histórica e vetusta capital, no antigo porto, e para galgar à sede do Liceu de Artes e Ofícios, onde ministraria um modesto curso de teatro de bonecos,<sup>932</sup> no tridentário Paço do Saldanha,<sup>933</sup> solar de magnífica portada barroco-criolla construído na Cidade Alta, teve que ascender pelo Plano Inclinado Gonçalves, pela Ladeira da Montanha ou pelo Elevador Lacerda, primeira obra da arquitetura moderna baiana, inaugurada em 1930 sobre uma construção do século XIX (AZEVEDO, 1988: 14-18). Já em sua segunda viagem, em 24 de setembro de 1955,<sup>934</sup> atendendo ao convite do reitor Edgard Santos, fora diferente. Martim Gonçalves descera literalmente dos céus e aterrissara no longínquo Aeroporto de Santo Amaro de Ipitanga, batizado àquele mesmo ano de Aeroporto Dois de Julho.

O Aeroporto de Santo Amaro fora fundado em 1925 e reconstruído pelos americanos em 1941, por conta da II Guerra Mundial, período após o qual se inicia uma lenta, mas decisiva, nova fase para a aviação comercial brasileira e baiana (MAIA, 2010: 11-13; MALAGUTTI, 2001: 04-05). A partir dos anos 1950, após a descoberta e exploração do petróleo brasileiro no Recôncavo Baiano, e depois da criação da Petrobrás, em 1953, o Aeroporto Dois de Julho se torna a nova porta de entrada para engenheiros, cientistas, artistas, professores, demais visitantes e até turistas, viajantes que voltam a chegar aos borbotões à cidade. A partir daí e por quase três décadas a Bahia será a principal produtora do ‘ouro negro’ do país (PACHECO, 2003: 22-31; MENDONÇA, 2007: 236, 246), sorte que inverterá surpreendentemente o combalido papel econômico que desempenhava no cenário nacional há cem anos, desde meados do Império (MATTOSO, 1992: 649-651), o que permite que se reacendam em seu corpo social antigos desejos de *terra-mater* do país, de capital primeira da cultura brasileira, tornando-a, assim, uma rejuvenescida ‘Senhora Dona Bahia’.<sup>935</sup>

<sup>930</sup> “A bordo do Pedro I que amanheceu no porto, chegaram a esta capital a escritora Olga Obry e o pintor Eros Gonçalves que vem realizar um Curso de Teatro de Bonecos”. No Estado da Bahia, 29 de janeiro de 1947, em Motivos do Folk-lore bahiano no Teatro de Bonecos.

<sup>931</sup> Em *Navios Brasileiros de Passageiros*, publicado em 06 de abril de 2010, e *Extinção do Lloyd Brasileiro*, publicado em 06 de março de 2007, ambos no site sobre logística de transporte *Portogente*, em <http://www.portogente.com.br/sobre.php>. Acesso em 31 de agosto de 2011.

<sup>932</sup> No Estado da Bahia, 29 de janeiro de 1947, em Motivos do Folk-lore bahiano no Teatro de Bonecos.

<sup>933</sup> Entre 1874 e 2007 o Paço do Saldanha foi a sede do Liceu de Artes e Ofício em Salvador. Em *Liceu de Artes será a Nova Sede da Funceb*, em <http://ascomfuncceb.wordpress.com/2011/02/10/liceu-de-artes-sera-nova-sede-da-funcceb>. Acesso em 31 de agosto de 2011.

<sup>934</sup> Ver subcapítulo 1955.

<sup>935</sup> A expressão é adaptada do poema *Senhora Dona Bahia*, de Gregório de Mattos.

Aquele viajante que desembarcasse no Aeroporto Dois de Julho em 1960, após uma jornada invariavelmente cansativa e turbulenta,<sup>936</sup> ainda tinha que percorrer muito chão até se deparar de fato com a cidade. É que o aeroporto fora construído no limite norte do perímetro urbano, por precaução de acidentes, há 35 km do Centro.<sup>937</sup> Seria então preciso pegar a Avenida Otávio Mangabeira, estrada inaugurada em 1948 (MAIA, *idem*) ligando a aprazível vila de pescadores de Itapuã até a praia de Amaralina, daí seguir pela Avenida Oceânica até o Farol da Barra, num trecho construído em etapas e entregue em 1922 (JESUS, 2005: 04), e finalmente subir ‘pelos fundos’ a encosta da Cidade Alta pela Avenida Sete de Setembro, uma polêmica passagem aberta entre edifícios históricos durante o governo de José Joaquim Seabra, o J.J. Seabra (1912-1916), ligando a Barra, então recanto de veraneio, até a Praça Castro Alves.<sup>938</sup> Tal trajeto Aeroporto-Centro, apesar de ser uma verdadeira viagem de carro de mais ou menos uma hora, possibilitava a companhia bela e segura, sempre na janela do lado esquerdo, de uma orla tracejada por coqueiros, posto que a sequência de avenidas fora riscada em paralelo ao litoral. Na janela do lado direito, dunas, areais e pequenos aglomerados de casas que cresciam de quando em vez.<sup>939</sup> Antes de chegar à cidade haveria tempo suficiente para, por exemplo, ler-se um jornal.

Em 1960 a turbulência ocorre não apenas dentro de aviões. O mundo inteiro parece estar à beira de um colapso. O noticiário internacional é protagonizado por Cuba e pela ex-colônia francesa do Vietnã, com repercussões expressivas na política interna do Brasil,<sup>940</sup> a despeito do país não possuir relacionamento comercial significativo<sup>941</sup> ou fronteira, ao menos geográfica, com nenhum dos insurgentes. A frente de batalha dos vietnamitas do sul não conta com apoio direto das tropas americanas – o que ocorrerá daí a cinco anos –, mas os EUA se mostram cada vez mais dispostos a intervir militarmente no novo regime cubano que, de início, eles haviam apoiado. A sequência da Revolução Cubana estava sendo muito rápida: tomada do poder; nacionalização das empresas, a maioria delas americana; reforma agrária; embargo dos EUA ao açúcar produzido em Cuba; dificuldades econômicas

<sup>936</sup> Segundo depoimento do diplomata Marcos de Azambuja na matéria *Memórias Pouco Diplomáticas*, as viagens de avião em meados dos anos 1960 eram “precárias” e a “turbulência era a companheira natural”. Na revista *Piauí*, número 58, julho de 2011, pp.22-26.

<sup>937</sup> Informações pelo Google Maps, através do trajeto: Avenida Otávio Mangabeira - Avenida Oceânica - Avenida Sete de Setembro - Praça do Campo Grande. Acesso em 31 de agosto de 2011.

<sup>938</sup> O mapa da cidade de Salvador pode ser resumido num V. Uma das pernas desse V tem vista para o Oceano Atlântico, é a parte nova e vai de Itapuã, ao norte, até à Barra, o vértice; A outra, que começa no vértice do Farol da Barra, sobe para a Cidade Alta e mira a Baía de Todos os Santos e suas ilhas há cinco séculos. Não existiam ainda as chamadas “avenidas de vale”, as avenidas internas, construídas durante o governo de Antonio Carlos Magalhães, nos anos 1970.

<sup>939</sup> Parte do parágrafo foi escrito tendo vivas as memórias de parentes e conhecidos da autora da tese, todos habitantes da cidade no período estudado.

<sup>940</sup> Pesquisa nos jornais *A Tarde*, *Jornal da Bahia* e *Diário de Notícias* entre janeiro de 1960 a dezembro de 1960.

<sup>941</sup> Em *Memórias Pouco Diplomáticas*, op. Cit.

do país; aproximação com os soviéticos. Tudo isso em um ano. Qual seria o próximo passo? Desde 1956, o planeta acompanhava em fascículos a saga dos jovens revolucionários liderados por Fidel Castro e Ernesto “Che” Guevara na pequena ilha do Caribe. Com a espetacular conquista do poder e da capital, Havana, em janeiro de 1959, o resistente e carismático grupo de guerrilheiros começa a emprestar uma nova face para ondas de revoluções que estouram por todos os continentes (PAZZINATO e SENISE, 2004: 60- 284).

Antigas colônias europeias na África e na Ásia, centenas de povos submetidos ao domínio estrangeiro, após anos de convulsão conquistam a independência quase que diariamente. Apenas em 1960, como um rastilho de pólvora que traça um novo mapa-múndi, proclamam autonomia: Camarões (1º de janeiro), Togo (27 de abril), Somalilândia Britânica (26 de junho) e Somalilândia da Itália (1º de julho), Madagascar (26 de junho), Benin (1º de agosto), Níger (03 de agosto), Costa do Marfim (07 de agosto), Chade (11 de agosto), República Centro-Africana (13 de agosto), Congo (15 de agosto), Chipre (16 de agosto), Gabão (17 de agosto), Senegal (20 de agosto), Mali (22 de setembro), Nigéria (1º de outubro) e Mauritânia (28 de novembro).<sup>942</sup> Antes disso, Marrocos (1956), Tunísia (1956) e Malásia (1957). E dezenas de outras ainda queriam o mesmo.

Em campanha para a presidência do Brasil, em março de 1960, é surpreendentemente o candidato da Direita (UDN), Jânio Quadros, do grupo de anti-getulistas, que visita a revolucionária Cuba. Em outubro, será eleito com 48% dos votos para assumir em janeiro de 1961 (RIDENTI, 2000: 372). Ainda no poder, Juscelino Kubitschek realiza a mais ousada e simbólica ação de um governante brasileiro desde, talvez, o início da colonização: inaugura em 21 de abril de 1960, após 40 meses de obras, uma nova capital, Brasília, no centro do país e no meio do nada. Para lá leva dez mil operários, os candangos, e centenas de cargos públicos federais. Jornalistas, políticos e artistas do Rio de Janeiro, a ‘capital política’ desde 1763, irão de diversas formas se ressentir com tal audácia, além de simultaneamente terem que lidar com a perda da ‘capital econômica’ para São Paulo e com a ameaça de tomada da ‘capital cultural’ por Salvador.

Contra todas as previsões, o fato é que Juscelino inicia e termina a obra – a construção de uma cidade – em seu governo (1956-1960). Décadas depois, o arquiteto Oscar Niemeyer, autor do projeto da nova *urbis* juntamente com Lúcio Costa, comentando sobre as críticas à tenacidade do presidente, ainda defenderá em entrevista: “Ninguém achava que era possível construir Brasília lá sem condições, sem transportes, nada. Mas ele (JK) tinha entusiasmo e fez (...). Criou otimismo. Brasília tá lá, tá pronta” (COUTO, 2006: 9-13; 102-112; 126).

Contudo, no final do governo JK em 1960, as finanças brasileiras passam por uma profunda crise gerada pela soberana entrada de capital estrangeiro no país, pelos

---

<sup>942</sup> Pesquisa nos jornais *A Tarde*, *Jornal da Bahia* e *Diário de Notícias* entre janeiro de 1960 a dezembro de 1960.

próprios gastos com a construção de Brasília, pelo aumento dos preços e pela consequente inflação. Tal clima de ebulição político-econômica ainda havia sido amplificado, em junho de 1959, quando Juscelino romperia com o Fundo Monetário Internacional (FMI), em reunião em Washington, nos EUA. No futuro – mas reunindo opiniões e documentos da época – a decisão do presidente será duramente criticada pelo historiador Thomas Skidmore, no hoje clássico livro *Brasil: De Getúlio a Castelo* (1982). Além de repreender a forma “improvisada” de fazer política levada a cabo até então, o brasilianista americano afirmará que JK “optou” por uma saída dramática e populista da crise, que impressionaria a *ala nacionalista* e que garantiria uma retomada futura ao poder, como programava, daí a quatro anos, nas eleições de 1964 (SKIDMORE, 1982: 215-230).

Na opinião de Skidmore, em vez de conter a economia doméstica e os partidários brasileiros seguindo o debatido programa anti-inflacionário, Kubitschek “fez sua opção” e “decidiu romper dramaticamente com o exterior”, esperando com isso “desviar a opinião pública” da elevação do nível de inflação, sendo os desajustes daí resultantes apontados “como má-vontade do exterior” (*Idem*: 223-225). Ao afirmar que em meio a uma já “efervescente atmosfera política” o presidente tentou “capitalizar ao máximo” a ruptura com o FMI, Skidmore utilizará como exemplo um discurso proferido por Juscelino em evento no Clube Militar, no Rio, ainda em junho de 1959 e amplamente divulgado pela imprensa. Disse JK: “O Brasil já se tornou adulto. Não somos mais os parentes pobres, relegados à cozinha e proibidos de entrar na sala de visitas. Só pedimos a colaboração de outras nações. Através de maiores sacrifícios poderemos obter a independência política e, principalmente, a econômica, sem ajuda de outros” (*Idem*: 224). A frase-rótulo “O Brasil não é um país sério”, atribuída ao presidente francês Charles de Gaulle em visita ao país, mesmo que questionada por historiadores, jornalistas e demais membros de sua comitiva, se adere como um dos principais títulos da nação exatamente neste início de década (CHAGAS, 2001: 1.011).

Obviamente que todos aqueles brasileiros, de diferentes tonalidades políticas e com interesses econômico-científico-artísticos diversos com os EUA, e que haviam desde o início da II Guerra Mundial estabelecido parceria com o país passaram a estar, quase que automaticamente, do lado errado. Contudo, é preciso que se diga que um clímax “antiamericano” não seria uma novidade no país. Tal atmosfera vivia latente e já fora manifesta de modo igualmente dramático pelo menos numa ocasião anterior, após o suicídio de Getúlio Vargas, em agosto de 1954. Com o atentado contra a própria vida do presidente – gesto máximo de saída do poder para um líder –, o consulado dos EUA fora depredado, assim como agências do Citibank e até mesmo as Lojas Americanas e demais estabelecimentos comerciais que tivessem ligação, mesmo que aparente, com os EUA (MACIEL, 1996: 26). O auge dos tumultos em 1954 arrefeceu e as negociações com os americanos continuaram. A diferença é que em junho de 1959 o mundo inteiro vivia um momento muito mais explosivo.

Continuando com Skidmore, que descreve em detalhes a atmosfera pós-moratória do FMI:

Os telegramas de congratulações, vindos de todas as partes do Brasil, afluíram ao palácio presidencial. O contentamento parecia ainda maior do que se o Brasil tivesse realmente recebido o empréstimo de 300 milhões adiado havia tanto tempo. Os brasileiros tinham a sensação de estar desafiando, com êxito, as autoridades estrangeiras para as quais seus vizinhos da Argentina e do Chile baixavam a cabeça. Era uma jogada política, cujas consequências ninguém poderia prever (*Idem*: 224).

A “opção” do presidente acabara de deixar diversos governadores, políticos e gestores públicos numa situação no mínimo delicada. O problema era que distintos governos estaduais e diferentes instituições brasileiras se encontravam atravessados por relações com o governo americano ou possuíam longo histórico de parceria com agências, institutos e fundações daquele país. O estado do Rio de Janeiro recebera no governo Vargas 20 milhões de dólares dos americanos só para iniciar a construção da Usina de Volta Redonda, a Companhia Siderúrgica Nacional (LOPEZ e MOTA, 2008: 691). O dinheiro americano desse período ainda financiara empreendimentos fulcrais para a desejada independência econômica do país, como a instalação da Hidrelétrica de Paulo Afonso, na Bahia, e para a compra de navios para o Lloyd Brasileiro, entre outros (*Idem*: 660), isso para não falar da indústria automobilística nacional, praticamente radicada em São Paulo, e da construção de Brasília, ambos empreendimentos do próprio governo JK. A Universidade de São Paulo desde a criação, em 1934, mantinha substantivas relações com a Fundação Rockefeller para a concessão de bolsas e convênios, para a formação de professores, para a criação de laboratórios e mesmo para o fornecimento de modelos administrativo-escolares (CAMPOS, 2004: 357-451; MARINHO, 2001: 75-163)

Mas, na verdade, a Fundação Rockefeller estava presente no Brasil desde a década de 1910, quando iniciara ações basicamente voltadas para a área médica e de saúde. Em 1916, foi enviada ao Brasil uma segunda comissão médica da fundação, que percorreu os estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, “com o objetivo de identificar áreas de atuação, coletar informações sobre as condições favoráveis ao combate das doenças infecciosas, estudar a organização médica, os serviços de saúde pública e os progressos na área da saúde” (FARIA, 2002). A ação da Rockefeller no Brasil, nas décadas de 1920 e 1930, foi fundamental para o combate das chamadas “endemias do sertão”: a ancilostomíase (também conhecida como ‘amarelão’), a malária e a febre amarela (*Idem*).

Apenas para a Bahia, no imediato pós-guerra, a Fundação Rockefeller concedera, numa listagem não exaustiva: em 1951, U\$ 5.000 dólares para a Secretaria

de Agricultura do Governo do Estado;<sup>943</sup> em 1952, três bolsas para alunos da Faculdade de Medicina (Famed) e para a Escola de Enfermagem;<sup>944</sup> em 1953, US\$ 9.000 dólares para a compra de equipamentos para laboratório da Famed, em nome do professor e médico Jorge Novis, outros US\$ 4.700 novamente para a Secretaria de Agricultura e mais uma bolsa de estudos;<sup>945</sup> em 1955, outros US\$ 9.130 para a Famed e mais três bolsas, divididas entre Famed, escolas de Enfermagem e Nutrição;<sup>946</sup> em 1956, foram mais US\$ 10 mil para a Famed e outros US\$ 12.500 para a Secretaria de Agricultura do Estado;<sup>947</sup> em 1957, o Instituto de Biologia da Bahia da Secretaria de Agricultura fecha um convênio de US\$ 28 mil dólares (para cinco anos) e o professor Jorge Novis da Famed ganha uma bolsa pessoal de US\$ 2.650;<sup>948</sup> em 1958, a Escola de Teatro também fecha um convênio de US\$ 28 mil dólares (para dois anos), negociado pelo ex-médico e hoje diretor teatral e professor Martim Gonçalves, a Famed recebe mais US\$ 4.700 e mais duas bolsas são concedidas, uma delas para a atriz Ana Edler, da Escola de Teatro;<sup>949</sup> em 1959, a Famed recebe outros US\$ 22.200 para dois programas de pesquisa e a Escola de Enfermagem recebe US\$ 10.000.<sup>950</sup>

Em junho de 1959, quando do anúncio da moratória, uma bolsista brasileira da Escola de Teatro (Ana Edler) ainda estava nos EUA, outro bolsista brasileiro estava prestes a viajar (Luis Carlos Maciel), assim como a ET estava prestes a receber uma bolsista americana (Nedra Sherr), fora o intercâmbio ativo com quase uma dezena de artistas-técnicos-professores americanos. Mas a parceria de uma década da Universidade da Bahia com os americanos não ocorria apenas com a Fundação Rockefeller, como também com as fundações Ford e Kellogg.<sup>951</sup> Todos esses convênios e bolsas – exceto um, o de Teatro – foram fechados com faculdades das áreas médica e de saúde. Além disso, Edgard Santos acabara de incluir, em 1959, a Universidade da Bahia num acordo de assistência técnica, junto ao Programa de Ensino de Administração Pública e de Empresas firmado entre Brasil e EUA

---

<sup>943</sup> No *Annual Report – 1951* da *Rockefeller Foundation*. Documentos disponíveis em <http://www.rockefellerfoundation.org/about-us/annual-reports>. Acesso em 07 de julho de 2011.

<sup>944</sup> No *Annual Report – 1952* da *Rockefeller Foundation*. Documentos disponíveis em <http://www.rockefellerfoundation.org/about-us/annual-reports>. Acesso em 07 de julho de 2011.

<sup>945</sup> No *Annual Report – 1953* da *Rockefeller Foundation*. Documentos disponíveis em <http://www.rockefellerfoundation.org/about-us/annual-reports>. Acesso em 07 de julho de 2011.

<sup>946</sup> No *Annual Report – 1955* da *Rockefeller Foundation*. Documentos disponíveis em <http://www.rockefellerfoundation.org/about-us/annual-reports>. Acesso em 07 de julho de 2011.

<sup>947</sup> No *Annual Report – 1956* da *Rockefeller Foundation*. Documentos disponíveis em <http://www.rockefellerfoundation.org/about-us/annual-reports>. Acesso em 07 de julho de 2011.

<sup>948</sup> No *Annual Report – 1957* da *Rockefeller Foundation*. Documentos disponíveis em <http://www.rockefellerfoundation.org/about-us/annual-reports>. Acesso em 07 de julho de 2011.

<sup>949</sup> No *Annual Report – 1958* da *Rockefeller Foundation*. Documentos disponíveis em <http://www.rockefellerfoundation.org/about-us/annual-reports>. Acesso em 07 de julho de 2011.

<sup>950</sup> No *Annual Report – 1959* da *Rockefeller Foundation*. Documentos disponíveis em <http://www.rockefellerfoundation.org/about-us/annual-reports>. Acesso em 07 de julho de 2011.

<sup>951</sup> Em *Universidade é Realidade Total, Explica à Imprensa o ex-Reitor*, Jornal da Bahia, 09 e 10 de julho de 1961;

(FISCHER, 1984: 197-198). Com o apoio das universidades *Michigan State University (MSU)* e da *University of Southern California (USC)*, seriam formados professores brasileiros/baianos no exterior que, após dois anos, deveriam voltar para dar aulas na Escola de Administração, unidade criada em 14 setembro de 1959, em meio à repercussão da moratória do FMI. Para liderar a organização e o desenvolvimento do programa de Administração fora encaminhado a Salvador o professor Dean Cresap, da *School of Public Administration*, da *USC* (*Idem*; BARRETO: 1999: 11).

Mas, ainda oito anos antes, em 1951, o catedrático da Faculdade de Filosofia da Universidade da Bahia Thales de Azevedo já coordenara um convênio entre o Estado da Bahia e outra universidade americana, a *Columbia University*, acordo implementado através da Fundação para o Desenvolvimento da Ciência, entidade criada durante a gestão de Anísio Teixeira na Secretaria de Educação e Saúde (DIAS, 2005: 128). Anísio já era considerado um revolucionário da educação brasileira quando retornara para a Bahia para ser secretário, em 1947, após décadas de muita pesquisa e trabalho no Rio de Janeiro.<sup>952</sup> É que entre os anos 1920/1940, Anísio, a partir de viagens para os EUA e estudos sobre o sistema educacional americano,<sup>953</sup> havia formulado uma nova concepção de escola, ancorada no pensamento de John Dewey, que se afastava do caráter moralizador-sanitarista em voga no Brasil, a favor de uma educação de caráter amplo e democrático (CARVALHO, 2000: 53-70).

Quase no fim do cargo, aplicando a teoria na prática, Anísio Teixeira inaugurara em 1950, no periférico bairro da Liberdade, em Salvador, a famosa Escola-Parque, o Centro Educacional Carneiro Ribeiro – modelo dos futuros Cieps e Ciacs do governo Leonel Brizola (1980/1990) –, durante o governo estadual baiano de Otávio Mangabeira (1947-1951).<sup>954</sup>

Otávio Mangabeira era o governador baiano, anti-getulista, exilado nos EUA/Europa durante o Estado Novo, um grande empreendedor da modernização no estado e que no imediato pós-guerra, em 1946, ainda como deputado federal no Rio, havia chocado o país *ao ser fotografado* agradecendo ao general norte-americano D.W.Eisenhower, comandante das tropas, beijando-lhe a mão (AUGUSTO, 1989: 47; DIDIER, 2005: 496).<sup>955</sup> Vinte anos depois, em junho de 1964, já após o golpe militar, mais um governador da Bahia, Juracy Magalhães, protagonizará outro episódio polêmico com os americanos, ao assumir a embaixada do Brasil nos EUA. Antes de embarcar para Washington, Juracy comparecerá a um almoço a ele oferecido pela

<sup>952</sup> Ver subcapítulo 1955.

<sup>953</sup> Em especial o livro *Aspectos Americanos de Educação*. Salvador: Tipografia de São Francisco, 1928, 166p.

<sup>954</sup> Em *Rebelde Visionário*, reportagem especial do jornal *Correio da Bahia*, caderno *Correio Repórter*, 09 de julho de 2000.

<sup>955</sup> Foto de Ibrahim Sued, publicada em *O Globo*, no site do Arquivo do Estado de São Paulo, em <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao33/materia03>, acesso em 06 de outubro de 2010.

Câmara de Comércio Norte-Americana, em São Paulo. Aí, ao responder a um repórter sobre “com que espírito assumiria o cargo junto aos americanos”, ele dirá: “O Brasil fez duas guerras como aliado dos Estados Unidos e nunca se arrependeu. Por isso eu digo que *o que é bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil*” (MAGALHÃES, 1996: 325, grifo da pesquisa). A frase – a bem da verdade, depois recortada e retirada do contexto – será atemporalmente considerada pelas esquerdas como o slogan-síntese de certa elite baiana/brasileira, basilarmente aquela que mantém vínculos com os americanos, e Juracy conhecerá até o fim da vida a variedade de sinônimos em língua portuguesa para a palavra “entreguista” (SOARES, 2006: 38; AQUINO, 2007: 465).

Mas em 1960, Juracy Magalhães ocupa o posto político máximo da Bahia como governador eleito para um mandato de quatro anos iniciado em 1959. Juracy não é baiano e nem é essa a sua primeira passagem pelo cargo, muito menos o seu Magalhães tem algo a ver com o do então deputado Antônio Carlos. Em 1931, ainda um jovem tenente cearense de 26 anos, Juracy enfrentara os grupos oligárquicos locais ao ser colocado no poder como interventor do estado pelo presidente Getúlio Vargas, após o sucesso do golpe chamado Revolução de 1930. Entre os poderosos anti-getulistas baianos que o fazem oposição, estavam o próprio Otávio Mangabeira (futuro governador pós-Getúlio), J. J. Seabra e Ernesto Simões Filho, político e dono do jornal *A Tarde*. O deputado federal baiano João Pedro dos Santos, pai de Edgard Santos, o futuro reitor, fora um dos poucos políticos da Primeira República a aderir imediatamente ao interventor Juracy, sendo nomeado secretário do interior e da justiça durante seu governo. Quanto a seu filho, Juracy o nomeia diretor da Assistência Pública de Saúde, responsável pelo Serviço de Pronto-Socorro da capital. Em 1936, aos 42 anos, Edgard ocupava esse cargo e dirigia a construção de um novo e moderno hospital de pronto-socorro (que viria a ser chamado de Hospital Getúlio Vargas), quando fora nomeado pelo próprio Getúlio para a diretoria da Faculdade de Medicina (Famed), então uma escola isolada. Daí a dez anos, ele encabeçaria o antigo sonho baiano de possuir uma universidade e o levaria além (SANTOS, 2008: 36-37; SAMPAIO, 1998: 222-233).

Portanto, nesse retorno ao governo, Juracy tinha no reitor Edgard um antigo aliado nos esforços pela modernização da Bahia. Destaque-se ainda que em tal empreendimento a Universidade e o governo estadual eram firmemente apoiados por Odorico Tavares e pelos veículos de imprensa dos *Diários Associados*, a grande rede de comunicação do país. Todos esses três homens, apesar fazerem parte indubitavelmente da elite socioeconômica local, integravam, por sua vez, uma espécie de ‘nova burguesia baiana’, posto que nenhum deles pertencia às antigas oligarquias do açúcar e do comércio líderes da região entre a Colônia e o Império.<sup>956</sup>

<sup>956</sup> Basta lembrar a origem de Juracy Magalhães, tenente cearense; de Odorico Tavares, jornalista pernambucano; e do próprio Edgard Santos, filho de político, mas cuja ação apenas ganha destaque após a Revolução de 1930, golpe que mexe profundamente no modo como as forças estaduais eram agenciadas até então.

Como mostram fotos da época, não devem ter sido raros os encontros entre eles no Palácio da Aclamação, então sede do governo baiano.<sup>957</sup>

O Palácio da Aclamação, antigo Palacete dos Moraes, é a sede do governo e residência oficial dos governadores da Bahia desde 1912, quando fora bombardeada a sede anterior, o Rio Branco, durante as disputas locais pela sucessão governamental.<sup>958</sup> A tal Avenida Sete de Setembro que se emendava às avenidas litorâneas que vinham do aeroporto e que subia o Farol da Barra derrubando edifícios históricos pelo Centro dividira justamente, de um lado, o palacete e, do outro, um jardim frontal, passando rente ao edifício, apesar do Palácio da Aclamação ter preservado, aos fundos, um frondoso espaço ajardinado, chamado de *Passeio Público*.

Em 1960, portanto, a sede do governo da Bahia é bastante aprazível e acessível, situada em pleno bairro do Campo Grande, o *novo* Centro Moderno de Salvador, cerne político e econômico que se afastava a passos lentos, porém decididos, do antigo núcleo colonial, o Centro Histórico. O Campo Grande era assim chamado por conta da famosa Praça do Campo Grande, ao redor da qual o bairro crescera. Numa época onde ainda não existiam *shoppings centers* (centros de compras) privados, a Praça do Campo Grande, a maior da cidade e a que mais crescia, desempenha um poderoso papel como o espaço público por excelência para a planificação democrática, como promotora do encontro e do cruzamento social e comercial de membros das diferentes posições hierárquicas da sociedade. Só para ter uma ideia, nas imediações do Campo Grande ficavam, além da sede do governo estadual, a reitoria e as unidades da Universidade da Bahia, as secretarias estaduais e as sedes dos principais jornais – dos *Diários Associados* e do *A Tarde*, este na Praça Castro Alves – bastando prosseguir pela Avenida Sete de Setembro. A pé, em meia hora, um cidadão interessado percorria facilmente todas essas instituições, cruzando, inevitavelmente para isso, a Praça do Campo Grande, também chamada de Praça do Dois de Julho. Tal praça ficava – segundo a antiga e oposta perspectiva da cidade, para quem vinha do centro velho e não do aeroporto – aos fundos do centenário Forte de São Pedro e havia sido usada como campo de treinamento de tiro para soldados até mais ou menos quando nela fora instalado, em 1895, um grande monumento em homenagem aos heróis da Independência da Bahia (SOUZA, 2009: 41; 66-68). Isso mesmo, Independência da Bahia.

---

<sup>957</sup> Foto com Juracy Magalhães e Odorico Tavares no Palácio da Aclamação, do Acervo Lina Bo Bardi, reproduzido em *Avant-Garde na Bahia*, Antonio Risério, em *Álbum*. Os jornais da época estão fartos de fotografias/reportagens narrando sobre a presença dos três em eventos ocorridos no Aclamação, como em outros espaços.

<sup>958</sup> O Palácio da Aclamação foi sede do governo e residência oficial entre 1912 e 1967. Em *Palácio da Aclamação – Casa de Cerimonial e Museu*, no site do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, <http://www.ipac.ba.gov.br/site/conteudo/museus/museuDetalhes.php?codMuseu=113>. Acesso em 06 de setembro de 2011.

A história da Independência da Bahia pode ser rapidamente resumida como a ‘história do cerco de Salvador’ ou ‘de como a cidade – ainda em mãos da elite portuguesa a despeito do grito de D. Pedro I – fora *conquistada de fora para dentro*, com a ajuda de mercenários e militares estrategistas estrangeiros e do povo’. Em linhas gerais: no início de 1821, depois da morte de Napoleão Bonaparte, os portugueses clamavam a volta da família real para a Europa. Como se sabe, para o Brasil fugira, em 1808, por conta do avanço dos franceses, toda a corte com mais de 10 mil pessoas. Em 1821, o rei D. João VI já retornara para Portugal e seu filho, o príncipe português D. Pedro I, recebia fortes pressões para que fizesse o mesmo. Em janeiro de 1822, ele declarara que não partiria – o episódio do “Fico” –, mas não fora suficiente. A metrópole cada vez mais ordenava ações que retiravam a parca autonomia conquistada pelo território brasileiro, e isso depois que ele fora elevado à categoria de “Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves”. Era uma tentativa absurda de “recolonizar” o país. Quando, no início de 1822, D. João VI, de Portugal, substituiu um brasileiro pelo brigadeiro português Inácio Luís Madeira de Melo no governo da Província da Bahia, os baianos/brasileiros se revoltam.<sup>959</sup>

A resistência começa e os amotinados se reúnem nas cidades do Recôncavo e nas ilhas que circundam Salvador, de onde comandam lutas e, sobretudo, cortam o abastecimento da capital. Chega 07 de setembro de 1822 em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas nas províncias do norte, em especial na Bahia e no Maranhão, o grito de D. Pedro não é ouvido.<sup>960</sup> Combates acontecem em diferentes localidades baianas, envolvendo uma massa heterogênea de voluntários. Decisivamente isolada e sem víveres, Salvador enfraquece. Após a entrada na frente de batalha do mercenário francês general Pierre Labatut e do almirante inglês Lord Cochrane, juntamente com o coronel brasileiro Lima e Silva – futuro Duque de Caxias –, o cerco avança sobre a cidade e a Bahia capitula em 02 de julho de 1823, quase um ano após a chamada Independência do Brasil. O *Dois de Julho* é a data da entrada vitoriosa de parte daquela diversificada tropa até o coração da Cidade da Baía de Todos os Santos pela antiga estrada das boiadas, depois disso e até hoje chamada de *Estrada da Liberdade*

---

<sup>959</sup> Sobre a denominação de os baianos e os brasileiros nas lutas pela Independência da Bahia, ler O Povo e a Guerra – Participação das Camadas Populares nas Lutas pela Independência do Brasil na Bahia, de Sérgio Armando Diniz Guerra Filho, 2004, pp. 21-22.

<sup>960</sup> O historiador Hendrik Kraay em *A Invenção do Sete de Setembro 1822-1831* a partir de relatos de viajantes e diplomatas e de jornais da época analisa como o 07 de setembro de 1822 foi construído como a data da Independência do Brasil. Ele afirma que apesar da data ter sido reconhecida já em 1823, até o final da década de 1820 o dia foi considerado menos importante que o 12 de outubro, aniversário do imperador D. Pedro, e quando, em 1822, também ele fora aclamado imperador, consequentemente sendo o dia que o império brasileiro fora criado. Apenas a partir de 1831, há a extinção do 12 de outubro como um dia de festividade nacional, o que deixou o 07 de setembro como o feriado nacional mais importante. In. *A Invenção do Sete de Setembro 1822-1831*, Almanack Braziliense, Universidade de São Paulo, número 11, pp.52-61, maio de 2010.

(TAVARES, 2001: 230-249; RISÉRIO, 2004: 437-439; LOPES e MOTA, 2008: 305-306; 328-341; GUERRA FILHO, 2004: 16-25).<sup>961</sup>

Em 1960, a Independência da Bahia é a festa cívico-patriótica mais expressiva a ser assistida em Salvador.<sup>962</sup> Ela é comemorada todo dia 02 de julho através de um grande cortejo aberto à participação popular que reproduz parte do trajeto feito pelos combatentes: sai do antigo bairro da Lapinha, cruza o Centro Histórico e culmina exatamente na Praça do Campo Grande. Diante da diversidade das pessoas que adentram na comitiva, ela termina por reduzir a uma cerimônia burocrática a outra independência, a do Brasil, oficializada em 07 de setembro.<sup>963</sup> O *Cortejo do Dois de Julho* é uma curiosa ‘procissão cívica’ que realmente reúne diferentes camadas da população baiana. Não é uma ‘procissão religiosa’ como as muitas que se vêem na cidade. Também não é de forma alguma uma parada político-militar. Por exemplo, o cortejo é aberto pelos *Encouraçados do Pedrão*, mas, diferentemente do que se pode supor pela terminologia bélica, não é um navio blindado de guerra em homenagem a D. Pedro que desfila pelas ruas, mas literalmente um grupo de homens vestidos de couro, os *encouraçados*, representando os cavaleiros, os vaqueiros que lutaram homem-a-homem nas frentes do sertão.<sup>964</sup>

Misturados à população contemporânea, ainda surgem aqui e ali os personagens históricos que se envolveram nas lutas lá de 1822 e 1823: são pessoas e até mesmo crianças caracterizadas como Maria Quitéria – a mulher que se alistou como homem no destemido *Batalhão dos Periquitos* – e Joana Angélica – a abadessa que morreu defendendo o Convento da Lapa da invasão das tropas portuguesas. Mas, não só isso, o cortejo que segue sob diversificados sons de fanfarras, hinos, cânticos e batucadas tem como principal objetivo colocar num ‘trono’ – localizado na Praça do Campo Grande – as imagens das duas *figuras-símbolo* das lutas: O Caboclo e a Cabocla, os

<sup>961</sup> O historiador João José Reis, no artigo *O Jogo Duro do 02 de Julho: O ‘Partido Negro’ na Independência da Bahia* critica a supervalorização dada às batalhas nas narrativas históricas, afirmando que, de “um modo geral, os combates foram de pequena monta, escaramuças em que os baianos foram favorecidos pela superioridade numérica”, In. REIS, João Jose e SILVA, Eduardo. *Negociação e Conflito: A Resistência Negra no Brasil Escravista*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p.88; O historiador Ubiratan Castro de Araújo caminha em direção semelhante ao destacar que a Independência da Bahia foi sobretudo uma guerra contra a doença e a fome. In. ARAÚJO, Ubiratan Castro de. *A Guerra da Bahia*. Salvador: UFBA/CEAO, 1998.

<sup>962</sup> O parágrafo é escrito a partir de jornais da época e acrescido de descrições presentes em estudos sobre os festejos.

<sup>963</sup> A Independência do Brasil comemorada em 07 de setembro é uma data guardada pela República Brasileira. Está no Decreto no. 155-B, de 14 de janeiro de 1890. Em *As Festas que a República Manda Guardar*, de Lúcia Lippi Oliveira, na Biblioteca Digital da Fundação Getúlio Vargas. Acesso em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2283/1422>. Em 09 de setembro de 2011.

<sup>964</sup> Descrição dos *Encouraçados* no *Cortejo Histórico Quatro Séculos em Desfile*, In: *Glorificação da Bahia - no IV Centenário da Fundação da Cidade do Salvador e estabelecimento do Governo Geral*. Salvador: Imprensa Oficial, 1951. p.51. E na matéria *Vaqueiros de Pedrão Desfilam a Cavalos no Dois de Julho em Salvador - Vaqueiros ajudaram na expulsão das Tropas Portuguesas em 1823*, em <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2011/07/vaqueiros-de-pedrao-desfilam-cavalo-no-dois-de-julho-em-salvador.html>. Acesso em 09 de setembro de 2011.

mestiços-da-terra, os ‘verdadeiros heróis da Independência’ e, em última análise, o povo brasileiro. Uma “bela” cabocla, assim o diretor de teatro Martim Gonçalves definiu a figura no ano anterior, em carta ao amigo Pierre Verger, enviada após os festejos de 02 de julho de 1959, quando ainda anotou sobre “o muito de *Augustecomtismo* que havia no Ordem e Progresso” baiano.<sup>965</sup>

Curioso é saber que os veteranos do histórico 02 de Julho de 1823 realizaram já no ano seguinte aos embates um cortejo *reencenando* a vitória pelas ruas de Salvador (SOUZA, 2009: 68). Dois anos depois, isto é, em 1825, o desfile já acontecia com a imagem do Caboclo que se tornaria famosa, construída por Manoel Inácio da Costa. Em 1846, é inserida a figura da Cabocla, em homenagem às mulheres envolvidas na luta (*Idem*). Cada um dos deles seguindo em carro alegórico próprio, decorado com baionetas, anjos barrocos, bandeirolas, contas, penas e muitas e muitas folhas, desfilando lado-a-lado a partir de então (*Idem*).<sup>966</sup> Apenas com tais caboclos e a multidão, o cortejo aconteceu até 1895, quando finalmente é inaugurado o sonho antigo dos combatentes e da cidade: um monumento em homenagem ao Dois de Julho, na Praça do Campo Grande, a antiga área de treinamento de tiro e “palco de aguerridos combates pela Independência baiana” (*Idem*).

Em 1960, a Praça do Campo Grande por ser o núcleo do Centro Moderno é um importante lugar de encontro. Em um dia comum, as pessoas costumam recostar-se ao longo do monumento para bater papo. Algumas chegam mesmo a pular o pequeno gradil de ferro fundido, sentando nos degraus da peça central.<sup>967</sup> Uma vez lá dentro, crianças menores não raro cavalgam os quatro leões que trazem sob as patas os signos da vitória.<sup>968</sup>

O monumento do Dois de Julho é composto por dois blocos superpostos de escadarias em mármore, sobre os quais estão um pedestal também em mármore e, acima deste, uma elegante coluna em bronze de 13 metros. O monumento possui quatro faces onde estão distribuídos baixos-relevos e alegorias das batalhas pela Independência da Bahia. Sob os leões, fitas em bronze lembram as datas de quatro importantes confrontos nas localidades de Funil, Cabrito, Pirajá e Conceição. Dois colossos marcam as laterais. As grandes figuras – meio homens/meio deuses – descansam as armas e representam os rios baianos onde foram travadas lutas decisivas: Paraguaçu e São Francisco. Acima deles, duas estátuas femininas:

<sup>965</sup> “Il ya quelques jours nous avons la belle cabocla à son trône, place 2 de julho. C’est vrai qu’il ya quelque chose, ou même beaucoup d’Augustecomtisme dans l’ordre et progrès.” Carta de Martim Gonçalves a Pierre Verger, em 08 de julho de 1959. Acervo da Fundação Pierre Verger.

<sup>966</sup> Em *Dois de Julho: A Independência do Brasil (na Bahia)*, de Paulo Costa Lima, no *Terra Magazine*, em 28 de junho de 2007. Acesso em <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1719152-EI8214,00.html>.

<sup>967</sup> Conversa com diferentes moradores da área, familiares, entrevistados e amigos da autora da tese.

<sup>968</sup> Apontamentos particulares do Monumento; Descrição iconográfica suplementar em *O Monumento 2 de Julho, Projeto Coletivo Theorós*, em <http://theoros.cero29.org/blog/?p=63>. Acesso em 13 de setembro de 2011.

*Catharina* – nome da índia matriarca da primeira colonização – carrega escudo e lança e usa uma espécie de cocar indígena no lugar do célebre barrete frígio, mas não deixa de ecoar, a partir de sua figura, a forma alegórica da *Liberdade*, já que traz um dos seios descobertos; e *Bahia* é a estátua de uma robusta mulher com uma coroa e saia de penas que, apesar de estar com os seios nus, ao segurar uma bandeira, termina por demonstrar seu pudor cobrindo a ambos com o braço. No entorno do conjunto e no pedestal há muito mais: o escudo da Cidade do Salvador (uma pomba trazendo no bico o primeiro galhinho de árvore avistado na manhã do Descobrimento); um baixo-relevo com gente do povo na batalha de Itaparica; uma lista com os heróis da guerra e outra lista com os nomes da comissão executiva de 1895, daquele que fora o 7º ano da República. E, por fim, duas grandes águias de asas abertas: uma pousada sobre escombros de navios abatidos; e a outra sobre canhões, âncora e uma grinalda de folhas de café. Abaixo dessa, lê-se a assinatura do artista do criador do monumento da Independência da Bahia: Carlo Nicoli.

Ao escultor italiano Carlo Nicoli, o monumento fora encomendado pelo governo local, através da firma Pitombo, Podestá & Cia (SOUZA, 2009: 70). O seu estúdio, o *Studio di Scultura Nicoli*, existe desde 1863, em Carrara, na Itália, sendo reconhecido pelos concursos públicos e trabalhos que ganhou em diversos lugares do planeta, como Argentina, México, Inglaterra, Filipinas e Espanha. Além disso, desde a época do seu fundador, o próprio escultor Carlo Nicoli, o *Studio* funciona como oficina para o aprendizado de novos artistas.<sup>969</sup> No ano de 2011, continuará após “seis gerações na família Nicoli” em plena atividade, também comercializando imensos blocos de mármore bruto e esculpindo desde grandes encomendas para governos e particulares até reproduções de clássicos da escultura mundial.<sup>970</sup> Na página oficial do *Studio Nicoli* na internet, a obra do Campo Grande em Salvador merece certo destaque, posto que integra uma primeira lista com apenas cinco peças de uma diversidade de trabalhos pelo mundo.<sup>971</sup> No *Studio Nicoli*, o nosso *Monumento ao Dois de Julho* é chamado de “*Monumento Alla Memoria della Cacciata dei Portoghesi – Per La Città di Bahia in Brasile*” (Memorial à Expulsão dos Portugueses – Pela Cidade da Bahia, no Brasil).

Talvez a figura do Monumento à Independência da Bahia que Nicoli tenha tido mais dificuldade em esculpir seja exatamente aquela que possui maior destaque no conjunto artístico, que está lá no alto da coluna em bronze, mas sobre a qual a narrativa do subcapítulo ainda não conseguiu se aproximar e sequer descrever. Tal dificuldade de descrevê-la reside não apenas porque a figura possui traços um tanto inusitados para os padrões das artes no período e para os padrões dos monumentos públicos. De fato, as demais alegorias (os colossos, os leões, as mulheres) dispostas no memorial seguem ou dialogam com formas e posturas corporais do

<sup>969</sup> *Studio di Scultura Nicoli*, em <http://www.nicoli-sculptures.com/scultura/default.asp>. Acesso em 13 de setembro de 2011.

<sup>970</sup> Idem.

<sup>971</sup> [http://www.nicoli-sculptures.com/scultura/carlo\\_nicoli.asp](http://www.nicoli-sculptures.com/scultura/carlo_nicoli.asp). Idem.

Neoclassicismo e, por conseguinte, com aquelas pretendidas pela Grécia ancestral. Acontece que normalmente circundadas por alegorias como essas, emergiam outras alegorias ou estátuas de um político, de um membro da elite ou mesmo de um militar líder da campanha vitoriosa mais significativa para a guerra. Não raro o retratado aparecia bem vestido e sobre um cavalo, furando nuvens com a espada desembainhada. Quando a cidade de São Paulo resolver prestar sua própria homenagem à Independência (a do Brasil), inaugurando, em 1922, às margens do riacho Ipiranga o famoso *Monumento à Independência*, em linhas gerais será assim que D. Pedro I aparecerá num quadro de bronze, que por sua vez reproduzirá o clássico quadro a óleo de Pedro Américo. E aí D. Pedro I estará cercado por uma verdadeira cúpula do poder, com ministros, deputados, generais, conselheiros e militares, num total de mais de 130 figuras públicas.<sup>972</sup> Curiosamente, o Rio de Janeiro não possui nenhum monumento à Independência do Brasil, apesar de como ex-sede do Império Brasileiro estar povoado de estátuas em homenagem aos dois imperadores.<sup>973</sup>

Já a figura então em destaque na Bahia está sozinha. Há uma altura de 20 metros do solo. Quem a olha do chão tem a impressão de que se porta soberana e tirânica, ameaçando com uma lança indiscriminadamente aqueles que passam embaixo do seu território. Contudo, é preciso chegar mais perto para entender de fato o que está acontecendo lá em cima, pois seu alvo está muito mais além. A figura é de um homem. Seu corpo é firme e vigoroso, mas não é de todo másculo. Ao contrário. Há *algo* de feminino em sua imagem, seja por conta das pernas reveladas por um saiote de penas, seja pelo longo cabelo que escorre até quase a cintura. Traz, sim, o arco e a flecha pendurados nas costas nuas, mas não está mais com os pés descalços como seus antepassados primitivos.<sup>974</sup> Já porta uma rústica, contudo necessária sandália de couro, com a qual pisa com firmeza o corpo de uma imensa serpente que mal pode ser vista por quem olha aquele movimento todo de longe.

Observando-o de perto e de frente, percebe-se que ele está levemente inclinado para a *esquerda*, porque com essa perna procura imobilizar o escorregadio corpo da fera, enquanto mira a lança. Porém, o mais revelador está em sua face, que não traz qualquer traço daquela dramática expressão dos combatentes: olhos em riste e boca aberta em meio a gritos. Ao contrário, seu lábio está firmemente cerrado e seus olhos quase que fechados sob um cenho franzido. Ele está evidentemente focado e muito

---

<sup>972</sup> Descrição do monumento, anotações particulares; Descrição do monumento e demais informações na página oficial do *Monumento à Independência* em <http://www.museudacidade.sp.gov.br/monumentoaindependencia.php>. Acesso em 14 de setembro de 2011.

<sup>973</sup> Relação de monumentos da cidade do Rio de Janeiro, na Fundação de Parques e Jardins, da cidade do Rio de Janeiro. Disponível em [http://www0.rio.rj.gov.br/fpj/AP\\_1.htm](http://www0.rio.rj.gov.br/fpj/AP_1.htm). Acesso em 14 de setembro de 2011.

<sup>974</sup> Os índios descritos na carta do descobrimento de Pero Vaz de Caminha andavam descalços e os cabelos eram cortados acima das orelhas.

sério, mas nem por isso demonstra raiva, temor pela altura que chegou ou mesmo inquietação com a cauda da serpente, que se debatendo contra o destino teima em subir-lhe pelo corpo. Ele age de forma fria e segura, porque ele sabe o que faz. Ele é o *Caboclo*, o híbrido, o antes *degenerado filho da Selva com o Ocidente*, rechaçado como símbolo da decadência das espécies por conta da mistura, mas sobre quem não seria justo defender chamando de *indo-afro-luso-brasileiro* posto que ele é, não uma coleção de pedaços, mas um homem íntegro em sua mestiçagem, aquele que pode optar *de suas múltiplas origens*, como nenhum outro, *as soluções que mais lhe parecerem oportunas*. Seu corpo compacto não expõe as ruínas das inúmeras civilizações que o formaram: ele é jovem, harmônico, combatente. O *Caboclo do Campo Grande* é um guerreiro de insondáveis culturas que mata o que é necessário e não por lazer, com segurança e com técnica, e que é eternizado em bronze segundos antes de atravessar os olhos da serpente do Império<sup>975</sup> com o seu derradeiro golpe. Como a elite baiana permitiu que uma figura como aquela chegasse tão alto e tão longe? Por que não colocaram lá em cima um dos próceres herdeiros das gerações que se alternam no poder? É simples. Porque sem a sua ajuda, eles jamais teriam ganhado aquela guerra.

Em legítima defesa do presente subcapítulo, é preciso que se esclareça que ele foi, até o momento, escrito de forma alegórica. Tal procedimento de forma alguma se pretendeu arbitrário ou ‘apenas’ estilístico, pelo contrário, intencionou aliar a ‘teoria’ à prática, procurando dar uma dimensão concreta de como era o *modus operandi e videre*, o modo de operar e de ver do artista Martim Gonçalves em sua ação cultural na Bahia.

Mas antes de esclarecer um pouco mais sobre o que fora o procedimento metalinguístico acima executado, apenas antecipe-se que a segunda metade do subcapítulo mostrará como a Escola de Teatro da Universidade adentra o ano de 1960 sendo a instituição *cultural* mais forte, produtiva, subvencionada e de maior visibilidade em todo o estado da Bahia. Até porque o governo baiano ainda não possuía secretarias e departamentos para a área de cultura.

Nesses últimos cinco anos, a Escola se tornou o próprio *símbolo* do sucesso, da modernidade, do internacionalismo e do *tipo de financiamento* capitaneados pela reitoria Edgard Santos, macro-ações de forma alguma implementadas apenas pela ET, mas, sim, realizadas conjuntamente por dezenas e importantes unidades acadêmicas em diferentes áreas. Para destacar realmente um único exemplo, o moderno curso de Geologia, criado em 1957 a partir de um convênio entre a Universidade e a Petrobras.<sup>976</sup> Porém, que outra unidade acadêmica poderia competir com a potência publicitária que a área da cultura/artes/teatro ‘naturalmente’ possui? Os laboratórios e computadores de última geração das áreas de exatas (DIAS, 2005:

<sup>975</sup> A alegoria original diz respeito ao Império Português.

<sup>976</sup> SANTOS, Roberto Figueira, op. cit., p. 87-88; CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *Imagens de um Tempo em Movimento: Cinema e Cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador: EDUFBA, 1999, p. 129.

125-126) e as salas de cirurgia por mais caros e necessários que fossem – e lógico que eram – não tinham a mesma habilidade e capacidade de exposição, nem muito menos o “público” era convidado a ‘conhecer e passear por suas novas instalações’, como muitas vezes fora convidado para adentrar na Escola de Teatro.<sup>977</sup> Que outra faculdade pode *exibir-se* e intervir publicamente de forma tão constante e intensiva como a Escola de Teatro, mudando em tão pouco tempo a vida cotidiana e cultural não apenas da Universidade, mas da própria cidade, aliás, desejo *paradoxal-primitivo* do reitor?

Nem as demais escolas de arte possuíam o mesmo poder de fogo: Dança não estava sendo marcada pela multiplicidade de eventos públicos, enfrentava desde a saída da primeira diretora severas questões internas de estruturação, não tinha sede própria, não entrara no Estatuto da Universidade em 1958<sup>978</sup> e formará sua primeira turma em 1961, quando a ET estiver formando já a terceira (ROBATTO e MASCARENHAS, 2002: 81-133); Música, sim, atuava de forma igualmente marcante na cidade, reunindo professores internacionais e alunos numa intensiva série de encontros públicos e cursos, mas nem de longe havia conseguido a mesma estrutura administrativa que a Escola de Teatro, uma sede própria, um convênio tão vantajoso e entrada significativa em instituições e publicações do Rio de Janeiro, São Paulo, Estados Unidos e Europa.<sup>979</sup>

Comparações como essas aconteciam na época, eram mesmo auto-evidentes, causavam bastante ‘ciúme’ entre as unidades universitárias e provocará certo ‘fogo amigo’.<sup>980</sup> Logo após a queda, o reitor numa entrevista que merece estudo independente e aprofundado tocará em temas polêmicos como esse: a disputa interna entre as unidades.<sup>981</sup> Em linhas gerais, sob um poderoso centralismo, Edgard Santos acabou por criar uma estrutura universitária que permitia a diferenciada captação de recursos e oportunidades por cada faculdade *a depender* da disponibilidade/competência/energia de cada diretor, o que terminou gerando as famosas “distorções”, uma das principais polêmicas levantadas ao final de sua administração. Numa entrevista de 1961, já como ex-reitor, apesar de visivelmente ferido pela derrota, ele criticará duramente aqueles que estavam “convencidos de que (se) integrados numa Universidade Federal não se podia deixar de ter o que outros

<sup>977</sup> Basta seguir a seqüência de jornais e notar como, apesar das matérias sobre as diversas unidades da reitoria Edgard Santos, as reportagens sobre teatro surgiam com muito mais constância. Em *A Tarde*, *Diário de Notícias* e *Jornal da Bahia*, entre 1956 e 1961.

<sup>978</sup> *Estatuto da Universidade da Bahia*, decreto n. 43.804, de 23 de maio de 1958. In Boletim Informativo da Universidade da Bahia, ano II, no. 19 de maio de 1958.

<sup>979</sup> Para os primeiros anos dos Seminários de Música, Escola de Música, ver: *Cantos de Passarinhos (1)*. Revista da Bahia, no. 39, 2004. De Manuel Veiga. Acesso em 09 de dezembro de 2011.

Acesso em <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Musica/capa.html>.

<sup>980</sup> Para saber mais sobre as relações entre as unidades, ver: *Universidade é Realidade Total, Explica à Imprensa o ex-Reitor*, *Jornal da Bahia*, 09 e 10 de julho de 1961.

<sup>981</sup> Idem.

tivessem, julgando-se obrigados por lei a obedecer padrões já inconvenientes para as áreas em que haviam sido instituídas”.<sup>982</sup> Era o ocaso de sua administração.

Contudo, em 1960, a Escola de Teatro ainda é uma das grandes estrelas da reitoria. É uma instituição dinâmica e potente já cheia de realizações e repleta de projetos para si própria e para a cultura baiana, planos trienais e mesmo quinquenais que, *ao estilo do seu diretor*, Martim Gonçalves, são divulgados em boa parte na imprensa baiana, carioca e internacional.<sup>983</sup> O sucesso, as qualidades e os limites da Escola de Teatro já se confundem com o sucesso, as qualidades e limites de Martim Gonçalves. Afinal, que outro homem de teatro brasileiro no período demonstrou tanta capacidade de visão e de arregimentamento, iniciando uma *instituição* praticamente do nada, a partir do acolhimento simbólico da reitoria, numa capital que, apesar do peso histórico, era periférica e numa área considerada, para dizer o mínimo, ‘acessória’, historicamente marcada pelo improviso, pelo individualismo, pelo amadorismo, isto é, por forças categoricamente anti-institucionais? Lina Bardi, no texto que apresentará a exposição em homenagem ao diretor, realizada no MASP após a sua morte, em 1973, opinará cruamente que Martim “procurou dar dignidade verdadeiramente universitária a uma profissão de autodidatas marginalizados: os atores”.<sup>984</sup>

Não em última, mas em primeira instância, o que transparece é que o diretor Martim Gonçalves procurava dar forma e caráter àquela instituição que quando universitário em crise com a Faculdade de Medicina no Recife ele próprio sonhara em estudar.<sup>985</sup> Enquanto viver, Martim jamais deixará de prestar reconhecimento à oportunidade criada pelo reitor Edgard Santos.<sup>986</sup> Mas a essa altura, a tese já tem condição suficiente para afirmar que o grande acerto do reitor, mas que “entregar” verbas, contatos e oportunidades de “mão beijada” nas mãos de Martim Gonçalves, como na época da queda de ambos se afirmará nos jornais,<sup>987</sup> foi deixá-lo fazer – como a muitos outros – o que ele sabia fazer. E ao invés de agradecer ao reitor como sempre fizera, se vivesse num outro milênio, talvez Martim tivesse apenas retrucado:

---

<sup>982</sup> Idem.

<sup>983</sup> Além das inúmeras reportagens dos jornais baianos, ver em *Players Magazine*, volume 37, número 03, revista mensal, em inglês, em *Théâtre in Brazil by Stanley Richards*, dezembro de 1960, Flórida/EUA; *Quelque intants avec Martim Gonçalves directeur de L'Ecole Theatrale de L'Université da Bahia*, em *Théâtre dès Nations*, sem mês, 1961. Ambas no acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>984</sup> Apresentação da Exposição Martim Gonçalves, texto de Lina Bo Bardi, agosto de 1973, MASP. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>985</sup> Rever capítulo 01 da tese.

<sup>986</sup> Em *Evolução do Teatro Brasileiro*, por Martim Gonçalves, *Revista do MEC*, ANO VIII, no. 38, maio/junho de 1967. Pp. 15-17.

<sup>987</sup> Em *Acordo*, de Odorico Tavares, na coluna *Rosa dos Ventos*, *Diário de Notícias*, Bahia, em 08 de julho de 1961.

‘Dê-me um ponto de apoio’.<sup>988</sup> De fato, Martim Gonçalves impetrou na Bahia realizações como *pessoa jurídica* que como *pessoa física* jamais teria conseguido. No Rio de Janeiro, terá outras diversificadas experiências institucionais, junto à Aliança Francesa e ao Museu de Arte Moderna, mas são empreendimentos que ainda carecem de estudos.

Quanto à primeira parte do subcapítulo, por conta do presente texto se configurar na verdade uma tese, ou seja, um material escrito no âmbito de uma pós-graduação, não temerá nos próximos quatro parágrafos revirar pelo avesso os procedimentos narrativos empregados, mesmo que sob pena de parecer que julga o leitor um obtuso. Se não ficou claro, o texto coloca o leitor no papel de *um* viajante, de *simultaneamente*: um daqueles inúmeros viajantes que chegam à cidade da Bahia no período; dos milhares que viajaram para ela desde que essa verdadeira Cidade-Estado se convertera (voltara a ser) um importante porto do Ocidente; e de um enigmático viajante do tempo que poderia navegar através dos séculos e reconhecer em sua *face urbana* as rugosidades impressas pela passagem dos anos. Todos eles são e *não são* Martim Gonçalves, o capitão-mor, o viajante central dessa jornada. Por que tal procedimento?

Em primeiro lugar, porque as análises e críticas legadas por Martim Gonçalves têm essa incrível capacidade de perfurar o tempo.<sup>989</sup> Em busca de princípios que movem uma ação ou um estilo, ele atravessava sem medo/sem ‘respeito’ os séculos e religiões, as nacionalidades e territórios. Assim se dizia que ele fazia em aula, assim ele fazia enquanto dirigia um espetáculo. A tese, tentando compreender seu inquieto raciocínio, *ousou* ‘pensar como ele’ e, sobretudo, *ver a Bahia* como ele a poderia ter visto. E mais. Procurando acompanhar suas aulas, fez dois ‘exercícios de casa’ bastante estimulados pelo professor Martim: *mostrar um produto* segundo uma tese (o grande objetivo de todas aquelas pesquisas, aliás) e realizar uma revisão da área para *localizar-se* (nem que fosse necessário revisar toda a *área* do Ocidente, nos últimos 3.000 anos). Assim farão alguns de seus ex-alunos e colaboradores, como Glauber Rocha e Nelson de Araújo, em seus trabalhos/livros de revisão/panorama da cultura/teatro na Bahia/Brasil/Mundo (ROCHA, 2003; ARAÚJO, 1978). Em que outro ambiente artístico-acadêmico – em que outra biblioteca – poderia ser escrito um livro como o de Nelson de Araújo, que conta em 412 páginas a história do teatro *mundial*, tentando inserir eventos ocorridos na Bahia em uma cronologia teatral do ‘rito à arte do teatro’, e que parte simplesmente do ano 1.887 a.C e chega até a 1974, período em que o livro é escrito? É a Bahia, gigante adormecida, tentando dançar também segundo os ritmos de outros tempos e lugares. De certa forma, a primeira parte desse subcapítulo é a versão da autora da tese para essa *Terra em Transe*,<sup>990</sup> um ambiente sócio-histórico-tecno-cultural que se move sob os pés dos passantes.

<sup>988</sup> A frase “Dê-me um ponto de apoio e moverei o Universo” teria sido dita por Archimedes, o matemático e inventor grego que viveu no século II a.C.

<sup>989</sup> Críticas de *O Jornal*, entre 1952-1953, Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>990</sup> Título do terceiro longa-metragem de Glauber Rocha.

Em segundo lugar, porque diante da profusão de temas, práticas e estilos que foram e serão abordados por Martim Gonçalves, pela Escola de Teatro e mesmo pela época, a tese preferiu tratá-los como nuvens de representações e símbolos. São essas ‘nuvens’ de sentido e informação que precisam se atravessadas por aquele viajante/explorador/pesquisador/historiador que se aproxima dos céus simbólicos da Bahia desses anos. Impossível compreender qualquer empreendimento da cidade nessa época sem tratar dessa “ambiência”. Esse conceito de nuvem de sentidos apresentado pela tese é definitivamente uma forma mais complexa de compreender a noção de patrimônio imaterial, do patrimônio de símbolos que circunda uma dada instituição, como também o reconhecimento de que será no “simbólico” a principal intervenção que Martim Gonçalves empreenderá nesses anos, apesar da inalienável concretude de sua ação. Consequentemente, a contrarreação a Martim Gonçalves/ET agirá profundamente no modo como se articula esse simbólico, a partir de dadas práticas culturais que serão estudadas no Capítulo 3.

A narrativa do subcapítulo também procurou fazer jus à promessa colocada logo no primeiro parágrafo de que *se um viajante* chegasse aos anos 1960 possuía dois fenômenos baianos para conhecer, a cidade e a Universidade e, como uma cicerone do tempo, buscou, ao leitor, apresentá-las – e seus marcos temporais e turísticos – através de uma viagem que partiu *geograficamente* do Aeroporto Dois de Julho seguindo até a Praça do Campo Grande, novo e disputado centro político-econômico da capital, onde, não à toa, também estava localizado o primeiro e então único hotel moderno de Salvador, o Hotel da Bahia, inaugurado em 1952 e que, graças a um convênio Universidade/Estado, hospedava a maioria dos viajantes e professores-viajantes da cidade.<sup>991</sup> Durante o deslocamento terrestre de cerca de uma hora entre o aeroporto-centro, o visitante/o leitor poderia alternar os estímulos visuais e físicos que recebia da cidade com aqueles provocados pela leitura de um hipotético jornal que informava sobre as notícias nacionais e internacionais de 1960. Por mais estranho que pareça ‘escrever a História’ no pretérito imperfeito do subjuntivo (*se chegasse*), tempo verbal que em língua portuguesa não expressa certeza, mas potencialidades, o recurso foi empregado exatamente para reconstruir *um* desembarque muito provável, apesar de documentalmente inexistente tal qual fora escrito.

Por fim, Martim Gonçalves, além de se preocupar em colocar uma dada informação num contexto para melhor compreendê-la, possuía uma predileção especial pelo uso de simbologias e alegorias. Como o presente subcapítulo terminará contando que em 1960 ele empreende uma arriscada batalha pelo uso/conquista do Teatro Castro Alves (TCA) – com a aliança de Lina Bo Bardi no Mamb –, uma etapa fulcral de sua guerra quase particular pela ‘Independência do campo artístico/teatral na Bahia’ de ingerências político-midiático-econômicas, foi tentador comparar esse

---

<sup>991</sup> Nesse hotel Lina Bo Bardi ficou hospedada durante a sua temporada baiana, entre muitos outros.

corajoso<sup>992</sup> pernambucano louro de olhos azuis com o *Caboclo*, o guerreiro mestiço filho da selva e do Ocidente<sup>993</sup> que também comanda a Praça do Campo Grande, exatamente onde foi construído o Teatro Castro Alves, a praça que é histórico “palco de aguerridos combates pelas lutas da Independência na Bahia”. A disposição corporal em si da estátua do *Caboclo* – curioso símbolo da Vitória, participante da *Guerra pela Independência*, mas que se evidencia como monumento público centrado em sua ação e que, além de tudo, em 1960 está de frente para o Teatro Castro Alves – fez o restante do trabalho.

Com a viagem de volta de Martim Gonçalves à Bahia, em abril de 1960, a Escola de Teatro recomeça mais um ano letivo.<sup>994</sup> Após passar o Natal, como sempre, em família, no Recife, ele viajara para o exterior entre janeiro e março, dessa vez, para Suécia, Inglaterra e França, para “assistir espetáculos”, “desenvolver atividades” e contatos e, segundo sua irmã Hebe, também “refazer-se” da aguda crise com os alunos (GONÇALVES, 1997: 62). No meio da viagem, ainda em Londres, Martim enviara uma carta para o amigo Pierre Verger, que estava de volta a Ibadan, na África, na qual pedia desculpas por não ter escrito nos últimos três meses, justificando como causa a crise ocorrida na Escola. Foi quando eles retomaram os projetos conjuntos para a ET.

Aproveitando a passagem iminente por Paris, Martim esperava encontrar o etnomusicólogo Gilbert Rouget, pesquisador do *Centre National de La Recherche Scientifique* e do *Musée de l’Homme*, para com ele trabalhar nas matrizes da gravação da conversa entre duas senhoras nigerianas. Com Rouget, ele pretendia “organizar tudo sobre o disco”.<sup>995</sup> Nessa mesma carta, datada de 14 de fevereiro de 1960,

---

<sup>992</sup> Em resposta da ex-aluna de Martim Gonçalves, formada na terceira turma da Escola, Maria Moniz, sobre se Martim ‘resolvera montar a *Ópera dos Três Tostões* no TCA apenas para acalmar quem achava que ele não montava nada político’: “Imagina! Martim Gonçalves era um dos homens mais corajosos que eu já conheci. Ele fez o que *ele* quis e não constrangido por nada e nem ninguém!”; Na apresentação de Caetano Veloso no livro *Avant-Garde na Bahia*, questionando a dimensão dada à figura de Martim Gonçalves no referido livro: “Além disso, há algo de desequilibrado em negar-se o status de vanguardista a um diretor-educador corajoso como Martim, num livro em que não se o nega a uma figura (grandiosa, fascinante, amável) como a do professor Agostinho da Silva”, em *Avang-Garde na Bahia*, Antonio Risério, p.10; Em depoimento de sua irmã, Hebe Gonçalves, na biografia não publicada de Martim: “Apesar de tímido, era corajoso”, em *Martim Gonçalves em Cena*, p. 63.

<sup>993</sup> Ver o verbete *Caboclo* ou o *caboco* em Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, pp. 210-211.

<sup>994</sup> Na coluna *Grand Monde*, do *Jornal da Bahia*, de 26 de março de 1960: “Martim Gonçalves chegou ontem e viajará sábado para o Rio de Janeiro para tratar dos interesses da Escola de Teatro”.

<sup>995</sup> “Cher vieux, J’espère que tu me pardonneras pour n’avoir pas écrit depuis trois mois. Mais je crois que tu sais pas les nouvelles des amis communs ce qu’est arrivé à notre école. Je presque tout quitté – mais tu sais ce que ça représente comme travail pour moi et surtout qu’il ya a beaucoup d’autres gens qu’il faut considérer. A ce moment je suis a Londres ou je resterais jusqu’à le 4 mars. Ce jour là j’irai à Paris ou je serai jusqu’à le 10. Pendant ce temp là j’espère voir notre ami Gilbert

Martim ainda dissera que estava “totalmente de acordo” sobre o “Congresso ou Seminário Iorubá-Brasileiro”. Ao que indica essa correspondência e a resposta de Verger, eles pretendiam realizar um encontro sobre a língua iorubana e suas influências na Bahia, em “março ou abril de 1961”.<sup>996</sup> Martim chegara a destacar que a Escola de Teatro possuía U\$ 3 mil dólares para passagens, mas que com o “novo Instituto (sic) Afro-Oriental da Bahia e com *nosso amigo* Agostinho da Silva se poderia conseguir outro dinheiro” (Itálico da pesquisa).<sup>997</sup>

Contudo, a Escola também não concretizará esse projeto com Martim, porque em abril de 1961, diretor e unidade de Teatro estarão envolvidos num novo e mais pesado conflito público. Em 18 de outubro de 1962, o Teatro Santo Antonio sediará uma conferência do CEAO, em Iorubá.<sup>998</sup> Seria o desdobramento desse acordo? Quanto ao disco das senhoras africanas, em 2011, a Fundação Pierre Verger ainda investigará seu paradeiro.<sup>999</sup> De todo modo, com essas férias de 1960, Martim realmente se recupera e se ‘refaz’, a ponto de confidenciar para Verger: “Eu tenho muitas saudades de Salvador e conto os dias. Aqui há muitas coisas que me interessam, mas eu estou com pressa para retornar”.<sup>1000</sup>

Na Escola, Martim realmente tem muitas deliberações pendentes. Em 1960, a unidade está envolvida com a produção de quatro espetáculos, todos dirigidos por ele (na sequência: *Uma Véspera de Reis*, de Arthur Azevedo, em junho; *A História de Tobias e Sara*, de Paul Claudel, setembro; *Evangelho de Couro*, Paulo Gil Soares, outubro<sup>1001</sup> e *A Ópera dos Três Tostões*, Bertolt Brecht, novembro) e com a realização do II Seminário Internacional de Teatro, organizando, entre julho e agosto, a vinda dos convidados internacionais:<sup>1002</sup> Stanley Richards, professor de roteiro na

Rouget pour tout arranger au sujet du disque des les deux dames”, em carta de Martim Gonçalves a Pierre Verger, em 14 de fevereiro de 1960, Acervo da Fundação Pierre Verger.

<sup>996</sup> Carta de Pierre Verger a Martim Gonçalves, em 05 de março de 1960. Acervo da Fundação Pierre Verger.

<sup>997</sup> Carta de Martim Gonçalves a Pierre Verger, em 14 de fevereiro de 1960, Acervo da Fundação Pierre Verger.

<sup>998</sup> Pasta de recortes dos anos Martim Gonçalves (sem título), Acervo Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Disponibilizado por Suzy Spencer.

<sup>999</sup> Troca de e-mails entre a autora da tese, Jussilene Santana, e a pesquisadora Angela Luhning, atual diretora da Fundação Pierre Verger.

<sup>1000</sup> “J’ai beaucoup des saudades de Salvador et je compte les jours. Il y a ici beaucoup des choses que m’intéressent mais je suis pressé pour retourner”. Idem.

<sup>1001</sup> *Evangelho de Couro*, de Paulo Gil Soares, contudo, não chega a ser apresentada ao público por conta de um problema técnico ocorrido com a trilha sonora na semana de estréia. Ver em *Impressões Modernas*, Jussilene Santana, pp. 57-59. O texto será encenado por Luis Carlos Maciel, depois do afastamento de Martim Gonçalves.

<sup>1002</sup> Na verdade, a organização do II SIT começa imediatamente ao final do I SIT, como afirma Martim Gonçalves em carta para a *Rockefeller Foundation*, em 31 de agosto de 1959. Carta de Martim Gonçalves a John P. Harrison, datada de 31 de agosto de 1959. Box 56, Folder 472, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC.

Universidade de Ontário, no Canadá, escritor e que será o tradutor para o inglês da peça *O Pagador de Promessas (Journey to Bahia)*, de Dias Gomes;<sup>1003</sup> Juana de Laban, professora de Movimento do Departamento de Drama da *Baylor University*, do Texas, EUA, filha de Rudolf Von Laban, o teórico, dançarino e coreógrafo “pai da dança-teatro”, inventor do já consagrado sistema de notação do movimento; e Gordon Roland, cenógrafo inglês, chefe do Departamento Educacional da BBC, de Londres.<sup>1004</sup>

A ET enviará, em 1960, via *Rockefeller Foundation*, três novos bolsistas para os EUA, no início (o gaúcho Luis Carlos Maciel) e no final do ano (o paulista Eduardo Waddington, ator, ex-aluno da EAD, para estudar do *Actor's Studio* e o baiano Altamiro Bulhões de Carvalho, o Miro Bulhões, este para estudar técnica de luz com George Izenour),<sup>1005</sup> além de receber a bolsista americana, a estudante de teatro Nedra Sherr, da Escola de Arte Dramática de Wiscosin, nos EUA, instituição com a qual Martim acabara de realizar uma nova parceria para intercâmbio de alunos.<sup>1006</sup>

Em setembro de 1960, graças a uma bolsa do Conselho Britânico, a ET encaminha para a *Central School of Speech and Drama*, em Londres, onde estudara Ana Edler, com a ajuda de Paschoal Carlos Magno, a então ex-aluna baiana e agora assistente de dicção de Ana Edler, Nilda Spencer.<sup>1007</sup> Ao longo da administração 1956-1961, Martim Gonçalves tentará parcerias/convênios com os mais diferentes países: Além dos contatos de Verger na África, há em seu acervo particular, entre outros, recortes de jornal noticiando sobre a possibilidade de bolsas para estudantes brasileiros na Suécia;<sup>1008</sup> No Acervo de Paschoal Carlos Magno, na Funarte, há cartas de instituições francesas interessadas na visita, em 1960, “do grupo de Martim Gonçalves, da Universidade da Bahia”.<sup>1009</sup> Contudo, é com os EUA e Inglaterra que

<sup>1003</sup> *Journey to Bahia*, Original Playwright Dias Gomez (sic), adapted by Stanley Richards, Dramatists Play Service, NY, EUA, 1964, 80p.

<sup>1004</sup> Em Três Grandes do Teatro: Seminário Internacional de Teatro da ET(UB), no Diário de Notícias, Bahia, em 08 de julho de 1960.

<sup>1005</sup> Carta de John P. Harrison para Martim Gonçalves, datada de 31 de outubro de 1960, in Box 57, Folder 476, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC; E no *Annual Report – 1961* da *Rockefeller Foundation*, documentos disponíveis em <http://www.rockefellerfoundation.org/about-us/annual-reports>, acesso em 07 de julho de 2011.

<sup>1006</sup> Em Pele de Scherr Nedra (sic) Ajuda a Fazer Tipos: Velhas e Mocinhas, no Diário de Notícias, Bahia, em 23 de fevereiro de 1960.

<sup>1007</sup> Em nota do *Jornal da Bahia*, em 06 de agosto de 1960; Em *Calígula II*, na Coluna de Teatro de Zora Seljan, de *O Globo*, em 12 de julho de 1961.

<sup>1008</sup> Em *Suécia É o 2º. Importador Mundial do Café Brasileiro*, o embaixador Knut Bernström, tradutor da peça *Senhorita Júlia* junto com o escritor Mário da Silva, texto montado pela primeira vez no Brasil na ET, fala sobre o “intercâmbio cultural” “forma de contato que precisa ser intensificada”, através de “troca de bolsas de estudos”, em Pasta de recortes de 1958, sem data/sem nome do jornal, Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1009</sup> Martim Gonçalves e grupo *A Barca* foram cogitados para participar do *Festival d'Art d'Avant-Garde*, em 1960, na França, informação em carta endereçada ao adido cultural da Embaixada do

Martim consegue concretizar a maior parte das parcerias de verbas e intercâmbio, a despeito de deixar encaminhado com Alemanha e França projetos que só conseguirão ser realizados em 1962 e 1963, quando ele já estiver afastado da administração (MACIEL, 1996: 140). A exigência da proficiência em inglês é seguramente um filtro ainda mais poderoso que Martim para o envio de alunos/professores para o exterior.<sup>1010</sup> A Escola de Teatro tenta vencer a barreira linguística fornecendo aulas (facultativas) de inglês e francês para o corpo docente/dicante, mas nem todos se animam.<sup>1011</sup>

A produção d'*A Ópera dos Três Tostões*, adiada do ano anterior por conta da crise com os alunos, se arrastará por todo o ano letivo de 1960, literalmente de abril a novembro, quando finalmente estréia.<sup>1012</sup> A peça, que terá o elenco desgastantemente modificado,<sup>1013</sup> será, por diferentes motivos, a encenação mais polêmica – até o momento – de Martim Gonçalves na Bahia (SANTANA, 2009a: 175-187; 208-210). A título de balanço, os principais pontos controversos da montagem: autor comunista; dinheiro americano; montada de forma provocativa sobre os *restos* de um antigo sonho baiano, um teatro ‘burguês’, ‘desgraçadamente’ destruído por um incêndio (o TCA); junção inusitada/incompreensível/absurda de Stanislavski com Brecht no processo de preparação de atores; primeira vez que a ET *propõe* cobrança por ingressos de seus eventos; confusão na venda de ingressos para a noite de estréia em parceria com as Voluntárias Sociais, entidade coordenada pela primeira-dama do Estado, Lavínia Magalhães; “surpresa” pela escolha do aluno para viver o personagem principal, o “belíssimo” Geraldo del Rey;<sup>1014</sup> e, lógico, a temática-conteúdo do próprio texto, um musical paródico-corrosivo que conta a história do elegante e cínico anti-herói Mac Navalha, cercado de mendigos, ladrões, prostitutas e vigaristas (*Idem*).

Além de tudo, o título da peça para o português – *A Ópera dos Três Vinténs* – precisou ser ligeiramente adaptado porque na Bahia “perder os três vinténs” era uma gíria empregada para “perder a virgindade” (VELOSO, 1999: 59). Realmente para encerrar, o, digamos, antagonista de Mac Navalha, o chefe dos mendigos de Londres, se chamava J.J. Peachum. A Bahia havia produzido um outro J.J, o governador J.J. Seabra (José Joaquim Seabra), baluarte da modernização estadual do início do século XX.

Brasil na França por Jacques Polieri, diretor do evento, com cópia enviada para Paschoal Carlos Magno, Acervo Paschoal Carlos Magno, CEDOC/Funarte.

<sup>1010</sup> Ver cartas para Rockefeller Foundation.

<sup>1011</sup> Entrevista com a ex-aluna Maria Moniz; entrevista com o ex-aluno Eduardo Cabús; Folheto *Universidade da Bahia – Escola de Teatro, 1958*, sem mês de impressão, mas a pesquisa acredita que foi distribuído no início do ano letivo de 1958, no Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1012</sup> Em *Brecht Será Levado à Cena Ainda Este Mês na Escola de Teatro*, no *Jornal da Bahia*, em 10 e 11 de abril de 1960; *Adaptada, Caixa do TCA Encenará peça de BB, no dia 15*, no *Diário de Notícias*, 1º de novembro de 1960.

<sup>1013</sup> Em *Tope a Parada, Mr. Francis*, de Glauber Rocha, publicado no *Jornal do Brasil*, em 11 de fevereiro de 1961; Em entrevista do professor Jack Brown à autora em dezembro de 2010.

<sup>1014</sup> Entrevista com o ex-aluno Eduardo Cabús.

Para a montagem de *A Ópera*, o diretor convida para palestras-pesquisas-participações em Salvador, a figurinista romena Beatrice Tanaka,<sup>1015</sup> novamente o pesquisador Leo Gilson Ribeiro<sup>1016</sup> e o alemão Werner Meyer Eppler, da Universidade de Bonn.<sup>1017</sup> Eppler é químico, físico e matemático, professor de fonética, pioneiro da música eletrônica mundial. Mais ou menos por essa época, entre seus alunos de Fonética e Ciências da Comunicação, estava o hoje famoso compositor alemão Karlheinz Stockhausen (MENDES, 2007: 05). A Escola de Música da UB participa da montagem.

Ainda para integrar *A Ópera*, chegam os atores-convidados Maria Fernanda (Jenny Espelunca) e Eugênio Kusnet (J.J. Peachum). O ator russo Kusnet, emigrado para o Brasil em 1926, trabalhara na juventude sob a influência indireta do “método de Stanislavski” (KUSNET, 1968: 11-13). Nos anos 1950, após duas décadas fora dos palcos, retorna ao teatro em montagens do TBC e da companhia da atriz Maria Della Costa, quando interpretará, em 1958, seu primeiro texto de Brecht, em *A Alma Boa Se-Tsuan* (KUSNET, *Idem*: 119; RIZZO, 2004: 105; BRANDÃO, 2009: 316-322).

Na Bahia, em novembro de 1960, Kusnet estreiará seu segundo Brecht e acompanhará de perto a polêmica nacional e política enfrentada pela direção de Martim Gonçalves ao promover *sistematicamente* o encontro dos – então *inconciliáveis* no Brasil – ‘métodos’ de Brecht e Stanislavski.<sup>1018</sup> Em 1961, Kusnet, através do Teatro Oficina, em São Paulo, a convite de José Celso Martinez Correia, inicia uma substantiva carreira como professor, quando, ao longo da década, divulga/burila a junção entre os ‘métodos’ através de aulas, livros e trabalhos como ator (RIZZO, *Idem*: 92-113). Se o inusitado encontro Stanislavski/Brecht, tão criticado pelos jornais baianos e cariocas em 1960, não fora pela primeira vez promovido pela Escola de Teatro da Bahia – como à época acredita-se –, ao menos a unidade educacional será um *importante laboratório* para o exercício e fortalecimento de tal prática. Essa é outra das hipóteses a ser investigada profundamente em pesquisas posteriores à presente tese.

Durante os ensaios, em junho de 1960, a Escola de Teatro recebe novamente a visita de John.P. Harrison, o diretor da *Rockefeller* que acompanha o convênio com a

---

<sup>1015</sup> Em Beatrice Tanaka vai Expor Cenários Hoje na ET, no Diário de Notícias, Bahia, 14 de abril de 1960.

<sup>1016</sup> Em *Bahia Possui Melhor Núcleo Teatral do Brasil*, no Diário de Notícias, Bahia, 27 de abril de 1960; Em *Conferências Sobre Teatro Alemão Na ETUB*, no Diário de Notícias, Bahia, 28 de abril de 1960, quando se fala de Série de três palestras ‘As Forças Renovadoras do Moderno Teatro Alemão’: O Expressionismo e o Teatro de Buchner, com exibição de slides e discos; O Teatro Político Social de Brecht; e A Mensagem Artística do Teatro de Brecht; com informações sobre *A Ópera dos Três Vinténs* e *Galileu*.

<sup>1017</sup> Em Brecht Será Levado à Cena Ainda este Mês na Escola de Teatro, no Jornal da Bahia, em 10 e 11 de abril de 1960.

<sup>1018</sup> “O eixo da questão, de uma forma ou de outra, permaneceu (nos anos 1950 e 1960): brasileiroamente, era Brecht ou Stanislavski; fora disso não podia haver teatro”, em *Ator e Estranhamento*, Rizzo, p.17; Em *Teatro na Bahia*, por Paulo Francis, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, reproduzido no *A Tarde*, em 28 de agosto de 1961; Em nota de 15 e 16 de outubro de 1961, publicada no *Diário de Notícias*, Bahia.

unidade. No encontro estava em jogo a renovação do contrato – que findava agora em outubro de 1960 – com um pedido de extensão para o triênio 1961-1963.<sup>1019</sup> Contudo, a crise com os alunos no ano anterior deixa a Fundação reticente. Harrison informa a Martim, em outubro, que a organização decidiu observar o desenrolar do ano letivo de 1961 para tomar uma decisão definitiva, mas, numa demonstração de confiança, mesmo fora do antigo convênio, fornece três novas bolsas para a ET na virada de 1960/1961 (são as de Waddington, Bulhões e Martim, as últimas).<sup>1020</sup>

Com a vinda ao Brasil para observar *in loco* o cotidiano intenso de atividades, se informar sobre o histórico de desentendimentos com alunos e professor, como também tentar compreender o contexto social e universitário da instituição, Harrison, em relatório posterior para superiores, no qual continua elogiando a escola organizada por Martim, opina: “Parece bastante claro que se a Escola de Teatro quer ter sucesso a longo prazo precisa ter um diretor administrativo como também um diretor artístico, e que Martim Gonçalves não pode fazer cada um satisfatoriamente enquanto ele tem a responsabilidade por ambos”.<sup>1021</sup>

Alerte-se que, em outubro de 1960, por volta da parada do convênio com a Rockefeller, é quando a Escola de Teatro *começa a tentar cobrar* pelos ingressos de seus espetáculos, que valeriam, em média, 1/5 do que era cobrado pelas companhias profissionais do “sul do país”.<sup>1022</sup> A cobrança iniciaria com *Evangelho de Couro*, peça de Paulo Gil Soares sobre quatro sobreviventes de Canudos, dirigida por Martim

---

<sup>1019</sup> Relatório de John P. Harrison, 1º de dezembro de 1960, *in* Box 57, Folder 476, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, *in* UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC;

<sup>1020</sup> Carta de John P. Harrison a Martim Gonçalves, de 31 de outubro de 1960, *in* Box 57, Folder 476, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, *in* UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>1021</sup> “(...) and it seems fairly clear that if the Drama School is to have long-term success, it will have an administrative officer as well as an artistic director, and that Mr. Gonçalves cannot do either job satisfactorily as long as he takes on the responsibility of both”, no relatório de John P. Harrison, 1º de dezembro de 1960, *in* Box 57, Folder 476, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, *in* UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC; Carta de John P. Harrison para Martim Gonçalves, datada de 31 de outubro de 1960, *in* Box 57, Folder 476, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, *in* UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC; No *Annual Report – 1961* da *Rockefeller Foundation*, documentos disponíveis em <http://www.rockefellerfoundation.org/about-us/annual-reports>, acesso em 07 de julho de 2011;

<sup>1022</sup> Enquanto um espetáculo de fora cobrava em média Cr\$ 100,00, os espetáculos da Escola começaram a cobrar por R\$ 20,00 deste valor. Informações sobre a cobrança de ingresso pode ser encontrada na matéria *Bossa-Nova na ET: Entrada agora custa Cr\$ 20\$,* de 25 de outubro de 1960, no *Diário de Notícias*, Bahia; A carta da Rockefeller que informa sobre a não-renovação do Convênio é datada de 31 de outubro de 1960, *in* Box 56, Folder 476, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, *in* UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC.

Gonçalves, que contou com acompanhamento intenso de Glauber Rocha nos ensaios (SANTANA, *Idem*; 65-74).

Ao se mudar para o Rio de Janeiro, no início dos anos 1960, Gil Soares, será nacionalmente reconhecido como jornalista e cineasta. Ele é autor, entre outros, do documentário *Memória do Cangaco*, episódio do longa-metragem *Brasil Verdade* (1965), e da ficção baseada na literatura do cordel *Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-Traz* (1967). Destaque-se ainda a colaboração de Gil nos filmes de Glauber *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *Terra em Transe* (1967). Paulo Gil, um dos inúmeros ‘alunos’ da ET que não segue a carreira teatral, será ainda o futuro criador do *Globo Repórter* (1971-1983), programa que aproximará diversos cineastas do Cinema Novo da TV,<sup>1023</sup> além do que integrará a *Caravana Farkas*, a famosa jornada imagética do fotógrafo Thomas Farkas pelo Nordeste Brasileiro.<sup>1024</sup>

Em outubro de 1960, contudo, sua peça *Evangelho de Couro* dirigida por Martim não estréia por conta de “um problema” ocorrido quando da inserção de trilha sonora, uma novidade para a época (SANTANA, *idem*: 57-60). Por sua vez, o texto só será conhecido pelo público em junho de 1962, numa montagem de Luís Carlos Maciel, na própria Escola de Teatro, quando Martim já estiver afastado da Bahia.<sup>1025</sup>

A reação de alguns setores locais à cobrança de ingressos – que tentará ser feita novamente na *Ópera*, mas que será realizada de fato na administração Martim apenas em *Calígula* – por uma “escola pública” e “além do mais subvencionada” será outra linha de polêmica que a Escola de Teatro se verá amarrada entre 1960 e 1961.<sup>1026</sup>

---

<sup>1023</sup> Participaram do programa na primeira década, além de Paulo Gil Soares, os cineastas Eduardo Coutinho, Geraldo Sarno, João Batista de Andrade, Washington Novaes, Georges Bourdokan, Dib Luft, Gregório Bacik, Maurice Capovilla, Walter Lima Jr. e Hermano Penna. Todos eram cineastas premiados do Rio de Janeiro e São Paulo que já haviam trabalhado com Paulo Gil Soares no *Globo Shell Especial*. Paulo Gil Soares e o editor Luís Lobo definiam a pauta dos programas. Os diretores eram responsáveis pelo roteiro dos documentários – em alguns casos, escritos com a colaboração de dramaturgos, como Fernando Peixoto –, pela orientação das reportagens, pelo registro das imagens em filmes de 16mm e pela edição final feita em moviolas, nas salas de montagem de cinema. Também faziam parte da equipe os editores Jotair Assad, Luiz Carlos Maciel, Luís González, Fernando Pacheco Jordão – que comandava o núcleo do programa em São Paulo – e os repórteres Luís Edgard de Andrade e Rodolfo Gamberini. Em *Memória Globo*, da *Globo.com*, em <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-238604,00.html>. Acesso em 13 de outubro de 2011.

<sup>1024</sup> Texto da jornalista Paula Muniz, filha de Paulo Gil Soares, no *Mnemocine – Memória e Imagem*, em Paulo Gil Soares, em <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil.htm>, acesso em 11 de outubro de 2011.

<sup>1025</sup> Pasta de recortes dos anos Martim Gonçalves (sem título), Acervo Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Disponibilizado por Suzy Spencer.

<sup>1026</sup> Na matéria *Bossa-Nova na ET: Entrada Agora Custa Cr\$20*, sabe-se que a partir da estréia de *Evangelho de Couro* as entradas para o Teatro Santo Antônio serão pagas. Segundo o texto, o antigo processo de reserva de convites especiais gerava abusos porque muitos não iam assistir. Mas o objetivo, segundo o texto, 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”, no *Diário de Notícias*, Bahia, 25 de outubro de 1960.

Sem a ampliação e mesmo renovação do convênio com a *Rockefeller*, Martim mais uma vez precisa engavetar seu projeto de construção de uma unidade permanente para as escolas de arte, no Campus do Canela, desenvolvido em consultoria com George Izenour. Desde 1957, Martim batalha nos bastidores da reitoria e da fundação americana para conseguir verbas para a tal sede-fixa que reuniria – de forma autônoma – as escolas de Teatro, Música e Dança num só edifício, com três espaços/palcos para apresentação.<sup>1027</sup> Graças à sua insistência, ao menos a Escola havia assegurado o Casarão Santo Antônio, com um teatro ‘provisório’ anexo.

Em 1960, a Escola de Teatro também se envolve na organização da viagem de alunos para o III Festival Nacional de Teatro do Estudante, que aconteceria em junho na recém-inaugurada Brasília. Contudo, justamente nesse ano o evento é adiado. Desde 1958, o organizador do festival, Paschoal Carlos Magno, e Martim tentam promover a ida de uma peça com os estudantes da ET. Nas duas edições anteriores (Recife/1958 e Santos/1959), o convite de Paschoal chegara com a programação da Escola já montada para o ano letivo em questão. Em 1959, então, a ET abre espaço para participar do evento no ano seguinte, quando levaria o espetáculo *Uma Véspera de Reis*, o que, infelizmente, não acontecerá.<sup>1028</sup> Martim Gonçalves também será duramente criticado por não permitir que seus alunos participassem de encontros estudantis. Estariam os articulistas se referindo especificamente a esse? A ironia é que a tentativa do diretor de abrir espaço numa agenda montada com grande antecipação apenas será concretizada quando Martim já estiver afastado da ET. Em 10 de janeiro de 1962, no IV FNTE, em Porto Alegre, a Escola da Bahia comparece.<sup>1029</sup> Olhando de fora, deve ter sido ‘óbvio’, que a unidade não comparecera antes exatamente por impedimento do antigo diretor.

Esse também é o ano em que Martim Gonçalves começa a batalhar por uma turnê do grupo *A Barca* pelo Brasil: “Mostraremos nesta primeira temporada os resultados obtidos por nossos alunos”, anuncia.<sup>1030</sup> Era evidente que o diretor queria comprovar o trabalho já tão comentado pelo país, mas cuja a distância dos centros culturais não deixava de envolver tudo em mistério, desconfiança e, mesmo, paternalismo. Chega-se a falar no trajeto: Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba e Porto

<sup>1027</sup> Rever subcapítulo de 1957; Em Professor Martim Gonçalves (categórico) ao JB, em 24 e 25 de maio de 1959, no Jornal da Bahia.

<sup>1028</sup> No Acervo Paschoal Carlos Magno, Cedoc/Funarte: Carta de PCM a Martim Gonçalves, em 08 de abril de 1958; Carta de PCM a Martim Gonçalves, em março de 1959; Carta de Martim Gonçalves respondendo a PCM, em 14 de abril de 1959; Carta (ou rascunho de telegrama?) a Martim Gonçalves de PCM, em maio de 1960; Ofício da Escola de Teatro para Yara Mendes, secretária do III FNTE, em 09 de junho de 1960; Bilhete (escrito num cartão-convite da ET) de Maria José Freitas, secretária da ET, para Yara Mendes, secretária do III FNTE, sem data; Carta de Yara Mendes para Martim Gonçalves, em 21 de junho de 1960; Telegrama de Diretor Executivo ‘Cases’ (por PCM) para Martim Gonçalves, em 21 de junho 1960.

<sup>1029</sup> Pasta de recortes dos anos Martim Gonçalves (sem título), Acervo Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Disponibilizado por Suzy Spencer.

<sup>1030</sup> Em Escola de Teatro vai a SP e Rio: Peça Baiana no Repertório, no Diário de Notícias, Bahia, em 02 e 03 de outubro de 1960.

Alegre. Chega-se a falar do repertório: *A Ópera dos Três Tostões*, *Evangelho de Couro* – texto do ‘aluno’ baiano Paulo Gil Soares, peça apresentada e defendida pelo amigo-‘colega’ da ET Glauber Rocha na imprensa e na revista-programa da Escola<sup>1031</sup> – e uma adaptação de *A Mandrágora*, de Maquiavel. Contudo, a viagem do grupo não acontece em 1960.

Em contrapartida, a ET continua recebendo grupos de fora. Em maio de 1960, o *Les Comédiens de L’Orangerie*, da Aliança Francesa do Rio, volta à Bahia com *Britannicus*, peça de Racine em cinco atos, encenada em francês. Nessas ocasiões, quando um espetáculo era apresentado em língua estrangeira (o que também podia ocorrer com um filme), o professor Martim solicitava aos alunos que, para além do texto, “prestassem atenção em tudo o mais”.<sup>1032</sup> Tal indicação é repassada para o jornalismo diário local que a retransmite para o público, contudo, sob uma leitura completamente afetada. É o que se observa na nota da coluna social *Hi-So*, de Sylvio Lamenha, jornalista até admirador do trabalho de Martim Gonçalves, no *Diário de Notícias*, em 19 de maio de 1960. Abaixo na íntegra:

Jean Racine (trágico francês do ‘*siecle d’or*’) estará em cinco atos na ET ao Canela, bonde (digo, ônibus) número 3. A tragédia será representada em francês por *Les Comédiens de L’Orangerie* (grupo que já esteve entre nós representando Claudel). A coisa será nos dias 27, 28, 29. Os ingressos estão na ETUB (secretaria da Escola, Canela). O leitor (e também você que fala e entende francês) deve ir até lá se inscrever logo, das 14 às 17h todos os dias. Os interessados são muitos e o espetáculo só dura três dias. Vá buscar seu ingresso logo! Será, sem dúvida, uma esnobação pra quem só matraqueia o ‘portucalense vulgaris’. Todavia, a ETUB distribuirá um roteiro mimeografado e quem não gostar da palavra no teatro, vê os atores e o ‘*mise-en-scene*’, fabulosos por sinal. Racine, pois um homem que dividia as honras com Corneille. Ah, a tragédia em foco é o BRITANNICUS.

O trecho acima está, obviamente, reproduzido como o fora impresso na época. Ele dá uma boa ideia de como era convocada/ promovida pelo jornalismo local a recepção baiana para assistir a um espetáculo visitante da Escola de Teatro. Para não ter que destrinchar todos os detalhes (a ironia inicial e gratuita com *Um Bonde Chamado Desejo*; a tentativa de formar um nicho de ‘público especial’ que, não à toa, também é o dos leitores da coluna, notado em ‘*você leitor que lê o francês*’; o uso de termos como ‘esnobação’ e ‘matraquear’ o português; e emprego de *mise-en-scene* com o artigo masculino), destaque-se apenas a incompreensão por parte do articulista da ação da ET em distribuir um roteiro mimeografado com a tradução do texto. Quando Martim Gonçalves, como encenador moderno e professor, destacava que era preciso “prestar atenção em tudo o mais”, ou seja, na cenografia, na iluminação, na sonoplastia, na entonação e na gesticulação dos atores, não se pode acreditar que ele

<sup>1031</sup> *Repertório 14*, novembro de 1960. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>1032</sup> Entrevista da aluna Maria Moniz.

estivesse querendo *rivalizar* ‘isso’ com o texto dramaturgico, como faz acreditar a coluna, ao, pior, frisar que esse tipo de atenção (aos atores e *mise-en-scene*) era para “*quem não gostar da palavra no teatro*”. Isso para não falar o quanto, a partir de um convite/introdução como esse da coluna, deveria ficar constrangido o espectador que não falasse francês e precisasse recorrer ao roteiro mimeografado. Mas, se não era importante o texto para a montagem, por que afinal a ET teria se dado ao trabalho de fabricá-lo e distribuí-lo? O que, afinal, *informava* uma nota como essa? Uma nota escrita por um dos jornalistas *apoiadores* da Escola/Martim?

Esse é só um exemplo da Torre de Babel que a Escola de Teatro se transformara. A Babel, claro, de línguas, mas também de técnicas artísticas, de procedimentos, mesmo aqueles mais cotidianos, de ‘educação doméstica’, de visões de mundo, de origens, de opção sexual, de ‘raça’, de religião. Sob um rígido sistema de comportamento diário – a tese falará dele no próximo capítulo –, havia *de tudo* no interior da ET. Por exemplo, além da gravação de uma cerimônia do Candomblé (o xirê com Pierre Verger, em dezembro de 1958), o palco do Teatro Santo Antonio virara, ao menos uma vez, uma capela católica para realização de uma ‘Missa do Padroeiro’ da Escola/do Casarão (o Casarão Santo Antonio, daí, inclusive, o nome do teatro), num dos aniversários da casa, em 13 de junho, como se vê em foto, sem ano preciso.<sup>1033</sup>

Como se pode constatar, tanta alteridade reunida provocara um ambiente ímpar para re-apropriações de conceitos para além do seu ‘universo original’. Não era a primeira vez que Martim Gonçalves habitara um espaço assim. Deixando de fora realmente as viagens e as temporadas mais longas de estudos no exterior (Inglaterra, França e EUA), no Brasil mesmo, na década de 1940, ele vivera entre o Hotel Internacional e a Pensão Mauá, no Rio de Janeiro, redutos de artistas estrangeiros que desembarcavam no país fugidos da II Guerra.<sup>1034</sup> Na década de 1950, ele participara por quase dois anos da *multicultural*<sup>1035</sup> equipe de Alberto Cavalcanti na Vera Cruz, em São Paulo, em torno da qual se reuniram “27 nacionalidades, pra ser precisa, uma vez nós contamos” (ALMEIDA *apud* GALVÃO, 1981: 96). A presente tese também contou as nacionalidades dos profissionais que tiveram passagem pela Escola de Teatro da Bahia, entre 1955 e 1961: quinze nacionalidades,<sup>1036</sup> sem contar a

<sup>1033</sup> Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1034</sup> Rever Capítulo 01.

<sup>1035</sup> O termo não era empregado na época.

<sup>1036</sup> De forma não exaustiva: polonesa (Yanka Rudska), alemã (Hans-Joaquim Koellreutter, Karl-Ernst Hudepohl, Werner Meyer Eppler), italiana (Lina Bo Bardi, Gianni Ratto, Luciana Petrucelli), francesa (Suzanne Pellaraci, Felix Labisse, Jean-Louis Barrault, Jean-Paul Sartre), americana (Charles McGaw, Robert Bonini, George Izenour, Herbert Machiz, J.P.Harrison, Nedra Scherr, Jack Brown), húngara (Laszlo Meitner, Juana de Laban), portuguesa (Agostinho da Silva, Adolfo Casais Monteiro), espanhola (Cayetano Luca de Tena, Enrique Del Buey), russa (Eugenio Kusnet), escocesa (Norman Westwater), inglesa (Gordon Holand), holandesa (Steve Frey), canadense (Stanley Richards), sueca (Knut Bernström), romena (Beatrice Tanaka) e que era casada com um brasileiro de origem japonesa.

brasileira, oriunda dos mais diversos estados (PE, RJ, SP, RS, PA, SE, BA e interior da BA).

Entre os professores e colaboradores estrangeiros, a predominância era de americanos/ingleses, franceses e italianos, de cujas línguas/entonações eram as mais ouvidas nas aulas, cursos e ensaios dos espetáculos da Escola da Bahia. Daí o título do subcapítulo *La Tower di Babel*, uma frase construída em francês, inglês, italiano e português. Na época, Martim Gonçalves falava e escrevia as quatro línguas.<sup>1037</sup> Glauber Rocha utilizará o mesmo procedimento em *Der Leone Have Sept Cabeças* (*O Leão de Sete Cabeças*), seu filme sobre a África, com palavras em alemão, italiano, inglês, francês e português, línguas de países que colonizaram o continente.

A presente tese não se coloca na disposição de esgotar tão rica temática – a da língua e da fala dentro da ET –, posto que não fez as perguntas e entrevistas de prospecção atenta a tal assunto. Contudo, como o tema brotou espontaneamente na coleta do material primário, vale a pena registrá-lo. Martim Gonçalves, apesar de pernambucano, é considerado há 50 anos no imaginário baiano como um ‘estrangeiro’ e/ou ‘um adepto de estrangeirismos’, o que é quase a mesma coisa, como analisará o capítulo 03. Porém, causou extrema surpresa à autora da tese quando numa entrevista com um dos alunos das primeiras turmas, ao ser questionado sobre se “Martim Gonçalves tinha algum sotaque” este ficou na dúvida se tinha e se “aquele sotaque” era inglês ou pernambucano ou “apenas um charme”.<sup>1038</sup>

Em cartas ao menos, ainda dos anos 1930 e 1940, antes da viagem para a Inglaterra, Martim Gonçalves *escreve com sotaque* de Pernambuco, ou seja, com expressões próprias de sua terra natal (que não são expressões empregadas no Nordeste ‘como um todo’), quando, por exemplo, em carta ao tio, ele escreve “me *aperriei*”.<sup>1039</sup> Baiano de Salvador jamais se *aperreia*, como um recifense; Baiano, na época, se *apoquent* ou se *reta*.<sup>1040</sup> Enquanto no Sudeste, o carioca e o paulista, talvez, se *aborreçam*.

O ano de 1960 é também o ano da maior greve estudantil já ocorrida na Universidade da Bahia por conta do questionamento das diretrizes empreendidas pela reitoria Edgard Santos, em especial por suas relações com “o capital estrangeiro”. A batalha contra a “dependência externa” possuía largo histórico, diversas frentes, nuances e estratégias de luta, mas ganhara força inequívoca no imaginário político-partidário da esquerda brasileira após a moratória do FMI no ano anterior. A greve da UB cresce em reivindicações e é acompanhada pelo movimento estudantil de outras

<sup>1037</sup> Existem cartas de Martim Gonçalves escrita em português, inglês e francês. Em entrevista, o irmão do diretor afirmou que Martim Gonçalves também estudava italiano, além de outras línguas.

<sup>1038</sup> Entrevista de Eduardo Cabús.

<sup>1039</sup> Em carta de Martim Gonçalves para Dom Gerardo, de 28 de agosto de 1937. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1040</sup> Nos romances de Jorge Amado ao menos seus personagens, que tentam *espelhar* a linguagem do povo, são *retados*. Ver Tereza Batista, *Cansada de Guerra*, Record, 1996, pp. 11, 104, 112.

instituições de ensino superior do país (LIMA, 1984: 20). A União Nacional dos Estudantes (UNE) decreta, então, greve-geral no Brasil e o movimento é chamado pelos jornais de “a maior crise universitária já verificada”.<sup>1041</sup>

Durante a paralisação da universidade em 1960, que em Salvador dura quatro meses,<sup>1042</sup> são questionados, entre outros: o sistema de cátedras, os orçamentos das quatro escolas de arte, do Museu de Arte Sacra e o uso da Residência Estudantil por estrangeiros, muitos deles visitantes da ET e da Escola de Administração.<sup>1043</sup> Coincidentemente em meio à greve, em agosto, Jean-Paul Sartre visita a Bahia e promove uma concorrida e polêmica palestra na reitoria, cujo tema estampa os jornais e reverbera na conversa cotidiana dos jovens universitários: “A Literatura Burguesa não conduz a nada” (SANTANA, 2009a: 104-108).<sup>1044</sup> Não se sabe se antes ou depois da palestra na reitoria, como a maioria dos artistas e intelectuais viajantes que visitam Salvador, Sartre e Simone de Beauvoir conhecem a Escola de Teatro, nesse caso, levados por Jorge Amado. Com quatro alunos de teatro, entre eles o futuro cineasta Orlando Senna, Sartre empreende um inusitado e extra-oficial passeio pelas ruas do centro da capital, conversando em francês e espanhol com os meninos e inclusive andando de ônibus (SENNÁ, 2008: 91-94).

Durante a greve, a Escola de Teatro de Martim Gonçalves é uma das raras unidades da federal baiana *que não pára* com suas atividades (no período, entre junho e outubro, estavam sendo organizados e executados o II Seminário Internacional de Teatro, com a vinda de professores, e os ensaios/estréias de quatro peças) apesar da intensa movimentação política estudantil do entorno, com assembléias, passeatas e reuniões sendo realizadas quase diariamente.<sup>1045</sup> Para se ter uma rápida dimensão de como um indivíduo *fura-greves* era visto pela mentalidade do período, basta lembrar do debate levantado em torno do personagem Tião (em linhas gerais, tido como egoísta, individualista e mesmo reacionário, inclusive pelos próprios parentes), na peça *Eles Não Usam Black-Tie*, sucesso que iniciou a fase nacionalista do Teatro de Arena, em São Paulo, há dois anos. Para completar, apesar de existirem inúmeras fotos de Martim Gonçalves ‘em mangas de camisa’, a opinião corrente na arte nacionalista do período jamais o intimidou de trajar um *black-tie* nos inúmeros eventos públicos que participou.<sup>1046</sup>

<sup>1041</sup> Na Capa do *Diário de Notícias*, da Bahia, *Greve Geral da UNE*, em 11 de agosto de 1960.

<sup>1042</sup> A greve inicia em 08 de junho de 1960 e termina no dia 22/23 de setembro, mas as aulas só voltam em outubro, em matérias sobre a greve no *Diário de Notícias*, em 13 de junho de 1960 e 23 de setembro de 1960.

<sup>1043</sup> No *A Tarde*, em 11 de julho de 1960.

<sup>1044</sup> Em SARTRE: A Literatura Burguesa Não Conduz a Nada, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 18 de agosto de 1960.

<sup>1045</sup> Ver a coluna *Noticiário Estudantil*, jornal *Diário de Notícias*, Bahia, entre junho e setembro de 1960.

<sup>1046</sup> Ver acervo de fotos de Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer; Entrevista Otoniel Serra.

Por mais paradoxal que seja acompanhar toda essa agitação universitária de perto, é a partir da movimentação estudantil de 1960/1961 que a pecha de *alienada*, atribuída por alguns setores politizados e partidarizados, se adere com mais força e visibilidade à instituição teatral baiana, imagem que no momento da escrita desta tese, pode-se afirmar, ainda perdura. Em 1960, o rótulo de *alienada* já circunda a unidade de ensino, enquanto, paradoxalmente, a escola ensaia Brecht e dialoga com Sartre, pontas de lança das artes e da cultura no período. Ou seja, ‘comunismo’ e ‘existencialismo’ num ‘só lugar’. Em que outra unidade da federal baiana acontecia isso? Mesmo os elementos contrários à ET lembrarão posteriormente que formaram sua opinião assistindo exatamente a tais palestras e espetáculos (MATTOS *apud* SANTANA, 2009a: 100).

Além de toda a movimentação política estudantil da universidade brasileira e baiana, 1960 é também um ano de profundas mudanças no corpo docente da Escola de Teatro. Após a formatura da primeira turma (14 de dezembro de 1959), alunos completamente novos adentram na unidade, estudantes que não presenciaram seu processo interno de crescimento, de conquistas e organização, e que chegam, em 1960, acreditando que ela sempre fora uma unidade potente e assim estruturada, o que, inevitavelmente, abria espaço para outro tipo de comportamento inter-pessoal e com a burocracia proposta.

Talvez para sanar tal efeito de estranhamento/distanciamento surgido logicamente a cada semestre letivo, Martim Gonçalves afirmava desde 1958 em reportagens, documentos e cartas que desejava que parte dos alunos se formassem e continuassem na própria instituição e, conseqüentemente, desenvolvendo o teatro e a cultura local.<sup>1047</sup> Isso acontece já em 1960 com cinco dos nove formandos da primeira turma: Roberto Assis, Nilda Spencer, João Gama, Maria Ivandete e Sonia dos Humildes. Os três primeiros, se tornam assistentes de professores da ET, as duas últimas trabalham como assistentes diretas de Martim Gonçalves, na Escola da Criança,<sup>1048</sup> projeto desenvolvido pelo diretor da ET com o Mamb, no TCA, a partir de maio de 1960, e sobre o qual a tese pretende realizar uma pequena análise.

Mas antes de prosseguir a narrativa sobre a Escola da Criança, um alerta: A direção de Lina Bo Bardi à frente do Mamb é outra história baiana que precisa ser contada à luz de documentos primários que não apenas os produzidos pelas matérias de jornal. Para essa história fazer sentido, é necessário, para dizer o mínimo, ir em busca de ofícios e leis, de material oficial produzido pelo governo e pela universidade, cruzá-los com cartas e depoimentos de contemporâneos, e, então, confrontá-los com o que defendia/ divulgava os jornais (e quais jornais) da época

<sup>1047</sup> Folheto *Universidade da Bahia – Escola de Teatro, 1958*. Sem mês de impressão, mas a pesquisa acredita que foi distribuído no início do ano letivo de 1958. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer; Carta de Martim Gonçalves para Fundação Rockefeller, em 21 de outubro de 1959, Box 56, Folder 472, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC; *Em Estudante já Aprende a ser Ator na Universidade*, revista *A Cigarra*, agosto de 1961.

<sup>1048</sup> Ver as alunas em fotos da Escola da Criança, no Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

para, talvez, compreender a complexa trama das forças que agiam na criação de uma instituição cultural na Bahia daqueles anos. A presente tese nos próximos parágrafos lançará a sua hipótese sobre a criação do Mamb sob a direção de Lina Bo Bardi e sobre as atividades deste museu desenvolvidas em conjunto com a ET. Não fará isso por desconhecer os limites do seu projeto acadêmico original, muito pelo contrário. Ao exumar a documentação sobre Martim Gonçalves na Bahia, foi encontrada farta informação que contribui para compreender *também* as atividades empreendidas/capitaneadas pela melhor amiga e mais íntima parceira do diretor em sua temporada em Salvador. Logo em seguida ao afastamento de Martim Gonçalves da direção da ET, em setembro de 1961, já era difícil, *pelos jornais*, saber o que era trabalho de um e de outro. Essa confusão de sujeitos (tanto no discurso, quanto na ação: *quem falou e quem fez?*) entrou para a história e é o que interessa ao presente trabalho. A narrativa que segue é a versão proposta a partir dos documentos arrolados pela tese.<sup>1049</sup>

A idéia de um museu de arte moderna para a Bahia é antiga. É bem anterior à chegada de Lina Bardi para as palestras de 1958 na Universidade da Bahia. Tal idéia girava há anos em torno de Odorico Tavares e do grupo de artistas plásticos baianos que o circundavam. Odorico chegara na capital, como já se sabe, no início dos anos 1940, e desde então, até pelo cargo que ocupava, ganhara imediata projeção como apreciador, incentivador, comprador e defensor das artes modernas baianas, da literatura e das artes plásticas de modo particular.<sup>1050</sup> Em linhas gerais Odorico e seu grupo desejavam um local para a exposição, trabalho e venda das obras dos artistas baianos na linha da Galeria Oxumaré – contudo institucionalmente mais fortalecida –, espaço já organizado pelo grupo no Passeio Público, numa área de propriedade/sociedade com os *Diários Associados*, a rede de Assis Chateaubriand, o fundador do Masp com Pietro Maria Bardi, marido de Lina Bardi. Em resumo, o pernambucano Odorico batalhava, junto ao chefe – que era paraibano de origem – por uma ‘sucursal do Masp’ na sua nova cidade, Salvador.

Em 1959, as condições para o antigo sonho de ter um museu de arte moderna – capítulo do vasto empreendimento pela Modernidade Nordestina – se reuniram: a Universidade da Bahia empreendia e direcionava com sucesso a modernização e a renovação baiana em diferentes áreas, inclusive a artística; o clima de ‘modernidade’ já era contagiante em diversos setores; tal clima era divulgado/amplificado pelos *Diários Associados* locais; e, em abril, Juracy Magalhães assumiu o governo do estado, se tornando um dos co-gestores desse amplo processo.

O governador Juracy apoiou desde o início a criação de um Mam na Bahia. Ele, que assumiu em abril, já em 23 de julho de 1959 sancionou a lei 1.152 criando o então MAMB (Museu de Arte Moderna da Bahia, hoje MAM-BA). No conselho

<sup>1049</sup> As principais fontes foram descritas nos subcapítulo 1958 e 1959.

<sup>1050</sup> Ler Mago das Letras, no Memórias da Bahia, II, Odorico Tavares – O Homem de Chatô, por Jussilene Santana, encarte especial do Correio da Bahia, Salvador, Bahia, pp. 06-33.

diretivo, apresentado nessa ordem: Odorico Tavares, Assis Chateaubriand, Edgard Santos, Godofredo Filho, Lavínia Magalhães (esposa do governador) e Mário Cravo. O nome de Lina Bo Bardi não apareceu. O nome de Lina Bo Bardi só foi associado publicamente ao Mamb depois de três meses, em outubro de 1959, quando ela, já tendo participado de *Bahia no Ibirapuera* e já como diretora do Mamb, este ainda sem sede, “inaugurou o museu” exatamente na biblioteca da Escola de Teatro, com uma atividade já realizada há dois anos pelo ‘antigo’ Museu da Escola de Teatro: a exposição de artista plástico e cenógrafo Felix Labisse.

Mas, apesar de não aparecer na lista do conselho diretivo do Mamb publicada em julho, a tese acredita que foi exatamente aí que o nome de Lina Bo Bardi surgiu/foi aceito nos bastidores como o de gestora da nova instituição. Em julho de 1959 foi quando, a tese também defende, Lina entrou de vez na organização da exposição *Bahia no Ibirapuera*, posto que sejam deste mês os documentos oficiais em nome de Lina e de Martim, apesar da coleta de peças para o evento já ter sido iniciada, no mínimo, há dois meses pelo diretor teatral.<sup>1051</sup> Em julho de 1959, então, foi quando ela assumiu a Bahia como opção de trabalho e ‘abandonou’ o processo que arrolava contra a FAU/USP, em São Paulo, e pelo qual, afinal, ministrara as aulas na Escola de Belas Artes que a aproximara do contexto baiano. E a presente tese vai mais além. Defende mesmo que, em julho de 1959, pelo adiantado da concepção e dos preparativos de *Bahia no Ibirapuera* por Martim Gonçalves que, para esse evento específico, já havia negociado por carta peças e obras com Pierre Verger e Vasconcelos Maia (e o que dizer sobre as participações dos baianos Jorge Amado, Dorival Caymmi e do recém-fundado CEAO?) e pelo grau de amadurecimento do diretor teatral com as questões sobre o popular e com os fazedores da cultura baiana, Martim Gonçalves *ofereceu a coautoria e trabalho ‘na arquitetura da exposição’ para Lina Bo Bardi como forma de adentrá-la naquele fechado, feudalizado, irmanado e machista mundo baiano.*

É importante mais uma vez frisar que em carta pública de 1961, quando a autoria de Martim Gonçalves estiver sendo questionada nos jornais, será a própria Lina Bo Bardi que afirmará que *Bahia no Ibirapuera* “foi pensada, planejada e realizada pelo diretor da Escola de Teatro”, e que sua “colaboração foi especialmente na parte arquitetônica, estritamente ligada ao conteúdo da exposição”, como muito já se discutiu no subcapítulo 1959 e em Santana (2009a). Se, por um lado, ser esposa de um homem poderoso como Pietro Maria Bardi traria grandes e evidentes benefícios ao Mamb baiano pelas relações com São Paulo, por outro não era critério suficiente para romper a barreira e o proverbial círculo fechado dos homens que geriam as questões do estado e da cultura na Bahia. E Lina Bo também já tinha fama de ‘esquentada’.

---

<sup>1051</sup> Carta de Martim Gonçalves a Pierre Verger em 07 de maio de 1959, Acervo da Fundação Pierre Verger.

Esclarecer de uma vez por todas o dilema acima responderá quase que automaticamente outras questões associadas à temporada baiana de Lina Bo Bardi: Por que, afinal, *a arquiteta* não continuou mantendo qualquer parceria com o curso de Arquitetura e com a Escola de Belas Artes, sendo que seu contato com a Universidade da Bahia a partir de 1959 se dá unicamente com os cursos e atividades desenvolvidos pela Escola de Teatro, inclusive para a realização de um curso de três meses *na própria área de arquitetura*, curiosamente ministrado no casarão da ET, e chamado de *Arquitetura como Habitação?*<sup>1052</sup> Por que, igualmente, ela não adentra, se não no ‘mundo da arquitetura da academia’, ao menos no ‘mundo da arquitetura aplicada’ baiana, que é então comandado pelo também professor Diógenes Rebouças, entre outros, realizando em sua fase baiana apenas uma residência particular e o mausoléu dos Odebrechts?

Se pareceu para a presente pesquisa, num primeiro momento, que Martim Gonçalves ‘abriu mão’ do museu que ele próprio gestava dentro da Escola de Teatro para que o Mamb de Lina Bardi se fortalecesse, ficou evidente depois que: Com a aproximação da arquiteta do ambiente baiano, Martim Gonçalves ganharia (como ganhou) um importante aliado externo, tendo alguém com o vigor e a sensibilidade estética de Lina à frente de uma nova instituição moderna/avançada para dialogar com as iniciativas já empreendidas ou desejadas pela ET;<sup>1053</sup> Como também já havia ficado claro para o próprio diretor que ele não possuía internamente nenhum professor/profissional capaz ou mesmo interessado em levar a ideia do “Museu Vivo” da ET adiante.

A presente tese não pode responder de quem foi a surpreendente ideia de *ocupar* o foyer do TCA, a parte frontal em mármore e vidro preservada do incêndio de 1958, com o Mamb. Em 06 de janeiro de 1960, data de “inauguração oficial” do museu nas também “provisórias” instalações do TCA, Martim Gonçalves não estava na Bahia.<sup>1054</sup> Mas ao longo de 1960, ET (Martim) e Mamb (Lina) realizarão inúmeras atividades em parceria nas ‘ruínas do TCA’, descendo mesmo até o coração negro do teatro incendiado, o palco principal, com *A Ópera*, de Brecht. No ano seguinte, como a tese mostrará, com o fim do apoio de Odorico Tavares e da rede de comunicação *Associada*, Martim Gonçalves será apontado/criticado/desmascarado como o mentor ‘dos bastidores’ de boa parte das ações culturais empreendidas pelo Mamb e/ou pela Universidade.<sup>1055</sup>

Entre 1960 e 1961, haverá inúmeras exposições conjuntas ET/Mamb: *Beatrice Tanaka, Teatro Inglês, Moderno Teatro Norte-Americano, Bertolt Brecht e o Expressionismo Alemão e O Teatro Americano Visto Através das Caricaturas de*

<sup>1052</sup> Em *Arquitetura como habitação*, no *Jornal da Bahia*, em 16 e 17 de julho de 1961.

<sup>1053</sup> Um reconhecimento, embora tímido, desse caminho é aferido por Pereira (2001), em *Lina Bo Bardi – Bahia – 1958 1961*, pág. 156.

<sup>1054</sup> No *Diário de Notícias*, 05 de janeiro de 1960, *Inauguração do Mamb*; Sabe-se, por carta à Pierre Verger, que Martim Gonçalves está em viagem no início de 1960.

<sup>1055</sup> Ler subcapítulo 1961.

(Albert) Al Hirschfeld (PEREIRA, 2001: 137-139).<sup>1056</sup> É uma lista prospectiva e inicial, é possível que surjam outros trabalhos. Na estreia de *Calígula*, em 1961, por exemplo, haverá uma exposição polêmica chamada de *O Homem Revoltado* e a pesquisa falará dela em detalhes adiante. Há também o ‘cinema do Mamb’ – instalado na rampa de acesso à interdita sala principal do TCA –, ação cultural geralmente narrada como uma parceria do museu com o Clube de Cinema da Bahia (PEREIRA, 2001: 157-158). Mas aí também não estariam associadas as atividades cineclubísticas empreendidas pela ET deste 1959, quando se exibia, entre outros, filmes adquiridos pelo CEAO junto a embaixadas da Ásia?<sup>1057</sup> Em cartas de agosto de 1959, Martim Gonçalves também solicita a J.P. Harrison da Rockefeller que articule os contatos da ET com o MoMA (*The Museum of Modern Art*) de Nova Iorque para o empréstimo de filmes. É que Martim Gonçalves desejava estabelecer um programa de “formação em técnicas cinematográficas”.<sup>1058</sup> Glauber Rocha poderia desconhecer esta informação, tendo ele mesmo exibido seu primeiro curta, *Pátio*, numa dessas atividades na Escola, exatamente no ano em que ele largou Direito e se aproximou de vez da ET, em 1959? É a partir de 1960, depois da ocupação Lina/Martim, que o TCA também será utilizado como set de filmagens para produções cinematográficas do Ciclo do Cinema Baiano (CARVALHO, 2003: 83-115).

Uma substantiva leva de atores e técnicos deste ciclo advém *diretamente* da Escola de Teatro (ORMINDO *apud* PEREIRA, 2001: 261; SANTANA, 2009a: 103-104). Contudo, a formação cinematográfica de Glauber Rocha – e por extensão do aflente baiano do Cinema Novo – costuma ser quase que exclusivamente creditada ao envolvimento como espectador do jovem Glauber com o “Clube de Cinema da Bahia através de Walter da Silveira”, aparecendo a Escola de Teatro e os demais empreendimentos da reitoria Edgard Santos num enquadramento mais contextual e genérico de época (GERBER, 1977: 22-23). Mas por que, entre tantas informações já reunidas, não registrar a seguinte declaração do próprio Glauber, expressa em carta de meados de 1973 (Martim já falecido), quando, ao criticar o resumo dado ao seu filme *Der Leone Have Sept Cabeças* (*O Leão de Sete Cabeças*) num programa distribuído em Nova Iorque, ele declara:

O texto de apresentação do *Leão* no programa de NY é idiota. Os críticos que me chamam de ‘irracional’ são idealistas, ignorantes do marxismo. O *Leão* tem de ser apresentado aí como ‘um filme materialista histórico e dialético from Eisenstein Brecht, Godard and Cinema Novo’ – E basta, porque é isto mesmo, não é uma coisa e

<sup>1056</sup> Ver folders e programas no Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1057</sup> “Cedido à reitoria (CEAO) pela Embaixada da Índia um filme sobre *Travancore e a Dança Hindu*, será ele exibido no próximo domingo 22, pelas 18h na ET, em prosseguimento do seu programa de atividades cinematográficas. Entrada franca”, em *Filme sobre a Índia*, no *Diário de Notícias*, 21 de novembro de 1959.

<sup>1058</sup> “If you could send me a copy of your communications with the Museum of Modern Art Film Library so that I know exactly what you said to them, I will be most happy to contact them and help in any way possible in establishing your program for movie techniques”, em carta de J.P. Harrison a Martim Gonçalves, em 25 de agosto de 1959, datada de 31 de outubro de 1960, in Box 56, Folder 476, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC.

nem outra, é *Teatro da Escola de Teatro de Martins Gonçalves e basta* – Não se esqueça que *o cinema também nasceu na Bahia* (ROCHA, 1997: 468, *itálico da tese*).

Além do enfático tom presente na afirmação de Glauber Rocha, é preciso apontar para o fato de que ele chama Martim de *Martins*, seu sobrenome real. Em *Terra em Transe*, o personagem central do filme, o artista-jornalista-idealista que movimenta a trama é Paulo *Martins*. Martins de *Terra em Transe*, “a consciência em transe da cidade de Eldorado”, é vivido no cinema pelo ator loiro de olhos azuis Jardel Filho, ator que fora também aluno do *Actor’s Studio* em 1955 e é assim destrinchado em sinopse pelo próprio Glauber:

Há o poeta, Deus meu, o sórdido, o belo, o generoso, o ingênuo, o puro e maculado poeta Paulo Martins, homem dividido como um pedaço de víscera é dividida por uma faca, homem que sangra, e sonha, se encontra, e se aliena, e dança, e regouga, e tenta, e busca, e ama, e rodeia. Paulo Martins é a consciência em transe de Eldorado. Ele, poeta e soldado, soldado e poeta, truão e herói, se dilacera na tentativa de abraçar as contradições de Eldorado para, no escuro do caos, forjar o instrumento de luta capaz de redimir o país. Paulo Martins tenta confiar, tenta acreditar, tenta submeter-se aos esquemas burocráticos de uma dialética esvaziada de originalidade e de heroísmo. Tudo e todos falham, falha Diaz, de quem o poeta era amigo, falha Vieira, a quem o poeta procurou servir, falham os revolucionários que, em nome de velhas fórmulas esclerosadas, pretendem manipular a realidade, longe, muito longe de seu selvagem coração.<sup>1059</sup>

A tese, impossibilitada de desenvolver melhor o fabuloso tema sobre os *Martins* de Glauber Rocha, utilizará até o fim da narrativa do presente capítulo, apenas topicamente, algumas aproximações mais evidentes entre eles. Retornando para o Mamb, em abril e maio de 1960, o *Diário de Notícias* publica diferentes matérias sobre a criação da “Escola da Criança”.<sup>1060</sup> Nos textos, Martim Gonçalves sempre é apresentado como “diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia e que *orientará* a Escola da Criança”. Numa dessas reportagens, Martim fala sobre o trabalho e afirma que ele próprio “encaminhou-se para o teatro como meio de expressão total, considerando o teatro arte representativa popular, intimamente ligada ao significado social e ético de um povo”.

O artista plástico baiano Sante Scaldaferrri, assistente artístico do Mamb, é o diretor da Escola da Criança. A nova Escola funciona no espaço que, décadas depois, será chamado de Sala do Coro (SCALDAFERRI *apud* PEREIRA, 2001: 271).

<sup>1059</sup> Em *Terra em Transe*, sinopse e ficha técnica, em *Tempo Glauber*, acesso em [http://www.tempoglauber.com.br/f\\_terra.html](http://www.tempoglauber.com.br/f_terra.html), em 07 de outubro de 2011.

<sup>1060</sup> *Diário de Notícias*, Bahia, 29 de abril de 1960, Escola da Criança do Mamb, coluna Museu de Arte Moderna; em 26 de maio de 1960, em *Educadores no Mamb: Aula Inaugural da Escola da Criança*.

Segundo Scaldaferrri, a Escola não era de “arte infantil”, era “de comunicação através da arte, não era para criar gênios”. O programa do curso incluía pintura, massa de modelagem, entre outros e “tinha a participação dos alunos e professores da Escola de Teatro, (que) faziam brincadeiras de teatro, enfim, talvez tenha sido a primeira experiência na Bahia de Arte/Educação” (*Idem*). O roteiro da Escola da Criança do Mamb aponta o envolvimento de Martim Gonçalves com atividades que já realizara na década de 1940 e também com cursos temporários da ET, através dos cursos para crianças e do curso de teatro de bonecos como método pedagógico da escola moderna.

Anos mais tarde, falando sobre a fase baiana do diretor, Lina Bo Bardi, afirmará que Martim concebia o trabalho no teatro “no sentido mais moderno, como uma forma de expressão de certas possibilidades de comportamento – como na medicina psicossomática, no psicodrama e no sociodrama” (EICHBAUER, 1991: 12). A tentativa de empreender a Escola da Criança, na Bahia nos anos 1960, ainda aguarda uma abordagem própria e aprofundada, mas a parte que interessa à presente pesquisa é aquela que já foi destacada por Santana (2009).

Com a criação da Escola do Mamb, outra linha de oposição a Martim Gonçalves toma forma e se fortalece, aquela capitaneada pelo educador-radialista-colunista baiano Adroaldo Ribeiro Costa, o organizador do programa infantil de rádio *A Hora da Criança*. Costa, que também era professor do Instituto Normal, sente-se ameaçado pelo novo empreendimento, mas não faz oposição frontal a Martim. Sua estratégia será abrir, daqui há pouco tempo, em 1961, a coluna semanal sobre teatro que mantém no jornal *A Tarde* para as críticas cariocas à Escola de Teatro feitas por Paulo Francis.

Utilizando informações de João Augusto e Gianni Ratto, amigos seus, Francis concebe uma série de avaliações sobre a ET escritas e publicadas no Rio de Janeiro, *sem* conhecer todas as atividades ou mesmo visitar a Escola de Teatro. Glauber Rocha irá combater arduamente tais leituras, através de artigos também publicados no jornalismo carioca. Contudo, os textos *em defesa* de Martim escritos por Glauber jamais serão republicados na coluna de Adroaldo Ribeiro Costa, no *A Tarde* (SANTANA, 2009: 175-182). Na época, Glauber, em carta para o cineasta Paulo César Saraceni, ainda desabafará: “Tive uma briga violenta com Francis por causa de Martim. É um filho da puta, teu amigo Francis. Fiz dois artigos esculhambando com ele no *Jornal do Brasil*. Estou em luta com muita gente. Vou terminar dando tiro no Rio e São Paulo. Você sabe que tenho sangue de cangaceiro (GLAUBER, 1997: 151).

Em 1960, também o corpo docente chamado de “permanente” da Escola de Teatro apresenta mudanças.<sup>1061</sup> Após um ano e meio fora, quando muita coisa

---

<sup>1061</sup> Em *Brecht Será Levado à Cena Ainda este Mês na Escola de Teatro*, no *Jornal da Bahia*, em 10 e 11 de abril de 1960. Nas revistas Repertório de números 12, 13, 14 e 15.

ocorrera, a atriz Ana Edler retorna dos EUA especialista em dicção<sup>1062</sup> – não se pode deixar de anotar, especialista em dicção em inglês. Contudo, Edler, em Salvador, tenta empregar uma técnica de trabalho vocal – e, quase em seguida, desembarca na cidade seu então namorado, futuro marido, Jack Brown, que a mesma conhecera na temporada em que ambos foram alunos do *Carnegie Institute of Technology* (atual *Carnegie Mellon University*), em Pittsburgh, na Pennsylvania. O jovem *Professor Jack*, recém-formado em direção, chega para dividir com Martim as disciplinas de Improvisação e Cenas.<sup>1063</sup>

Continuam no ano letivo de 1960, como permanecem até a saída de Martim Gonçalves, os professores: Brutus Pedreira (ensinando Leitura e Português, *Professor Brutus* era braço-direito do diretor desde 1958, amigo de quem Martim falava sobre a chegada desde 1957),<sup>1064</sup> Suzanne Pelaracci, a *Professora Suzette*<sup>1065</sup> com Técnica de Voz, e Claudio Reis, nas aulas de Esgrima. Entre temporadas mais ou menos longas na Bahia, geralmente próximas aos espetáculos, ainda participam novamente, em cursos específicos, os professores Robert Bonini, o *Professor Bob*<sup>1066</sup> (o assistente de George Izenour que continuava dando Iluminação Técnica Teatral e ensinando sobre a operação do equipamento) e Norman Westwater, o arquiteto escocês também projetista de móveis, que se envolverá com as produções da ET ao menos até o final de 1961, quando há o afastamento de Martim.<sup>1067</sup> Westwater ganhara certa projeção no Brasil desde 1954 com o sucesso da empresa Móvel Contemporânea, voltada aos novos padrões da arquitetura brasileira e a um nicho de mercado então emergente de móveis baratos e funcionais, e na qual era sócio de Abel de Barros Lima e Michel Arnoult, este último até hoje um dos grandes designers da conhecida rede de móveis *Tok&Stok* (LEON, 2009: 125-141).<sup>1068</sup> Westwater vai para a Bahia para ministrar o curso que, a contragosto de Martim, era o mais intermitente da casa: cenografia. Nesse segundo ano na Escola de Teatro, Westwater (ou *Westie*) conhecerá a jovem bolsista americana Nedra Sherr.<sup>1069</sup> Os dois se casam em seguida, chegam a montar uma casa em Salvador e, pelo menos até 2005, ainda estarão juntos, vivendo entre EUA e Inglaterra (WESTWATER, 2005: 06-08).

<sup>1062</sup> Apesar de passar um ano e meio afastada das atividades docentes da ET, o nome de Ana Edler jamais saíra dos programas dos espetáculos. Ver revistas *Repertório* até número 14. Nos EUA, Ana Edler freqüenta como aluna especial as disciplinas da graduação.

<sup>1063</sup> *Repertório* de números 12 e entrevista do professor Jack Brown à autora em dezembro de 2010.

<sup>1064</sup> Rever subcapítulos 1957 e 1958.

<sup>1065</sup> Suzanne era seu nome real, antes assinado pelo apelido *Suzette*; às vezes grafado, mesmo em documentos oficiais, como Pellaraci. Ver revistas *Repertório* de 10 a 15.

<sup>1066</sup> Em depoimento de Luiz Carlos Maciel, em *Geração em Transe: Memórias do Tempo do Tropicalismo*, Editora Nova Fronteira, 1996, p. 87.

<sup>1067</sup> Ele estará presente na ficha técnica de *Por Um Triz*, de 1961. Mais informações adiante.

<sup>1068</sup> Em *Designer: Michel Arnoult*, em *Tok&Stok*, website oficial da empresa em <http://www.tokstok.com.br/app?page=PaginaSimplesMenu&service=page&ps=41,51292,51298>. Acesso em 23 de setembro de 2011.

<sup>1069</sup> Em *Pele de Scherr Nedra* (sic) Ajuda a Fazer Tipos: Velhas e Mocinhas, no Diário de Notícias, Bahia, em 23 de fevereiro de 1960.

Já Agostinho da Silva, ao se envolver de fato e de direito na estrutura do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), deixa de ministrar as aulas da inusitada Filosofia do Teatro na ET, assim como o também português Adolfo Casais Monteiro, professor em 1959 de História do Teatro, disciplina que fora de João Augusto em 1957/1958 e, antes disso, do próprio Martim, quando este ensinara praticamente ‘tudo’ em 1956.<sup>1070</sup> Substituindo Casais Monteiro, Martim contrata em 1960 o sergipano Nelson de Araújo, 34 anos, que há algum tempo residia em Salvador. Araújo trabalhara como colunista de literatura no *Diário de Notícias*,<sup>1071</sup> havia feito algumas traduções<sup>1072</sup> e era escritor, tendo mesmo lançado seu segundo livro,<sup>1073</sup> a peça *A Companhia das Índias*, farsa em três capítulos, num concorrido coquetel nos jardins da Escola de Teatro, no ano anterior, em junho de 1959, pouco antes da V Bienal de São Paulo.<sup>1074</sup>

No lançamento de *A Companhia das Índias*, uma co-edição da Livraria Progresso Editora, empresa baiana que desde o pós-guerra batalhava por criar um nicho editorial e divulgar as letras locais, com a União Baiana de Escritores (UBE), entidade fundada há menos de um ano com os mesmos objetivos (ROSA e BARROS, 2004: 01-12; SOUZA, 1959: 01-02), estiveram presentes as diferentes gerações da intelectualidade baiana que frequentavam a Escola:<sup>1075</sup> o poeta, escritor e diretor geral dos *Diários Associados*, Odorico Tavares; o escritor Jorge Amado; o poeta e diretor do Sphan na Bahia, Godofredo Filho; o contista e diretor do Departamento de Turismo da capital, Carlos Vasconcelos Maia; o poeta e jornalista Ariosvaldo Matos; o advogado Walter da Silveira, organizador do Clube de Cinema da Bahia, entidade que desde início dos anos 1950 promovia a exibição de filmes, reunindo interessados na área; os artistas plásticos Carlos Bastos, Calazans Neto e Sante Scaldaferrri, estes dois últimos, jovens colaboradores das atividades da Escola (GONÇALVES, 1997:

<sup>1070</sup> Entre 1956 e meados de 1957, como professores “permanentes”, a Escola de Teatro tivera apenas os próprios diretores das escolas de artes: Martim Gonçalves, Hans-Joaquim Koellreutter e Yanka Rudska. A despeito disso, desde que inaugurara publicamente a Escola de Teatro, em meados de 1956, Martim Gonçalves se cercara de colaboradores, desde atores, como Ana Edler e Antonio Patiño, a palestrantes e professores-convidados para cursos. Rever subcapítulos 1955, 1956 e 1957.

<sup>1071</sup> Textos assinados por Nelson de Araújo foram anotados pela pesquisa que sustenta esta tese a partir de abril de 1957 no jornal *Diário de Notícias*, Bahia. Por exemplo, em 02 de novembro de 1957, na *Coluna Literária*.

<sup>1072</sup> Nelson de Araújo traduziu alguns solilóquios e cenas de *Macbeth*, de William Shakespeare, que foram publicados em *Três Cenas de Macbeth*, no *Jornal da Bahia*, em 15 e 16 de fevereiro de 1959 e *Cinco Solilóquios de Macbeth*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 20 de março de 1959.

<sup>1073</sup> O primeiro livro de Nelson de Araújo, *Um Acidente na Estrada e Outras Histórias*, fora lançado em 1956. Com ele, Araújo recebera o prêmio Gerhard Meyer Suerdieck, promovido pela fabricante de charutos do Recôncavo Baiano, a Suerdieck.

<sup>1074</sup> *A Companhia das Índias*, de Nelson de Araújo, Farsa em Três Capítulos. Livraria Editora Progresso em conjunto com a União Bahia dos Escritores, Salvador-Bahia, 1959. 106p.

<sup>1075</sup> Na coluna *Grand Monde*, do *Jornal da Bahia*, em 1º de julho de 1959.

63); o ainda dentista Vivaldo da Costa Lima; e demais ‘alunos da ET’,<sup>1076</sup> como Helena Ignez, Glauber Rocha e Rogério Duarte.<sup>1077</sup> Duarte fará daí a três anos o icônico cartaz do primeiro-longa de Glauber, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a partir de uma foto de close do ex-aluno Othon Bastos.<sup>1078</sup>

Nesse lançamento editorial de 1959, entre professores e demais convidados, ainda circulavam nos jardins da ET a atriz Maria Fernanda e seu marido, o diretor de TV Luís Gallon, e Clarival do Prado Valadares, médico e pesquisador baiano que desenvolvera imediata amizade com Martim Gonçalves e que em 1963 também se mudará para o Rio de Janeiro com a esposa, Erica Odebrecht, filha do patriarca Emílio Odebrecht, da futuramente famosa construtora. No Rio, Erica e Clarival continuarão muito próximos a Martim Gonçalves, de quem não apenas assistem aos espetáculos, mas com quem realizam programas pessoais como jantares e visitas para conversas informais.<sup>1079</sup> Ainda no lançamento de Nelson de Araújo, estavam Manuel Pinto de Aguiar, advogado, dono da Livraria Progresso Editora e então presidente da UBE e o geógrafo Milton Santos.<sup>1080</sup> O baiano Milton Santos, que em poucos anos será conhecido nacionalmente, havia acabado de voltar da França com um doutorado na Universidade de Strasbourg. Agora no governo Juracy, Santos fora escolhido como diretor da Imprensa Oficial do Estado (a atual Empresa Gráfica da Bahia), órgão responsável pela publicação do Diário Oficial da Bahia e que durante sua administração realizará importante atividade editorial, promovendo parcerias para publicação de livros e revistas exatamente com a Livraria Progresso Editora, com a

---

<sup>1076</sup> Como foi escrito no subcapítulo 1959, Glauber Rocha não era aluno matriculado da ET. A tese não tem informação que Rogério Duarte também o tenha sido, apesar de frequentar as atividades da unidade.

<sup>1077</sup> Na coluna *Grand Monde*, do *Jornal da Bahia*, em 1º de julho de 1959.

<sup>1078</sup> No site oficial do *Tempo Glauber*, em <http://www.tempoglauber.com.br>. Acesso em 25 de setembro de 2011. No site oficial de *Rogério Duarte*, em <http://rogerioduarte.com/>. Acesso em 25 de setembro de 2011.

<sup>1079</sup> Entrevista de Hélio Eichbauer à autora da tese; A amizade entre Martim Gonçalves e Clarival do Prado Valadares foi, quase que certo, promovida pela profunda semelhança dos seus percursos acadêmicos. Clarival, nascido em Salvador em 26 de setembro de 1918 (Martim em 14 de setembro do ano seguinte), fez o curso médio e parte do superior de Medicina também na Faculdade do Recife; Como Martim, frequentou os círculos de debates intelectuais promovidos por Joaquim Cardozo e Gilberto Freyre, em Pernambuco; Também em 1941, como Martim, após a formatura, muda-se para o Rio de Janeiro; Na década de 1950, mas precisamente entre 1951-1955, viaja para os EUA, onde continua especializações; Exatamente em 1956, assume como docente (Anatomia Patológica) da Universidade da Bahia; Mas Prado Valadares, a partir de 1957, *sem* abandonar a medicina, começa a investir em estudos de natureza social, área onde construiria uma importante produção crítica; Em 1963, também muda-se com a esposa para o Rio de Janeiro, onde trabalha como historiador e crítico por duas décadas, vindo a escrever com constância no *Jornal do Brasil*. Informações nas reportagens: *O Legado de Um Olhar Apaixonado e Tudo que Aprendi na Vida, aprendi com Clarival, no Odebrecht Informa On Line*, em <http://www.odebrechtonline.com.br/materias/01601-01700/1632>. Acesso em 20 de setembro de 2011.

<sup>1080</sup> Na coluna *Grand Monde*, do *Jornal da Bahia*, em 1º de julho de 1959.

UBE e com a Universidade da Bahia, através do *Conselho Editorial da Imprensa Oficial*, setor para o qual Milton Santos convida exatamente Nelson de Araújo. (MAMIGONIAN, Armen et al, 1992: 170-201).<sup>1081</sup> Daí que estejam todos reunidos.

Em 1959, Milton Santos, que era formado em Direito, equilibrava a direção da Imprensa Oficial, com outras duas atividades em Salvador. Além de ser editorialista (aquele que escreve os artigos que expressam a opinião do veículo) do jornal *A Tarde* desde 1956, acabara de assumir, em janeiro de 1959, após o doutorado em geografia e à convite do reitor Edgard Santos, a direção do novo e mais tarde famoso Laboratório de Geomorfologia e Estudos Regionais da Universidade da Bahia.<sup>1082</sup> Vale a pena conhecer as circunstâncias do convite:

Na volta da França, o professor Milton Santos conheceu, numa reunião na reitoria, o reitor Edgard Santos, que o encarregou de organizar um grupo de pesquisa, em cujo nome, *entretanto, não deveria figurar a palavra 'geografia'*, já que a direção não seria dos professores do Curso de Geografia e História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade da Bahia. Seguiram-se novos encontros com o professor Jean Tricart (seu orientador na França), encontros estes que aconteciam (não na Universidade, mas) no Hotel da Bahia – hoje Tropical Hotel, único hotel moderno da cidade naquela época, e na sala do escritório de advocacia do professor Milton Santos, no Edifício Antônio Ferreira, na rua Chile, Centro. Assim, com o apoio do reitor Edgard Santos, da Cooperação Técnica do Ministério das Relações Exteriores da França, representada pelo professor Jean Tricart, da Universidade de Strasbourg, e sob a liderança do espírito *renovador* do professor Milton Santos, criou-se o Laboratório de Geomorfologia e Estudos Regionais da Universidade da Bahia, em 1º de janeiro de 1959” (Itálico e parênteses da pesquisa).<sup>1083</sup>

O trecho acima foi citado na íntegra por ser mais necessária demonstração do *modus operandi* utilizado por Edgard Santos para renovar a Universidade da Bahia.

---

<sup>1081</sup> No artigo *Criação do Laboratório de Geomorfologia e Estudos Regionais*, Maria Auxiliadora da Silva, em artigos da Fundação Perseu Abramo, publicado em 09 de abril de 2006, em <http://www2.fpa.org.br/o-que-fazemos/atividades/seminarios/seminarios-arquivo/criacao-do-laboratorio-de-geomorfologia-e-est>. Acesso em 25 de setembro de 2011; No artigo *Milton Santos e a Imprensa Baiana*, do Grupo de Pesquisa Milton Santos da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, publicado em 03 de setembro de 2010, acesso em <http://permanecermiltonsantos.blogspot.com/2010/09/milton-santos-e-imprensa-baiana.html>, acesso em 22 de setembro de 2011.

<sup>1082</sup> No artigo *Criação do Laboratório de Geomorfologia e Estudos Regionais*, Maria Auxiliadora da Silva, em artigos da Fundação Perseu Abramo, publicado em 09 de abril de 2006, em <http://www2.fpa.org.br/o-que-fazemos/atividades/seminarios/seminarios-arquivo/criacao-do-laboratorio-de-geomorfologia-e-est>. Acesso em 25 de setembro de 2011;

<sup>1083</sup> No artigo *Criação do Laboratório de Geomorfologia e Estudos Regionais*, Maria Auxiliadora da Silva, em artigos da Fundação Perseu Abramo, publicado em 09 de abril de 2006, em <http://www2.fpa.org.br/o-que-fazemos/atividades/seminarios/seminarios-arquivo/criacao-do-laboratorio-de-geomorfologia-e-est>. Acesso em 25 de setembro de 2011.

Observe-se que o *doutor em geografia* Milton Santos, para organizar um grupo de pesquisa na área de *geografia*, não poderia assumir o nome *geografia* no título do trabalho. Como tentará justificar ao final do mandato o próprio Edgard Santos sobre atitudes como essa à frente da reitoria: “Diante de um ambiente interno” com “hereditário consolidado”, “parecia mais viável criar ao lado do que remodelar internamente”.<sup>1084</sup> O que está em jogo substancialmente no discurso acima de Edgard Santos é o sistema de cátedras, em torno do qual se criaram verdadeiros ‘feudos’ sobre um determinado assunto/área e não apenas na universidade baiana. Como destaca Dias (2005: 127-128):

Edgard Santos conheceu desde cedo e bem de perto as regras do jogo político da época, no qual dominavam os grupos oligárquicos que ocupavam os espaços públicos e dividiam seus territórios em zonas de influência, segundo as quais as decisões sempre eram tomadas de acordo com os interesses dos chefes e em atenção às reivindicações de seus correligionários. Um modelo análogo dominava também o ambiente acadêmico da Famed, da Faculdade Livre de Direito da Bahia (FLDB) e da Escola Politécnica (EP), onde os catedráticos exerciam o poder nas suas áreas de conhecimento, tal como os chefes oligárquicos faziam nos seus territórios políticos. Nas disputas pelas posições e pelos cargos, organizavam-se para defender os seus aliados e amigos, seus discípulos, filhos, parentes ou afilhados.

Dias (1995: 128) ainda destaca que o reitor enfrentou “com sucesso” esse tipo de relação de poder ao longo de toda sua carreira, não à toa ficando na liderança de diferentes cargos por mais de 25 anos “ininterruptos”, sendo esse jogo político “um jogo que Edgard Santos soube jogar, aliás, mais do que isso, ele foi um dos melhores” (*Idem*). Contudo, a presente tese, que não discorda no geral das conclusões de Dias, tenciona a análise para os últimos anos da administração Edgard, quando um cotidiano de incompreensões e dificuldades é travado cada vez mais acirradamente entre as diferentes unidades, sobretudo a partir da criação das novas escolas, nascidas já *departamentais*,<sup>1085</sup> sob um sistema geral universitário instituído por cátedras vitalícias.

O assunto está por merecer uma pesquisa que avalie o tema, simultaneamente, no detalhe de cada faculdade e no conjunto da instituição universitária da época. Tal estudo ainda não foi concretizado apesar da importância que os partidários desse sistema tiveram, sim, ao formar um dos mais persistentes veios de oposição à administração do reitor.

Se é verdade que Edgard soube por décadas interagir com o sistema (que, como lembra Dias, espelhava outro, o social), em 1960/1961 as contradições internas

<sup>1084</sup> Em Universidade é Realidade Total, Explica à Imprensa o ex-Reitor, Jornal da Bahia, 09 e 10 de julho de 1961.

<sup>1085</sup> Em Universidade é Realidade Total, Explica à Imprensa o ex-Reitor, Jornal da Bahia, 09 e 10 de julho de 1961.

provocadas pelas próprias mudanças propostas pela reitoria, já não deixavam espaço para que o *pacto político* continuasse como antes. Como argumento, a presente tese mostrará em detalhes no subcapítulo de 1961, como a reitoria Edgard Santos provocará profundamente tal sistema – mesmo que trágica e paradoxalmente ainda tentando uma conciliação com ele – ao aprovar o *Sistema de Classificação de Cargos da Universidade da Bahia*, trazendo uma aguardada lista com o nome dos novos e realmente “permanentes” docentes da instituição.<sup>1086</sup>

Desde os anos 1940 não havia contratação para novos professores na UBa. Em 1960, só para destacar dois nomes, os diretores das escolas de artes Koellreutter e Martim Gonçalves não eram funcionários efetivos. Nas férias, Martim, por exemplo, se mantinha como bolsista, ora da Fundação Rockefeller, ora do Departamento de Estado Americano, ora de outros institutos de pesquisa, ora de lugar nenhum.<sup>1087</sup> A presente tese também desconhece qualquer estudo que tenha analisado a citada lista, lista que traz os nomes dos novos professores e funcionários universitários contratados, lista que será aprovada e publicada no *Diário Oficial da União* em 06 de junho de 1961. Daí a exatos dois dias, em 08 de junho de 1961, Edgard Santos – então indicado como o primeiro nome na lista tríplice para ocupar novamente o cargo de reitor para o triênio 1961-1964, período ao final do qual se aposentaria *compulsoriamente* por idade, aos 70 anos, e quando, afirmava, pretendia fechar sua carreira – será preterido do cargo, sob profundo impacto pessoal e significativa comoção pública (SANTOS, 2008: 135-136).<sup>1088</sup> Entre todas as forças que atuarão para a substituição do reitor, a publicação desse cobiçada lista de cargos públicos vitalícios aguardada há décadas não terá realmente nenhum peso? Não será a gota que faltava? O subcapítulo sobre 1961 voltará ao tema.

Como se pode concluir pela sequência da tese, o que acabara de ocorrer para a criação do Laboratório de Geomorfologia, organizado por Milton Santos, não era uma exceção. O presente capítulo já narrou em que condições ocorrera o nascimento do CEAO (1959) e, logicamente, sobre o nascimento das escolas de arte (1955-1956): todas surgindo *no subsolo, no porão ou sem se assumir* de imediato como tal, mas, no conjunto, causando abalos progressivos na estrutura da Universidade da Bahia e na estrutura da Cidade da Bahia.

Estudos já afirmaram que “durante a gestão de Edgard Santos, a UBa participou destacadamente de um período muito dinâmico da história baiana, quando movimentos políticos, econômicos, artísticos e científicos produziram profundas repercussões no estado” (DIAS, 2005: 128). A Universidade da Bahia se torna o motor da mudança. Através da Universidade, se conseguia convênios, contatos,

<sup>1086</sup> Decreto no. 50.625, publicado no *Diário Oficial da União*, em 06 de junho de 1961.

<sup>1087</sup> No *Annual Report – 1961* da *Rockefeller Foundation*. Documentos disponíveis em <http://www.rockefellerfoundation.org/about-us/annual-reports>. Acesso em 07 de julho de 2011.

<sup>1088</sup> Em Universidade da Bahia tem novo Reitor, no *Diário de Notícias, da Bahia*, em 09 de junho de 1961.

parcerias e *seriedade* para os empreendimentos. “Possuir” a universidade federal seria possuir a locomotiva que empreendia a transformação do estado. No momento em que é escrita esta tese, a importância da instituição universitária para o desenvolvimento de diferentes localidades *do Brasil*, sobretudo as periféricas – mais que a criação de empresas, mais que a ação do próprio Estado e dos municípios – é ponto pacífico em estudos acadêmicos e em ações políticas. Não à toa os governos do século XXI – os governos petistas, em especial – criarão dezenas de universidades federais nas mais interioranas localidades do país. Cinquenta anos antes, a mudança e a modernização empreendida pela Universidade da Bahia provocam diferentes unidades e também atingem, como já se disse, as mais distintas áreas, como medicina, física, geografia, enfermagem e matemática (*idem*). E, é claro, as artes.<sup>1089</sup>

Apenas antecipe-se sobre a relação futura de Edgard Santos com o sistema de cátedras. Após ser afastado da reitoria em 08 de junho de 1961, no curto tempo de vida que lhe restará (ele falece em 02 de junho de 1962), o ex-reitor se envolverá profundamente com a reforma universitária brasileira, ao ser indicado presidente do Conselho Federal de Educação, órgão que age, entre outras deliberações, contra o monopólio da cátedra como unidade operativa das faculdades e contra a hierarquia magistral, que subordinava os demais docentes ao magistrado e não a um *departamento*. O debate sobre a reforma adentra pelos anos 1960, possui histórico rico, distintas polêmicas e versões e deve ser analisado em separado, mas convém à presente tese adiantar que tal Reforma Universitária será implementada apenas em pleno Regime Ditatorial, em 1968, quando ainda é instituído, nas federais, o sistema de créditos (MARQUES, 2005: 138; 155-183; 209; CUNHA, 2007: 15-25).

Mas para compreender a importância específica da Escola de Teatro durante estes anos de renovação, é necessário voltar mais uma vez àquele lançamento do livro de Nelson de Araújo, em junho de 1959, e perceber que pelas figuras ali presentes nos jardins da Escola *o sistema político, cultural, artístico e educacional baiano* ainda se encontrava sob equilíbrio. Tal equilíbrio sofrerá daí a poucos instantes quatro incisivos e consecutivos golpes. O primeiro deles, já estudado, foi provocado em setembro de 1959, com a crise dos alunos da ET, quando filhos de importantes famílias locais integram também a lista daqueles que se indispõem publicamente com Martim Gonçalves e, ao fim, terminam se afastando do empreendimento que, por sua vez, segue dinâmica trajetória.<sup>1090</sup> Os três golpes seguintes ocorrem todos ainda em 1960 e, em linhas gerais, traçam o destino do diretor e de sua Escola para o ano de 1961.

Aquele que a presente tese chama de ‘segundo golpe’ ocorre durante a temporada de *A História de Tobias e Sara*, com texto de Paul Claudel já encenado por Martim em O Tablado e cujo aparato técnico de iluminação do Teatro Santo

<sup>1089</sup> Rever subcapítulo 1955.

<sup>1090</sup> Em especial, os descendentes dos Mariani Bittencourt, dos Robatto e dos Calmon de Sá, em *Impressões Modernas*, p. 68.

Antonio possibilita desta vez a criação de uma ambiente repleto de simbolismo e poesia. Essa montagem, que é a segunda do ano, é elogiada por grande parte dos textos jornalísticos e provoca, como a maioria dos espetáculos da ET, grande interesse público (SANTANA, 2009a: 199-212).<sup>1091</sup> A pequena narração que se segue é oriunda de três depoimentos de atores, ex-alunos, todos envolvidos diretamente com a produção:<sup>1092</sup> O reitor Edgard Santos avisa a Martim Gonçalves que irá em comitiva de convidados assistir ao espetáculo e pergunta se este, que começava normalmente às 21h, não poderia ser antecipado para as 20h30. Martim concorda e em seguida informa sobre a mudança de horário à produção da peça, que se prepara para a apresentação extraordinária. Acontece que, no dia marcado, às 20h30, atores e técnicos em posição, público já na plateia, nem o reitor e nem os seus convidados aparecem. Segundo o ator Otoniel Serra, Martim Gonçalves ainda espera talvez 10, 15, 20 minutos, não se sabe, e daí manda “trancar os portões da Escola”, com a ordem de que “ninguém mais” poderia entrar, posto que ele, que também era diretor e iluminador do espetáculo, estava acompanhando a apresentação da cabine. Às 21h, chega Edgard Santos e o séquito de convidados. Martim nem sai da cabine de iluminação e pede “a um funcionário” que dê o recado ao reitor “para que eles voltem outro dia”.

Essa história é contada com pequenas variações, às vezes entre risos, às vezes com seriedade, por diferentes alunos daquela época, mas parece ter provocado um profundo desgaste – não aparente – nas relações entre Edgard Santos e Martim Gonçalves. A presente tese acredita que o estrago foi realmente feito por conta de duas informações colhidas pela autora da pesquisa. A primeira, já publicada no livro *Impressões Modernas*, está presente no depoimento do jornalista Florisvaldo Mattos, então chefe de reportagem do *Diário de Notícias*, quando este analisa o porquê da saída de Martim Gonçalves da direção da Escola de Teatro:

A interpretação que me parece mais plausível é que, seguramente, o próprio Edgard 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 (SANTANA, 2009a: 102).

A segunda informação que reforça a hipótese de que Edgard Santos ficara atravessado com Martim – se não por esse episódio específico, que afinal o

---

<sup>1091</sup> Em Sara e Tobias (Escola de Teatro) no Lugar da Ópera, no Diário de Notícias, Bahia, 31 de julho de 1960; Sara e Tobias por Martim Gonçalves, no Diário de Notícias, Bahia, 04 de setembro de 1960; Nota Estréia de Sara e Tobias, no Diário de Notícias, Bahia, 10 de setembro de 1960; Foto/legenda Povo Aplauda Sara e Tobias, no Diário de Notícias, Bahia, 16 de outubro de 1960; Claudel, Martim e Helena, por Walter da Silveira, no Diário de Notícias, Bahia, 16 de outubro de 1960.

<sup>1092</sup> Depoimentos de Maria Moniz, Eduardo Cabús e Otoniel Serra. Ver programa da peça, Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

constrangera na frente de um grupo de testemunhas, por algum(s) outro(s) – vem do depoimento do professor Jack Brown, também coletado pela presente pesquisa. Durante os longos ensaios de *A Ópera dos Três Tostões*, Martim se desentende com Jack Brown e Ana Edler e os demitem. Tal acontecimento (o desentendimento e a posterior demissão) possui no mínimo quatro versões diferentes (a de Glauber Rocha, a da atriz Maria Moniz, a do ator Eduardo Cabús e a do próprio Jack Brown que, na época, como ele próprio afirmará em entrevista gravada à pesquisadora, não falava português direito e não entendia o que Martim dizia durante a briga, apesar de Ana Edler o “explicar depois o que ocorrera”). Todas as versões estão descritas e arquivadas pela pesquisa que sustenta esta tese.<sup>1093</sup> Contudo, no assunto que ora se trata, o mais importante a destacar é que, segundo a versão de Brown, ao saber da demissão de Ana Edler, o reitor a chama para conversar, estando ele próprio, Brown, presente, e “oferece a ela o cargo de diretora da Escola de Teatro. Ao qual ela não aceita”. Alunos amigos de Martim Gonçalves, aqueles que continuarão próximos a ele após a saída da Bahia, não acreditam na existência de qualquer cisão entre Edgard/Martim. O que leva o presente trabalho a conjecturar que: 1- assim também continuasse pensando o diretor; 2 – assim o diretor quisesse que continuassem pensando sobre eles.

O terceiro golpe no ‘equilíbrio de forças’ da elite baiana é dado quando a própria encenação de *A Ópera dos Três Tostões* vem a público, em novembro de 1960, pelos motivos já elencados anteriormente. A peça ‘revolucionária’ e ‘comunista’, que a Escola tentava montar desde 1959, com uma obra de Bertolt Brecht, autor que aparecia nas listas de textos da unidade desde 1957, montagem que se torna grande atração de público, recebe uma das mais incisivas e ferinas críticas do jornal *A Tarde*,<sup>1094</sup> veículo porta-voz da elite baiana conservadora tanto política, quanto esteticamente. O *A Tarde*, também por motivos políticos, no geral se mostrava ‘reticente’ quanto à administração Edgard Santos (afinal, um antigo getulista, como o governador Juracy) e, por extensão, às suas ‘novidades’. Quanto ao *Diário de Notícias* – jornal ligado à renovação cultural, mas “politicamente conservador”, “ligado à UDN”, como lembra em entrevista o próprio chefe de reportagem da publicação na época – segue tranquilamente apoiando ‘o espetáculo de Brecht’, mesmo após a bombástica estreia e repercussão do ‘autor comunista’. (SANTANA, 2009a: 111-115; 205- 212; 267-278). O *Diário de Notícias* após a destruidora crítica do *A Tarde* tanto ainda continua apoiando a montagem e o diretor que divulga um evento em ‘homenagem à Martim Gonçalves pela realização da Ópera de Brecht’

<sup>1093</sup> Versão de Glauber Rocha em *Tope a Parada, Mr. Francis*, publicado no *Jornal do Brasil*, em 11 de fevereiro de 1961; Versão de Maria Moniz transcrita em entrevista não gravada com a autora da tese; Versão de Eduardo Cabús em entrevista gravada com a autora da tese; Versão de Jack Brown em entrevista gravada com a autora da tese. Ainda sobre o fato do professor Jack não falar e compreender claramente o português, ele argumentou na entrevista que conversou com Ana Edler e ela explicou o que ocorrera.

<sup>1094</sup> Em *A Ópera dos Três Tostões*, de Napoleão Lopes Filho, jornal *A Tarde*, em 25 de novembro de 1960.

promovido pela UBE (União Baiana de Escritores), por Nelson de Araújo e Ariosvaldo Mattos, em dezembro de 1960.<sup>1095</sup>

Contudo, o quarto golpe, aquele que põe realmente a pique a estabilidade da elite baiana com a Escola de Teatro e da elite baiana entre si, viria célere. Ao querer exibir *A Ópera*, “um acontecimento nacional”,<sup>1096</sup> gratuitamente, na recém-fundada TV- Itapoan, o mais novo e potente veículo local da já poderosa rede *Diários Associados*, rede que, segundo depoimento de contemporâneos, tem poder maior ao que a rede Globo terá (CRAVO JR *apud* PEREIRA, 2001: 230), Odorico Tavares se desentende com Martim Gonçalves.

Segundo três versões, também de pessoas próximas a Martim, o diretor teatral não teria concordado com a exibição gratuita do espetáculo e queria que a empresa de comunicação, que tinha patrocinadores e comercial, pagasse cachê aos atores e técnicos (SANTANA, 2009a: 94-103).<sup>1097</sup> O que parece totalmente plausível diante da orientação profissionalizante de Martim Gonçalves para a ET e para seus alunos e da tentativa do mesmo em garantir alguma fonte de renda para a unidade exatamente a partir desse espetáculo.

Além disso, como lembra uma aluna-atriz, havia também o receio de que o público pagante no teatro diminuísse com a exibição da peça na TV. Havia ainda a peleja particular de Martim contra “iniciativas de cunho puramente comercial que favoreciam um profissionalismo precoce e medíocre” e “que exploravam o ‘desejo de aparecer’ dos alunos sem que houvesse a disposição de remunerá-los” (GONÇALVES, 1997: 66).

O depoimento de um ex-aluno desceria nos detalhes da discussão. Segundo essa versão, a gota d’água entre esses dois pernambucanos que promoviam a modernidade baiana teria ocorrido quando Martim corrigiu Odorico e disse: “Não, Odorico, você não é um mecenas. Você é um marchand”.<sup>1098</sup> No interior dessa frase – a primeira vista um tanto enigmática –, estavam guardadas as disputas e querelas que vinham sendo travadas instintivamente entre eles há algum tempo por conta dos usos do TCA pelo Mamb/ET/Escola da Criança e pelas críticas realizadas por Martim-Gonçalves-Lina-Bo-Bardi (a confusão entre essas fontes emissoras é assunto do terceiro capítulo) à turma baiana de artistas plásticos modernos apoiada por Odorico Tavares desde que ele chegara ao estado, nos anos 1940. Independente de a frase ter sido de fato pronunciada (afinal, o aluno estivera presente *no momento* da briga? Como soubera disso?), o fato de a máxima circundar o desfecho da relação Martim-Odorico deve ser levada em consideração.

<sup>1095</sup> Em UBE Homenageará Martim pela Ópera de Brecht e Weill, no Diário de Notícias, Bahia, em 29 de novembro de 1960.

<sup>1096</sup> Entrevista de Jurema Penna a Márcio Meirelles, jornal *A Tarde*, Bahia, em 10 de março de 1984.

<sup>1097</sup> *Idem*, com depoimento de Eduardo Cabús e Maria Moniz.

<sup>1098</sup> Depoimento de Eduardo Cabús.

E aqui outro necessário e último retorno àquela trama de forças ainda em equilíbrio nos jardins da ET em 1959, trama social e política observada num dos muitos ‘instantâneos’ da sociedade presentes nos eventos promovidos por Martim Gonçalves na Bahia. A primeira chave de compreensão é que todos aqueles nomes no lançamento de Nelson de Araújo, independente da então variedade de seu poder aquisitivo (de estudantes a funcionários públicos, de artistas já famosos internacionalmente a poderosos empresários) e de suas idades (de 21 a 56 anos), todos eles pertenciam, todos sem exceção, a gerações de artistas e/ou de ‘gente interessada em cultura’ que tentavam desde a década de 1920, de diferentes modos e em diferentes expressões estéticas, implantar/divulgar a Arte Moderna na Bahia (OLIVEIRA, 1999: 12-23; MELO, 2003: 01-28). Dito de outro modo, todos se consideravam ‘modernos’.

A segunda chave de interpretação é que pelo menos um terço daqueles nomes era originalmente graduado ou com alguma passagem pela Faculdade de Direito, instituição que, até o surgimento das escolas de artes da administração Edgard Santos, detinha a formação/promoção não apenas dos principais juristas, advogados e políticos do Estado, como também da grande maioria dos homens de letras e da cultura baiana, aí incluso os jornalistas (MATTOS, 2008: 07-09). Dessa instituição não seria estranho que saíssem também os elementos mais ‘politizados’ da localidade. Dentre as faculdades clássicas (Medicina, Engenharia e Direito), Direito é aquela que mostrará maior aversão ao surgimento da Escola de Teatro em Salvador.

Medicina, não. Fora os opositores a Edgard Santos presentes entre os próprios colegas da Faculdade de Medicina (SANTOS, *Idem*: 136), que, não seria estranho supor, também não apoiassem suas ações, entre estas as escolas de arte, os médicos pareciam possuir certa proximidade com Martim Gonçalves. Martim, Edgard e Clarival do Prado, como se sabe, eram médicos. O diretor da prestigiada/histórica Famed, Rodrigo Argolo Ferrão, membro de ancestral família baiana, é presença cativa nos eventos da Escola de Teatro, permite que sua filha, Yonne, se case com um jovem ator-diretor, Luis Carlos Maciel, e ainda integra a banca de diplomação da primeira turma de formandos da ET, em dezembro de 1959. Numa foto oficial, aparecem Argolo, Martim, Koellreutter, Brutus e Lina Bo Bardi entregando um diploma a atriz Sonia dos Humildes. Todos sorridentes.<sup>1099</sup> Quanto à presença de Lina Bo nos eventos da ET desde 1958, já se disse, era constante, mas quando a Escola de Teatro estiver sob fogo cruzado em 1961, a sua participação – ‘se não é professora, é o que?’ – também será questionada. No acervo pessoal de Martim, há convites para eventos de medicina promovidos na Bahia. Há pelo menos um prospecto, de uma associação de médicos baianos, que informa aos seus associados que eles teriam acesso facilitado para receber convites dos eventos da Escola.<sup>1100</sup> Os convites da

<sup>1099</sup> Foto do Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1100</sup> Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

Escola até o final de 1960 são gratuitos e franqueados à todos aqueles que se disponibilizassem a pegá-los com antecedência.

Quanto à Politécnica/Engenharia, nada de específico será encontrado pela presente pesquisa que mereça uma análise aprofundada, exceto o fato de que muitos de seus então universitários frequentavam a Escola de Teatro como espectadores e, décadas mais tarde, senhores feitos, ainda lembrariam das peças assistidas “no tempo de Martim Gonçalves”.<sup>1101</sup>

Retornando para o posicionamento – se não oficial, oficioso – da Faculdade de Direito em relação à Escola de Teatro, alunos das primeiras turmas de teatro<sup>1102</sup> falaram sobre a existência de (pelo menos) uma passeata promovida por estudantes de Direito contra as ações da reitoria Edgard Santos, entre estas, a Escola de Teatro. Teria sido quando uma jaula contendo um pequeno veado preso circulara pelas ruas de Salvador e onde se lia a seguinte faixa: “Ai, ai, ai. Sou aluno de Teatro”.<sup>1103</sup> Pelo menos um desses alunos afirma recordar de Glauber Rocha, ainda estudante da referida Faculdade, puxando um coro público contra a ET.<sup>1104</sup> Glauber, contudo, troca de posição (e de instituição) em pouco tempo. Será acusado pelos antigos colegas/correligionários de ter sido ‘comprado’ pelo dinheiro da reitoria/de Martim e/ou de estar defendendo agora a unidade por ser namorado de uma aluna da ET (Helena Ignez, que também era, simultaneamente, estudante de direito).

Existiam, além de Glauber e Helena, outros alunos que estudavam Direito e, ao mesmo tempo, se direcionaram para a Escola de Teatro, como Jurema Penna, formada na primeira turma da ET e que também se torna advogada, mas segue a carreira de atriz. Haveria ainda o emprego de pelo menos uma expressão que remete ao cotidiano do Direito no cotidiano da Escola de Teatro. A tese não sabe explicar se fora uma ‘brincadeira momentânea’ ou algo permanente daqueles anos, mas quando Martim Gonçalves instituiu o procedimento para o exercício da crítica das apresentações dos alunos – primeiro o aluno apresentava sua cena, depois os colegas e o público o criticavam, depois Martim criticava a cena e criticava as próprias críticas – este procedimento fora chamado de “o banco dos réus”.<sup>1105</sup> A atriz e professora Ana Edler era advogada, formada em Direito no Rio.<sup>1106</sup>

---

<sup>1101</sup> A presente pesquisadora não pode fugir de certa imersão etnográfica inevitável no tema da tese, posto que há mais de uma década é atriz e jornalista atuante no cenário cultural baiano. Quando repórter da editoria de Cidade do *Correio da Bahia* (2000-2004), não foram raras as vezes que um entrevistado, ao saber de sua condição de atriz, comentava espontaneamente sobre este ou aquele espetáculo assistido “no tempo de Martim Gonçalves”.

<sup>1102</sup> Depoimentos de Otoniel Serra e Eduardo Cabús.

<sup>1103</sup> Depoimento de Otoniel Serra.

<sup>1104</sup> Depoimento de Eduardo Cabús.

<sup>1105</sup> *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1957, Jurema Pena fala-nos sobre a Escola de Teatro da Universidade da Bahia.

<sup>1106</sup> Idem

São encontradas matérias com declarações de membros da Faculdade de Direito da UB publicadas nos periódicos locais fazendo ironias ou tecendo indiretas à Escola de Teatro, isso para não citar as observações contidas na famosa revista “de cultura” do Centro Acadêmico Rui Barbosa, a *Ângulos*.<sup>1107</sup> Um exemplo colhido à época no jornal *A Tarde*, em 11 de setembro de 1959, na reportagem *Juri Simulado, Parecia Verdadeiro* permite que se ouça o timbre das provocações. A matéria, que aborda sobre um júri simulado promovido pelo C.A. Rui Barbosa, aproveita para informar que um “engraxate da faculdade” “cumpru perfeitamente seu *papel*” de réu. O engraxate “permanecendo durante todo o julgamento em atitude de quem está arrependido”, “chegando mesmo às lágrimas e levando o lenço ao rosto”. E o mais interessante, segundo o texto: “Assinale-se que este papel foi desempenhado a troco de alguns níqueis dados pelos estudantes, tendo o suposto réu demonstrado grande vocação teatral. E pensar-se que, enquanto isso, a reitoria gasta milhões de cruzeiros na manutenção da ET, não aproveitando estas verdadeiras vocações”.<sup>1108</sup>

Anos depois, em 2006, Florisvaldo Mattos, formado em Direito em 1958, jornalista do *Diário de Notícias* entre 1959 e 1963, dirá: “Não me lembro de ter visto Gonçalves 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 desse movimento!” (MATTOS *apud* SANTANA, 2009a: 101).

A já citada oposição de Glauber Rocha à ET, quando ainda aluno de Direito, a tese defende, fora uma evidente manifestações desse ambiente acadêmico ressentido, de uma faculdade que perdia o cetro de única/grande promotora das artes e das letras locais – oposição associada, no caso de Glauber, com a também já estudada corrente introduzida pelo ‘pessoal do cinema carioca’, com quem ele se relacionava e que enxergou em Martim Gonçalves apenas mais ‘um importado burguês da Vera Cruz’.<sup>1109</sup> Glauber foi porta-voz de uma geração. Essa opinião trazida por ele do cinema carioca adentrou posteriormente nas críticas baianas contra Martim e, ironicamente, será combatida pelo próprio Glauber.<sup>1110</sup> Toda essa explicação da tese é para *corrigir* o que permanece presente no imaginário baiano, de que ‘as escolas tradicionais’ eram contra ‘as escolas de arte’. Ao menos em relação à ET (e isso diz muito), sobretudo antes da campanha jornalística de 1961, o problema real era com a Faculdade de Direito.

Por fim, a terceira e mais decisiva chave de leitura para compreender aquele grupo que ainda prestigiava feliz mais um lançamento na Escola de Teatro com o livro de Nelson de Araújo em 1959, grupo que agora, ao final de 1960, se divide

<sup>1107</sup> Na nota *Grupo Teatral A Barca*, Glauber Rocha, *Revista Ângulos*, Ano VIII, número 13, julho de 1958. Centro Acadêmico Rui Barbosa da Faculdade de Direito da Universidade da Bahia

<sup>1108</sup> Em *Juri Simulado, Parecia Verdadeiro*, no *A Tarde*, Bahia, em 11 de setembro de 1959.

<sup>1109</sup> Rever subcapítulos 1958 e 1959.

<sup>1110</sup> Em *Tope a Parada, Mr. Francis*, de Glauber Rocha, publicado no *Jornal do Brasil*, em 11 de fevereiro de 1961.

dramaticamente e cuja parte mais poderosa disputará com violência a retomada do poder então em mãos de Martim Gonçalves. Fora os poucos ‘artistas profissionais’ ali presentes e que viviam *exclusivamente* de seu trabalho, aquele grupo não era formado por simples espectadores das artes, mas por indivíduos que dividiam suas atividades burocráticas e oficiais, algumas com bastante poder político, com um certo nível de amadorismo artístico.

Acontece que Martim Gonçalves realmente acreditava que a criação de uma escola de arte, de teatro, como era o caso, representava uma etapa adiante para o desenvolvimento e fortalecimento do campo artístico no país, etapa fundamental para a legitimação e independência da área artística diante dos demais campos.<sup>1111</sup> O diretor realmente acreditava que com ações como aquelas empreendidas em bloco pelo reitor Edgard Santos, a área do teatro e das artes como um todo se fortaleceria e se profissionalizaria, permitindo que novas vocações assumissem *como integral e o quanto antes* a carreira artística, uma profissão, em certa medida, como outra qualquer.

Tal batalha não é só dele, é de uma geração, como contam diferentes abordagens sobre a história do teatro brasileiro (DÓRIA, 1975; GUZIK, 1986; SILVA, 1986; BRANDÃO, 2009). Só que, no Brasil, em certa medida essa batalha se confunde com a história da modernização/do modernismo nos palcos. Contudo, tal sincronia (fazer profissional/estilo moderno) deveria ser compreendida como algo *apenas circunstancial ao caso brasileiro* e não essencial ao fenômeno de maturação do campo artístico teatral. Apesar de ser um ‘encenador moderno’, na compreensão mais objetiva da expressão, como o prova sua carreira antes, durante e depois da fase baiana, Martim Gonçalves como administrador de uma instituição com objetivos mais amplos parece já compreender profundamente tal característica nacional, ao levar *também* para o interior da Escola da Bahia, técnicas/estilos/artistas *não-modernos*, artesãos exímios em sua prática e tradições consagradas de diferentes campos da arte. Contudo, não se vê, na época (1955-1961), versão sobre a Escola de Teatro que a compreenda de forma tão complexa. No período, cada intérprete a toma numa direção, mostrando mais que o ‘objeto’ visado, o alcance da própria mirada.

Apenas posteriormente à *debacle* da primeira administração podem ser encontrados depoimentos – fora os do próprio Martim<sup>1112</sup> – que, retrospectivamente, possuem uma *visão mais ampla* dos objetivos institucionais da Escola. O primeiro a ser destacado, o de Glauber Rocha, é publicado em 31 de março de 1963, no *Jornal da Bahia*, e está presente na abertura de uma longa entrevista de Martim Gonçalves dada quando há o primeiro dos seus três retornos a Salvador após a saída da ET. Em

<sup>1111</sup> A opinião está dispersa em inúmeras entrevistas dele no período, mas, a título de citação, ler: *O Teatro, um Elemento Vivo do Nosso Estágio Cultural*, no *Diário da Noite*, Pernambuco, em 02 de janeiro de 1958; e entrevista de Martim Gonçalves a Matilde Matos, na coluna *A Cidade e As Gentes*, do *Jornal da Bahia*, em 04 de abril de 1959.

<sup>1112</sup> Entrevista de Martim Gonçalves a Matilde Matos, na coluna *A Cidade e As Gentes*, do *Jornal da Bahia*, em 04 de abril de 1959.

1963, o diretor prestigiará a inauguração do Museu de Arte Popular, dirigido por Lina Bo Bardi, no Solar do Unhão. É quase desnecessário informar que os jornais *A Tarde* e *Diário de Notícias* não darão conta de sua volta à cidade.<sup>1113</sup> Abaixo, a tese seleciona uma sequência de réquiens à ET:

Hoje, quando no início de um novo governo, está inaugurando oficialmente o Solar do Unhão, coloca-se, na estratégia do tempo, um profundo ‘conceito de cultura atlântica’ através das ideias de Martim Gonçalves. Estas ideias, esta participação, este conceito ativo não são frutos de uma especulação teórica fundada sobre erudição informativa e muito menos intencionada em metas programáticas que recusam (embora preguem) a ‘práxis cultural’. A geração de Martim Gonçalves (uma geração pernambucana de quarenta anos) não é definida como sistema expressivo, mas é individualmente salientada nas figuras do poeta João Cabral de Mello Neto e do próprio Martim Gonçalves. Se a poesia de João Cabral é um ‘objeto e uma perspectiva’ o teatro de Martim Gonçalves também o é. A informação de Martim Gonçalves não é humanística, clássica, tradicional – mas, eis o caso único no Brasil – ligada a uma corrente moderna de pensamento que é básica para a compreensão da cultura na primeira metade do século no Ocidente. A cultura como objeto vivo e participante, a cultura anti-elite, no sentido que a elite é uma ‘coragem’ criativa limitada à sombra da hipocrisia, atingiu seus primeiros sintomas através do encontro Martim Gonçalves/Lina Bardi. Assim é que a “Exposição Bahia” realizada em São Paulo na Bienal-58 (*sic*) anunciava então este conceito fundado na prática. A teoria discursiva, a manipulação vazia da dialética, a pré-teorética eram pela primeira vez postas na gaveta; em troca um objeto que vivia e nesta vida determinava um conceito novo. Há, nesta corrente, uma compreensão ‘bahausiana’ num sentido mais tradicionalista, uma revisão do próprio processo clássico ou renascentista. Esta é uma pedra de toque, hoje magicamente sistematizada pelo acontecimento do Unhão.

O trecho de Glauber acima será trabalhado no próximo capítulo, como o seguinte de Lina Bo Bardi, divulgado em 16 de agosto de 1973, na apresentação da exposição do MASP, após o falecimento de Martim Gonçalves, em homenagem à carreira do diretor:

O centro de documentação da Escola de Teatro da Universidade da Bahia foi um grande esforço na procura duma cultura autóctone. Hoje está destruído. A biblioteca da Escola de Teatro da Universidade da Bahia foi um centro da verdadeira informação internacional. A Escola de Teatro da Universidade da Bahia foi de 1956 e 1961 uma das mais sérias tentativas culturais do país. Mas para o Campo-de-Concentração-Província a autonomia intelectual é ridícula, a dedicação ao trabalho é ridícula, o silêncio é ridículo, a biblioteca é ridícula e a cultura verdadeira é ‘requinte’ (...) Alguém, como Glauber que viveu aquela aventura, poderia escrever sobre esta história, num certo sentido a História Cultural do Brasil. Martim é um daqueles que nos períodos duríssimos da história dum país são sacrificados Mas é a custa das

<sup>1113</sup> Pesquisa da autora da tese entre março e abril de 1963 nos jornais *A Tarde* e *Diário de Notícias*.

incompreensões e das brutalidades que a cultura e a história fatigosamente avançam. É a única esperança.

Do professor Nelson de Araújo, em entrevista ao *Jornal da Bahia*, em 18 de fevereiro de 1978:

(...) Para Martim Gonçalves o teatro era mais que uma atividade profissional, embora poucas pessoas tenham tido, como ele, a consciência da profissão (ARAÚJO *apud* GONÇALVES, 1991: 62).

Para encerrar, sem nem de longe esgotar a listagem, do artista plástico Sante Scaldaferrri, em 10 de julho de 1991:

Não se poderia falar da Escola de Teatro da Universidade da Bahia e de seu criador e primeiro diretor, Martim Gonçalves, sem se dar uma pálida ideia do profícuo e infelizmente curto período, quando ela foi a primeira escola neste gênero implantada no Brasil. Tive o privilégio de assistir à primeira aula pública realizada no subsolo da reitoria, e posteriormente fui aluno de cenografia. Portanto, sou testemunha da grandiosidade da obra, como também das magníficas aulas, conferências, cursos com professores da casa e convidados especiais que abrangiam todas as linguagens necessárias à formação dos alunos, já instalados em sede própria com um teatro denominado de ‘Santo Antônio’, e principalmente porque assisti a todos os seus espetáculos (SCALDAFERRI *apud* GONÇALVES, 1991: 66).

Considerando o que foi explicitado e debatido até o momento, a presente tese defende que o ponto nevrálgico de Martim Gonçalves na Bahia foi que ele batalhou arduamente através da instituição Escola de Teatro para que as questões do seu campo específico – no caso, o artístico/cultural – fossem discutidas, avaliadas, legitimadas e submetidas ao escrutínio não dos poderes locais constituídos, como era praxe até então, mas que fossem consideradas, sobretudo, no âmbito daquele grande campo de poder que crescia supra-nacionalmente e que, através de uma sequência de práticas através dos séculos já havia sido legitimado como independente pela História em diferentes países.

Batalhar pela *formação de um campo artístico específico*, que reconhecesse a natureza independente, os mecanismos e as características criadoras e cognitivas da prática artística em particular foi a *grande ação definitivamente Moderna empreendida pela Escola de Teatro* de Martim Gonçalves na Bahia. Isso é dito conscientemente, apesar da evidente modernidade de sua ação como diretor teatral, como diretor administrativo e como professor e, sobretudo, *apesar das intensas relações* que a ET estabeleceu, sim – ao contrário do que há 50 anos se acredita – com o poder político local e suas instituições, com o Estado, com o Mercado e com o Público e mesmo apesar do amplo diálogo que promoveu entre o Teatro e as demais

Artes. Dito de outra maneira, a ação de Martim à frente da Escola de Teatro, no seu curto período, agiu de maneira fundamental para que fossem exercitadas/compreendidas as *sólidas fronteiras* que existem entre o campo artístico e os demais campos, não obstante as múltiplas formas de encontro e diálogo que podem ser empreendidas entre tais instâncias.

Martim Gonçalves, contudo, não deixará nenhum programa de ação escrito, nenhum manifesto sobre seu empreendimento na Bahia será detalhado de forma clara para a posteridade. Ele próprio durante os anos que ainda viverá trabalhando profusamente no Rio de Janeiro silenciará quase que completamente sobre o assunto ‘Escola de Teatro da Bahia’, numa espécie quase de recalque, jamais descrevendo ou mesmo falando sobre o que vivenciou.<sup>1114</sup>

Mesmo quando, entre 1955 e 1961, fora provocado pelos contemporâneos baianos sobre a importância que a Arte – que a Escola de Teatro – deveria ter numa sociedade, é forçoso admitir, Martim não sentou, não conversou e nem palestrou sobre o tema. Ele provou: Arte também é poder. Arte faz a cabeça, inquieta os corações e abala as estruturas, nem que sejam as simbólicas.

Martim Gonçalves passou a mensagem e ela foi compreendida. Tanto que após a verdadeira explosão de signos e sentidos que foi a montagem de *A Ópera dos Três Tostões*, no TCA, com gente assistindo mais de quatro/cinco vezes o espetáculo,<sup>1115</sup> “considerada uma das melhores montagens de Bertolt Brecht na América Latina”,<sup>1116</sup> dez anos depois sendo lembrada pelo crítico Oscar Araripe, do *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, como “uma das montagens míticas do teatro brasileiro contemporâneo”,<sup>1117</sup> maior sucesso de público até então da Escola da Bahia, o ano letivo termina para a ET com um estranho silêncio. Quase não se divulga a lista da segunda turma de formandos da Escola: Anatólio Oliveira, Manuel Lopes Pontes, Mário Gusmão, Cecília Rabelo, Dulce Schwabacher e Helena Ignez Rocha.<sup>1118</sup>

Com a montagem da *Ópera* em novembro/dezembro de 1960, como se viu por diferentes motivos, o diretor se desentende de vez com o jornal *A Tarde* e com a rede

---

<sup>1114</sup> Martim Gonçalves cita o empreendimento da ET/UBA em duas oportunidades: uma em 1967, quando apenas fala do empreendimento do “reitor Edgard Santos”; e outra, em 1970, quando ao estreitar nova montagem de *Senhorita Júlia*, é questionado pelo repórter se ela teria algo a ver com a montagem de 1958, na Bahia e ele responde lacônico: “nada a ver”. Em *Evolução do Teatro Brasileiro*, por Martim Gonçalves, *Revista do MEC*, ANO VIII, no. 38, maio/junho de 1967. Pp. 15-17; e O próprio acervo sobre a Bahia só será aberto pelos amigos Hélio Eichbauer e Lina Bo Bardi após a sua morte, em entrevista de Hélio Eichbauer.

<sup>1115</sup> Entrevista de Florisvaldo Mattos, concedida em fevereiro de 2006.

<sup>1116</sup> Em Beatrice Tanaka, em *Brasil Memória das Artes*, Portal das Artes, Funarte, em <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/cenario-e-figurino/biografia-de-beatrice-tanaka>. Acesso em 07 de outubro de 2011.

<sup>1117</sup> Em O Balcão: Cena, Música e Interpretações, de Oscar Araripe, no *Correio da Manhã*, em 17 de julho de 1970.

<sup>1118</sup> Numa nota do *Jornal da Bahia*, em 04 e 05 de dezembro de 1961.

*Emissoras e Diários Associados*. Portanto, além da paradoxal antipatia – que era mútua – com o movimento estudantil ‘revolucionário e progressista’ e do desgaste não-evidente com seu chefe imediato, o reitor Edgard Santos, Martim Gonçalves fecha o ano de 1960 em litígio direto com os principais veículos baianos daquele que já era chamado de “o quarto poder”: a mídia.

## 1961 – Antes da Queda

Duas informações precisam ficar claras antes que a narrativa do subcapítulo 1961 tenha início. Primeiro, sobre as características do material utilizado como fonte historiográfica. Como em nenhum outro ano, os dados encontrados nas reportagens jornalísticas – sobretudo as locais – precisaram ser postos em suspeição a todo instante. Diante da quantidade de elementos contraditórios e mesmo infundados divulgados pelos jornais – o que será alvo da análise do terceiro capítulo –, o cronograma de atividades do ano letivo narrado, listagem traçada sempre como apoio para a escrita, foi substancialmente construído a partir do cruzamento dos seguintes documentos: *Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia*, publicado no *Diário Oficial da União*, em 19 de dezembro de 1961;<sup>1119</sup> cartas de Martim Gonçalves aos tios Dom Gerardo e Lila;<sup>1120</sup> material sobre a Escola de Teatro da Bahia presente no *Rockefeller Archive Center*, nas pastas 56 e 57;<sup>1121</sup> Listagem do *Sistema de Classificação de Cargos da Universidade da Bahia*, publicado no *Diário Oficial da União*, em 06 de junho de 1961;<sup>1122</sup> entrevistas a alunos e professores da Escola de Teatro realizados pela autora da tese; e biografia não publicada de Martim Gonçalves, escrita por sua irmã Hebe Gonçalves (GONÇALVES, 1997: 67-69).

Quanto aos dados obtidos no numeroso material jornalístico coletado pela presente pesquisa nos impressos baianos *Diário de Notícias*, *A Tarde* e *Jornal da Bahia*<sup>1123</sup> e nas duas pastas de recortes de textos de 1961 presentes no acervo pessoal de Martim Gonçalves,<sup>1124</sup> foram cruzados entre si e apropriados, porém a tendência foi empregá-los em pontos consensuais com os demais documentos ou quando demonstraram, para a autora da tese, trazer informações que apesar de ausentes das fontes acima listadas não polemizavam com elas, ou melhor, não as contradiziam, nem contradiziam o fluxo de informações já em andamento desde os anos anteriores.

As contradições, como muito já se disse, serão o alvo da análise do terceiro capítulo, sendo no presente texto apenas topicamente apontadas. Além do mais, o material de 1961 é majoritariamente opinativo, com menos informação factual. Ainda é preciso que se diga que muito impressionou a autora da tese o estado das pastas pessoais do diretor teatral sobre o ano de 1961. Tais pastas, que trazem recortes de

<sup>1119</sup> No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia, *Diário Oficial*, em 19 de dezembro de 1961, Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1120</sup> Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1121</sup> Cartas-relatórios de Martim Gonçalves para a Rockefeller Foundation, entre 1958 a 1960. Box 56 e Box 57, Folder 472, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>1122</sup> No Decreto no. 50.625, *Sistema de Classificação de Cargos da Universidade da Bahia*, no *Diário Oficial da União*, de 19 de maio de 1961, no site *JusBrasil Diários Oficiais*, em <http://www.jusbrasil.com.br/diarios>, acesso em 15 de agosto de 2011.

<sup>1123</sup> Acervo digitalizado Jussilene Santana.

<sup>1124</sup> Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

jornais baianos e de outras localidades, não estão em ordem cronológica, estando mesmo organizadas de trás para frente, algo que contrasta e muito com as pastas de 1956 e 1957/1958. A pasta de 1956 é a mais bem organizada. Já as pastas de 1959 e 1960 não foram encontradas entre os documentos pessoais de Martim Gonçalves. Por sua vez, duas pastas (incompletas) sobre 1959 são as que compõem o acervo da “época de Martim Gonçalves” da Escola de Teatro,<sup>1125</sup> o que leva a crer que elas pertencem originalmente ao mesmo grupo e que foram deixadas na unidade – não se sabe a razão – pelo diretor.

Na comparação do acervo compilado por Martim Gonçalves com o acervo reunido pela autora aparecem lacunas em ambos os lados. Portanto, o material colhido pela pesquisa complementou as pastas do diretor e vice-versa. Ainda sobre as pastas pessoais de Martim do ano de 1961, chamou atenção a existência de recortes de reportagens soltos inseridos entre as páginas de recortes organizados como clipagem (colados num papel de ofício), a presença de páginas guardadas inteiras com diversas matérias sinalizadas numa mesma edição e, mais ainda, o hábito do diretor – que se intensifica sem dúvida no período – de marcar em vermelho trechos das matérias publicadas, trazendo inclusive citações entre círculos e pontos de exclamação e setas ao lado. A tese distinguirá algumas informações ressaltadas pela ‘leitura vermelha’ de Martim Gonçalves no momento em que elas surgirem.

O segundo aviso que precisa ser lembrado ao longo da leitura é que, ao começar o ano de 1961, três acontecimentos eram imprevisíveis, apesar de poderem parecer determinados para aquele que estuda, retrospectivamente, a Bahia e o Brasil da época. São eles: a queda do reitor Edgard Santos, em 08 de junho; a queda do diretor Martim Gonçalves, em 16 de agosto; a queda do presidente Jânio Quadros, em 25 de agosto de 1961. Tais mudanças políticas tiveram muito impacto no curso da história, posteriormente reconfigurando mesmo o olhar dado a fatos pregressos, mas ao adentrar o ano de 1961 o certo é que todos esses homens ainda tinham poder. E desejam continuar possuindo. A queda dessa tríade – que está intimamente entrelaçada entre si, como descreverá a tese – também pode ser compreendida como um sintoma da grande agitação sócio-econômico-política vivida no Brasil que precede e mesmo provoca o Golpe de 1964, ação cívico-militar que fecha dramaticamente o frágil interlúdio democrático existente entre duas ditaduras (a do Estado Novo e a Militar) e que no país durou exatos 19 anos, entre 1945 e 1964. Agora, a narrativa.

O ano letivo da Escola de Teatro inicia em abril de 1961, pela primeira vez sem a presença de Martim Gonçalves. Martim ainda está nos EUA e chegará à Bahia apenas no início do mês seguinte. A aula inaugural é realizada no dia 03, uma segunda-feira, às 17h, com abertura do professor Nelson de Araújo, quando também tem início o curso intensivo (diurno e noturno) de *Literatura para Teatro, Cinema e*

---

<sup>1125</sup> Pastas de recortes dos anos Martim Gonçalves (sem título), Acervo Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Disponibilizado por Suzy Spencer.

TV, de duração de três meses, ministrado por Stanley Richards, professor de roteiro que retorna do II Seminário Internacional de Teatro, ocorrido no ano anterior.<sup>1126</sup> Nilda Spencer, que regressara da Inglaterra, é a intérprete da palestra, que aborda, entre outros temas, a constante “busca do teatro americano” por “técnicas novas”.<sup>1127</sup> Estão presentes no Teatro Santo Antônio os professores da casa e alunos antigos e novos. Os calouros aí reunidos foram submetidos a testes preliminares de língua, composição em português e vocação.<sup>1128</sup> A Escola de Teatro havia instituído a “matrícula sob condição ou provisória”. O que era isso? O aluno fazia um “exame de seleção” ou “teste de habilitação” e poderia cursar o primeiro semestre, mas a matrícula só seria confirmada a depender do seu aproveitamento e da frequência demonstradas naquele período. Muito provavelmente fora a maneira encontrada pela administração para aproximar potenciais alunos, contudo, sem se envolver definitivamente com eles, de maneira que o afastamento dos “sem rendimento” não fosse tão traumático.

De pouco ou nada vai adiantar a estratégia. Ainda esse semestre, ao confirmar a matrícula de apenas três alunos – algo realmente a se discutir –, Martim Gonçalves terá negativa exposição na imprensa, mas sua versão não será ouvida. Quando o relatório da Comissão de Sindicância trouxer à luz, em 19 de dezembro, a explicação acima, Martim já estará definitivamente afastado da direção da Escola da Bahia. Nas palavras do documento: “Assim, dos alunos do 1º ano somente três continuaram; os demais foram afastados – e não ‘expulsos’ conforme se afirmou com impropriedade”.<sup>1129</sup>

Em abril de 1961, a Escola de Teatro inicia o semestre de forma atípica não apenas por conta da ausência do diretor. Os dois mais fortes jornais locais, o *A Tarde* e o *Diário de Notícias* – apesar de o segundo até noticiar sobre o início das aulas – não mais escondem a severa indisposição com o empreendimento. Após a péssima crítica à *A Ópera dos Três Tostões*, ainda em novembro do ano anterior,<sup>1130</sup> o *A Tarde*, basicamente através da Coluna *7 Dias no Teatro*, de Adroaldo Ribeiro Costa, descarrega mais munição contra a Escola, republicando, entre dezembro de 1960 e fevereiro de 1961, os comentários demolidores do jornalista carioca e então crítico teatral Paulo Francis (SANTANA, 2009a: 175-182).

---

<sup>1126</sup> No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia, Diário Oficial, em 19 de dezembro de 1961; Na coluna Teatro, do Jornal da Bahia, em 30 de março de 1961.

<sup>1127</sup> Na coluna Teatro, do Jornal da Bahia, em 30 de março de 1961; Em Reiniciaram-se Ontem as Aulas da ET da Universidade, no Diário de Notícias, em 04 de abril de 1961;

<sup>1128</sup> Idem.

<sup>1129</sup> No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia, Diário Oficial, em 19 de dezembro de 1961; Em entrevista com o ator Eduardo Cabús.

<sup>1130</sup> Em *Ópera dos Três Tostões*, de Napoleão Lopes Filho, no *A Tarde*, em 25 de novembro de 1960.

Francis, sem conhecer a Escola e suas atividades, critica, em resumo, a própria possibilidade de existência de uma unidade de ensino teatral como aquela numa região dependente e atrasada como o Nordeste. Os textos de Francis (a pesquisa compilou dois artigos e defende – pelas informações contidas neles próprios e nos artigos-resposta de Glauber Rocha – que o *A Tarde* os dividiu e republicou em pedaços, fazendo parecer que foram quatro escritos ao todo e não dois)<sup>1131</sup> foram impressos originalmente no *Última Hora* e no *Diário Carioca*, ambos do Rio de Janeiro. Tais textos receberam dois artigos-resposta de Glauber Rocha: *Atenção, Paulo Francis e Tope a Parada, Mr. Francis*.<sup>1132</sup>

Os textos de Glauber, contudo, são publicados no *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, com certo atraso, posto que ele já se encontrasse no sertão baiano envolvido com o segundo longa, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*,<sup>1133</sup> filme sobre o qual, aliás, ele dirá ter aprendido “tudo” com a *Ópera* (estaria ele se referindo ao famoso *trato brechtiano* dado à interpretação dos atores ao dialogarem com a câmera?). E mais: os artigos de Glauber não apenas chegam atrasados no Rio, como *não são* republicados na coluna de Ribeiro Costa em Salvador, sendo a recepção baiana sobre o assunto formada ouvindo apenas um lado da questão, ou seja, a provocação de Francis, que, na verdade, expõe a opinião de Gianni Ratto – Ana Edler – João Augusto, todos amigos do crítico, como ele expõe nos textos. Além de tudo, o próprio Francis dá a entender que se informa sobre a questão ‘Escola de Teatro’ lendo o jornal *A Tarde*.

---

<sup>1131</sup> Os textos/trechos foram coletados pela presente pesquisa no jornal *A Tarde* e não nos jornais originais. A tese, como disse, suspeita que sejam, na verdade, dois textos de Paulo Francis que o *A Tarde* desmembrou afirmando serem vários, informação que precisa ser apurada com as publicações originais. Tal suspeita surgiu exatamente no texto republicado na Bahia em 28 de agosto de 1961, quando, num trecho, Francis afirma “há dias a ET apresentou a *Ópera dos Três Vinténs*”. Ora, tal informação só teria coerência se fosse escrita exatamente no seu primeiro texto, que é datado de 30 de novembro de 1960, já que a *Ópera* estreou em 15 de novembro de 1960! Mas não só isso: o texto de Francis publicada no *A Tarde* em 13 de fevereiro de 1961 é claramente anterior ao texto de Glauber Rocha publicado no *Jornal do Brasil*, em 11 de fevereiro de 1961. No *A Tarde* foram publicados trechos nas seguintes datas: 12 de dezembro de 1960, na coluna *7 Dias no Teatro*, originalmente como de 30 de novembro de 1960, no Rio de Janeiro; no *A Tarde*, em 30 de janeiro de 1961, na *7 Dias no Teatro*, originalmente de 16 de janeiro de 1961; no *A Tarde* em 13 de fevereiro, na *7 Dias no Teatro*, originalmente de quando? A coluna não diz; no *A Tarde*, na *Página Unidade*, em 28 de agosto de 1961, originalmente de quando? Também não é informado. Lendo os textos de Francis como dois, e não quatro, faz sentido que Glauber tenha rebatido com apenas outros dois textos. E mais: o ‘terceiro’ texto de Francis foi reproduzido na Bahia exatamente dois dias após a publicação no Rio do segundo (e último) texto de Glauber, *Tope a Parada, Mr. Francis*. A hipótese da tese é que é exatamente a este artigo que Francis optará por não responder.

<sup>1132</sup> Em *Atenção, Paulo Francis*, em 14 de janeiro de 1961, no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro; Em *Tope a Parada, Mr. Francis*, em 11 de fevereiro de 1961, no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro.

<sup>1133</sup> “E por falar em Glauber Rocha, a imprensa sulina toda noticiou como ‘escândalo de Janeiro’ a briga do nosso colega com a ‘vedete’ Paulo Francis. Estando no sertão, Glauber atrasou a resposta. Mas já preparou uma “bomba de dinamite” contra os inimigos da ET, que sairá brevemente no Suplemento Dominical do JB. Aguardem. Estamos teatralizados (pois, pois). No *Diário de Notícias*, Bahia, em 29 e 30 de janeiro de 1961, na coluna *Hi-SO*, de Sylvio Lamenha.

Segue o tipo de introdução que Adroaldo Ribeiro Costa fornece ao texto de Francis: “*Data vênia* (sic), transcrevemos alguns trechos de artigo de Paulo Francis no *Diário Carioca*, sobre a Escola de Teatro da Universidade da Bahia. *Preferimos aqueles trechos mais objetivos, menos pessoais ou que focalizam o assunto mais estritamente artístico*” (grifos da tese). É preciso destacar a terminologia do advogado que o também jornalista Ribeiro Costa é ao abrir tal discurso. *Data vênia* é um termo em latim largamente utilizado no direito e comum no debate entre advogados e promotores. Usa-se a expressão no sentido de ‘com licença’, para *pedir permissão para discordar*.

O discurso dissimulado de Ribeiro Costa, presente em outros textos, é ressaltado acima quando ele afirma escolher apenas os ‘trechos mais objetivos, menos pessoais’ contra a Escola, em contraste com o que se lerá na sequência abaixo recortada e publicada pelo *A Tarde*. Destaque-se ainda o fato de Ribeiro Costa já não mais informar a data de publicação do artigo original de Francis. A tese acredita ser o de 16 de janeiro de 1961 (com trechos já republicados na Bahia, por volta da data), o que justificaria as respostas contidas no artigo de Glauber seguinte, impresso apenas em 11 de fevereiro de 1961, no *Jornal do Brasil*. Contudo, o trecho que segue é reimpresso no *A Tarde* exatamente em 13 de fevereiro de 1961, ou seja, apesar de ter sido publicado *antes* do de Glauber (e por isso o cineasta o responde) é impresso *depois* da resposta do baiano, dando a entender ser uma ‘nova resposta de Francis’ ao último e aguardado texto de Glauber.

O texto de Glauber estava sendo aguardado por muita gente. Enquanto preparava a resposta, Glauber partilha sua indignação com amigos da imprensa e do cinema, em conversas e cartas, tanto que um colunista do próprio *Diário de Notícias*, Sylvio Lamenha, histórico apoiador de Martim Gonçalves, anseia tal resposta a Francis e a compara a uma “bomba de dinamite contra os inimigos da ET”, contudo sua nota não entra em mais detalhes.<sup>1134</sup> Ao contrário do que leva a pensar o ardil de Ribeiro Costa no *A Tarde*, a resposta de Glauber a esse texto de Francis *não ganhará* uma tréplica. Segue a sequência real de publicação (Francis/Glauber), lembrando que apenas a provocação de Francis será conhecida na Bahia:

Antes de mais nada, quero esclarecer que esta escola me desperta um 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. Essa sempre foi a minha opinião desde os primórdios da escola, 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 do termo acadêmico, ou um centro de pedantismo provinciano pseudo-cosmopolita. A segunda hipótese foi confirmada. O motivo desse meu pessimismo é simples. Não acredito que teatro sério possa florescer em comunidades provincianas, em virtude do complexo socioeconômico que rege o destino dessas comunidades. A

---

<sup>1134</sup> Idem.

exceção é o 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. Foi o que aconteceu à Escola da Bahia. O mais é a contribuição particular, a personalidade do Sr. Eros. A Escola até hoje nunca fez nada que pudesse de alguma maneira influenciar o teatro brasileiro. A razão principal é aquela que observei acima. O mais decorre do Sr. Eros, que não tem qualquer visão cultural do teatro. É apenas um diletante, homem que enquadra Claudel e Brecht no mesmo programa de trabalho somente porque ambos são célebres. Há também uma insinuação maliciosa de que conservadores querem que a escola faça *A Moreninha* em vez de Brecht. *A Moreninha* é o exemplo que ocorre ao Sr. Eros para definir o moderno teatro brasileiro, o teatro de Jorge Andrade, de Guarnieri, de Francisco Pereira da Silva e etc. É preciso dizer mais? O programa da escola é montar espetáculos de prestígio. Quase sempre são importadas personalidades do RJ e SP ou da Europa e EUA, para garantir a estes espetáculos o mínimo de profissionalismo. Esta é atividade da Escola que recebe divulgações nos jornais do Rio e São Paulo. E o que é isto senão uma espécie de amadorismo marrom? Em matéria de interpretação, o Sr. Eros descobriu Stanislavski hoje, quando Brecht e Planchon, o *Theatre Workshop* e outras grandes companhias estão tentando livrar-se do jugo de Stanislavski, o velho russo passa a ser ‘avant-garde’ numa província brasileira. E Stanislavski via Lee Strasberg e Stella Adler, cujos estúdios de trabalho o Sr. Eros visita em suas periódicas excursões aos EUA. Um Stanislavski adaptado a condições inteiramente diferentes das nossas. Pode alguém tomar a sério a Escola da Bahia? Há pessoas que alegam que a *Ópera dos Três Tostões* é um sucesso. Não duvido, nem confirmo o contrário, pois não vi o espetáculo. Mas o que tem que ver o espetáculo bem sucedido com a programação cultural de um centro de ensino? O que se espera de um centro de ensino é um currículo eficiente que abranja os diversos aspectos da experiência teatral e que decorra de uma visão cultural peculiar às condições sociais do país em que funciona. A Escola da Bahia na melhor das hipóteses faz um ou outro espetáculo de boa qualidade enxertado de profissionais de todo o mundo. Quanto à situação da Escola na própria Bahia ignoro qual seja. Sei apenas que o principal jornal de Salvador, *A Tarde*, se (palavra ilegível) contra ela, que há grande descontentamento de universitários baianos contra o reitor e contra a Escola. Mas, como disse antes, o assunto não diz respeito ao que considero (que) seja a componente positiva do teatro brasileiro no processo evolutivo que sofre no presente (republicado no *A Tarde*, coluna *7 Dias no Teatro*, em 13 de fevereiro de 1961. O *A Tarde* não publicou a data original em que saiu no *Diário Carioca*. Acréscimo entre parênteses da pesquisa).

Glauber responde ao artigo acima, em 11 de fevereiro de 1961, no *Jornal do Brasil*, com *Tope a Parada, Mr. Francis*:

(...) Paulo Francis é um verdadeiro diletante, produto típico de cultura importada que se profissionalizou em ataques ao teatro brasileiro e fez a demagogia do nacionalismo e do esquerdismo tão indeciso quanto suas reais possibilidades humanas. Um amigo seu, particular e que vive aqui na Bahia já me havia confessado, várias vezes, esta incapacidade do referido crítico para enfrentar sua região como ela é, e ter coragem de,

por exemplo, ser um diretor teatral. Experiência mais tarde lamentavelmente frustrada. Por isso, meu caro Francis, é muito fácil dizer que não liga a um teatro de província. Eis o primeiro sintoma de sua alienação pseudo-metropolitana, do seu esnobismo tupinambá, de sua covardia em se olhar no espelho sem retoques. Culturalmente, uma Escola de Teatro, neste Nordeste rude, é de importância fundamental. Desejamos, então, apenas um teatro burguês para Rio e São Paulo? É este o teatro brasileiro pelo qual os senhores se batem tão arduamente? Você mais uma vez errou e nunca um artigo seu foi tão infeliz: se chamei sua atenção, saiba que sempre o tive como crítico de respeito. E caso você viesse à Bahia, teria comprovado mais esta eficiência e este caráter enfaticamente evidenciado em seu estilo. Desconhecer a Escola de Teatro da Bahia significa desconhecer os movimentos culturais de todo o Norte, o teatro de Pernambuco, de Porto Alegre, os vários grupos que tentam e fazem peças pelas veredas destes imensos sertões. Desconhecer o resto do país. Assim, Martim Gonçalves não é alienado. Seu trabalho cresceu de tal maneira que – e isto é importante – mesmo os movimentos anti-universitários posteriores omitiram a Escola de Teatro. Líderes da esquerda podem ser as melhores testemunhas do fato. (...) Por sermos baianos não somos tão cretinos como você pensa. A fonte da juventude não está nos bares e muito menos nesta angústia diária de ler jornais estrangeiros e aspirar Nova Iorque ou Paris e se frustrar novamente em sua profissão de crítico, que seria digna, caso fosse honesta e interessada pelo país. Como pode, então, uma pessoa acusar outra de diletante e alienada, se ela mesma acha que o centro do mundo é o Rio e São Paulo? (...) Creio que, diante disso, os profissionais mais sinceros do teatro brasileiro não podem duvidar das qualidades da Escola da Bahia: Martim Gonçalves sempre deu dias e noites totais ao trabalho e nunca fez a menor concessão de favoritismo, motivo geral de uma série de discordâncias. O vedetismo nunca viveu na Escola, e nunca o diretor permitiu as menores atividades amadorísticas. É claro que a Escola teve falhas. A primeira delas foi Martim tentar atrair nomes como o de Ratto e Domitila do Amaral. Eles não aproveitaram a oportunidade porque desejaram destruir a quem os recebera. (...) Como podem ver, tudo não passa realmente de intrigas, algumas deprimentes. O mais vergonhoso, porém, é tentar destruir uma obra única no Brasil, que não se esconde dos críticos, nem do público, nem dos escritores que vêm à Bahia (...) Paulo Francis, como crítico, deveria, inclusive, vir verificar de perto, fosse ou não convidado. Era seu dever. Do contrário, não passa de um amador, sem maiores preocupações. (...) Não sendo o Nordeste uma senhora decadente, sou obrigado a encarar a vida com certa inquietude. Daí, embora seja cineasta e não tendo nada a ver com teatro, voltar novamente à cena guanabarina, que vive sob o jugo do Sr. Paulo Francis. (...) Realmente escrevi contra a Escola em tempos idos, e estes artigos existem sem que deles tenha vergonha. O mais difícil, pois, seria ficar ao lado de Martim Gonçalves, não do homem, mas da obra que realizou, vencendo minhas próprias dúvidas. Dúvidas semelhantes àsquelas de Francis. Eu, porém, entrei na Escola e vi coisas de perto, vi também de longe e notei que o clima provinciano era formado pelo grupo de professores, cuja orientação cultural era alienada e disponível a olhar ‘sem azedume o mundo no qual está vivendo’. (...) ‘Todos dizem que Martim é ultravaidoso, temperamental, invejoso e ditatorial’. Outros alunos da Escola não confirmam isto. (...) O mais grave, porém, de todas as argumentações improvisadas por Francis, é aquela de que uma ‘Escola financiada pelo

Estado só poderia servir ao Estado'; que a Escola monta Claudel e Brecht apenas porque são nomes importantes; que a Escola é um núcleo acadêmico. Em primeiro lugar, a Escola de Teatro da Universidade da Bahia recebe orientação livre do seu diretor e nunca o reitor Edgard Santos recomendou esta ou aquela peça. Aliás, alguns autores da velha geração baiana, de baixo nível literário, tentaram várias vezes introduzir peças na Escola e foram recusados, não valendo os grandes prestígios nos corredores da Reitoria. Por isso Martim Gonçalves não serve ao Estado, e isto prova muito bem o *Jornal da Bahia*, órgão de esquerda (eu sou dos *Diários Associados*), que apontou Martim Gonçalves como o professor universitário do ano, justamente pela sua independência frente à Universidade, totalmente desprovida de preconceitos. Como, então, poderia ser núcleo acadêmico uma entidade cultural que não estabelece programas, mas visa, exclusivamente, levar a um povo que não conhecia teatro todas as manifestações importantes, seja de esquerda ou direita, Claudel ou Brecht? A função da Escola é formar profissionais e por isto convida profissionais para o trabalho ao lado dos alunos. Não se poderia nunca criar uma verdadeira consciência isolados na distância dos espetáculos comerciais (no bom sentido) das metrópoles. Errado seria estabelecer um programa demagógico, restrito e pensado dentro de perspectivas pessoais. Como poderiam ser formados atores e diretores que conhecessem apenas uma face do teatro? Assim, desde Suassuna, Francisco Pereira da Silva, Antonio Callado, Artur Azevedo a Tennessee Williams, Strindberg, Tchecov, Claudel e Brecht foram montados como neste ano irão à cena Beckett, Camus, determinado autor nacional esquecido pelos nacionalistas, um autor baiano novo, Paulo Gil Soares, e possivelmente Shakespeare. Nunca a Escola esteve ausente do teatro brasileiro moderno: *Chapetuba F.C* foi ensaiado e teve cenas representadas para o público interno da Escola, assim como *Pedro Mico*, e várias peças curtas de Pereira da Silva. Não foi, Francis, ideia de Martim, lembrar de *A Moreninha*, para caracterizar o teatro brasileiro. Você entendeu meu artigo e não é tão bobo para não saber que fez um veneno feio. *A Moreninha* é um exemplo que citei da minha cabeça para lembrar que o público conservador da Bahia preferia espetáculos desta natureza, não porque a peça seja ruim (funciona até, dentro do seu espírito), mas porque o lirismo molhado é o que infelizmente caracteriza aquilo contra o que Martim lutou e venceu, impondo Claudel e Brecht para um público de povo, de gente de rua, de operários. Aqui, pela primeira vez no Brasil, se realiza um teatro verdadeiramente antiburguês. Quem viu, não nega! O interesse pelo teatro brasileiro sempre foi o princípio básico. A pesquisa e a integração cultural deste trabalho estiveram presentes na última Bienal, quando a *Exposição Bahia*, da Escola, foi um sucesso, principalmente junto aos melhores críticos europeus que lá estiveram. (...) Não sabe você, em sua pseudo-sociologia, o que seja complexo socioeconômico. Se soubesse, veria que é justamente aqui onde pode florescer este teatro sério. Porque a produção é mantida pelo Estado, todo o baixo sentido comercial é conseqüentemente queimado. E o público não é aquele de gente de bem, porque operário pela primeira vez neste país pode assistir Brecht, de graça, quantas vezes quiser. Assim, o teatro se desenvolve. Em segundo lugar, posso lhe assegurar que Martim Gonçalves fez mais na Bahia do que Planchon: porque uma província brasileira é pior do que uma francesa, e aqui a Escola enfrentou a mentalidade provinciana, daí a irritação de alguns redatores do jornal *A Tarde* (...). Sua análise é idêntica àquela formulada pela melhor classe dos reacionários políticos

brasileiros que, em 11 de agosto, formularam o ‘esquecimento do Nordeste. Seco como está, melhor deixar pegar fogo, logo’. Quer dizer que uma Escola é aventura, porque se destina a dar carreiras? Então vamos considerar aventuras as Faculdades de Medicina, Politécnica, Direito e outras? Ou para o ilustre crítico teatral, teatro não é carreira digna? Deveríamos então viver sem teatro, pelo fato de ser na Bahia? E por que aventura? Por que vaidades? Sinceramente, Francis, eu estou fazendo perguntas estabelecendo o debate que, você disse, Martim recusou. Afirmo que ele não sabe desta minha participação no problema. Disse você, ainda, que se a Escola desmentir certas coisas, você informa, cômico de que cumpriu seu dever. Por isto, eu afirmo meu convite: venha à Bahia. Ninguém vai agredi-lo. Ou você tem medo de enfrentar uma verdade e não admiti-la? Eu também fui vencido pelo impacto da Escola. Por isto, repito, não me envergo do artigo que fiz, movido, como você, por antigas erupções juvenis. Apenas estava seguindo um programa político, o que, na pior das hipóteses, é mais digno do que seguir um programa de intrigas. E sou muito mais jovem que você. Insistindo para que você venha à Bahia – o clima é excelente, as mulheres são belas, a comida excitante: uma boa semana de férias – logo que a Escola reinicie suas atividades, eu, particularmente, assumo a responsabilidade pública de lhe demonstrar o que digo. Mas a sua responsabilidade de crítico também está em jogo, porque acredito que mesmo outros inimigos de Martim Gonçalves e todos os escritores brasileiros que conhecem a Escola, como também o teatro sério do Brasil, não poderão admitir a sua infantil negação de uma evidência. Tope a parada, por favor!

Pela resposta de Glauber – cuja falta (em defesa) ajudou a legar os impactos históricos discutidos, por isso merecendo agora vir quase na íntegra – percebe-se o grau de compreensão que ele possuía dos propósitos da Escola. A batalha jornalística travada entre Glauber-Francis nos jornais cariocas é sucintamente definida como o “escândalo de janeiro” pela notinha de Sylvio Lamenha, no *Diário de Notícias*, da Bahia, que, porém, não fala mais nada sobre os acontecimentos e argumentos. Glauber, que havia participado da turma de jornalistas que inaugurara, em 1958, o *Jornal da Bahia*, jornal baiano mais ligado à esquerda, veículo de um ex-comunista, João Falcão, agora, desde 1959, trabalhava no *Diário de Notícias*, sob o controle de Odorico Tavares. Evidentemente que chama atenção o fato de ele não publicar um texto claramente em defesa à Martim Gonçalves no veículo *Associado* em que escreve. Contudo, uma semana antes de ter o texto-resposta a Francis publicado no *Jornal do Brasil*, Glauber Rocha lança o artigo *Inconsciência e Inconsequência da Atual Cultura Baiana*, publicado no *Diário de Notícias*. O longo artigo que merece uma análise própria não cita textualmente Martim Gonçalves/Escola de Teatro, apesar de falar assim sobre a *Ópera dos Três Tostões*:

A guerra que as novas gerações devem abrir contra a Província deve ser imediata: a ação cultural da Universidade (sic) e do Mamb são dois tanques de choque: poderemos mesmo dizer que os clarins de batalha foram tocados pelas grandes exposições do Mamb pela montagem de *A Ópera dos Três Tostões*, de Brecht, que provocaram, no pensamento pequeno-burguês, uma excitação digna de senhoras históricas (...) Se na

crítica literária houvesse um crítico do quilate de Walter da Silveira, teríamos o maior impulso nesta luta que deve logo ser vencida (Em *Inconsciência e Inconsequência da Atual Cultura Baiana*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 05 e 06 de fevereiro de 1961).

Será muito cedo para lembrar que logo no início de 1962 Glauber Rocha também se mudará para o Rio de Janeiro? Em *Mapa – Paisagem Nova Paisagem*, de 1962, o cineasta assim narrará a sua partida de Salvador:

Como estou de passagem marcada para amanhã, os amigos mais queridos comentam no ato de despedida. Uns dizem que o negócio é ir mesmo e não voltar mais porque a terra não presta; às 10h a vida noturna acaba; a burrice é gigantesca; o provincianismo maior; as mulheres pensam que Simone de Beauvoir é pornografia e assim por diante. Outros discursam em torno do sol e do barroquismo, do colonial e deste Atlântico antigo que eu mesmo rebatizei nas horas raras de verão (...) Na verdade não sei bem, mas acontece que já larguei a terra umas cinco ou seis vezes e sempre voltei (...) Magia da Bahia. Rossellini disse ‘nada como a Bahia’. Mas me viciiei em Copa (cabana) (...) Agora, nova paisagem (...) A turma do teatro temendo sempre e sempre Paulo Francis – e sobretudo rever Martim, falar da Bahia, esquecer a Bahia e descobrir, em qualquer dia, que a Bahia é a terra da gente. Então, o sujeito desaparece, pega o avião e volta. Ninguém lá sente sua falta, como também não sente aqui (Acréscimo entre parênteses da tese).<sup>1135</sup>

No futuro mais distante, quando Glauber morrer, a *Folha de São Paulo* publicará uma ampla cobertura sobre seu sepultamento no Rio – féretro que reunirá mais de 800 pessoas –, ocasião em que também o jornal publicará, em anexo, dois artigos opinativos sobre o cineasta: um de Cláudio Abramo, correspondente internacional em Londres, o outro de Paulo Francis, correspondente em Nova Iorque. Nesse texto, de agosto de 1981, denominado *Um Raro Brasileiro de Gênio*, Francis recordará e dará sua versão da polêmica com Glauber travada exatos 20 anos antes:

Nos conhecemos ele me baixando o sarrafo nos últimos anos do governo Kubitschek. Eu era crítico de teatro de *Última Hora* e do *Diário Carioca*, no Rio de Janeiro. Combati um outro amigo, Eros Gonçalves, que dirigia a Escola de Teatro da Bahia (felizmente Eros e eu voltamos a ser amigos antes que ele morresse). Um dia abro o suplemente literário de Reinaldo Jardim e Ferreira Gullar, no *Jornal do Brasil*, e havia um artigo me baixando o malho, assinado por ‘Glauber Rocha, da Bahia’. Para surpresa geral dos amigos, não respondi. O fato é que achei o artigo excelente (Em *Um Raro Brasileiro de Gênio*, na *Folha de São Paulo*, em 24 de agosto de 1981).

---

<sup>1135</sup> Em *Mapa – Paisagem Nova Paisagem*, sem data, sem jornal, na pasta pessoal de Martim Gonçalves de 1961, mas já entre recortes de janeiro/fevereiro de 1962. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

Fora o fato da presente pesquisa não ter encontrado a versão de Martim Gonçalves para o reatamento dessa amizade, Francis esqueceu que ele respondeu pelo menos uma vez, sim, às provocações de Glauber contidas no primeiro texto, *Atenção, Paulo Francis*. Por mais que Francis não o tenha citado diretamente, ele retoma os seus tópicos, como o exemplo de *A Moreninha*. Um ano antes da morte de Glauber, em 1980, Francis já havia tocado no assunto, no livro de memórias *O Afeto Que se Encerra*, nos seguintes termos:

Soube da existência de Glauber Rocha num artigo em que ele me atacava porque bombardeei Eros. Muitíssimo bem escrito. Não respondi, concluindo, corretamente, que o silêncio o enfurecia (sic). Finalmente nos conhecemos e emergiu uma amizade resistente até hoje. Também fiz as pazes com Eros, então se chamando Martim Gonçalves, o que muito me agradou, porque sempre gostei dele, um dos raros intelectuais do teatro brasileiro que sustentava uma discussão séria.

Atenção ainda para as palavras que aludem a uma ‘guerra’ (dinamite, batalha, atacava, bombardeei, tanques de choque, clarins, tiro) presentes na maioria dos textos do período ou mesmo sobre ele escritos décadas depois. Ambos os trechos acima só foram encontrados pela presente pesquisa porque foram assinalados por Hebe Gonçalves, irmã de Martim, antes de ela própria vir a falecer, em 1997. A matéria da morte de Glauber está no Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves doado pela família à autora da tese. Quatro livros de Martim / Hebe também foram doados para a pesquisa, entre eles, esse de Francis (a curiosidade é que a autora da tese também o possuía como a outro, o de Maria Galvão, sobre a Vera Cruz). Na folha de rosto, sabe-se, por sua vez, que o livro de Francis foi um presente do tio D. Gerardo à sobrinha. No sumário, abaixo da sequência de capítulos, após à leitura, Hebe numerou: “Eros/Martim Gonçalves, na página 122”. E, assim, *chegou-se* até o presente.

Mas que adianta tudo isso na Bahia em 1961? Nada. Principalmente porque a coluna de Ribeiro Costa, no *A Tarde*, como se disse, não está realmente interessada em ouvir nenhum lado que defenda Martim Gonçalves, também não republicando as respostas de Glauber. E no futuro, em última instância, serão as máximas de Paulo Francis / João Augusto / Gianni Ratto sobre a Escola de Teatro (sobre Martim Gonçalves) que se estabelecerão no imaginário teatral baiano, sobretudo após a republicação de trechos dos artigos de Francis no livro *O Teatro na Bahia Através da Imprensa*, obra que reunirá pedaços de matérias sobre teatro publicadas em diferentes jornais baianos. Esse livro será impresso em 1994 e por mais de dez anos será o único volume sobre o teatro baiano escrito na segunda metade do século XX, o que influenciará profundamente as pesquisas sobre teatro e mesmo sobre cultura brasileira que se interessaram pela ‘lendária’ fase baiana dos anos 1950/1960 (FRANCO, 1994: 143-145; RISÉRIO, 1995: 23; BACELAR, 2006: 81-82).

O livro *O Teatro na Bahia* revive e propaga a partir dos anos 1990 a famigerada campanha contra Martim Gonçalves promovida essencialmente pelo *A Tarde* (na coluna *7 Dias* e na página *Unidade*) e pelo *Diário de Notícias* em 1961, mas sem citá-la como campanha ou sequer reconhecer as estratégias utilizadas pelos jornais. A obra costura trechos retirados de diferentes jornais e épocas – às vezes numa mesma frase ou oração – e os publica sem o menor contraponto crítico, quando ainda no início de fevereiro de 1961 o próprio Francis, como se viu, achara melhor calar-se diante da segunda e última contra-argumentação de Glauber Rocha.

Pois, no início de 1961, além do poderoso e ferino flanco aberto pela coluna de Ribeiro Costa, no *A Tarde* – que, além de tudo, passara também a publicar trechos opinativos sobre a ET *escritos por anônimos* –, matérias publicadas pelo *Diário de Notícias* entre janeiro e abril de 1961 assinalavam claramente a mudança na linha editorial do periódico quanto à cobertura da Escola de Teatro. Ainda em janeiro de 1961, o jornal publicara ampla entrevista com Ana Edler, então de volta ao Rio de Janeiro, organizando com o marido uma nova companhia-curso, a *Studio Produções*. Ao falar sobre a Escola, a reportagem assim escreveu: “(...) ambos foram contratados para a ET da Bahia. Lá, Ana e Jackie foram decepcionados pelo diretor da Escola, Martim Gonçalves, que dela, especialmente, exigia todos os esforços *sem aproveitar-lhe o talento de atriz*. (...) Vieram para o Rio para dar o que os atores brasileiros não possuem: técnica” (Itálico da tese).<sup>1136</sup>

Sem entrar na questão da validade do que está sendo dito e em outros tópicos do texto que, *enviesadamente*, também atingiam a Escola, a matéria acima é, para a presente pesquisa, a primeira vez que o *DN* atacou/criticou deliberadamente ‘uma atitude/algo’ de Martim Gonçalves. Depois disso haverá muito mais e num crescendo. Entre janeiro e abril de 1961, Martim fora da Bahia em viagem, também é quando já pode ser observada a tentativa do *DN* em opor/reviver/ampliar a oposição da Escola de Teatro (de Martim Gonçalves) com o Teatro dos Novos (o grupo de teatro criado com parte dos alunos que se afastaram da Escola, entre eles, Othon Bastos, Carlos Petrovich, Sonia Robatto).

A estratégia de opor os dois ‘grupos’ é iniciada no *Diário de Notícias* de forma bem clara a partir da ampliação da cobertura dada aos eventos e atividades dos Novos. A comparação pelo veículo é principiada no presente ano, mas a pesquisa não sabe medir até que década a estratégia se estenderá. A formação dessa linha de opinião é exposta objetivamente logo no início do ano em dois artigos assinados pelo próprio Odorico Tavares, na *Rosa dos Ventos*, coluna que por ser escrita pelo diretor geral da rede possui mais peso que o próprio editorial do jornal. No artigo *Os Novos*, publicado em março, Odorico assim reintroduziu o grupo que havia sido criticado severamente por ele nesse mesmo espaço jornalístico, em 1959:

---

<sup>1136</sup> Em Ana Edler Criou a Mais Nova Esperança do Teatro Brasileiro, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 18 de janeiro de 1961.

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 cursavam por forças das circunstâncias, hoje tão bem situadas, levaram avante um programa de trabalhos em favor do teatro, de mais puro idealismo (Em *Os Novos*, na coluna *Rosa dos Ventos*, no *Diário de Notícias*, em 22 de março de 1961).

Afirmando ainda que os Novos precisavam ser “apoiados e prestigiados”, Odorico pede ao reitor Edgard Santos que os “ajude” “abrindo o auditório da Escola” e mesmo sugerindo ao grupo a utilização das “dependências do TCA”. Para variar, o texto também não traz nenhuma declaração do grupo. Essa é a opinião do jornalista, não se podendo saber exatamente o grau de articulação com os próprios artistas agora defendidos. E assim finaliza o texto: “Vamos tirar os Novos das dificuldades em que se encontram. Dar-lhes a mesma oportunidade encontrada por outros jovens grupos ávidos da renovação, de entendimento, de justa compreensão de todos.”

Os Novos voltam a ser assunto exclusivo de outra resenha da *Rosa dos Ventos*, de Odorico, já no mês seguinte, em abril, quando o artigo *Teatro e Povo* elogia a nova peça do grupo:

Não houve carências de verbas, não houve injustiças ou mal entendidos que detivessem esses jovens. (...) É um exemplo para aqueles que contaram com as benesses da fortuna, tendo sedes luxuosas e se fechando 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. O esnobismo não os atacou, como infelizmente atacou, furiosamente, a entidades de quem tanto se esperava, mas que somente funcionam para meia dúzia de convidados. E quando funcionam (Em *Teatro e Povo*, na coluna *Rosa dos Ventos*, no *Diário de Notícias*, em 04 de abril de 1961).

O artigo é longo, mas a pesquisa acredita que o recorte acima consegue dar o tom de como se dará o embate. Até o fim desse capítulo e no próximo se verá como os textos de Odorico Tavares parecem trazer à luz os piores medos de Martin Gonçalves. Explicando melhor: pela grande proximidade entre eles, a presente tese acredita que o jornalista sabia muito bem as lutas travadas internamente na Escola, sobre a constante preocupação do diretor de, além de ‘tudo o mais’, promover espetáculos que lotassem a casa, que alcançassem diferentes setores da sociedade e mesmo a completa percepção de Odorico de como algumas ações mais arrojadas da Escola de Teatro eram percebidas por *setores* mais conservadores da intelectualidade baiana. Afinal, em que outro jornal havia sido publicada, há poucos meses, uma foto-nota de destaque chamada *O Povo Aplauda Sara e Tobias*, mostrando em primeiro plano Dona Rosinha, “famosa vendedora de acarajé do Canela”, assistindo, ao lado

de Vivaldo da Costa Lima, o espetáculo da Escola de Teatro? Afirmou ainda o texto do *Diário de Notícias*, de 16 de outubro de 1960:

A Escola de Teatro esteve aberta a todas as camadas do povo (...) 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 (...) 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.

O trecho acima é quase uma publicidade pró-ET para um dos espetáculos considerados *difíceis* da unidade. Implicitamente, tal texto responde a algumas perguntas. A tese imagina alguma delas: ET é aberta, não é fechada. E por que pareceria *fechada* nesta montagem especificamente? E não em outras? Por conta do nível de complexidade do texto e da própria encenação de Martim? Como em nenhuma outra anterior, nessa ele explorara, é o que dá a entender a profusão de artigos e comentários sobre ela, o sentido da obra construído *com a iluminação*.<sup>1137</sup> O trecho acima ainda explica com muita desenvoltura os desejos da ET: o porquê de cobrar ingressos, o que significa cobrar ingressos. E também fala que *existem pessimistas*, mas que nem *eles* podem negar a importância da Escola. *A História de Tobias e de Sara* é uma peça de Paul Claudel que retoma um episódio religioso. A revista *Repertório* sobre o espetáculo possui 20 páginas: traz um resumo da história da peça; uma antologia de Claudel com trechos escritos por ele mesmo, por Jean-Louis Barrault e por Jean Vilar; traz um resumo biográfico e de obras do autor; e um artigo denominado *Claudel e Brecht*. Esse último texto é um primor de concisão, riqueza de informação e, simultaneamente, clareza de exposição. Abre com um:

Assim como Walt Whitman e Bertolt Brecht, entre os quais, alguns críticos encontram semelhanças, também Paul Claudel buscou na Bíblia certos elementos fundamentais de sua obra. Em termos que não diferem dos de Claudel, Brecht pede ao público uma atitude que corresponde, geralmente, à do leitor que folheia um livro para verificar um trecho que já passou.<sup>1138</sup>

E encerra com:

Segundo a colaboradora de Brecht, Elisabeth Hauptmann, ele se interessou pelas peças de Claudel desde 1927. Mais tarde, numa discussão com Sandberg que foi gravada em fita, Brecht chamou Claudel de grande poeta com ideias não conformistas. Esse

<sup>1137</sup> Em Sara e Tobias (na Escola de Teatro) no Lugar da Ópera, em 31 de julho de 1961, no Diário de Notícias da Bahia; Em Sara e Tobias, por Martim Gonçalves, no Diário de Notícias, Bahia, em 04 e 05 de setembro de 2011; Claudel, Martim e Helena, por Walter da Silveira, em 16 e 17 de outubro de 1960, no Diário de Notícias, Bahia.

<sup>1138</sup> Revista Repertório 13, sobre A História de Tobias e de Sara, no Acervo da Escola de Teatro.

paralelo entre Brecht e Claudel pede um estudo adequado. Ambos foram influenciados por Rimbaud, a Bíblia e o drama *Nô*; ambos usaram do teatro para fins didáticos; ambos localizaram as suas peças em ambientes fantásticos e remotos; ambos gostavam de quebrar a ilusão teatral; ambos achavam difícil trazer à vida os seus personagens. Colaboraram com compositores que eram seus amigos íntimos. E ambos divergiram da sua tradição nacional. Claudel porque usava do francês para exprimir ideais difusos, enquanto Brecht usava da língua alemã para traduzir ideias precisas.

Ao final, o artigo da *Repertório* informa que as notas acima foram traduzidas do livro *O Teatro de Bertolt Brecht*, de autoria de John Willett. Curiosamente, a apresentação da tradução brasileira desse livro será feita por Paulo Francis, aquele que disse que Martim montava Claudel e Brecht juntos “apenas porque são famosos”. Francis dará à sua apresentação o título de *O Brecht de Willett* (FRANCIS, 1967: 08-15). Willett é o professor de Oxford, jornalista e diretor teatral conhecido por ser um principais divulgadores/tradutores da obra de Brecht para a língua inglesa (*Idem*).

A tese quando retoma a *Repertório 13*, de *A História de Tobias e de Sara*, além de chamar atenção mais uma vez para a necessidade de um estudo específico sobre a riqueza discursiva levantada pela revista, procura trazer um pouco mais das intenções de Martim no programa, tão discutido, de 1960, ao montar Claudel e Brecht em sequência.

De todo modo, retornando para a foto-nota com a “famosa baiana de acarajé” assistindo à peça, publicada pelo *Diário de Notícias* e que, na verdade, é uma propaganda em defesa de *A História de Tobias e Sara*, de Claudel, e tomando-a no bojo de outros documentos sobre a ET, a tese afirma e procura provar na presente sequência de capítulos, o quanto a imagem posterior – a produzida na(s) campanha(s) contra Martim em 1961 e que terminou fazendo História – de que a Escola de Teatro de Martim Gonçalves era alheia às demandas (à necessidade de comunicação com) o público baiano é falsa.

Independente de *A História de Tobias e de Sara*, sucessos de público foram a regra, não a exceção, das peças produzidas nos anos Martim Gonçalves. Em especial destaquem-se: a *Ópera dos Três Tostões*, *A Almanjarra*, *Auto da Compadecida* e *Um Bonde Chamado Desejo*. Quanto às peças *A Via Sacra* e *O Boi e o Burro no Caminho de Belém*, apresentados em praça pública, a saber, no Terreiro de Jesus e no Jardim da Reitoria, tiveram centenas (milhares?) de espectadores nos diferentes dias de apresentação, como o provam as fotos da multidão impressas, inclusive, pelos jornais locais da época.<sup>1139</sup> Quanto à última montagem de Martim Gonçalves na Bahia, *Calígula*, é preciso destacar as críticas elogiosas dos insuspeitos (eticamente falando)

---

<sup>1139</sup> Em *O Boi e o Burro No Caminho de Belém*, no *A Tarde*, em 02 de janeiro de 1958.

Sábato Magaldi e Bárbara Heliodora.<sup>1140</sup> Alheio ao embate da política intestina regional, Magaldi chegará mesmo a afirmar, ao final do longo texto:

Um dado que não se pode omitir: durante as três semanas de representação, os 400 lugares do teatro estiveram sempre tomados. Vimos *Calígula* numa sexta-feira, e se acotovelavam na arquibancada estudantes (que tem ingressos gratuitos) e pessoas das mais diferentes classes sociais (cujo bilhete custa apenas 30 cruzeiros). Era visível a comunhão – ideal de tantos teóricos – estabelecida pelo espetáculo. As diversas passagens da peça encontravam receptividade específica e o final foi saudado com entusiasmo. Não há mais dúvida: existe um teatro em Salvador (Em *Calígula*, em 22 de julho de 1961, n' *O Estado de São Paulo*).

Contudo, a imagem de que a Escola de Teatro da Universidade da Bahia realizava (realiza/realizará) espetáculos distantes/afastados/desconexos/superiores à população local é a que sobrevalece no imaginário baiano por 50 anos. E como o próprio artigo de Odorico capciosamente alerta, os textos elogiosos são exatamente aqueles dos críticos não-baianos, os “críticos de arte do sul”, os “comprados” pela Escola de Teatro. A construção-símbolo poderia ser resumida em: só quem elogia são os críticos que vêm de fora exatamente porque são comprados. Uma lógica perversa que sufoca *no nascedouro* qualquer tentativa de defesa à Escola de Martim, posto que a última coisa que os críticos realmente da terra fariam seria defendê-lo, enquanto, logicamente, os “convidados” vinham “deitar ditirambos a vaidades doentias”.

No trecho de Odorico em destaque, pode-se notar, além do peso na oposição Escola/Novos, o burilamento de rótulos e opiniões que se pregam à ET, a partir de agora sem mais possibilidade de tréplica: rica, esnobe, alienada, alheia, diletante. Para encerrar por hora as estratégias utilizadas pelo jornalismo local, que serão definitivamente o assunto do terceiro capítulo, a ideia de traição/decepção que está muito presente nos textos de Odorico sobre Martim/ET é facilmente observável no trecho “entidades de quem tanto se esperava”. Se Odorico Tavares (líder incontestado da elite moderna baiana) se sente traído por Martim Gonçalves, assim como, a tese acredita, sente-se o reitor Edgard Santos, Martim, por sua vez, mais que também se sentir traído, afinal, por ambos, terá reais motivos para se sentir amordaçado/vilipendiado/escorraçado da cidade.

A oposição Escola/Novos será um dos principais pontos defendidos por Odorico e sua rede porque o *Diário de Notícias* se considerava um jornal ligado à vanguarda artística e, portanto, resistia, ao contrário do conservador *A Tarde*, em dar mais visibilidade aos grupos amadores presentes na capital que, na visão dos articulistas *Associados* – muitos destes frequentadores/alunos da escola – eram atrasados/ultrapassados. Portanto, ficar do lado dos Novos que, afinal, eram “modernos” e “profissionais” – a Sociedade Teatro dos Novos é o primeiro auto-

---

<sup>1140</sup> Em A Tragédia do Absurdo: *Calígula* na Bahia, por Bárbara Heliodora, no *Jornal do Brasil*, em 27 de junho de 1961.

declarado grupo de teatro profissional do estado – era o mais longe que os jornais *Associados* poderiam voltar/chegar.

Contudo, antecipe-se que com o surgimento da TV-Itapoan e da absoluta voracidade de abastecimento da programação do veículo, em meados desse mesmo ano a rede se verá às voltas com os amadores, que apresentam *ao vivo* espetáculos na emissora, entre eles o teatro infantil de Adroaldo Ribeiro Costa. Com o articulista do *A Tarde* Odorico desenvolverá, a partir de julho de 1961, uma perigosa – para Martim – aproximação.<sup>1141</sup>

Apenas para arrematar o que fora dito acima, em detrimento da cobertura antes dada às atividades da Escola, entre 1955-1960, o *Diário de Notícias* ficará a partir de agora, em 1961, ao lado do verdadeiramente “moderno” e “popular” grupo de artistas “profissionais”, o Teatro dos Novos que, praticamente, virarão, aos olhos da rede, os verdadeiros artistas teatrais da cidade. Como vaticinou o texto de Odorico em discussão, com eles, agora: “a liderança do teatro em nossa cidade”. Nem uma palavra crítica será proferida pelos jornais *Associados* sobre o fato de o programa artístico inicial dos Novos (1959-1964) ser praticamente uma cópia dos primórdios e das diretrizes já implementadas pela Escola de Teatro, com os mesmos autores e estilos já trabalhados pela administração Martim Gonçalves.

Apenas a partir de 1964, ou seja, no seu quinto ano de existência e depois da inauguração de um teatro próprio, o Teatro Vila Velha, num espaço do Passeio Público que era dos *Associados* e com o próprio apoio da rede e da prefeitura municipal, o grupo realmente assume uma identidade mais característica. No futuro, em 2007, num evento público realizado pela pesquisa e denominado de *Memória do Teatro na Bahia*, a autora da tese, em entrevistas com os atores-alunos dessa década, apresentará imagens das montagens de Martim Gonçalves e dos Novos entre os anos 1956-1961. Quando, em especial, surgirem as fotos da peça *A História da Paixão*, dirigida por João Augusto, em 1961, alguns atores de os Novos irão confundir-se, não sabendo dizer se são ou não de *A Via Sacra*, montada por Martim Gonçalves, anos antes, em 1958, também em praça pública. Em suma, os atores veem as fotos de uma montagem do grupo, mas pensam poder ser da Escola de Teatro.<sup>1142</sup>

Em maio de 1961, Martim Gonçalves desembarca na Bahia, portanto, sob uma atmosfera conturbada pela repercussão negativa das críticas às montagens e diretrizes da Escola de Teatro, críticas que agora chegam sem oportunidade de réplica e, de certa forma, ‘referendadas’ por Paulo Francis, ‘do Rio de Janeiro’, uma ‘autoridade nacional’, atmosfera ainda mais carregada pela surpreendente – para muitos – virada de lado de Odorico Tavares, hoje apoiando os Novos e que amplifica em sua rede de comunicação exatamente o que a Escola de Teatro batalhava para *não apenas ser*.

<sup>1141</sup> Em Bela Tarefa, na coluna Rosa dos Ventos, no *Diário de Notícias*, em 12 de Julho de 1961.

<sup>1142</sup> Em *Memória do Teatro na Bahia*, evento organizado pelo Teatro Nu, por Jussilene Santana e Gil Vicente Tavares, em 29 e 31 de outubro de 2007, no Instituto Cervantes. Material gravado.

Mas o clima poderia ser ainda pior. Uma nova greve estudantil ameaça fervorosa o cotidiano mal iniciado da universidade em diferentes estados do país. Na verdade, o Brasil inteiro dá mostras de que vai parar. Através dos jornais é possível acompanhar as inúmeras paralisações que irrompem nos mais diversos setores da economia, o acirramento da Guerra Fria pelo mundo, a assustadora desvalorização do cruzeiro em relação ao dólar, o conseqüente aumento do custo de vida e a politização cada vez mais incandescente alcançando mesmo impensáveis macro-esferas da sociedade, como a própria Igreja Católica e o Exército Brasileiro. Como a Escola de Teatro da Universidade da Bahia poderia continuar querendo ficar de fora dessa vaga de politização que rachava ao meio as relações pessoais da nação, da mesa do bar ao quarto do casal? Não havia meio termo: ou se era revolucionário ou um reacionário.

E, na verdade, a cama de Martim Gonçalves estava armada desde a Vera Cruz, havendo sido apenas desfeita a partir de suas relações com os burgueses baianos. Era tudo ‘muito óbvio’ em relação a ele. Ainda mais por conta: primeiro, da distância que o movimento estudantil baiano mantinha do empreendimento ‘Escola de Teatro’; segundo, por todos estarem imersos naquele ambiente midiático de inveracidade de informações, de *censura* jornalística e, quase como consequência, de defesas presenciais inflamadas à Escola, defesas que eram sempre suspeitas; e, terceiro, por conta da onda de radicalizações políticas promover cada vez menos espaço para *tentar* compreender-se ações/falas/pessoas nas entrelinhas.

Portanto, era difícil para ‘o movimento estudantil’ (talvez não para os alunos em si, talvez não para indivíduos isolados, talvez não para suas consciências) ter alguma dúvida sobre ‘quem era realmente Eros Martim Gonçalves’. Quem defendia era porque tinha algum interesse em jogo. E o que dizer sobre as relações do diretor com os americanos, o dinheiro recebido no Citibank, no bairro do Comércio? Dos relatórios, de várias páginas, escritos *em inglês*, e enviados periodicamente para a Rockefeller? O que dizer da vinda frequente de um diretor, *Mr. Harrison*, da fundação *ianque*, checando/averiguando/aprovando as atividades da Escola de Teatro? Isso tudo ocorrendo *dentro* de uma universidade *pública* brasileira? Agora em 17 de abril de 1961, após Fidel Castro ter definitivamente *socializado* a Revolução Cubana, os EUA haviam acabado de invadir a Baía dos Porcos, numa tentativa frustrada de tomar a ilha. E sabe quem invadiu? Os próprios cubanos anti-castristas *treinados* pela CIA em solo americano e que receberam dinheiro e armas do governo Kennedy. Como é possível ver tudo isso acontecendo e continuar tão ingênuo? Tão alienado? Como os estudantes da Escola de Teatro podem continuar suportando tudo isso? O que os americanos, afinal, queriam na América Latina, no Brasil, na Bahia, na Escola de Teatro?!<sup>1143</sup>

---

<sup>1143</sup> A tese, mais uma vez, ousa encarnar e traduzir as ansiedades e perguntas difusas e em circulação no período, a partir de uma larga leitura de fontes jornalísticas, bibliográficas e a partir de depoimentos pessoais.

Sobre a movimentação estudantil no país se tornar cada vez mais e mais radical, Luiz Antônio Cunha no conhecido estudo *A Universidade Crítica – O Ensino Superior na República Populista* (2007) guarda um capítulo importante para tentar compreender o que estava levando os estudantes universitários brasileiros – oriundos, portanto, majoritariamente, das classes dominantes e das classes médias – a se voltar exatamente contra a ordem social estabelecida (CUNHA, 2007: 54-62). Em sua opinião, a grande vaga da “rebelião estudantil” brasileira, intensificada exatamente nesse início da década de 1960, resulta basilarmente da impossibilidade cada vez maior dos jovens oriundos dessas classes de atingirem os alvos de ascensão social então propostos por essa mesma ordem social, numa espécie de falência interna de ampliação da própria estrutura. Segundo suas palavras:

Na raiz dessa rebelião está a intensificação do processo de monopolização da economia, o qual determinou o deslocamento dos canais de ascensão possíveis para essas camadas, fazendo que elas dependessem cada vez mais da obtenção dos graus escolares, progressivamente mais elevados, exigidos pela expansão das burocracias do aparelho governamental e das empresas (*Idem*: 54).

Ainda segundo Cunha, para além do momento histórico-político, conforme uma tendência constatada no desenvolvimento das economias capitalistas, à medida que as burocracias públicas e privadas se expandem e se diferenciam, passam a definir previamente os ocupantes dos seus cargos de acordo com os perfis escolares, “supondo” uma correlação estreita entre “competência e escolaridade”. Contudo, a formação universitária representa menos uma oportunidade *original* de ascensão na escala social do que um “prêmio” que sanciona e legaliza a conquista de novas posições. Assim sendo, o destaque que a educação possui como “fator de mobilidade” é relativamente reduzido. Citando Foracchi, a análise de Cunha expõe que “a educação universitária apenas ratifica uma trajetória social já realizada e para firmar-se como instrumento de realização pessoal e como recurso de afirmação social não prescinde – pelo contrário, exige – condições socioeconômicas estáveis e consolidadas” (FORACCHI, 1965 *apud* CUNHA, 2007: 56). Em suma, as relações sociais e o êxito financeiro, ao invés de serem as *consequências*, são as próprias *causas* do êxito profissional e até mesmo do trabalho assalariado de grau elevado.

De acordo com Cunha, sentindo-se então “ludibriados pelo mascaramento da realidade”, os jovens adotam, em geral, uma atitude de rebelião. Embora existam aqueles que assumem a “realidade da vida”, os demais se voltam para as diferentes formas de transformação da ordem existente. Lembra a presente tese que o contexto geral era o de Guerra Fria, com o mundo paroxisticamente dividido em dois blocos: o Capitalista e o Comunista. Cunha ainda acrescenta outras motivações para o desejo revolucionário de mudança. Curiosamente, o acirramento das contradições sociais a partir da década de 1950 e o complexo jogo de alianças estabelecidas nos quadros do populismo criaram condições políticas para que o estudo do marxismo “pudesse

integrar o próprio currículo de algumas escolas superiores”. “(...) Os estudantes passaram a conhecer teorias elaboradas a partir da luta de classes e destinadas justamente a intervir nela como instrumento ideológico do proletariado. A descoberta de sua situação ‘privilegiada’ numa sociedade organizada em função da exploração do homem pelo homem levava a sentimentos culposos que conduziam os estudantes, frequentemente, a posições extremadas de rebeldia contra a ordem social: ‘conscientizados’, engajavam-se na ‘revolução’” (*Idem*: 59).

Experimentada a *consciência de alienação*, os jovens estavam prontos para a rebelião, para um comportamento político radical, de esquerda, apontando a raiz da *alienação* na própria ordem social, a qual cumpria revolucionar; ou de direita, definindo os males da sociedade como provenientes das pessoas e dos grupos que atentavam contra a ordem existente, a qual era preciso reforçar. “As inclinações dos jovens para um lado ou para outro dependiam de características idiossincráticas. Mas, considerando-os coletivamente, ‘a politização da massa estudantil só pode ser compreendida como expressão da eficiência do trabalho partidário’” (FORACCHI, 1965 *apud* CUNHA, *Idem*: 62).

Nas instituições de ensino superior, onde o movimento estudantil era mais antigo e denso, organizaram-se partidos que lutavam pela hegemonia no meio acadêmico, em particular pelo controle dos diretórios e centros acadêmicos (C.As). “Embora adotassem denominações próprias e tivessem certa autonomia programática e doutrinária, havia correspondência entre os partidos acadêmicos e os partidos políticos legais ou clandestinos que atuavam no âmbito da sociedade civil” (*Idem*).

Não se sabe exatamente quando tem início o movimento/questionamento para que a Escola de Teatro da Universidade da Bahia possuísse um centro acadêmico, talvez tenha sido mesmo com o caso dos estudantes em 1959, quando a presente pesquisa o registra pela primeira vez, mas, com certeza, será ao longo de 1961 que se intensificará a pressão de alunos (internos e externos) para a criação de um órgão na unidade. No Relatório da Comissão de Sindicância, ao contrário do que será publicado pelos jornais, Martim Gonçalves afirmará nunca haver “impedido” a instalação de “um órgão integrado de alunos”, “fazendo ver apenas a impossibilidade do seu reconhecimento tendo em vista a *situação irregular da Escola dentro da Universidade*” (grifo da tese). Essa situação irregular devia-se ao fato da Escola ser considerada, desde 1958, um “estabelecimento destinado a *estender* a finalidade docente da Universidade”, não uma unidade de ensino propriamente reconhecida pela estrutura, assim como os Seminários de Música. Como também ao fato de, apesar de a Escola de Teatro não estar incluída entre as “instituições complementares”, a ela se aplicar o disposto no artigo 81, de que, como estas, deveria ser dirigida por um Conselho Deliberativo em apoio à direção. O fato é que, como afirmará futuramente o Relatório, a Escola de Teatro sob a administração Martim Gonçalves “jamais teve

um Conselho Deliberativo” e “jamais teve organização de acordo com o Estatuto da Universidade”.<sup>1144</sup> E como ainda destrinchará o documento:

Todos os assuntos internos da Escola eram resolvidos pelo Diretor, isoladamente, ou por ele com o concurso dos professores e com o beneplácito verbal ou escrito do reitor; A Comissão de Sindicância apurou que os professores se reuniam frequentemente para tratar de questões didáticas e das relativas às representações teatrais. De tais reuniões não há atas, e, sim, simples resumos das deliberações tomadas. A irregular situação, como é obvio, produziu efeitos prejudiciais, dada a unipessoalidade da administração, agravada pela ausência de uma autolimitação regimental específica, como estava a exigir a própria natureza da Escola bem assim seu pioneirismo e seu caráter experimental.<sup>1145</sup>

Será o próprio Relatório de Sindicância que acrescentará que Martim Gonçalves tentava estabelecer tal organização, inclusive já tendo criado e enviado um anteprojeto de regimento para a Reitoria. Sendo impossível naquele momento constatar, segundo o documento, se o mesmo fora aprovado (e por quem), bem como quais as alterações introduzidas no currículo escolar constante no *Folheto de 1958*. Não é demais lembrar que essa não era a única *estranheza* burocrática perpetrada pela ET: O diretor Martim Gonçalves, como Koellreutter, o diretor de Música, não eram professores permanentes da Universidade (o que para o sistema em vigor seria ser um *catedrático*), apesar da importância do cargo de direção que ocupavam. Para encerrar o tópico, assim julgará a Comissão de Sindicância, Martim já afastado, em veredito de 19 de dezembro de 1961: “Urge, portanto, dar-se à Escola uma estrutura administrativa, segundo o Estatuto da Universidade, inspirada na experiência já colhida e condizente com o seu natural e progressivo desenvolvimento”.<sup>1146</sup>

Mas ainda em maio de 1961, apesar da pressão burocratizante e uniformizadora da estrutura universitária brasileira, apesar do clima conturbado promovido pelos grandes jornais baianos, apesar da conjuntura política nacional e internacional e apesar das questões pessoais, Martim Gonçalves desembarca na Bahia novamente carregado de planos, contatos e encomendas. Mal chega à capital e já publica a nova leva de projetos para o ano letivo de 1961 que, definitivamente, parece começar apenas com a sua chegada. A partir de agora, sem a confiança no *Diário de Notícias* e no *A Tarde*, as notícias mais objetivas sobre a unidade serão encontradas no *Jornal da Bahia*, exatamente o periódico ligado à esquerda baiana, o que era, no mínimo, um contrassenso para quem estava sendo acusado de fazer parte da direita mais reacionária e mundial. Até 1968, Martim Gonçalves manterá relações com o *Jornal*

<sup>1144</sup> No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia, Diário Oficial, em 19 de dezembro de 1961.

<sup>1145</sup> Idem.

<sup>1146</sup> Idem.

da Bahia e quando em visitas a Salvador – respectivamente em 1963, 1966 e 1968 – sempre dará entrevistas ao veículo.<sup>1147</sup>

Em 11 de maio de 1961, no texto *Temporada do Grupo A Barca: Seis Peças*, do *Jornal da Bahia*, é possível perceber com que espírito Martim regressara da longa temporada fora. O artigo não traz nenhuma declaração e apenas lista a programação para 1961. A Escola da Bahia promete montar seis espetáculos entre junho e dezembro, mas, apesar do texto não ressaltar (não entrar em detalhes ou mesmo se dar conta), a instituição simplesmente delineia o seu mais ambicioso programa já traçado até então, quando envolve nomes de ponta da vanguarda teatral americana, francesa, japonesa e do teatro brasileiro, com lançamentos/redescobrimientos simultâneos de novos dramaturgos, tradutores, atores e diretores internacionais, nacionais e locais.

Abrindo a programação, com estreia prevista para junho, *Calígula*, de Albert Camus, sexta montagem fora da França, primeira do dramaturgo em língua portuguesa, com tradução da amiga Maria da Saudade Cortesão, trazendo no papel-título a estrela nacional do teatro e da TV, outro amigo de Martim Gonçalves, Sérgio Cardoso. Também numa primeira tradução para o português, *The Skin of Our Teeth*, de Thornton Wilder, com tradução encomendada a Bárbara Heliadora crítica há três anos do *Jornal do Brasil*, uma de suas primeiras experiências num texto teatral,<sup>1148</sup> que batizará a peça de *Por Um Triz*, e terá direção de Charles McGaw, novamente na Bahia, em julho, para o III Seminário Internacional de Teatro. Outra tradução para o português encomendada pela ET, agora reunindo num espetáculo dois textos da mais nova sensação dramaturgicamente americana, o jovem e premiado Edward Albee: com *A História do Zoológico (The Zoo Story)* e *A Morte de Bessie Smith (The Death of Bessie Smith)*, ambos sob a tradução do mais novo professor da casa, o recém-chegado Luis Carlos Maciel, retornando da temporada como bolsista no *Carnegie Tech*, em Pittsburg. Outro espetáculo, agora reunindo três peças em um ato, sob a direção do americano Herbert Machiz.

Segundo Margot Berthold (2005), Machiz é reconhecido como 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

---

<sup>1147</sup> Em *Encontro com Martim no Solar do Unhão ou de Como Simplesmente é Possível uma Cultura Atlântica*, entrevista de Martim Gonçalves a Glauber Rocha, quando da inauguração do Museu de Arte Popular, no *Jornal da Bahia*, em 31 de março e 1º de abril de 1963; Em *Em Foco: Martim Gonçalves*, no *Jornal da Bahia*, em 12 e 13 de junho de 1966; Citação de uma entrevista ao *Jornal da Bahia* em carta de Martim Gonçalves a Lina Bo Bardi, a data provável da carta é 29 de julho de 1968. Contudo, a data parece com impressão incerta e a entrevista não foi encontrada no acervo do jornal na Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

<sup>1148</sup> No site pessoal de Bárbara Heliadora, no item ‘Traduções de Peças Teatrais’, *Por um Triz*, aparece em primeiro lugar de uma lista averiguadamente cronológica. A peça nunca foi publicada. Em <http://barbaraheliadora.com/frames.htm>.

originais.<sup>1149</sup> Afastando-se de um teatro apenas comercial, o grupo de Machiz objetivava a colaboração de escritores, pintores e compositores, que poderiam, nas palavras dele próprio: “experimentar com novas perspectivas para si mesmos e oferecer experiências frescas para a plateia”. As peças do *Artist’s Theatre* evitavam o realismo dominante da Broadway e promoveram um curto, mas intenso, ambiente de experimentação (BERTHOLD, 2005: 520).

Machiz havia acabado de encenar no início de 1961, no *Players Theatre*, na *Off Broadway*, o espetáculo *Três Peças Modernas Japonesas*, lançando textos de dois dramaturgos modernos japoneses, *Sotoba Komachi* e *Tambor de Damasco*, de Yukio Mishima, e *O Crime de Han*, de Shiga Naoya. Com Mishima, Machiz desenvolverá uma longa troca de correspondências, antes e depois das temporadas americana e baiana, como o provam sua documentação pessoal, no momento da escrita da tese em posse da *Columbia University*.<sup>1150</sup>

Martim, que assistira aos espetáculos de Machiz nessa temporada em Nova Iorque, consegue levar textos japoneses e diretor americano, sem escalas, ainda no mesmo semestre para a Bahia. A tradução das peças do inglês para o português Martim encomenda à Clarice Lispector (EICHBAUER, 1991: 78-80). Mas, curiosamente, apenas a tradução para *Sotoba Komachi* possui registro na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), e sem constar a data de tradução e nem a língua a partir da qual Lispector traduziu a peça (GOMES, 2007: 86).

Os especialistas da obra de Clarice Lispector parecem desconhecer as suas traduções para os textos japoneses *O Tambor de Damasco* e *O Crime de Han* realizadas a pedido de Martim Gonçalves, cujas cópias existem no banco de textos da Escola de Teatro da Bahia, mas não existem registros nem na SBAT, nem na Fundação Casa de Rui Barbosa, onde estão guardados parte do acervo pessoal da escritora (*Idem*: 74-79; 86-94; 270).

Outro espetáculo na temporada 1961 ainda reuniria três peças originais em um ato escritas pelos brasileiros Oswald de Andrade (paulista), Paulo Gil Soares (baiano) e Walmir Ayala (gaúcho). Realmente para encerrar, a matéria do *Jornal da Bahia* antecipa que, além dos seis espetáculos acima – reunindo, ao todo, dez textos dramáticos –, Martim Gonçalves organiza uma turnê de *A Ópera dos Três Tostões*, para o Teatro Municipal, do Rio de Janeiro, ainda em setembro desse ano.

De toda a programação acima exposta, os únicos tópicos que *não* irão se concretizar, apesar do caos informativo, administrativo, político e pessoal a ser vivido por Martim Gonçalves nos próximos instantes, serão justamente os dois últimos: a

<sup>1149</sup> O programa do III Seminário Internacional de Teatro, da ET, na Bahia, também contará sobre o *Artist’s Theatre* e sobre toda a carreira de Herbert Machiz. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>1150</sup> Lista de correspondência de Herbert Machiz, em *Herbert Machiz Papers* <http://www.columbia.edu/cu/lweb/eresources/archives/rbml/Machiz/main.html>. Acesso em 21 de outubro de 2011.

turnê de *A Barca*, no Rio, e a montagem do espetáculo com três textos brasileiros originais, inclusive com essa inusitada entrada de Oswald de Andrade. Seria ele o “determinado autor nacional esquecido pelos nacionalistas”, que Glauber fizera enigmática referência no texto contra Paulo Francis de fevereiro, quando, inclusive, falara que este seria encenado junto com o de Paulo Gil Soares? E que texto de Oswald seria esse? A pesquisa que sustenta esta tese ainda não teve condição de averiguar, mas sabe que *O Rei da Vela*, espetáculo-marco do Teatro Oficina e de toda uma época, texto de Oswald com três atos, envolverá três artistas pessoalmente ligados a Martim Gonçalves/Escola de Teatro: Luis Carlos Maciel, responsável pelos laboratórios que irão desaguar na montagem; Hélio Eichbauer, cenógrafo do espetáculo; e o próprio José Celso Martinez Correia, diretor do espetáculo-manifesto que, aliás, receberá uma contundente e favorável crítica de Martim Gonçalves, já crítico de *O Globo*, em julho de 1967.<sup>1151</sup>

Há uma dimensão pedagógica em conhecer os bastidores de como, em quatro meses, entre janeiro e abril de 1961, Martim Gonçalves conseguira montar a programação acima. De certa forma, pode-se dizer, tal programa começou a partir *da negativa* da Fundação Rockefeller em prolongar o convênio com a unidade entre os anos de 1961-1963.

Numa demonstração de aposta futura, apesar de ter “sido impossível recomendar (...) neste momento (...) o apoio a longo prazo”, John P. Harrison promove a concessão de três novas bolsas de viagem, pessoais, de curta duração, para que os esforços empreendidos pela Escola não tivessem quebra total de continuidade e para suprir necessidades imediatas da instituição.<sup>1152</sup> São elas: Uma bolsa para interpretação, concedida para Eduardo Waddington, paulista formado pela EAD e recém-chegado à unidade; Outra, para um técnico de luz, a princípio imaginada para Egydio Eccio, jovem diretor e ator paulista que despontara com a peça *Panorama Visto da Ponte*, mas concedida ao baiano Altamiro Bulhões, o Miro Bulhões, aluno da Escola e que já integrara a equipe de iluminação de *A História de Tobias e de Sara* e *A Ópera dos Três Tostões*;<sup>1153</sup> E a terceira, para o próprio Martim Gonçalves.

A carta de Harrison a Martim, enviada em outubro de 1960, é longa e merece análise específica porque nela estão contidos os senões que o levaram, como diretor

---

<sup>1151</sup> Verbete *O Rei da Vela*, na *Enciclopédia de Teatro do Itaú Cultural*, em 21 de outubro de 2011, em [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos\\_biografia&cd\\_verbete=456](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=456).

<sup>1152</sup> “While it has been impossible to recommend the long-term support you seek for the Escola de Teatro at this time, I am sure you know that I do hope this will be possible in the future. I do understand also that you must have a continuity to your efforts if you are to have a reasonable opportunity for success. The most pressing of your immediate needs is to provide for your travel to the EUA this winter and also for the travel of Egydio Eccio and for Eduardo Waddington”, em carta de John P. Harrison a Martim Gonçalves, in Box 57, Folder 476, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC

<sup>1153</sup> Programa das peças. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

encarregado, a não recomendar a superiores a continuidade imediata do convênio, mas, num resumo, os motivos elencados por ele foram: o caso ocorrido entre Martim e os estudantes e a dificuldade da Fundação em compreender a própria estrutura universitária brasileira, a conjuntura baiana e, ainda mais agora, os motivos da saída de Ana Edler, lembrada por Harrison, também citando terceiros, como excelente aluna, atriz e pessoa. Em determinado momento, Harrison assim pontua: “Sua presença aqui nos daria uma grande oportunidade para discutir todos os problemas da Escola de Teatro, como (também) responder às perguntas que estão enfrentando os meus colegas e pessoas de fora do teatro, tais como Ted Hoffman, (desde 1958, chefe do Departamento de Drama) no *Carnegie Tech* (atualmente chamado de *Carnegie Mellon University*), e George (Izenour), em Yale (*School of Drama*)” (Complementos da autora da tese).<sup>1154</sup> Martim estava, gentilmente, sendo convidado a se explicar.

Portanto, após festejar o Natal e a entrada de 1961 com a família, no Recife, Martim embarcara mais uma vez para os EUA. Em janeiro, em Nova Iorque, encaminhou Waddington para o curso de quatro meses no *Berghof Studio*, onde este estudou por quatro meses com o próprio Herbert Berghof, a atriz Irene Dailey e coreógrafa Anna Sokolow, ex-membro da companhia de Martha Graham. Nessa temporada, Waddington também frequentou como observador o *Actor’s Studio*, numa programação bastante similar à dele mesmo em anos anteriores. Em New Haven, em Connecticut, há duas horas de Nova Iorque, ficou Miro Bulhões, estudando iluminação e produção técnica na *Yale School of Drama*, com George Izenour. Em fevereiro, Martim migrou para o *Carnegie Institute of Technology*, o *Carnegie Tech*, em Pittsburgh, na Pennsylvania, há sete horas de distância de Nova Iorque (GONÇALVES, 1997: 67).<sup>1155</sup> Lá estudara Ana Edler e agora estava Luís Carlos Maciel, finalizando sua bolsa em direção teatral.

Em seu livro de memórias, Maciel lembrará flashes do final dessa temporada, quando passara também por Nova Iorque. “Por recomendação, quase imposição, de Martim é que fui assistir a *The Zoo Story* praticamente assim que pus os pés em Manhattan”. Definindo essa temporada americana – de um ano e meio – como o momento mais importante de sua formação teatral, ainda na recordação de Maciel:

Albee era um jovem dramaturgo norte-americano que haveria de conquistar uma posição importante no teatro contemporâneo, mas que estava apenas começando a se tornar conhecido. Quando estive em Nova Iorque, assisti, num teatro *Off-Broadway*, à primeira montagem de *The Zoo Story*. Foi, aliás, o primeiro espetáculo de teatro a que assisti na *Big Apple*. Era num teatrinho minúsculo, em *Greenwich Village*, próximo a

---

<sup>1154</sup> “Your presence here would give us a full opportunity to discuss all of the problems facing the escola de teatro, and to answer the questions that are confronting my colleagues and outside theater people, such as Ted Hoffman at Carnegie and George at Yale”, *Idem*.

<sup>1155</sup> Coluna *Teatro, Entrevista Informal – Martim Gonçalves nos Bastidores de Calígula*, no *Correio da Manhã*, em 30 de junho de 1961; Distâncias todas medidas pelo Google.maps, em <http://maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&tab=wl>.

*Washington Square*. O espetáculo juntava duas peças em um ato de dois diferentes autores. A primeira era *Krapp's Last Tape* (ou *A Última Gravação de Krapp*), de Samuel Beckett, texto para um único ator e um gravador. A encenação deixava o pequeno palco às escuras, com um único foco de luz sobre o ator solitário, que dizia o texto, e um gravador de rolo daqueles, na época, já antigos, em cima de uma mesa, ao lado de uma quantidade de fitas de gravação. O texto de Beckett não precisava de mais nada para gerar uma intensa experiência teatral. A segunda peça era *The Zoo Story*, que, em termos de experiência teatral, não ficava nada atrás. No palco igualmente nu mas, agora, fartamente iluminado, havia apenas um banco de jardim e dois atores. *The Zoo Story* me impressionou bastante e me lembro que, de volta ao Brasil, escrevi um artigo, quase um ensaio, sobre ela. Ouvi falar de outras peças do jovem Albee, como *The Sandbox* e *The Death of Bessie Smith*, mas não as conhecia. Martim Gonçalves, sempre bem relacionado, se tornara amigo de Edward Albee e conseguira diretamente com ele a cessão dos direitos autorais de *The Zoo Story* e *The Death of Bessie Smith* para a montagem no Brasil – a idéia de juntá-las no mesmo espetáculo foi dele (MACIEL, 1996: 137-138).

Ainda sobre sua experiência teatral nos EUA, Maciel vai dizer, que “em relação a um treinamento profissional em teatro, foi lá que aprendi quase tudo que sei ainda hoje (...) Americano tem *know-how*, você aprende mesmo” (*Idem*: 88).

Em documentos cedidos para a pesquisa pelo *Rockefeller Archive Center* é possível ver John P. Harrison articulando, entre janeiro e março, um encontro de Martim Gonçalves com o conhecido professor de expressão (*speech*) e drama, diretor do *Maine Masque Theater*, da *University of Maine*, Hershel Leonard Bricker. Contudo, o encontro não acontece.<sup>1156</sup> É nessa temporada de 1961, como se afirmou, que Martim Gonçalves também assiste às peças japonesas dirigidas por Machiz, na *Off-Broadway* e, portanto, presume-se que na volta para o país, em passagem pelo Rio, no final de abril, ele solicitara as traduções dos três textos – em versões em inglês de Donald Keene e Ivan Morris – para Clarice Lispector, para montagens que já estreiam em julho de 1961, na Bahia, integrando o III Seminário Internacional de Teatro. Para o encontro, Martim reúne os diretores Herbert Machiz, patrocinado pela Rockefeller,<sup>1157</sup> e Charles McGaw, pelo Departamento de Estado Norte-Americano.<sup>1158</sup> Contudo, diante da falta de confiança nas informações publicadas pelos jornais, a tese não conseguiu concluir se os atores Sérgio Cardoso e o francês Jean-Louis Barrault, também presentes na Escola de Teatro, no mesmo período, fizeram parte ou não da programação do evento ou se suas participações foram paralelas. É importante lembrar que as revistas *Repertório*, importante fonte oficial de informação, deixara de ser publicada com *A Ópera dos Três Tostões*, muito

<sup>1156</sup> Box 57, Folder 476, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>1157</sup> No *Annual Report – 1961* da *Rockefeller Foundation*. Documentos disponíveis em <http://www.rockefellerfoundation.org/about-us/annual-reports>. Acesso em 07 de julho de 2011.

<sup>1158</sup> Em *Curso na ET da Bahia*, no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 18 de março de 1961.

provavelmente por conta do fim do convênio (1958-1960) da Escola/Rockefeller, que podia bancar tais despesas.

Se a matéria do *Jornal da Bahia* lista, em 11 de maio, a programação da ET para 1961 sem abrir aspas para Martim, por sua vez o semanário carioca *Brasil em Marcha*, veículo independente criado pelo enigmático joalheiro polonês Michael Krymchantowsky,<sup>1159</sup> já publicara, uma semana antes, uma ampla matéria com o diretor, em 05 de maio de 1961. No texto *Martim Gonçalves – Um Panorama*, escrito quase todo em primeira pessoa numa entrevista a Walmir Ayala, o diretor analisa a longa temporada teatral e a dramaturgia americana na *Broadway* e na *Off Broadway*. Alguns trechos, onde se ouve com clareza a voz do crítico-professor:

É sintomático o fato de que a temporada de 1961 na *Broadway* é fracatava, em contraste com o florescente surto de dramaturgia nova e vigente que se instalou nos teatros *Off Broadway*. Sente-se vivamente o declínio de uma geração de teatrólogos até então vigorantes (Tennessee Williams, William Inge, Arthur Miller, etc.), com o aparecimento de valores novos, ainda em franco período de experimentação, sem uma obra a altura de seus antecessores, mas com sinais e rasgos de talento prontos para uma inevitável e acelerada maturidade.

Segundo Martim, entre os novíssimos americanos que surgiam não haveria bem uma “constante de temas, mas os novos autores se impuseram um alto sentido existencial” que “vem de Jean-Paul Sartre e passa, principalmente, por Samuel Beckett e Jean Genet”, influências, segundo ele, “bastante discerníveis”. Citando os novos Edward Albee (o futuro autor de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf*) e Arthur L. Kopit (o futuro autor de *Nine*), Martim ressalta a importância da obra deles em “não desligar o texto teatral do fato literário”. E mais: “Note-se que autores como Brecht, apesar de todo o racionalismo e distanciamento de qualquer facilidade, nunca escapou de utilizar o poético, porque era um grande poeta (...) Não acreditem os ingênuos que os jovens autores americanos não estejam alertas aos problemas sociais e políticos que agitam o mundo”. Listando uma série de dramaturgos e peças, Martim mais uma vez provoca: “Quero insistir que não estão os jovens americanos implicados numa problemática barata e pitoresca, com regionalismos e folclorismos de epiderme”. Continuando a ampla análise, o diretor afirma haver uma “oposição completa” entre o teatro inglês de hoje e o americano:

---

<sup>1159</sup> “*Brasil em Marcha*, um semanário fundado por um joalheiro polonês chamado Michael Krymchantowsky, casado com a atriz Fada Santoro, tinha fumaças de *The Spectator* londrino ou *Le Monde* e era uma publicação quase clandestina. O creme da inteligência de esquerda e de direita colaborava, de Celso Furtado a Eugênio Gudín. Com fontes de renda meio obscuras, o jornal cambaleou por uns tempos, tornou-se mensal em 1962, escolheu a tablóide e faleceu em 1965. Mas fora ali que Nelson (Rodrigues) inaugurara, de fevereiro a junho de 1961 (enquanto seu irmão Augustinho era editor), o tipo de crônica que depois se tornariam as *Confissões*”, em *O Anjo Pornográfico*, de Ruy Castro, pp. 318, 1999.

Este último não dá importância ao teatro social plebeisante, de plebe, o ‘*pedestrian*’ é assunto ultrapassado. Nele, o social implica sempre mais em responsabilidades para além do plano material, sem se descuidar, certamente, de situar os problemas onde eles realmente são visíveis e tomados de surpresa: o cotidiano (...) Quanto aos ingleses, me parece que a melhor produção moderna de sua dramaturgia (moderna como mais recente) é ainda *A Taste of Honey*, que traduzida para o francês transformou-se numa peça sentimental e de efeito contrário ao pretendido no original inglês.

*A Taste of Honey (Um Gosto de Mel)* é a primeira peça da jovem britânica Shelag Delaney, texto que ganhou rápida notoriedade na Europa com uma montagem inglesa em 1958 e ainda em 1961 receberá uma versão cinematográfica a estrear em abril de 1962, nos EUA.<sup>1160</sup> Continua Martim na entrevista: “Um dos espetáculos mais importantes que assisti *Off Broadway* foi um de *Três Peças Modernas Japonesas* adaptados de antigos *Nô*s japoneses e que versam exatamente sobre os mesmos problemas atuais do homem, através de uma incidência comum ao novo teatro americano”, informa, completando que as peças serão montadas pelo mesmo diretor, Herbert Machiz, com o grupo da ET, *A Barca*. Finalizando, o diretor afirma que na atual dramaturgia em vigor, “é evidente o surto de preocupação metafísica, de dados poéticos, de atmosfera onírica mesclando-se à realidade mais imediata”, conclui.

Com certeza não é por discordar da análise estética exposta acima que Odorico Tavares responde em sua coluna com um dos piores perfis já escritos sobre a ‘pessoa’ Martim Gonçalves. A atitude do diretor teatral em dar prosseguimento ao programa de atividades da Escola, criando novas conexões de parceria, inclusive midiáticas, praticamente *sem registrar* o imenso golpe que sofrera do *A Tarde/DN*, provoca o furioso artigo *Retrato* que é claramente direcionado a Martim, apesar de sequer pronunciar o seu 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

---

<sup>1160</sup> *A Taste of Honey (original title)*, “The moving story of a plain young girl who becomes pregnant by a black sailor, be friends a homosexual, and gradually becomes a woman”, *The Internet Movie Database* em <http://www.imdb.com/title/tt0055506>. Acesso em 25 de outubro de 2011.

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 vê 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 (Em *Retrato*, em 14 e 15 de maio de 1961, no *Diário de Notícias*, Bahia).

Por essa época, ainda em maio de 1961, a Universidade da Bahia está acolhendo/organizando uma série significativa de eventos acadêmicos, artísticos e políticos. Dia 27, inaugura com a presença do reitor Edgard Santos a nova e “moderna” sede da Faculdade de Direito, longa batalha do curso, numa colina do campus do Canela.<sup>1161</sup> Nesse mesmo dia encerra-se, após uma semana de calorosos debates na reitoria, o *I Seminário Nacional da Reforma Universitária*, concorrido evento que reuniu representantes de diversos estados do país, a União Nacional dos Estudantes, o DCE e os C.As locais e que resultou na famosa *Carta da Bahia*, documento-síntese para orientação da mudança da universidade brasileira rumo à autonomia.

Segundo o texto da *Carta da Bahia*, a autonomia desejada pela reforma universitária só ocorreria “ultrapassando a estrutura total que caracteriza a sociedade brasileira”,<sup>1162</sup> sendo ainda que tal “autonomia só permitiria a reforma da universidade, na direção desejada, se houvesse uma mudança *interna* de poder, modificando ‘a verdadeira luta de classes’ entre professores e estudantes. Esses percebiam a existência de professores que poderiam ser seus aliados na reforma, os que estavam submetidos à mesma dominação que lhes afligia: a dos catedráticos” (CUNHA, 2007: 184). E chegara a Salvador, pouco antes, o famoso ator Sérgio Cardoso, dando início aos ensaios de *Calígula*, espetáculo com o qual o artista comemoraria 13 anos de carreira exatamente no quinto aniversário da ET, em 13 de junho (GONÇALVES, 1997: 67).<sup>1163</sup>

*Calígula*. Como e quando surgira a ideia de abrir a temporada 1961 de espetáculos da Escola com esse texto? É certo que Martim Gonçalves o conhecia

<sup>1161</sup> Em Encerra-se o I Seminário de Reforma Universitária e Inaugurada Nova Sede da Faculdade de Direito, ambas no Jornal da Bahia, em 27 de maio de 1961.

<sup>1162</sup> *Carta da Bahia*, União Nacional dos Estudantes, 1962, p. 06, citado por *Modos de Formação e Modelos Curriculares na Educação Superior*, de Naomar Filho, em [http://reuni.mec.gov.br/images/stories/pdf/apresentacoes/modos\\_formacao.pdf](http://reuni.mec.gov.br/images/stories/pdf/apresentacoes/modos_formacao.pdf). Acesso em 25 de outubro de 2011.

<sup>1163</sup> Em Sérgio Cardoso Fará Calígula na ET, em 12 de maio de 1961, no Jornal da Bahia.

profundamente. Em 1955/1956, havia participado de uma produção do mesmo, quando inclusive desenhara figurinos para a montagem que inauguraria o teatro da Maison de France, no Rio de Janeiro.<sup>1164</sup> A tese não sabe explicar porque o texto não fora encenado na ocasião.

De todo modo, se o como e o quando são incertos, o porquê de encenar *Calígula* se torna evidente numa primeira leitura. A peça de Camus parece ter sido escrita para dar corpo à angústia existencial e política vivida pelo diretor na Bahia e dar voz àqueles julgamentos que ele não mais podia expressar não fosse a existência do teatro como um meio de comunicação. Registre-se ainda a participação de Martim Gonçalves como ator, vivendo *Marêa*, um velho conselheiro asmático que é assassinado por desconfiança de *Calígula*. As falas de *Marêa*, ditas por Martim, são carregadas de ironia (CAMUS, 1963: 58-62) sobretudo sabendo que o próprio diretor tinha asma desde a infância.<sup>1165</sup> Não era a primeira vez de Martim à frente do palco. Em *O Tablado*, fizera outra pequena participação em *Sganarello*, dirigido por Brutus Pedreira. Não fosse a cruel timidez, talvez tivesse enveredado pela atuação, apesar de ter encontrado nos bastidores uma forma de obter poder e controle muito mais afinada com sua personalidade.

A peça abre com um grupo de patrícios romanos criticando o comportamento do imperador Calígula que, após a morte de sua irmã Drusila, passara a realizar atitudes incompreensíveis e insustentáveis para o equilíbrio do Estado, como a última, de sair e passar tanto tempo fora, sem dar notícias: “Mas tudo ia bem demais. Era um modelo de imperador (*Kerea*) Tal qual o necessário: criterioso e sem experiência (*Segundo patrício*)”. Surge uma discussão entre eles e um avisa: “Calma, senhores, muita calma. É preciso salvar as aparências. O império romano somos nós. Se perdermos a fachada, o império perde a cabeça” (*Hélicon*). E mais: “Era demasiado literato, o rapaz. É próprio da sua idade. Mas não é próprio da sua condição. Um imperador artista, não é admissível. Tivemos um ou dois, é claro. Mas os outros tiveram o bom gosto de permanecer funcionários (*Kerea*) Era mais repousante (*Primeiro patrício*) A cada um seu ofício (*O velho patrício*) Que devemos fazer, *Kerea*? (*Scipião*) É esperar. Se não volta, teremos que o substituir. Aqui entre nós, imperadores não faltam (*Segundo patrício*). Não. Falta apenas caráter (*Primeiro patrício*).” É o tom da abertura da peça.

Após retornar, Calígula se comporta de maneira considerada extravagante e afirma possuir desejos que são ainda menos compreendidos pelos patrícios, como “possuir a lua”. A Hélicon, uma espécie de confidente, chega a expor numa explosão: “É porque em torno de mim tudo é mentira, e eu, eu exijo que se viva segundo a verdade! E justamente, tenho meio de os obrigar a isso. Bem sei o que lhes falta, Hélicon. São ignaros, e falta-lhes um professor consciente” (CAMUS, 1963: 09-20).

<sup>1164</sup> Ver capítulo 1955.

<sup>1165</sup> Cartas de Martim Gonçalves a Tia Lila e a Dom Gerardo, acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

Impossível arrolar todos os momentos da peça que repercutem/provocam de forma profunda a relação entre Martim e parte da elite e da intelectualidade baiana. Entre depoimentos de ex-discípulos, admiradores e cenas de perversão e escárnio provocadas pelo ‘poder desmedido’ de *Calígula*, a conspiração contra o imperador cresce até tornar todo o sistema insustentável. Numa rápida sequência de falas: "Mas temos ao menos de reconhecer que esse homem exerce uma influência indiscutível. Obriga a pensar. Obriga toda a gente a pensar. O que faz pensar é a insegurança. É por isso que tantos ódios o perseguem (*Kerea*) (...) Não estou louco, senhores, acho que até nunca fui tão razoável. Simplesmente, senti em mim o desejo do impossível (*Calígula*) (...) Trata-se de uma brincadeira, *Calígula*? (*Cesônia*) (...) Não, trata-se de pedagogia (*Calígula*)" (CAMUS, 1963: 60-82).

Para não cair na tentação de transcrever boa parte dos diálogos, talvez seja mais coerente apenas registrar a *Nota Introdutória* da peça, escrita pelo próprio Martim Gonçalves e publicada em 1963, quando do lançamento do texto em livro pela Civilização Brasileira:

Escrito em 1938, *Calígula* é, nitidamente, uma criação de antes da guerra e, embora fosse escrita na Argélia, para uma representação local, é difícil não reconhecer uma certa condição espiritual da França dos últimos anos que precederam a Segunda Guerra Mundial, nessa moral frouxa e esse oportunismo sobressaltado dos patrícios romanos, que clamam e se acovardam diante da zombaria letal de *Calígula*. Mas, a data em que a peça foi escrita é mais importante como ajuda a uma identificação. Albert Camus, em 1938, era exatamente tão jovem quanto o romano de vinte e cinco anos, que inicia sua carreira, seu governo sangrento de quatro anos, como Imperador de Roma e sucessor de Tibério. *Calígula* é, antes de tudo, uma peça escrita com a exuberância de um jovem, sobre um herói que traduz toda a negra e desesperada violência que marca o nosso tempo. Entre os elementos desta exuberância comunicativa, sobressai a pura alegria, o entusiasmo da criação artística. Anos depois, Camus diria: ‘*Calígula* é a história do suicida superior’, que ‘faz o necessário para armar contra ele aqueles que afinal o matarão’. É ainda Camus que, no prefácio da edição norte-americana de 1958, resume sucintamente a peça e o seu sentido: ‘*Calígula*, até então um príncipe assaz amável, ao perder sua irmã e amante, Drusila, apercebe-se de que o mundo não é satisfatório. Desde então, obcecado com o impossível, envenenado pelo desprezo e pelo horror, tenta – através do crime e da perversão sistemática de todos os valores – praticar uma liberdade que, eventualmente, ele descobrirá ter sido a liberdade errada’. *Calígula* é uma obra completa e extravagante; niilista e vitalizadora, perversa e blasfema e profundamente moral.

Em cartas de 1968, Glauber conversará com amigos sobre o desejo de encenar *Calígula*, de Camus, no cinema. Queria que fosse rodado nas ruínas de Pompéia, com Jean-Pierre Leaud no papel título: “Tem uma idade e uma loucura típica da personagem (...) Não é um projeto caro”, arquitetará (ROCHA, 1997: 329-330). Ele já tinha filmado *Terra em Transe*, onde o personagem central, Paulo Martins, numa clara citação ao *Calígula*, de Camus, diz: “Tenho fome de absoluto”. Após a

divulgação do longa, Glauber, que assinava ele próprio algumas cartas como “Paulo Martins”, será acusado de “fascista” pelos críticos de esquerda por conta dessa declaração. Verborrágico e polemista, também essa controvérsia, Glauber não deixará sem resposta (*Idem*: 23-33).

A comparação Martim-Calígula é reconhecida por Hebe Gonçalves, na biografia não publicada do irmão: “A peça de Albert Camus guarda uma certa analogia com a vivência e o término da produção de Martim Gonçalves” (GONÇALVES, 1997: 68). Páginas antes, ela própria tentará dar a sua versão para os ‘anos sombrios’ de Martim na Escola da Bahia:

Embora se apercebendo das convulsões em marcha, Martim Gonçalves sustentava o timão do barco como se lhe fosse possível transpor vagalhões de uma tempestade. De certo modo seu comportamento poderia parecer ingênuo, mas, em realidade, é que sempre se revelou despreparado para lutar usando das artimanhas e armas dos intrigantes, assim como repudiava os falsos bajuladores. Surpreendia-se com o cinismo e a estupidez das pessoas, mostrando-se, no particular, profundamente inseguro tanto quanto surpreso em virtude do seu despreparo para tais enfrentamentos. Era nobre de atitudes, mas com a força do seu temperamento desgastava-se, reagindo aberta e impetuosamente às manifestações mesquinhas. É verdade que teve seus momentos de abatimento, mas repetia: ‘Sofro sempre revoltado’ (*Idem*: 62-63).

*O Homem Revoltado* é o título da exposição em cartaz no foyer do Mamb e que acompanha a estreia “nacional” de *Calígula*, que acontece para convidados no dia 25 de junho de 1961, no palco incendiado do TCA. A exposição é composta por imagens e textos sobre o “Absurdo que coordena; a morte; os carrascos; as vítimas; A revolta; O Homem Revoltado; A revolta na Arte; Terra-Dura”. Como afirmam os jornais, com “fotografias impressionantes” sobre “o absurdo no mundo: guerras, catástrofes, violência individual e coletiva”. Na subseção O Homem Revoltado, fotos e textos de Rimbaud, Artaud, Nietzsche e Genet e as “reações de indivíduos na sociedade contemporânea, especialmente a juventude”. Já em A Revolta na Arte, pinturas do expressionismo, surrealismo e dadaísmo. Para completar a ambientação da exposição, há um fundo musical, uma valsa vienense (“simbolizando o conformismo”) que é bruscamente cortada por uma “música concreta”.<sup>1166</sup> Ainda há o texto do programa, mas direto e sem assinatura, intitulado de *Camus 1961*, que abre:

A denúncia solitária, sem consequência, é burguesa. O humanismo como piedade abstrata é burguês. Camus, em 1950, ao sair seu livro *L’Homme Revolté*, é violentamente atacado pelos seus companheiros de luta. Sartre chama sua moral uma moral de Cruz Vermelha, acusando-o de um desvio para a direita e de um ambíguo

---

<sup>1166</sup> Em *O Homem Revoltado*, no *Correio da Manhã*, Van Jafa, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1961; Em *Calígula Estreará Amanhã*, às 21h, no *Jornal da Bahia*, em 24 e 25 de junho de 1961.

‘abracemo-nos’ aplaudido pela direita à sombra da reação. Camus responde: se a verdade estivesse na direita eu estaria ali.<sup>1167</sup>

Segundo o longo texto, é o “revoltado Camus” que “declara de súbito passada a época dos ‘furores adolescentes’, que reivindica o ‘senso de medida’ e pronuncia encerrado o romantismo”. Ainda segundo o artigo, a famosa *Carta Sobre a Revolta*, de Camus, “seria uma dolorida resposta aos ataques violentos dos seus companheiros de luta, às acusações de profissão idealista”, “às quais replica ardentemente: ‘Vocês confundem historicismo com história’”.<sup>1168</sup>

No palco adaptado, a peça de Camus estreia com figurino e arquitetura cênica de Lina Bo Bardi e adereços de Mario Cravo Jr, reunindo na plateia o governador Juracy Magalhães, o prefeito Heitor Dias e a parte da elite intelectual baiana que, pode-se dizer, acompanha Martim Gonçalves e a ET. Uma nota de uma coluna social do *A Tarde* começa a listar o público presente, mas interrompe e diz: “Se fôssemos enumerar mais nomes faríamos um catálogo telefônico”.<sup>1169</sup> Entre os convidados listados, não mais estava Edgard Santos, basicamente porque ele não estava em Salvador, posto que desde o dia 08 de junho de 1961, portanto há três semanas, já não era mais o reitor da Universidade da Bahia.<sup>1170</sup>

A saída de Edgard Santos da reitoria surpreenderá a todos: partidários e inimigos. Apesar da forte pressão para que deixasse o cargo (dias antes da escolha definitiva pelo presidente da República, Jânio Quadros, no período da finalização da lista tríplice, havia ocorrido grande tumulto estudantil na cidade, com comícios nas ruas, pichações e mesmo a invasão da reitoria, quando alunos soltaram bombas *juninas* no prédio),<sup>1171</sup> o fato de ter sido novamente o primeiro e mais votado indicado (recebeu 19 dos 23 votos no Conselho Universitário) e desse mandato ser o seu último possível (1961-1964), aquele com o qual pretendia se aposentar “com chave

<sup>1167</sup> Programa de *Calígula*. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves.

<sup>1168</sup> Idem.

<sup>1169</sup> Na coluna *Guilherme – Sociedade*, do *A Tarde*, em “Estiveram presentes, lotando as dependências do Castro Alves, o governador e Sra. Juracy Magalhães, prefeito e Sra. Heitor Dias, Mario Cravo, Jenner Augusto, Sante Scaldaferrri, Calasans Neto, críticos Zora Seljan, Antonio Olinto, Van Jafa, Roger e a sociedade baiana (...) Se fôssemos enumerar mais nomes faríamos um catálogo telefônico”, em 26 de junho de 1961.

<sup>1170</sup> Quando Albérico Fraga foi nomeado pelo presidente da República Jânio Quadros para o cargo de reitor, em 08 de junho de 1961, Edgard Santos estava fora da Bahia a serviço da Universidade desde o dia 04 de junho de 1961. A reitoria estava, então, a cargo do reitor em exercício, Orlando Gomes, e assim ficou até que o novo reitor assumisse oficialmente, em 1º de julho de 1961. Informações cruzadas: em *Nomeado Novo reitor da Universidade: Albérico*, *Jornal da Bahia*, 09 de junho de 1961; Em *Universidade é Realidade Total, Explica à Imprensa o ex-Reitor*, *Jornal da Bahia*, 09 e 10 de julho de 1961.

<sup>1171</sup> Em *Escolhida a Lista Tríplice Pelo Conselho Universitário*, em 03 de junho de 1961, no *Jornal da Bahia*.

de ouro” na Universidade, fazia com que os círculos universitários e políticos dessem como certa a escolha do seu nome (SANTOS, 2008: 135-136).

A sua queda, assim como seu longo reitorado, ainda merece muitas outras abordagens que analisem, junto aos elementos bibliográficos e depoimentos de contemporâneos, os dados mais factuais de sua administração, como ofícios, relatórios, orçamentos, cartas e atas.<sup>1172</sup> Contribuindo para essa reflexão futura, a presente tese oferece uma pequena análise da listagem do *Sistema de Classificação de Cargos da Universidade da Bahia*, publicada no *Diário Oficial da União*, em 06 de junho de 1961 – ou seja, dois dias antes da queda de Edgard Santos, mas finalizada em 19 de maio de 1961 –, posto que acredita que, sim, esta listagem possui sua cota de participação para o não prosseguimento do reitor.<sup>1173</sup>

Tal documento merece uma análise própria, mas é patente como nele estão mesclados os nomes de antigos professores que aguardavam há muito uma vaga de catedrático, sendo há décadas colaboradores dos mesmos, com novos e até mesmo recém-formados docentes, alguns deles vindos de fora do estado. Na lista que reúne os 145 novos professores da Universidade da Bahia estão, para se ter uma ideia: No 1º lugar, o médico Galeno Egydio José de Magalhães, formado em 1931;<sup>1174</sup> No 2º, o jovem médico Túlio Miraglia, nascido em 1930;<sup>1175</sup> No 3º, Hans Joachim Koellreutter, compositor e maestro, o diretor dos Seminários de Música;<sup>1176</sup> No 12º, Romano Galeffi, professor de crítica da arte da Escola de Belas Artes há mais de uma década; Em 19º Pasqualino Magnavita, jovem engenheiro civil, formado em 1951;<sup>1177</sup> Em 39º, o médico Clarival do Prado Valadares; Em 64º, Germano Tabacof, formado em 1952 como cirurgião-dentista; Em 108º Catão Newton da Costa Pinto, formado em medicina em 1931;<sup>1178</sup> No 114º, José Aguiar da Costa Pinto Filho, médico e filho do famoso médico que já fora diretor da Faculdade de Medicina entre 1933-1936;<sup>1179</sup>

<sup>1172</sup> Rever capítulo 1955, quando livros e pesquisas sobre a reitoria Edgard Santos foram analisadas com mais propriedade.

<sup>1173</sup> No Decreto no. 50.625, *Sistema de Classificação de Cargos da Universidade da Bahia*, no *Diário Oficial da União*, de 19 de maio de 1961, no site *JusBrasil Diários Oficiais*, em <http://www.jusbrasil.com.br/diarios>, acesso em 15 de agosto de 2011.

<sup>1174</sup> Na *Relação dos diplomas de Médicos registrados durante o mês de março de 1932*; no site *JusBrasil Diários Oficiais*, em <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2045351/dou-secao-1-09-04-1932-pg-20/pdfView>, acesso em 25 de outubro de 2011.

<sup>1175</sup> Em <http://www.sports-reference.com/olympics/countries/BRA/summer/1972/SHO>. Acesso em 29 de outubro de 2011.

<sup>1176</sup> Curiosamente, há um erro na lista e o nome de H.J. Koellreutter ocupa simultaneamente a terceira e a quarta posição.

<sup>1177</sup> Em *Posse da Nova Presidência do Conselho de Cultura da Bahia*, em 07 de abril de 2010, em <http://conselhodeculturaba.wordpress.com/2010/04/06/posse-da-nova-presidencia>. Acesso em 25 de outubro de 2011.

<sup>1178</sup> Em <http://www.instituicoes.coc.fiocruz.br/index.php/325;isdiah>. Acesso em 29 de outubro de 2011.

<sup>1179</sup> Em <http://distinguishedphysiciansofbahia.blogspot.com/2011/04/179-jose-aguiar-costa-pinto.html>. Acesso em 29 de outubro de 2011.

Em 139º, Clara Wolfowitch, da nova Escola de Enfermagem; Na 143º posição, o médico Fernando Freire de Carvalho Luz, de 44 anos;<sup>1180</sup> No penúltimo lugar, o já professor, o médico docente-livre desde 1957, Fernando Visco Didier;<sup>1181</sup> E em último, na 145º posição, o diretor da Escola de Teatro, Eros Martins Gonçalves Pereira, conhecido como Martim Gonçalves. Último.

Por qualquer ângulo que se analise a referida lista, por ordem alfabética, por idade, tempo de formatura, tempo como professor contratado ou de livre-docente da UBa, importância da unidade de ensino na estrutura universitária, sob nenhum desses aspectos a presente tese consegue compreender como Martim Gonçalves pode ficar em *último* lugar, a não ser levantando a hipótese de o seu nome ter sido posto em debate até o *último* instante

Com certeza não era o problema ‘*com a área de arte*’, especialmente vendo a publicação de Koellreutter, o diretor da unidade de Música, num prestigiado 3º lugar da lista, e sequer registrando o aparecimento do diretor da Escola de Dança, Rolf Gelewski.<sup>1182</sup> O sistema de classificação não se restringiu a enumerar os “professores de ensino superior”, como incluiu ainda os aprovados como professores-assistentes, professores-instrutores e outros cargos funcionais da Universidade da Bahia, num total de mais de mil indicações. Aqueles que ficaram de fora dessa aguardada lista não criaram mesmo nenhuma controvérsia? Quem, que homens da Universidade da Bahia teriam sido responsáveis por ela?

Martim Gonçalves não terá tranquilidade para gozar o novo cargo vitalício na estrutura baiana. A saída do reitor Edgard Santos representará, aos olhos da coletividade, a perda do seu principal apoio político, como ficará registrado na História (FRANCO, 1994: 146; LEÃO, 2006: 108; BACELAR, 2006: 82; SANTANA, 2009a: 74). A partir de então, pelos jornais de Salvador, quase não se entende o que acontece com a peça *Calígula*, com o III Seminário Internacional de Teatro, com as montagens *Três Peças Japonesas* e *Por Um Triz* e com as apresentações de Jean-Louis Barrault (SANTANA, 2009a: 64-75; 199-213), que, em visita ao Brasil, é, sim, convidado pelo diretor, um antigo amigo, para estender a

---

<sup>1180</sup> Em *As Mãos de Ouro – Os Hospitais Não tem Verbas, têm excesso de Doentes*. Na *Veja*, no. 1, de 11 de setembro de 1968. Acesso em [http://veja.abril.com.br/numero1/p\\_046.html](http://veja.abril.com.br/numero1/p_046.html). Em 29 de outubro de 2011.

<sup>1181</sup> Em <http://medicosilustresdabahia.blogspot.com/2011/01/129-fernando-visco-didier.html>. Acesso em 25 de outubro de 2011.

<sup>1182</sup> Note-se, porém, que a referida listagem, traz, na ‘classe de instrutor de ensino superior’, o nome de Lia Pereira de Carvalho, depois, Lia Robatto, da Escola de Dança. O documento também lista os ex-alunos da ET, João Gama Filho e Nilda Spencer na ‘classe de assistente de ensino superior’. Segundo a hierarquia da época seria: 1º. professor de ensino superior (o mais alto grau); 2º. Assistente; e, em 3º. instrutor. *Op. Cit.*

temporada carioca e paulista até à Escola da Bahia, todos os eventos acima ocorrendo entre junho e agosto de 1961.<sup>1183</sup>

O diretor teatral apresenta Salvador à Barrault e, inclusive, leva o ator francês para uma festa de *Xangô*, no ancestral terreiro *Ilê Axé Opô Afonjá*.<sup>1184</sup> Nada disso será dito com clareza como associado à Escola de Teatro, a Martim e/ou mesmo *dito* pelo jornalismo local. A presente tese também não conseguiu encontrar nenhuma declaração direta de Martim Gonçalves entre maio e agosto nos periódicos baianos.<sup>1185</sup> Estaria ele evitando os jornais locais – ‘preferindo os de fora’, como se convencionou acreditar – ou, *mais uma vez*, a sua versão estava sendo censurada? Sua voz, contudo, aparece com bastante nitidez na série de entrevistas e declarações publicada em jornais e revistas no Rio de Janeiro e São Paulo no mesmo período. E nelas é possível perceber que quando o diretor fala sobre ele ou sobre a Escola da Bahia, não dá qualquer mostra de que – sobretudo agora, funcionário efetivo – pretende ceder.

Uma primeira mostra da determinação de Martim Gonçalves à frente da ET é capturada numa “entrevista informal” realizada pelo colunista teatral Van Jafa, publicada no *Correio da Manhã*, do Rio, em 30 de junho de 1961. Em *Com Martim Gonçalves nos Bastidores de Calígula*, o diretor teatral dá especial atenção ao tema da constituição de um corpo docente efetivo para a Escola de Teatro, tarefa que há seis anos empreendia. Logo na abertura do texto, construído em *voz direta* de Martim: “Este ano continuaremos a desenvolver o nosso programa didático e de realizações artísticas, contando com a volta de três pessoas que foram estudar nos EUA, e que aqui desenvolverão na parte didática e técnica os conhecimentos adquiridos”.

O diretor segue falando, então, de Altamiro Bulhões, Luis Carlos Maciel e Eduardo Waddington, quando informa detalhes de seus respectivos estudos na América e acrescenta que a este “jovem” grupo de professores soma-se Nilda Spencer, recém-chegada da Inglaterra. Sobre todos eles, Martim afirma que “constituem alguns dos elementos jovens formados pela Escola de Teatro ou convidados especialmente por mim para integrar o corpo docente da Escola, que assim se vai completando, pouco a pouco”. E revela mais, também em *voz direta*: “Nessa tarefa, a Escola da Bahia tem contado com a ajuda da Fundação Rockefeller, que agora estuda um programa de colaboração para os próximos cinco anos. Faz parte ainda desse programa a vinda de professores e diretores, durante esses próximos cinco anos para ativarem os trabalhos e aperfeiçoar os conhecimentos de alunos e professores da ET da UB” (Grifo da pesquisa). O que Martim pretendia fazendo essa

<sup>1183</sup> Em *O Jornal, Sobre o Amadorismo*, sem data, ano de 1952, fala de Barrault com proximidade; Em *Barrault na Bahia*, coluna Teatro, de Zora Seljan, em *O Globo*, em 10 de julho de 1961. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1184</sup> Em *Barrault na Bahia*, coluna Teatro, de Zora Seljan, em *O Globo*, em 10 de julho de 1961. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1185</sup> Martim Gonçalves chegara de viagem em maio de 1961.

declaração de apoio futuro com a *Rockefeller*? Demonstrar poder de fogo? Seria uma verdade dita de forma antecipada ou um blefe? Ou são a mesma coisa? Apesar de não parecer algo próprio do *modus operandi* de Martim, blefar, a presente pesquisa não tem como comprovar a veracidade do que é dito, posto que não teve acesso à toda a documentação referente ao diretor e à Escola de Teatro no *Rockefeller Archive Center*. Mesmo se fosse ‘verdade’, seria algo documentado ou apenas acertado extraoficialmente em conversas com John P. Harrison que, afinal, pelo comportamento após a chegada de Martim nos EUA, parece ter compreendido os motivos do diretor à frente da Escola? Antecipando o futuro, é importante que se saiba que a Rockefeller não firmará o convênio com a unidade após a saída de Martim Gonçalves da direção. Por outro lado, a Fundação manterá contato com o diretor, convidando-o, entre outras atividades, como palestrante do *III Simposium Interamericano de Las Artes*, no México, em 1964, evento polêmico, realizado no pós-golpe, e do qual também participará o cineasta Glauber Rocha.<sup>1186</sup>

Ainda na entrevista com Van Jafa, Martim lista novamente a programação da ET após *Calígula* (*Por Um Triz e Três Peças Modernas Japonesas*) e volta a falar da encenação de “três peças brasileiras inéditas de um ato”. Dirigidas por ele, tais peças brasileiras completariam o repertório da turnê de *A Barca*, no Rio de Janeiro, “em setembro próximo”, com apresentações de *A Ópera dos Três Tostões*, no Municipal, e das demais, no teatro da *Maison de France*. Descendo em mais detalhes, Martim agora revela o nome de duas das três peças: *Enquanto a Perna Não Chega*, de Walmir Ayala, “entrando em fase de ensaio agora”, e *Se Fores Preso*, texto do baiano Paulo Gil Soares, “que é uma farsa aos métodos policiais (...) da qual participará o autor como um dos personagens”. Novamente, nem uma palavra sobre o terceiro texto, agora nem mais informando que seria de Oswald de Andrade. Fala Martim: “Essa será a primeira vez que a Escola de Teatro da UBa representará fora de Salvador. Essa viagem não pretende ser uma demonstração de que somente nós estamos certos ou de que somos os melhores. Pessoalmente sei e posso constatar o que representa o nosso esforço e creio que os resultados já são apreciáveis”, finaliza.<sup>1187</sup>

Não que a presente pesquisa acredite que o movimento estudantil baiano se informasse lendo os jornais cariocas, mas é impossível não destacar que essa entrevista é publicada numa sexta e já na segunda, após a posse do novo reitor, no sábado, a página *Unidade* do jornal *A Tarde*, editada pela UNE/UEB (União dos Estudantes Baianos),<sup>1188</sup> não perde tempo e dá o ultimato: “O novo reitor, Albérico Fraga, fala em paz e harmonia para a Escola de Teatro. Isto não vai ser possível

<sup>1186</sup> Programa e reportagens do evento no acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer. Cartas de Martim Gonçalves a Tia Lila, no mesmo acervo.

<sup>1187</sup> De Van Jafa, *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em 30 de junho de 1961, em *Com Martim Gonçalves nos Bastidores de Calígula*. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1188</sup> Na página *Unidade*, em 07 de novembro de 1960, no *A Tarde*, Bahia.

enquanto Martim for o diretor”.<sup>1189</sup> O texto *Martim é Única Lei: Escola de Teatro*, no qual o trecho acima está inserido, apesar de não entrevistar Martim Gonçalves, expondo sua versão, se propõe a destrinchar um-a-um todos os problemas da unidade. Assim é a abertura da matéria, publicada em 03 de julho:

A Escola de Teatro, juntamente com as de Música, Dança e Administração, era a ‘menina’ dos olhos do Ex-Reitor Edgard 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 Edgard durou, a Escola de Teatro e Martim Gonçalves (quem fala num tem que necessariamente falar noutro) eram considerados intocáveis. É verdade que, a par de muitas arbitrariedades, fez alguma coisa de bom. Mas era para ter feito muito mais se tem em conta a cobertura que tinha da reitoria e que tem da Rockfeller .

Os subtítulos da longa matéria são autoexplicativos: *Martim é a Lei; Os Eleitos; Martim e a Fábula; Martim e a Rockefeller*. Enquanto isso, a temporada de *Calígula* prossegue “despertando o maior interesse na nossa sociedade”,<sup>1190</sup> e a Escola de Teatro promove, dia 04, terça-feira, a conferência *De Gide a Camus* com o filósofo e pesquisador Antônio Olinto, ainda como parte do III SIT.<sup>1191</sup> No dia 08 de julho, sábado, a coluna *Rosa dos Ventos*, de Odorico (que nas duas edições anteriores, já tinha pedido “desculpas”, a Barrault pelo teatro em que se apresenta;<sup>1192</sup> e voltado a elogiar os Novos)<sup>1193</sup> volta à carga contra a ET/MG por conta da iminência da assinatura de um *convênio oficial* entre a Universidade da Bahia e o Governo do Estado para finalização das obras do TCA e administração conjunta do mesmo pelo prazo de cinco anos. Em *Acordo*, Odorico não perde tempo e vai direto ao ponto que ele demonstra conhecer tão bem:

(...) gostaria de chamar à atenção de ambas as partes para os termos da minuta do convênio que, por acaso, tivemos oportunidade de ler, certa feita (...) (Segundo) a minuta do convênio, (o TCA) seria entregue a mão beijada ao uso imoderado da Escola de Teatro da Universidade. Salvo modificações que tenha sofrido, posteriormente nesta minuta, nem se falava do uso do teatro por companhias teatrais profissionais ou de amadores. Tudo fica ao critério da referida escola (...) Teremos vitalmente sacrificado o uso para o povo do TCA. Será usado por um grupinho sobre protesto da ‘alta cultura’ (...) Aliás, é necessário que tanto a Universidade como o

<sup>1189</sup> Na matéria *Martim é a única lei: Escola de Teatro*, de 03 de julho de 1961. Jornal A Tarde, página Unidade.

<sup>1190</sup> Na coluna *Sociedade*, do *A Tarde*, assinada por Francesca (interina, o oficial era *Guilherme*) em 03 de julho de 1961.

<sup>1191</sup> No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia, Diário Oficial, em 19 de dezembro de 1961; Em Conferência de Antonio Olinto na ET dia 04, dia 02 e 03 de julho de 1961, no Jornal da Bahia.

<sup>1192</sup> Em *Gênio*, na coluna *Rosa dos Ventos*, no Diário de Notícias, em 1º de Julho de 1961.

<sup>1193</sup> Em *Os Novos*, na coluna *Rosa dos Ventos*, no Diário de Notícias, em 04 de Julho de 1961.

Governo do Estado – caso se assine o convênio – delimitem de uma vez por todas as finalidades da Escola de Teatro. 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 Escola de Teatro no TCA? Todos nós sabemos o espírito ditatorial e ambição desenvolta que regem hoje – e hoje mais do que nunca – os destinos desta Escola. Basta ver as estreias, sob o impacto de caravanas de convidados, com despesas que causariam inveja a qualquer núcleo cultural baiano: estreias 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 (Acréscimo entre parênteses da tese).<sup>1194</sup>

A presente pesquisa infelizmente não conseguiu encontrar a minuta do convênio para comparar com as observações de Odorico. Continuando, portanto, apenas no texto do jornalista, ele alerta diretamente ao governador “Juracy” e ao novo reitor sobre esse convênio e afirma que o mesmo deveria “servir à cultura na Bahia e não a vaidade individual de quem quer que seja”. Para finalmente encerrar: “Já é tempo de acabar (com) tantos jogos equívocos a pretexto de servir à cultura” (Acréscimo da pesquisa).

Somente a análise e a repercussão midiática desse convênio Universidade/Estado, uma ampla junção de esforços tentada em 1961 para recuperar o TCA, revitalizá-lo e transformá-lo num “centro de cultura e das artes” já mereceria um estudo individualizado.<sup>1195</sup> Mas o que interessa à presente pesquisa é como que é claramente a partir da iminência da assinatura do mesmo, em julho de 1961, que os *Diários Associados* aumentam o calibre das críticas direcionadas a ET/MG que, como se vinha narrando, resistia aos golpes.

Quatro dias depois, no dia 12 de julho, no texto *Bela Tarefa*, Odorico narra na *Rosa dos Ventos* a sua aproximação com Adroaldo Ribeiro Costa, o colunista do *A Tarde*, que “levou os seus pupilos (do grupo de teatro infantil) A Hora da Criança à TV-Itapoan, atendendo a um convite da direção da mesma”.<sup>1196</sup> Dia seguinte, 13 de julho, Odorico volta à carga, elogiando os Novos em oposição à ET, em *Voto de Louvor*. Dia 14, Odorico critica novamente a assinatura do convênio entre a Universidade (para ele, na verdade, a Escola de Teatro) e o Governo da Bahia. No texto *Calma*, Odorico “lembra” ao governo e à Universidade para que “não assinem o convênio sobre o TCA”. A explicação: deveriam concluir a obra para “entregá-la ao povo (...) e não à uma casta de eleitos (...) Já que nenhum deles tirou a sorte grande como os que a pretexto de ensinar teatro, alimentam a sua vaidade pessoal”. Odorico

<sup>1194</sup> Em Acordo, na coluna Rosa dos Ventos, no Diário de Notícias, em 08 de Julho de 1961.

<sup>1195</sup> Em UB Propõe Convênio com o Estado para Reconstrução: TCA, em 25 de março de 1961, no Diário de Notícias, Bahia; Na coluna Regi, no *A Tarde*, em 31 de janeiro de 1962;

<sup>1196</sup> Em *Bela Tarefa*, na coluna Rosa dos Ventos, no Diário de Notícias, em 12 de Julho de 1961.

coloca, então, uma série de questões sobre o convênio, e questiona não sem aflição: “Por que então as gazetas noticiam que na próxima semana assinará o convênio o diretor de obras da Secretaria de Viação e o diretor da Escola de Teatro? (...) Que tem este a ver com o assunto?”. Relembrando que o TCA deve ser “amplamente aberto a todas as manifestações culturais, Odorico finaliza algo ameaçador: “E como conselho não faz mal a ninguém, lembraria ao reitor da Universidade da Bahia que deixasse a sua escolinha de teatro limitada aos quatro muros de seu palácio do Canela”.<sup>1197</sup>

Enquanto isso, em meados de julho, Herbert Machiz chega à Escola de Teatro para o III SIT, que abre oficialmente no dia 18,<sup>1198</sup> ensaiando os três textos japoneses *Sotoba Komachi*, *O Tambor de Damasco* e *O Crime de Han*, com Martim Gonçalves assinando os figurinos. No final do mês, a unidade volta a estampar novas reportagens no Rio de Janeiro, curiosamente em veículos da rede *Diários Associados*.

A revista *O Cruzeiro* de 29 de julho de 1961 abre a matéria *Calígula – Em Grande Espetáculo no TCA (na Bahia)*, de Accioly Netto. Segundo ele, *A Barca* apresentou sua grande produção para 1961, com *Calígula*, “acima de qualquer expectativa”. E mais: *A Barca* “é o grupo de escola que, sob direção de Martim Gonçalves, realmente, nunca se apresenta amadoristicamente”. Ao longo do texto, Netto fala sobre a peça e o autor e opina sobre a interpretação de Sérgio Cardoso: “notável sob todos os pontos de vista”. De acordo com ele, “o melhor elogio que se pode fazer ao grupo *A Barca* é que, contracenando com um ator adulto como Sergio Cardoso, os jovens atores de Martim Gonçalves estiveram sempre num nível capaz de conseguir uma singular unidade interpretativa”.

Netto critica negativamente a “iluminação deficiente”, os “ecos perniciosos” do teatro, o “desconforto total” e alguns aspectos do figurino e do cenário. “O que importa, além da reintegração de Sergio Cardoso ao grande teatro (perdido durante muito tempo, depois de *Hamlet*, em peças de estrito valor comercial) (...) é o esforço bem sucedido de figuras como Geraldo Del Rey (Hélicon), Paulo Célio (Keréa), Erico Freitas (Cipião) e Nilda Spencer (Cesônia)”. Para encerrar, considera o espetáculo de “categoria superior”.

No dia seguinte, 30 de julho, é a vez do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, noticiar mais uma vez a temporada, “tantas vezes anunciada, depois adiada e cancelada apresentação” do grupo de Martim Gonçalves da Bahia. E descreve a programação de setembro: *Calígula*, *A Ópera dos Três Tostões*, os três textos japoneses e, por último, o espetáculo com *três peças brasileiras*, das quais a matéria, mais uma vez, cita apenas duas, a de Ayala e de Paulo Gil Soares. Estava Martim desconfiado que uma possível *inspiração* dessa ideia pudesse acometer terceiros? Era assim que o diretor entendia *o caso* da montagem de 1959 por Gianni Ratto de um

<sup>1197</sup> Em Calma, na coluna Rosa dos Ventos, no Diário de Notícias, em 14 de Julho de 1961

<sup>1198</sup> No Jornal da Bahia, em III Seminário Internacional de Teatro – Sérgio Cardoso falará sobre sua Experiência, em 21 de julho de 1961.

texto de Arthur Azevedo autor largamente trabalhado na ET em 1958? Por que tanta relutância em pronunciar em entrevistas do Rio o nome de Oswald de Andrade, autor já revelado, como se viu, em entrevista na Bahia? De todo modo, dessa vez a turnê de *A Barca* em setembro no Rio e São Paulo parece iminente.

Acontece que em agosto as tensões pessoais entre Martim e alguns estudantes se radicalizam. O clima que já era difícil se tornara insustentável ao final do semestre, muito provavelmente por conta do resultado da aprovação de apenas três alunos no primeiro ano.<sup>1199</sup> O que aconteceria com os reprovados? Seriam afastados? Poderiam repetir? Segundo o *Folheto de 1958*, sim, poderiam repetir. Mas nada disso parece ser discutido às claras. Professores e alunos, no cotidiano conturbado por contrainformações, defendiam o que podiam e como podiam. Martim Gonçalves, como se vê, era polêmico em tudo o que fazia, sendo atacado por todos os lados. O diretor também não empregou o recurso de fazer um pronunciamento oficial aos alunos, uma plenária pública com toda a Escola ou uma comunicação mais direta com os estudantes. Além de tudo que já foi dito, do clima baiano, brasileiro e mesmo internacional, o fato da Escola de Teatro ser uma das únicas unidades (a única?) a não parar nas férias de meio do ano, férias ‘sagradas’ para um nordestino, que eram quando também aconteciam os seminários internacionais e muitos ensaios de peças, parece ter contribuído para o cotidiano deletério de insatisfações e de circulação de informações infundadas.<sup>1200</sup> E nem de longe se deve desconsiderar o ambiente de inveja, ressentimento e mágoa provocado pela escolha dos alunos preteridos dos papéis principais dos espetáculos, pelas notas recebidas, pelo nível de exigência que Martim Gonçalves estabelecia para todas as tarefas e pelo comportamento ‘careta’ que ele exigia dos alunos dentro e fora da ET.

Dia 04 de agosto, Odorico volta ao ataque na *Rosa dos Ventos*, lançando uma ‘ameaça velada’ ao novo reitor. Citando uma entrevista de Albérico Fraga, que há poucos dias dissera que esperava uma reaproximação de Os Novos com a Escola, desafia: “se quer ajudá-los que chame-os para ver o que pretendem”. E mais:

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 Escola de Teatro 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.

Para encerrar, Odorico “convoca” o reitor e o secretário da Viação para que “entregue aos Novos a parte recuperada do TCA”.

---

<sup>1199</sup> No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia, Diário Oficial, em 19 de dezembro de 1961.

<sup>1200</sup> Idem.

Agosto de 1961 é quando duas amplas reportagens sobre a Escola de Teatro são publicadas em revistas de grande circulação em São Paulo e no Rio de Janeiro. A atriz Maria Fernanda, como *Jenny Espelunca*, de *A Ópera dos Três Tostões* é a capa de *A Cigarra* do mês de agosto. Com o título *Bahia: Teatro Se Aprende na Universidade*, a revista dedica, além da capa, quatro páginas internas, ricamente ilustradas, com oito fotos grandes e coloridas sobre a montagem, sobre a aguardada turnê da Escola no sul do país e sobre a própria ET. A matéria é, em boa parte, escrita em tom de defesa, e se vê a mesma esclarecendo, de antemão, as acusações que circundam o mundo de notas e reportagens publicado na Bahia que ridicularizam as intenções da ET, o ‘passado’ de Martim e, em geral, o estratificam como ‘intolerante’ e ‘invejoso’. A matéria é claramente inspirada em algum tipo de texto-matriz, em um embrionário *release*, posto que mais da metade dela pode ser encontrada exatamente tal qual fora escrita, com os mesmos adjetivos e imagens, na reportagem de dez páginas intitulada *Escola de Teatro da Universidade da Bahia*, publicada na revista *Teatro Ilustrado*, também em agosto de 1961. Começando com a *abertura* de *A Cigarra*:

A crítica mais insistente que se faz a Escola relaciona-se com o fato de alguns elementos de seu corpo docente não continuarem a lecionar. Ora, esses professores nunca foram contratados em caráter permanente e, na maioria, *vinham decididos a passar tão somente um período aqui*. Depois é que alguns deles, de maneira pouco ética, quiseram transformar a sua natural saída na impossibilidade de trabalhar em harmonia com a direção da Escola. Na verdade, esses descontentes nem sempre trabalharam de acordo não só com o diretor como também com os seus colegas, outros professores, pouco habituados que estavam ao que deve ser um trabalho universitário, dentro de uma orientação técnica, menos temperamental, sem os altos e baixos das relações entre atores e diretores, proverbiais da profissão cênica. Além do mais, esses excluídos já pertenceram a grupos docentes de outras escolas de teatro, entrando e saindo sem o estardalhaço que fizeram ao deixar a Escola de Teatro da Universidade da Bahia (Grifo da tese).

Não precisa nem pestanejar, o recado é direcionado a Gianni Ratto e sua passagem tanto pela ET da Bahia, quanto pela EAD/TBC, quanto pelo IAC/MASP. Apesar do trecho acima não ter a voz assinada, não resta dúvida também que se trata de um discurso proferido por Martim Gonçalves. Ainda em *A Cigarra*, o diretor “conta um pouco de suas lutas nessa atividade pioneira a que foi chamado pelo reitor Edgard Santos, impressionado com o trabalho que (este) realizara em várias ‘frentes’ do teatro nacional (Os Comediantes, O Tablado, Teatro do Largo)”.

A reportagem lembra que a Escola da Bahia é o primeiro núcleo de ensino dramático criado dentro de uma universidade brasileira. “Seguindo seu exemplo, outras universidades iniciaram cursos de arte dramática, como Recife, Belo Horizonte e Porto Alegre”. Mas, ressalva a reportagem, “são cursos dentro de outras escolas”. E a fala seguinte não esconde o orgulho da inusitada tarefa: “A Escola da Bahia

continua a ser *a única* que funciona como organismo *independente* dentro de uma organização universitária local (brasileira)” (Grifo e acréscimo da tese).

A matéria é realmente longa e além de procurar rebater uma-a-uma as acusações que já rondam o imaginário da Escola, narra sobre a história do teatro na Bahia, de como a unidade conseguiu se integrar a ela, descreve em detalhes os diversos ambientes do Casarão do Canela, do Teatro Santo Antônio, o porquê de cobrar ingressos, as relações com os americanos, considera o dinheiro recebido para a unidade pela União (Cr\$ 6 milhões para 1961) como insuficiente, fala da ajuda da Rockefeller e das outras instituições, dos cursos oficiais e dos seminários, das bolsas para alunos e do valor do salário pago aos professores. Para encerrar, afirma que à “iniciativa do reitor Edgard Santos e ao trabalho de Martim Gonçalves e sua equipe, deve o teatro brasileiro a criação de um sério núcleo de estudos, dizendo Gilberto Freire, com sua autoridade de *scholar* que a Escola de Teatro da Universidade da Bahia ‘é modelar dentro do âmbito universitário brasileiro’”.

Já a matéria da *Teatro Ilustrado* recebe o subtítulo *Há Também Descontentes, mas Maioria Favorável Consagrou o Trabalho do Martim Gonçalves*. Nela se destacam os mesmos pontos da reportagem acima e ainda listam-se os alunos que serão os “futuros astros do Brasil”, como Geraldo Del Rey e Érico Freitas. Mas a matéria tem alguns pontos a mais a discutir. Primeiro, em determinado momento, quando cita o acompanhamento que a imprensa brasileira tem dedicado aos “passos da ET, desde a sua fundação”, a matéria lista todos, ou quase todos, os nomes que já falaram da unidade, desde o próprio Gilberto Freire, Jorge Amado, Sábato Magaldi, Eneida, Bárbara Heliodora e muitos outros, num total de dezoito nomes famosos, entre estes o de Odorico Tavares.

Falava, obviamente, de um elogio passado. Mas será que Odorico deixará passar essa? Era uma provocação de Martim ou ele *apenas* via essa listagem como a descrição objetiva de um passado verdadeiro de textos em apoio? No texto, Martim Gonçalves explica que o sucesso da ET, “se deve, sobretudo, ao gosto intelectual do povo baiano, que vem do tempo em que a cidade era capital e a sua condição muito especial de Cidade Universitária, como, ainda, ao fato de haver um único grupo teatral de atividade constante em Salvador atualmente”, que seria a própria *A Barca*.

Ao entrar em detalhes do currículo e do ‘passado’ de Martim Gonçalves, é o próprio que revela que foi “estudar cinema na Idhec, de Paris, a fim de trabalhar com Alberto Cavalcanti, na Vera Cruz, o que acontece logo depois de um ano”. Portanto, ao receber o convite de Cavalcanti, Martim também não o aceitara de pronto, assim como fizera com a ET, assim como fizera com a área de cenografia, apesar de premiado, resolvendo *antes* estudar *sistematicamente*, o que reforça o muito do que já se sabe sobre sua personalidade.

Ainda segundo o texto, na empresa cinematográfica paulista, Martim foi produtor associado, colaborou em dialogação de filmes e estava dirigindo *Ângela* quando foi “levado a pedir demissão, em solidariedade com Cavalcanti, que naqueles

dias era vítima de um complô anti-profissional e anti-artístico que se tornou célebre e malogrou aquela tentativa de fazer cinema sério (e bom) no Brasil”.

Para encerrar, Martim recorda do momento em que fora convidado para ir para a Bahia e destaca que foi o escritor baiano Adonias Filho, então diretor do SNT, que o indicara ao também baiano, o reitor Edgard Santos. E complementa: “para embarcar nesta nova experiência, a mais séria e mais importante de minha vida – a Escola de Teatro da Universidade da Bahia”.

É chocante ler as duas últimas declarações acima. Martim Gonçalves, sempre tão avaro em expor sentimentos e emoções, não consegue esconder a raiz do profundo compromisso pessoal que assumiu criando a Escola. Depois, pelo terrível horizonte paralelo ao de Cavalcanti que para ele se desenha tão próximo.

Na tarde do dia 08 de agosto de 1961, uma terça-feira, “Abaixo Martim”, o verdadeiro mantra ouvido em passeatas, em entrevistas e entre dentes nas conversas de bar é pichado nos muros, na calçada e nas “brancas” paredes da Escola de Teatro.<sup>1201</sup> O diretor, que morava no bairro da Graça e costumeiramente ia andando de casa para Escola,<sup>1202</sup> ao saber disso, segue de taxi imediatamente para a instituição.<sup>1203</sup> Quando Martim chega, às testemunhas presentes impressiona a sua face que não esboça qualquer reação e a frieza em ter pedido ao professor de esgrima Cláudio Reis, também fotógrafo dos eventos da unidade, que registrasse “tudo”, antes de mandar que pintassem os muros.<sup>1204</sup>

Aqui é preciso que a narrativa pare um instante para esclarecer um tópico sobre tais fotografias. Dois alunos da época, em entrevista, falaram de memória o que estava escrito nos muros: Abaixo Martim, paranoico, viado, fora, déspota.<sup>1205</sup> As sete imagens encontradas no acervo pessoal de Martim Gonçalves confirmam claramente as duas primeiras expressões – escritas em diferentes espaços da instituição –, trazendo de forma *ilegível* uma terceira palavra. Contudo, no verso do envelope que guarda tais imagens está escrito que ali deveriam estar contidas *oito* fotografias e não sete como no momento em que foi realizada a presente pesquisa se encontram.

Em meados da década de 1980, o acervo pessoal de Martim Gonçalves, em posse de Hélio Eichbauer e Dedé Veloso, fora doado à prefeitura de Salvador, permanecendo por um tempo em um “comitê da Pituba sob a responsabilidade da Sra. Nilda Portela”, como se lê num ofício presente no próprio acervo. Tempos depois, o material voltou ao poder de Hélio Eichbauer e Dedé Veloso, com quem permanece. As fotos sobre a pichação não são a única incongruência numérica entre o acervo e a própria listagem que o acompanha.

<sup>1201</sup> No jornal *Estado da Bahia*, dia 09 de agosto de 1961, nota da coluna *Smart Society*, de Renot.

<sup>1202</sup> Em O Profissional Martim Gonçalves, por Nilda Spencer, no A Tarde Cultural, em 31 de agosto de 1996.

<sup>1203</sup> Entrevista de Eduardo Cabús à autora em 25 de setembro de 2010.

<sup>1204</sup> Idem.

<sup>1205</sup> Eduardo Cabús e Helena Ignez

Mas na sala da diretoria do Casarão do Canela, em 08 de agosto de 1961, com a tinta ainda secando lá fora, talvez fosse inevitável para Martim Gonçalves pensar a sério se realmente havia chegado a hora de desistir. Não seria a primeira vez que ele consideraria tal hipótese. Ao menos duas vezes antes ele já pensara em deixar a Escola e a Bahia. A primeira foi no final de 1959, após a confusão com os meninos em *Um Bonde*. O episódio o desgastara tão profundamente que ele chegara a confidenciar em carta ao amigo Pierre Verger: “Acho que você sabe as novas por amigos em comum do que aconteceu com nossa Escola. Quase deixei tudo – mas você sabe o que ela representa como um trabalho para mim e, especialmente, que há muito mais gente a considerar”.<sup>1206</sup> A segunda vez, foi na virada de 1960 para 1961, muito provavelmente após o desentendimento com Odorico Tavares, e que ele confidenciara para sua irmã: “Ao final de 1960, encerrado o ano letivo, Martim Gonçalves ausentou-se da Bahia por um tempo mais longo, amadurecendo sua decisão pessoal sobre a permanência na direção da Escola” (GONÇALVES, 1997: 67). Contudo, no início de 1961 tinha havido o refortalecimento com a Rockefeller, a despeito de tudo que ocorrera havia uma intenção futura de convênio, talvez, por mais cinco anos, havia as visitas já programadas, mais de dez, de técnicos e artistas estrangeiros e que só poderiam acontecer entre 1962 ou 1963<sup>1207</sup> e ele acabara de ser efetivado na estrutura universitária, não sendo mais apenas um bolsista ou um contratado. Naquele momento ainda acontecia o III Seminário Internacional de Teatro e a Escola apresentava *As Três Peças Modernas Japonesas*, de Herbert Machiz, com o professor convidado Charles McGaw ali ensaiando *Por Um Triz*.<sup>1208</sup>

<sup>1206</sup> “*Mais je crois que tu sais pas les nouvelles des amis communs ce qu’est arrivé à notre école. Je presque tout quitté – mais tu sais ce que ça représente comme travail pour moi et surtout qu’il ya a beaucoup d’autres gens qu’il faut considérer*”, em carta de Martim Gonçalves a Pierre Verger, em 14 de fevereiro de 1960. Acervo Fundação Pierre Verger.

<sup>1207</sup> Todos os nomes a seguir foram tirados de uma lista datilografada e posta na abertura da Pasta dos anos Martim: em 16 de fevereiro de 1962, bailarina argentina Maria Fux; Em 03 de agosto de 1962, apresentação do espetáculo *Como Surge Uma Revista Musical*, da Universidade de Cornell, Nova Iorque; Em 02, 04 e 09 de outubro de 1962, Conferências do Professor Pierre Furter, Teatro Político Brecht, Max Frisch e Durrenmatt; Em 14 de outubro de 1962, apresentação de *La Grammaire*, de Libache e *L’Apellen de Bellac*, de Giradoux, pelo grupo francês Le Strapentin; Em 18 de outubro de 1962, Conferência do CEAO, em Iorubá; Em 10 de novembro de 1962, Conferência do ator George Devine, do Royal Court Theate, de Londres, sobre Teatro na Inglaterra; Em 05 de agosto de 1963, aula inaugural de Michel Simon, sobre Danças Dramáticas do Brasil, da Universidade de Sorbonne, França; Apresentação de fantoches pelo dramaturgo Heinrich Maria Donneberg; Em 16 de novembro de 1963, estréia de *Leonce e Lena*, de George Büchner; Em 18 de dezembro de 1963, Conferência do diretor britânico John Schlesinger. Pasta de Recortes dos Anos Martim Gonçalves (sem título), Acervo Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Disponibilizado por Suzy Spencer.

<sup>1208</sup> Como se disse, o acervo jornalístico e documental do período é caótico, sendo a programação proposta pela tese montada por inferência. Em 08 de agosto de 1961, estava em cartaz na Escola *As Três Peças Modernas Japonesas*. *Por Um Triz*, de Charles McGaw, estrearia em 26 de agosto. A tese defende que seria impossível, segundo o sistema de Martim, duas semanas antes da estréia, o diretor não está já ensaiando a mesma. Portanto, ao menos Charles McGaw estava presente nessa data da pichação, se é que Machiz não acompanhou uma parte da temporada baiana.

Só que existiam também os universitários cada vez mais revoltados, o clima político nacional e internacional, havia Odorico Tavares, havia os “capangas” de Odorico Tavares, que era como Martim se referia a gente como o então deputado Antonio Carlos Magalhães,<sup>1209</sup> havia Adroaldo Ribeiro Costa, os ex-professores e ex-alunos da ET insatisfeitos, os próprios inimigos de Edgard Santos que não os separavam e os antigos líderes das atividades culturais de Salvador que queriam retomar o posto. Claro que ainda havia Glauber Rocha, Anatólio Oliveira, Roberto Assis, Maria Moniz, Jurema Penna, Helena Ignez, Nilda Spencer, Sônia dos Humildes, Lia Mara, João Gama e, na verdade, uma lista considerável de alunos e ex-alunos, e de professores, como Brutus Pedreira, Suzette Pelaracci, Cláudio Reis, Nelson de Araújo, todos que estavam do seu lado, como havia a imprensa carioca, paulista e internacional, o *Jornal da Bahia*, as próprias novas escolas da universidade, artistas e administradores estrangeiros, parte da elite baiana intelectual e econômica e havia, sobretudo, público. Estava ele, Martim Gonçalves, o próprio comandante do caos, ali, naquele Casarão, prestes a completar 42 anos, burguês até os ossos, um professor universitário que ainda vivia de aluguel precisando decidir sobre o que fazer com os últimos seis anos de sua vida.<sup>1210</sup>

Daí a dois dias, 10 de agosto, um grupo de 16 alunos<sup>1211</sup> protocola na reitoria uma denúncia sobre o não-funcionamento de vários cursos na Escola de Teatro (no início de 1961 só estava funcionando o de interpretação) e a “reinvidicação por eles feita” para a “estruturação de fato desta Escola, como parte integrante da engrenagem universitária”.<sup>1212</sup>

Dia 11, sexta, o reitor e o governador firmam o convênio Universidade-Estado-Mamb para retomada das obras do TCA;<sup>1213</sup> Mesmo dia em que o conterrâneo de Martim Gonçalves, o pernambucano Odorico Tavares recebe o título oficial de “Cidadão de Salvador”. Os jornais dos *Diários Associados* se multiplicam em torno das duas notícias. No acervo pessoal de Martim Gonçalves, encontram-se as matérias

---

<sup>1209</sup> “Almocei com Eric. No restaurante do Unhão! Vi aquele deputado amigo ou capanga (antigo jornalista) de Odorico, que gritou enfático de sua mesa: ‘Professor Martim Gonçalves, a Bahia não esquece o quanto lhe deve!’ A verdade é que todos ficaram em pânico com a minha visita inesperada. Na ladeira, quando saía do Unhão, dei com o capanga Renato. Falou alarmadíssimo”. Em carta para Lina Bo Bardi, em 1968, sem dia e mês precisos, Acervo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, em São Paulo.

<sup>1210</sup> Cartas sobre sua situação econômica para Tia Lila, em 1961, 1962 e 1964. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1211</sup> Segundo a matéria *Reitor Manda Apurar Denúncias dos Alunos: ETUB*, os signatários foram: Leonel Nunes, Raimundo Pinto, Raimundo Figueiredo, Eduardo Cabús, Álvaro Guimarães, Sônia Pereira, Geraldo Del Rey, Erlon Lima, Antonio Sampaio (o futuro Antonio Pitanga), Ronaldo Bonfim, Luiz Alberto Calmon, Luiz Carlos Laborba, Flávio Rocha, Érico Freitas, Lígia Benjamin, Olga Tanajura. No *Diário de Notícias*, Bahia, em 17 de agosto de 1961.

<sup>1212</sup> No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia, Diário Oficial, em 19 de dezembro de 1961.

<sup>1213</sup> Em TCA Será Reconstruído: Assinado Convênio, no Diário de Notícias, Bahia, em 12 de agosto de 1961; Em Convênio Entre o Estado, a Universidade e o Mamb, Garantirá Conclusão do Teatro, no A Tarde, em 12 de agosto de 1961.

do dia seguinte, sábado, que narram os detalhes do evento de titulação que lotou a Câmara Municipal de Salvador.<sup>1214</sup> Há trechos de todos os discursos, tanto do homenageado, quanto dos que homenageiam o homenageado. O major Cosme de Farias, então mais velho vereador da cidade, por exemplo, “lembrou da luta do *Diário de Notícias* em prol da Independência Baiana” e disse que “Pernambuco pode se orgulhar de haver criado Odorico Tavares, mas a Bahia tem o orgulho de havê-lo tomado”. O presidente da Câmara, Osório Vilas Boas, afirmou que “como jornalista”, Odorico Tavares “projetou-se de tal modo que seu nome se confunde com Imprensa”. E assim por diante.

Na edição conjunta dos dias 13 e 14 de agosto, é publicado *apenas* pelo *Jornal da Bahia*, na capa, um memorial para o reitor Albérico Fraga, assinado pelos professores da ET, em defesa de Martim Gonçalves.<sup>1215</sup> Na época, os jornais não eram impressos aos domingos. E esse era Dia dos Pais. O pai de Martim, seu Fausto, inclusive passava a data adoentado.<sup>1216</sup>

Na segunda, dia 14, a página *Unidade*, do jornal *A Tarde*, publica um dos mais ferinos textos já então escritos contra Martim Gonçalves e a Escola de Teatro. Em *Há Qualquer Coisa de Podre na Escola de Teatro da Universidade da Bahia*, a reportagem “denuncia” todas as “irregularidades” da instituição e o “regime de intolerância” pregado por Martim Gonçalves. Com a intenção de alertar o novo reitor sobre a realidade da ET, o texto lista problemas com bolsistas, as inúmeras “expulsões”, as “vítimas”, da “cólera” de Martim, os “bonzinhos” que são os que tem chance, a “agressão a jornalistas” (“nem mesmo a imprensa conseguiu escapar aos desmandos do Calígula do Canela. É claro que a imprensa da terra, da Província, porque os jornalistas de fora são hospedados no Hotel da Bahia e recebidos com todas as honras”). Nenhum dos envolvidos – vítimas ou algoz – é ouvido pelo jornal.

Ainda o texto: “O grande número de peças que vem sendo ultimamente levadas não deixa tempo para que os alunos frequentem as aulas. Estas foram suspensas em julho e deverão ser interrompidas por meses de setembro e outubro para a realização de temporada no Rio”. Voltava-se à estaca zero, já que é a própria noção de *aula em teatro* que estava sendo posta em julgamento e sem oportunidade de debate.

A matéria é longa e também toca num dos pontos que será investigado pela Comissão de Sindicância, adiante-se que de forma positiva para a ET: o possível atraso de pagamentos para a SBAT e os direitos autorais sobre as traduções

<sup>1214</sup> Em Odorico Tavares Recebe Título de Cidadão de Salvador, em 12 de agosto de 1961, no *Diário de Notícias*, Bahia; Em Cidadão de Salvador por Vinte Anos de Estima a Bahia, no *A Tarde*, em 12 de agosto de 1961.

<sup>1215</sup> Assinam o memorial: Nelson de Araújo, Brutus Pedreira, Nilda Spencer, João Gama Filho, Roberto Assis, Suzette Pelaracci, Luis Carlos Maciel, Cláudio da Costa Reis, Eliete Leal d’Araújo (a Lia Mara). Em 11 de agosto de 1961, publicado no *Jornal da Bahia*, em 13 de agosto de 1961.

<sup>1216</sup> Em carta de Martim Gonçalves a Tia Lila, em 24 de agosto de 1961. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

encenadas. Para encerrar o texto: “*Unidade* exige que tais denúncias sejam imediatamente apuradas. Se tais irregularidades ficarem constatadas, não restará ao reitor outra alternativa. É mandar Dr. Eros Martim Gonçalves para a ilha que, segundo ouvimos dizer, o diretor da ET está para comprar ao Sr. Mário Peixoto. Isto para ver se o ilustre homem de teatro aprende que nenhum homem é uma ilha”.<sup>1217</sup>

Aquele pesquisador que se propuser a fazer uma análise comparada simples, notará o quanto das opiniões e mesmo adjetivos encontrados nos textos de Odorico Tavares podem ser lidos no material acima. Dia seguinte, 15 de agosto, o *Diário de Notícias* estampa, portanto com atraso de cinco dias, a notícia de que um grupo de alunos havia ido ao reitor protestar sobre a ET/MG e também publica mais outro ataque de Odorico Tavares à ET/MG, o feroz artigo *Pontos nos iii*. No texto, após ridicularizar a iminente turnê de *A Barca*, Odorico pressiona a reitoria da UBa, dizendo ser “necessário” “por de lado e para sempre a política de timidez em face de problemas desta ordem”. Segundo Odorico, o reitor deveria saber que o “período de experiências” havia acabado. “O fracasso foi total. Dê-se nova direção à Escola de Teatro. Torne o reitor aquela instituição um centro de ensino das coisas do teatro e não o poço de vaidades onde se enterra o dinheiro da Universidade e as esperanças dos moços”.<sup>1218</sup> Dia seguinte, 16, quarta-feira, Martim Gonçalves escreve uma carta de demissão e entrega à reitoria.<sup>1219</sup>

Como alertou na abertura, o presente subcapítulo procura apoiar-se no cruzamento de dados de alguns documentos específicos. Entre eles, talvez o mais importante e confiável para o momento narrado seja o Relatório da Comissão de Sindicância, investigação perpetrada pela reitora a pedido do próprio Martim Gonçalves. Acompanha-se pelos jornais baianos os ecos do que acontece internamente nas instâncias da burocracia universitária (SANTANA, 2009a: 240-261) e, tendo em mãos tal relatório futuro, impossível não perceber, além da orientação claramente sensacionalista, como o *A Tarde* e o *Diário de Notícias* se mostram atrasados sobre o que de fato acontece na instituição. Por sua vez, o *Jornal da Bahia* não apenas procurar dar objetividade à crise, como demonstra estar mais próximo do que pretende empreender a Reitoria.<sup>1220</sup>

<sup>1217</sup> Em Há Qualquer Coisa de Podre na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, no *A Tarde*, Bahia, em 14 de agosto de 1961.

<sup>1218</sup> No artigo *Pontos nos iii*, de Odorico Tavares, na *Rosa dos Ventos*, no *Diário de Notícias*, Bahia, dia 15 de agosto de 1961.

<sup>1219</sup> No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, *Diário Oficial*, em 19 de dezembro de 1961.

<sup>1220</sup> No *Diário de Notícias*, Bahia: Reitoria Manda Apurar Denúncias dos Alunos: ETUB, em 17 de agosto de 1961; Sérgio Não Sabe por que foi Expulso pelo Diretor, em 18 de agosto de 1961. No *A Tarde*, página Unidade: Diretor de Unidade Impedido de Entrar na ET, em 21 de agosto de 1961; em nota, dia 28 de agosto de 1961. No *A Tarde*, um artigo de Paulo Francis, em 28 de agosto de 1961. No *Jornal da Bahia*: Evolui Crise da ET, em 18 de agosto de 1961; Crise da ET Pode ter Solução Hoje, em 22 de agosto de 1961; Martim Afastado da ET, em 23 de agosto de 1961.

Pelo Relatório da Comissão, sabe-se que no dia 21 de agosto Martim Gonçalves “pediu expressamente sindicância sobre o caso”. O que terminou promovendo, já que havia uma denúncia de alunos, a instauração da investigação. Mas por que o diretor faria isso se não tivesse intenção de esclarecer o assunto e limpar seu nome? E por que ele faria isso apenas na semana seguinte? O que ocorreu entre a carta de demissão, datada de 16 de agosto, e o pedido de investigação? Lances de um movimento do reitor Albérico Fraga para reter Martim em Salvador e demovê-lo da ideia de sair são perceptíveis para a presente tese em diferentes notas e notícias e no próprio movimento de abertura de uma sindicância. Três dias após a entrega da carta de demissão, ou seja, dia 19 de agosto, o *Diário de Notícias* irá explorar em chamada que, em entrevista, “o reitor não sabe” “da demissão de Martim”, quando, na verdade, é evidente (pelo relatório futuro) que ele já sabia da carta demissionária desde o dia 16.<sup>1221</sup> No mesmo dia 19, o *Jornal da Bahia* antecipa, à frente de todos, inclusive da própria estrutura universitária, que Martim está, na verdade, não demitido, mas “afastado até o fim do ano”. Dia 20, é domingo, nada acontece. Dia 21, segunda, é o dia que Martim pede oficialmente a sindicância que investigará as acusações contra sua administração.

A página *Unidade*, do *A Tarde*, como era semanal, sempre estará atrasada e algo desinformada sobre o, no mínimo, afastamento de Martim, o que explicaria, por exemplo, o fechamento da Escola de Teatro e a proibição pelo diretor da entrada de qualquer indivíduo na instituição, se é que isso foi verdade. Tal proibição de entrada de terceiros na ET será explorada de forma sensacionalista pelos jornalistas do movimento estudantil que editam a página *Unidade*, afirmando em manchete que *Diretor de Unidade (foi) Impedido de Entrar na ET (Acréscimo da pesquisa)*.<sup>1222</sup>

Dia 22, é mais uma vez o *Jornal da Bahia* que antecipa a solução: “Afastamento temporário” e “comissão”; revelando que a ex-aluna e hoje professora Nilda Spencer assumirá a ET durante o “afastamento de Martim”. Dia 24 de agosto, Martim escreve à Tia Lila antecipando que notícias sobre a demissão chegarão até ela, que o inquirido sobre ele “sai em 15 dias” e que em setembro ele estará no Rio “para vida nova”.

Dia 25, Martim Gonçalves viaja para Recife para ver o pai, que estivera/estava (?) doente.<sup>1223</sup> Nesse mesmo dia, o presidente Jânio Quadros renuncia o cargo transformando-se tal fato e a batalha para a sucessão de João Goulart nos assuntos centrais de todos os jornais por semanas, talvez, meses, o que oblitera em muito a repercussão de outras notícias, como a do caso-Martim. Entre 26 de agosto e 10 de

---

<sup>1221</sup> Em ETUB: Diretor Pede Demissão, mas Reitor diz que Não Sabe, no Diário de Notícias, Bahia, em 19 de agosto de 1961.

<sup>1222</sup> Na página *Unidade*, *A Tarde*, em *Diretor de Unidade Impedido de Entrar na ET*, em 21 de agosto de 1961

<sup>1223</sup> Em carta de Martim Gonçalves a Tia Lila, em 24 de agosto de 1961. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

setembro, fica em cartaz no Teatro Santo Antonio a peça *Por Um Triz*. Uma nota chega a dizer que a renúncia de Jânio foi “pra valer” e a de Martim “foi um blefe”.<sup>1224</sup>

Em setembro e outubro de 1961, as notícias sobre Martim Gonçalves são pontuais, a maioria em notinhas, boa parte encontrável em seu acervo pessoal. Ou seja: Martim Gonçalves estava na Bahia e acompanha os jornais locais. A página *Unidade*, do *A Tarde*, desqualifica, entre outras coisas, o protagonismo do diretor em *Bahia no Ibirapuera*, no dia 04 de setembro; Lina Bo Bardi vem a público no mesmo espaço para defendê-lo, dia 11. Dia 14, Martim faz aniversário e recebe amigos; Dia 18 de setembro, a *Unidade* satiriza o fato.<sup>1225</sup> Algumas notinhas críticas sobre *Por Um Triz* seguem, muitas aproveitando aqui e ali para provocar o diretor. No dia 29 de setembro de 1961, em nota do *Jornal da Bahia*, marcada em vermelho por Martim:

Consta que o reitor Albérico Fraga manterá Martim Gonçalves pelo muito que fez pela Escola de Teatro e sua permanência é imprescindível, em que pese Martim estar muito desgostoso com a campanha contra si e com vontade de ir embora de Salvador. A Sra. Nilda Spencer que está respondendo pela diretora da Escola com muito tato e equilíbrio está ansiosa para que a Comissão de Sindicância conclua seus trabalhos, para entregar a diretora a seu dono, ou seja, Martim Gonçalves.<sup>1226</sup>

Como se vê, o relatório da comissão de sindicância demora mais que os quinze dias projetados. Agora, já eram um mês e uma semana. É possível perceber na sequência de notas e matérias do *Jornal da Bahia* certa tendência para absolvição de Martim e reencaminhamento do mesmo ao cargo. Seria uma espécie de campanha própria do *Jornal da Bahia*? Ou o impresso era o único que procurava ser objetivo com os fatos? Ou o veículo estaria antecipando e *testando* politicamente as intenções da reitoria de manter Martim, o que em jargão jornalístico se chama fazer um *balão de ensaio*?

Dia 10 de outubro, a coluna *Olho Mágico* do *Jornal da Bahia* informa que nos “meios universitários” “tudo indica que continuará o Sr. Martim Gonçalves ou ficará permanente a Sra. Nilda Spencer”. É aí que começam as diferentes versões. Há um salto de notas no acervo de Martim entre 11 de outubro e 27 de outubro. Estaria ele viajando? Não haveria matérias, na opinião dele, a destacar? Como saber? No acervo reunido pela doutoranda há outras notícias no período que interessariam a Escola/Martim, como a posse do aluno Leonel Nunes como presidente do primeiro C.A da Escola de Teatro, no dia 12,<sup>1227</sup> e comentários críticos sobre a dupla de peças de Albee, com direção de Luís Carlos Maciel, que estreia dia 21 de outubro. O que estaria havendo?

<sup>1224</sup> Em *Balanço*, página *Unidade*, jornal *A Tarde*, em 28 de agosto de 1961.

<sup>1225</sup> Em *Martim Recebe*, página *Unidade*, jornal *A Tarde*, em 18 de setembro de 1961.

<sup>1226</sup> Na coluna *Negócios, Fatos e Gente*, do *Jornal da Bahia*, em 29 de setembro de 1961.

<sup>1227</sup> Na coluna *DN-Teatro*, em 22 e 23 de outubro, no *Diário de Notícias*, Bahia.

Dia 27 de outubro é a data da nova nota no acervo de Martim Gonçalves, destacada por ele em vermelho, com duas exclamações ao lado. É o seguinte e enigmático trecho que abre a coluna *Regi – Os Outros e As Notícias*, do *A Tarde*:

Já sem atualidade – De um lugar da Suécia, com o poético nome de Uppsala (lembra duendes, musgo, regato e lua cheia), acusaram uma explosão: a temida experiência (o “bu—u-u-u!” terrível que mete medo às criancinhas) da megaton 50 foi feita. Em que gigantesca forma, mortífera e devastadora, subiu ela? Outra vez em cogumelo? Ou terá sido em rosa desabrochada? Certo seria em forma de foice. Foice ceifando vidas, foice em outro sentido também. E a poeira radioativa, foi-se? É macabro, pois o Dia dos Mortos vem aí.

Por que Martim deu tanta atenção a esse texto? Estaria ele com mania de perseguição? Achava que era uma mensagem cifrada para ele? E por que *Regi* fala sobre alguém que “foi-se”? Martim Gonçalves, realmente, teria passado fora esses dias, entre 11 e 27 de outubro? Onde? Por quê? *Se foi*, por que voltara? No dia seguinte, 28 de outubro, na mesma coluna, também destacado em vermelho no acervo pessoal de Martim: “Fala-se da nomeação da senhora Nilda Spencer para a diretoria da Escola de Teatro. Acertada a escolha do Sr. Albérico Fraga. É que a Comissão de Sindicância está prestes a encerrar os seus trabalhos. Esperemos, pois, o relatório”. Mas, então, a nomeação aconteceria *antes* da divulgação do relatório? E por que se aguardara tanto por ele? Por que o documento estava demorando tanto para ser finalizado e divulgado? É preciso que se informe que *Regi* é o apelido de Regi Martins Catharino, a esposa de José Martins Catharino, o advogado da Universidade que presidia a comissão, ambos há muito fazendo parte da plateia mais cativa dos eventos da ET.

No mesmo dia 28, numa coluna do *Jornal da Bahia*: “De fonte idônea obtivemos, ontem, a informação de que o reitor Albérico Fraga decidiu nomear em definitivo para a direção da Escola de Teatro a Sra. Nilda Spencer, que vinha substituindo o Sr Martim Gonçalves. A portaria respectiva já está pronta e será publicada, talvez, hoje”. Mas, novamente, não ficaria no mínimo estranho nomear alguém para o cargo, sem sair o resultado final da Comissão de Sindicância? Se Martim cansou de esperar o resultado e foi para o Rio, porque teria voltado para a Bahia? Afinal, o relatório de 15 dias, fora entregue em quatro meses. O veredito se alongará de agosto a dezembro, sendo publicado apenas em 19 de dezembro de 1961, antecipe-se, sem encontrar *qualquer irregularidade* econômica, pessoal ou jurídica envolvendo Martim Gonçalves. Quanto às irregularidades administrativas, ou seja, aquelas ações da ET que fugiam à estrutura universitária, discutidas ao longo do capítulo, de certa forma são justificadas pelo próprio documento, pelo “pioneirismo” e “caráter experimental” da iniciativa, apesar do mesmo determinar que: “Urge, portanto, dar-se à Escola uma estrutura administrativa, segundo o Estatuto da Universidade”.

Contudo, dois meses antes de ser publicado esse resultado, largamente favorável ao diretor, neste mesmo dia 28 de outubro, Nilda é efetivada. Pelo menos é o que atesta a nota da edição do dia seguinte, 29, do *Jornal da Bahia*, recorte também presente no acervo de Martim e marcado em vermelho:

Está confirmado a efetivação da Sra. Nilda Spencer na diretoria da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Esta medida foi tomada pelo magnífico reitor Albérico Fraga, em virtude do Sr. Martim Gonçalves ter retornado da Guanabara disposto a não reassumir de maneira alguma a direção da Escola da Teatro. Foi uma boa escolha, pois a Sra. Nilda Spencer é bem relacionada e conhece os diversos problemas ali existentes e com capacidade bastante para contornar a situação.<sup>1228</sup>

E novamente aqui o futuro trará um depoimento. Em outubro de 2007, ao final do último dia do evento *Memórias do Teatro na Bahia*, organizado pela doutoranda com seu grupo, o Teatro Nu, no *Instituto Cervantes*, em Salvador, Maria Moniz, atriz e formanda da terceira turma da Escola de Teatro, uma aluna que continuará próxima ao diretor, inclusive trabalhando com ele no Rio de Janeiro, presente na plateia de 2007 interromperá então uma fala para afirmar que ao voltar de uma viagem, Martim Gonçalves encontrou Nilda Spencer no cargo e que ele ainda aguardava, sim, a decisão da comissão, de que ele não havia desistido da Escola, o que apenas acontecerá definitivamente após esse movimento. A declaração acima, que é escrita de memória pela autora, infelizmente não foi gravada em vídeo. A fita acabara minutos antes desse momento que, repita-se, era o final do terceiro e último dia do *Memórias*. Contudo, mais de 30 pessoas testemunharam a declaração, entre elas, pessoas que compreenderam bem o que aquela interferência significava, como o diretor do grupo Teatro Nu, Gil Vicente Tavares e, os também atores e ex-alunos da época de Martim, Manuel Lopes Pontes e Roberto Assis.

A autora da tese entrevistou a atriz e professora Nilda Spencer em 2003, ainda no mestrado, não gravando em áudio esse material e sequer ciente sobre as ocorrências listadas acima. Após iniciar o doutorado, em agosto de 2007, a pesquisadora tentou uma nova entrevista, contudo a atriz, sempre solícita e gentil, estava realmente cada vez mais enfraquecida por conta da idade e de doenças consecutivas, inclusive não mais sendo encontrada em eventos públicos. A pesquisa seguiu priorizando outras entrevistas e, infelizmente, a professora veio a falecer em outubro de 2008. De todo modo, chama atenção o fato de Martim Gonçalves e Nilda Spencer não manterem relação após o afastamento do mesmo da Escola. Martim Gonçalves visitará a Bahia, como se disse, três vezes depois da saída da direção, em 1963, 1966 e 1968. Em entrevistas e conversas com Nilda, mesmo as informais, a sua relação com Martim – inclusive suas informações sobre ele – parece ter tido fim em 1961. Registre-se que a versão defendida por Hebe Gonçalves é a de que fora o próprio irmão que decidira afastar-se da Escola de Teatro:

<sup>1228</sup> Em *Negócios, Fatos & Gente*, do *Jornal da Bahia*, em 29 e 30 de outubro de 1961.

Em novembro de 1961, Martim Gonçalves finalizou o ano letivo pondo em prática uma decisão amadurecida com anterioridade – deixou a direção da Escola de Teatro e ausentou-se da Bahia. Nesse mesmo ano fez jus ao Prêmio Revelação como Diretor pela Sociedade de Críticos Teatrais do Rio de Janeiro. Em dezembro, Martim Gonçalves celebrou o Natal com seus familiares (GONÇALVES, 1997: 68).

A partir desse ponto, a documentação, em sua maioria, entra em convergência. O acervo jornalístico pessoal de Martim Gonçalves na Bahia realmente termina em novembro de 1961, apesar de contar com algumas poucas matérias de dezembro de 1961 e janeiro de 1962 – e não apenas de periódicos baianos – com notícias de alguma forma afinadas com o período dele no estado. A partir de meados de novembro de 1961, em seu acervo particular, se percebe o movimento do diretor de realocação no Rio de Janeiro. O *Jornal da Bahia*, inclusive, dá conta de sua nomeação como coordenador do Programa de Teatro da Diretoria de Ensino Superior do Ministério de Educação e Cultura, enfatizando uma informação que carrega, impossível não notar, algo de ameaçador: “sua área de ação, assim, atingirá a Bahia”. O cargo, tudo indica, fora a maneira mais imediata, mas não definitiva, de redirecionar sua recém-alcançada vaga como funcionário público federal, então sediada na Universidade da Bahia. Durante anos, Martim Gonçalves tentará solucionar tal problema burocrático criado no seu currículo.<sup>1229</sup>

---

<sup>1229</sup> Cartas de Martim Gonçalves a Tia Lila entre 1962 e 1963. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

### CAPÍTULO 3 – AS ESTRATÉGIAS DO EMBATE

Durante 50 anos convencionou-se acreditar que a saída do diretor Martim Gonçalves da Escola de Teatro da Universidade da Bahia em agosto de 1961 deveu-se ao anterior afastamento – dois meses antes – do seu “protetor”, o reitor Edgard Santos, do comando da instituição federal. Os problemas enfrentados pelo diretor teatral com o movimento estudantil e com aqueles que defendiam o teatro dito nacionalista também foram considerados como importantes elementos desagregadores para a continuidade de sua administração. Seria muito simples, se fosse *apenas* isso. O capítulo 02 da presente tese – a partir de uma série de novos documentos, em especial os reunidos pelo próprio diretor Martim Gonçalves e por sua irmã, Hebe Gonçalves, dois acervos que permaneceram inéditos por cinco décadas<sup>1230</sup> – procurou construir uma nova narrativa interpretativa sobre a criação e primeira administração da Escola de Teatro da Bahia (1956-1961), descendo nos detalhes do cotidiano da unidade, muitos deles desconhecidos, e colocando uma lupa sobre o momento do traumático afastamento do diretor teatral da vida cultural baiana no início da década de 1960.

Com o conhecimento dessa trajetória, a presente tese defende que tal afastamento, *um enigma cultural baiano*, é, na verdade, o ponto culminante de um conjunto de acontecimentos e práticas cuja primeira análise aprofundada – à luz do cruzamento de documentos de diferentes categorias, não reproduzindo estruturalmente o que fora publicado pelos jornais da época e, mesmo, confrontando-os – está sendo realizada exatamente a partir do presente trabalho.

Para compreender como uma *instituição* como aquela Escola de Teatro criada e encabeçada por uma liderança como Martim Gonçalves entrou em colapso na Cidade da Bahia na virada dos anos 1950/1960 foi necessário, diante do nível de desorganização/preservação dos acervos, da memória e da história cultural baiana sobre o episódio: primeiramente, compreender de forma mais objetiva *quem* era o *homem de teatro* Martim Gonçalves no momento em que ele adentra no cenário baiano, o que foi realizado no Capítulo 01 e, segundo, compreender de forma ampla e realmente integrada o alcance da obra e o variado legado de Martim Gonçalves na Bahia e mesmo no Brasil, o Capítulo 02. Sem um conhecimento mais substantivo de quem era esse artista e do que foi sua obra, não se compreende o porquê de sua rejeição e afastamento de Salvador, o problema central aparentemente pragmático

---

<sup>1230</sup> Parte das fotografias das encenações da Escola de Teatro no período Martim Gonçalves foram organizadas no livro *Arte na Bahia*, já citado inúmeras vezes pelo presente trabalho, editado por Hélio Eichbauer e Dedé Veloso, em 1991, já citado repetidas vezes pelo presente trabalho. O material também reúne alguns trechos de matérias e cartazes do período.

proposto pela presente tese. Atuando no horizonte da História Cultural e apoiando-se nos conceitos propostos por Roger Chartier em *A História Cultural – Entre Práticas e Representações* (2002) o presente Capítulo 03 propõe e analisa uma sequência de práticas de aceitação, acolhimento e repúdio direcionadas à instituição teatral e ao comandante da mesma, práticas colhidas substancialmente dos jornais da época e nas reportagens e livros que os retomam.

Bem recebido pela elite socioeconômica e intelectual, sobretudo por aquela que gestava a Modernidade baiana nos anos 1950, elite detentora dos jornais da época, Martim Gonçalves tornou-se cada vez menos “enquadrável” e “publicável” a cada prova de independência e crítica que dava ao campo teatral e, por conseguinte, ao entorno social, o que ocorria através de sua heterogênea ação frente à Escola de Teatro da Universidade da Bahia. De “maior diretor do Brasil” a “Calígula do Canela” foram apenas seis anos. A calúnia, a mesquinha e a perseguição realizadas sob a forma de campanhas pelo *A Tarde* e pelo *Diário de Notícias*, chegaram a tal ponto que a sua trajetória artística é um completo enigma se ela é apenas considerada através dos jornais. Consequentemente, sua trajetória artística na Bahia é ainda hoje um enigma.

Nos veículos da situação, sobretudo nos do *Diários e Emissoras Associados*, 1º grande império de comunicação do país, pertencente a Assis Chateaubriand e no estado controlado pelo antigo amigo do diretor teatral, o também pernambucano Odorico Tavares, o nome *Martim Gonçalves* segue o fluxo do *Elogio-Difamação-Silêncio*. A carreira de sucesso de Martim Gonçalves ao sair de Salvador em 1961 foi completamente ignorada pelos veículos locais (exceção se faça ao *Jornal da Bahia*) e, consequentemente, pelo público interessado na área. Para muitos, inclusive para aqueles que apreciavam seu trabalho, ficou a impressão de que ele havia morrido ao sair da Bahia. O êxito de tal fenômeno comunicacional, ‘conseguir derrubar e silenciar um *grande*’, provocou uma perversa pedagogia, afetando profundamente a mentalidade e a formação crítica do campo cultural na cidade. As práticas identificadas e estudadas pelo presente capítulo e que pretendem esclarecer em detalhes tão fenômeno são: 1 – Cooptação pela Bajulação; 2 – O Uso de Mentiras, Meias-Verdades e a Sequência de Incompreensões; 3 – Argumento *Ad Hominem*; 4 – A Crítica Bumerangue; 5 – Destruição da ‘*Persona Pública*’; 6 – Um Sonoro Silêncio e os Caminhos Fechados; 7 – Expurgo da Memória e da História, Recalque e Esquecimento.

Não é intenção desse e nem dos demais capítulos propor uma *biografia* de Martim Gonçalves, gestor e mentor incontestado da Escola de Teatro da Bahia entre 1956 e 1961. Mas se, por inúmeras vezes, ele apareceu e aparecerá nas partes que compõem esse trabalho como o “herói solitário sacrificado” ou o “vilão inimigo do povo” é porque é uma *leitura personalista e trágica* que compõe a estrutura mesma subjacentes às construções discursivas perpetradas pelos jornais da época, textos/enunciados que defenderam/atacaram substancialmente a pessoa por traz da instituição. Ao fazerem isso, os jornais revelaram na verdade as *representações*

culturais – as visões de mundo – pertencentes à elite político-econômica baiana que comandavam tais veículos de informação, o que será analisado logo a seguir. A leitura personalista foi dada e/ou defendida pelos próprios jornais da época, o que “vazou” para a escrita da história e para a formação e/ou fortalecimento das memórias e dos enunciados pessoais sobre o assunto.

A presente tese procurando se desamarrar da leitura personalista (mas sem ignorá-la) que engessa por meio século a reflexão cultural sobre o episódio pretende ressaltar que: Em primeiro lugar, Martim Gonçalves foi, de fato, uma liderança autoral, alguém que imprimiu com rara determinação a ‘sua versão’ para uma Escola de Teatro naquelas dadas circunstâncias baianas, brasileiras e temporais. Mas o debate levantado pela *instituição* Escola de Teatro, em última análise, o debate levantado *por sua obra*, foi e é muito mais amplo, no mínimo, não sendo coincidente, a ele próprio, jamais se resumindo ou sendo solucionado ou *exterminado* a partir de *sua pessoa* (ou a partir do *extermínio* simbólico da mesma), como tentaram fazer como regra geral os periódicos baianos da época, as representações majoritárias contemporâneas ao caso e, conseqüentemente, a historiografia baiana.

Em segundo lugar, a *leitura personalista e trágica* impressa para todo o fenômeno não coincide com a trajetória *real* de Martim Gonçalves, um ator social decididamente *moderno*: Ao sair da Bahia, Martim não morreu amargurado/sacrificado pelo afastamento da sociedade baiana, como se acreditou (e mesmo publicou) durante tanto tempo, fim, diga-se de passagem, do reitor Edgard Santos que de fato morreu menos de um ano após sua saída da reitoria. Martim Gonçalves, ao contrário, seguiu carreira finalmente como diretor *profissional* no Rio de Janeiro, fez sucesso, viajou, ganhou prêmios como diretor e tradutor e, paralelamente, foi crítico agudo em *O Globo* entre 1966-1972 e quanto à “questão-Bahia” tratou-a durante anos como um problema burocrático e *privado* a resolver. Como se viu no final do Capítulo 02, ao sair da direção de Teatro, em 1961, Martim Gonçalves havia acabado de ser efetivado como professor universitário da federal baiana. A presente pesquisa não sabe precisar quando sua transferência para a Universidade Federal do Rio de Janeiro ocorreu de fato. Em cartas para familiares, sabe-se que até 1963 o problema ainda não havia sido solucionado. Martim Gonçalves morre em março de 1973 como “uma das personalidades mais polêmicas e discutidas do teatro brasileiro”, segundo a definição do também crítico, colunista do *Jornal do Brasil*, Ian Michalski.<sup>1231</sup> Antecipe-se que até o seu falecimento, o próprio Martim não pronunciou qualquer declaração substantiva e *pública* sobre sua jornada baiana, evitando tratar/tocar no assunto inclusive entre amigos. Como a historiografia sobre o teatro brasileiro estruturou-se em boa medida em cima do que afirmavam/revelavam seus próprios protagonistas sobre si, essa prática também contribuiu para que o tema “Martim Gonçalves e sua primeira Escola de Teatro na Bahia” fosse um *enigma nacional*.

<sup>1231</sup> Em Martim Gonçalves, no *Jornal do Brasil*, em 28 de março de 1973.

### 3.1 – Cooptação pela Bajulação

Ao chegar à Bahia em 1955 Martim Gonçalves tinha acabado de fazer 36 anos e era considerado pelos jornais do Rio de Janeiro como um cenógrafo talentoso e como um promissor e inteligente diretor teatral, mas “ainda” era visto como um diretor “amador”. Aliás, Martim Gonçalves se afastara do grupo *O Tablado*, que fundara com Maria Clara Machado, em 1951, exatamente por divergências sobre esse tópico: Maria Clara queria que o grupo continuasse amador, Martim queria profissionalizá-lo. No meio tempo entre *O Tablado* e antes de surgir o convite baiano, Martim inclusive criara e dirigira dois grupos que “ainda” eram amadores, mas que apontavam seu percurso pessoal rumo à profissionalização: *Les Comédiens de L’Orangerie*, da *Maison de France*, estruturado pelo amigo Roger Bernardet, quando inclusive fora convidado para continuar produzindo com a instituição, o que fará apenas no seu imediato retorno ao Rio de Janeiro, em 1962, e o Teatro do Largo, criado e definido por ele como “semi-profissional”.

A cena teatral no Rio de Janeiro nos anos 1950 passava por uma séria crise de falta de espaços para apresentação. Aparentemente o Teatro do Largo, que procurava reerguer a tradição de espetáculos religiosos brasileiros ao ar livre a partir dos espetáculos que ele mesmo vira com sucesso na Inglaterra e Europa em praça pública, também fora a solução artística e *particular* que Martim Gonçalves dera para o problema. A despeito disso, Martim também já dera mostras de estar decepcionado com o modo de agir, com as intrigas e mesmo com os debates que sacudiam o meio artístico carioca, tendo proferido entre familiares essa opinião e por diversas vezes se afastado do Rio para realizar trabalhos com amadores e universitários, no Recife.

O seu passado na Vera Cruz era citado, mas não ressaltado. Apesar de ser conhecido pelas perfuratrizes análises no jornalismo carioca, o que lhe dera fama pública fora a participação, como cenógrafo, do histórico movimento dos Comediantes, quando começara a projetar-se da área das artes plásticas para a teatral, a partir de 1946. Logo após o retorno da Inglaterra, Martim Gonçalves, ainda como Eros Gonçalves, criara e executara o cenário para a antológica montagem de *Desejo*, de Eugene O’Neill, uma produção de Os V Comediantes e do Teatro Popular de Arte, com Ziembinski na direção. Segundo Ian Michalski, ainda nessa “primeira fase de sua carreira criou outra cenografia que tem lugar garantido na história do teatro brasileiro: a que ele desenhou para *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca, na significativa produção de Dulcina de Moraes”<sup>1232</sup>.

Mas essa trajetória não será nem de longe contada com a mesma objetividade pelos jornais que lançam seu nome na Bahia entre os anos 1955 e 1956. Martim Gonçalves é apresentado como um *grande* nome – às vezes como *o grande* – do teatro brasileiro. Não raro, receberá mesmo elogios algo desmedidos, vagos e até indevidos. O que teria acontecido se ele tivesse sido apresentado de forma mais

---

<sup>1232</sup> Idem.

objetiva? Seu nome seria logo e imediatamente rejeitado? Muito mais do que fora nos bastidores e por *certos* setores? O presente tópico reúne cinco práticas semânticas que foram utilizadas na recepção/construção da sua *persona* pública na Bahia e que, em linhas gerais, ressaltam a dupla construção simbólica: ‘a Bahia é grande, possui um grande passado e recebe os grandes’ e ‘a Bahia é uma grande família, acolhedora e ele é um dos nossos’.

Martim Gonçalves, com toda essa ‘proteção’, se comprometeu com a ‘Família Baiana’<sup>1233</sup> e fez uma dívida de honra que, mais tarde, seria decididamente cobrada. Já nas primeiras notícias sobre a Escola de Teatro nota-se a estratégia utilizada pela reitoria para *proteger* o empreendimento: ‘quem está fazendo tais atividades teatrais é a reitoria’, o que permite que em muitas matérias o nome da Escola de Teatro e de Martim Gonçalves sejam citados numa hierarquia de segunda importância ou mesmo nem sejam citados. Merece destaque também a construção falsamente lógica (portanto uma falácia) que vai aparecendo na sequência do raciocínio: ‘Bahia, Terra-mãe, Primeira do Brasil, logo lugar de Vanguarda’.

A série de citações a seguir obviamente não reúne todas as vezes que as práticas foram exercidas, sendo apresentados apenas alguns exemplos. A tese apresenta-os no corpo do texto e não num anexo, por considerá-los como fortes argumentos para a demonstração das práticas e estratégias de enquadramento que agora se analisa.

#### **A – O maior/ enorme/ máximo/o mais/ profundo/ grande/ imenso/ alto nível/ muito/ o famoso/ o sucesso/ o conhecido/ ótimo/ importante/ o melhor**

Em 1955:

O magnífico reitor da Universidade da Bahia tão cioso dos problemas culturais de nossa terra e ele como ninguém é hoje o seu maior animador acaba de tomar uma medida de máxima importância: contratou Martim Gonçalves para dirigir o movimento universitário de Teatro. Martim Gonçalves dirige, hoje, no Rio, o movimento de vanguarda do Teatro, ‘O Tablado’, que representa o que de mais autêntico, de maior, existe entre nós, no teatro, como expressão de cultura. Com uma grande experiência na Inglaterra e na França, sendo um profundo conhecedor do assunto, ele mesmo diretor e cenógrafo, poderá congrega os elementos universitários baianos e criar entre nós uma consciência teatral, para cuja formação existe um ambiente de primeira ordem. Em entrevista em outro lugar desta edição, Martim Gonçalves diz para nossos leitores de seus planos que são os planos da Universidade da Bahia, disposta a criar o Conservatório, a maneira dos grandes centros

---

<sup>1233</sup> Até hoje programas de rádio locais utilizam a expressão *para a ou da* “Família Baiana”. Como exemplo a Rádio Excelsior da Bahia, AM 840, uma das mais antigas de Salvador, criada em setembro de 1941, que tem ainda hoje como um dos *slogans* “a emissora católica da Família Baiana”, sendo autodenominada também como “a voz do Senhor do Bonfim”.

internacionais. É mais um imenso serviço a ser prestado pelo magnífico reitor, professor Edgard Santos”.<sup>1234</sup>

(...) (Martim Gonçalves) nome bastante conhecido no teatro brasileiro, pois como diretor do Grupo Tablado que enorme sucesso alcançou no sul do país (quando) apresentou obras de Paul Claudel, Jean Cocteau, Thornton Wilder, Garcia Lorca, Anouilh, Molière e Gil Vicente.<sup>1235</sup>

A Universidade da Bahia no afã de ir de encontro (sic) aos altos objetivos da mocidade e também do povo, começou anteontem, uma série de palestras sobre a teoria teatral que prosseguirá por mais alguns dias dando oportunidade aos que se interessam pelo movimento educacional popular se aprimorem (...) Empenhado nisto o professor Edgard Santos, magnífico reitor, trouxe do Rio de Janeiro, o conhecido homem de teatro Martim Gonçalves, fundador e diretor de O Tablado e especialista no assunto. A montagem de *A História de Tobias e de Sara*, de Paul Claudel foi feita por ele com especial maestria, na cidade maravilhosa (...) Ótimo cenógrafo, no cinema, no tempo de Cavalcanti, na Vera Cruz, foi decorador, roteirista e diretor também de estúdio da importante companhia cinematográfica.<sup>1236</sup>

Martim Gonçalves o fundador e um dos diretores de O Tablado que recentemente montou com muito sucesso *A História de Tobias e Sara*, de Paul Claudel, encontra-se entre nós.<sup>1237</sup>

Com isto teremos dado início ao grande sonho da Universidade e que também é o da Bahia de possuir o seu Conservatório Teatral, onde os jovens encontrarão os recursos para se dedicarem ao teatro, que é uma força educativa de grande profundidade (...) Com este ato firma-se maior ainda a Universidade no conceito popular que é o de levar até as massas a própria cultura sob suas mais diversas formas. (...) Dentro de pouco tempo teremos o nosso conjunto teatral à altura das tradições culturais da Bahia e capacitado a desenvolver a mentalidade de nossa juventude. (...) E, com isto, também, teremos mais um teatro (uma vez que a construção do da Hora da Criança) já vai começar para servir ao povo num espírito compreensivo de progresso. (...) E disto muito a Bahia reclamava. (...) A Universidade agiu muito acertada (sic) trazendo Martim Gonçalves à Boa Terra para incentivar e estimular com todas as suas forças e com todo o seu brilhantismo e entusiasmo a arte teatral, em nosso meio.<sup>1238</sup>

---

<sup>1234</sup> Nota Conservatório de Teatro, no Estado da Bahia, em 26 de setembro de 1955.

<sup>1235</sup> Martim Gonçalves Fará uma Série de Conferências sobre o Teatro Moderno, no Diário de Notícias, Bahia, em 25 de setembro de 1955.

<sup>1236</sup> Em Renovação Teatral na Bahia, no Diário da Bahia, em 28 de setembro de 1955.

<sup>1237</sup> Em A Universidade da Bahia Criará o Conservatório de Teatro, Estado da Bahia, em 26 de setembro de 1955.

<sup>1238</sup> Em Renovação Teatral na Bahia, no Diário da Bahia, em 28 de setembro de 1955.

Vem ganhando corpo o movimento teatral em nossa velha e centenária cidade. Agora, mesmo, sob os auspícios da Reitoria, se instala um curso sobre a teoria do teatro, tendo a sua frente um dos nomes de grande projeção de nosso teatro, o Sr. Martim Gonçalves. (...) Fundador e diretor de *O Tablado*, (...) cursos na Inglaterra e outros países da Europa (...) Grande admirador de Claudel, acredita o homem de teatro, ora entre nós, que este autor representa o que há de melhor na dramaticidade contemporânea, já tendo levado várias de suas peças.<sup>1239</sup>

1956

Martim Gonçalves, que é nome muito conhecido no sul do país, onde vem realizando uma obra de grande importância para o teatro brasileiro, como diretor, cênico e decorador, foi convidado pelo reitor Edgard Santos para estudar o plano das atividades teatrais ligadas à Universidade (...) Em dez último, ele montou, com enorme sucesso de crítica e de público, o famoso drama do poeta inglês T.S.Eliot, em frente a igreja abacial do Mosteiro de São Bento.<sup>1240</sup>

Martim Gonçalves está em grande atividade a serviço da Universidade da Bahia, cuja reitoria encontra-se decidida a criar uma grande vida teatral em SSA.<sup>1241</sup>

O sonho grandioso dos universitários baianos vai ser transformado em realidade, pois, o magnífico Reitor trazendo a Bahia o professor MG o fez com previsão de criar o TU que é uma grande força educativa e, por isso mesmo, em hipótese alguma poderia ser relegado a segundo plano. O interesse pelo assunto vem sendo intenso e há um bom grupo de jovens universitários frequentando o curso ministrado pelo competente mestre. Dentre em pouco a Bahia possuirá o seu Teatro Universitário ficando deste modo em igualdade de condições às melhores universidades europeias e americanas onde a arte teatral é sempre levada ao ensino superior (trecho bem apagado).<sup>1242</sup>

Dois Grandes Espetáculos de Teatro e Cultura Patrocinados pela Universidade da Bahia (subtítulo da matéria *Exibir-se-ão na Bahia o Les Comédiens de L'Orangerie*) (...) O alto nível da representação foi muito elogiado pela crítica do Rio.<sup>1243</sup>

Senhor Martim Gonçalves (...) um dos maiores diretores de teatro no Brasil e que dirige o teatro da Universidade da Bahia.<sup>1244</sup>

<sup>1239</sup> Em *Curso da Teoria do Teatro*, no Estado da Bahia, 29 de setembro de 1955.

<sup>1240</sup> Em Reinício do Curso de Teatro com a Chegada do Prof. Martim, no Diário de Notícias, Bahia, em 12 de maio de 1956.

<sup>1241</sup> Em Fotos Fazem Notícia, no Correio da Manhã, 08 de junho de 1956.

<sup>1242</sup> Em Ampla Assistência aos Estudantes, no Diário da Bahia, em 19 de agosto de 1956.

<sup>1243</sup> Em *Exibir-se-ão na Bahia o Les Comédiens de L'Orangerie*, no Diário de Notícias, da Bahia, em 25 de outubro de 1956.

**B – A boa terra/acolhedora/simpática/compreensiva/mãe/terra-mater/a primeira/ antecipa-se/deve ser imitada/na dianteira/na vanguarda/a novidade/entusiasmo/ maravilha/milagre**

Martim Gonçalves voltou entusiasmado com a Boa Terra, a simpatia do povo baiano e o interesse pelo teatro que encontrou por lá. Convidado pela Universidade da Bahia fez uma série de palestras sobre Iniciação Teatral, que tiveram lugar no auditório da reitoria, versando sobre temas diversos e chamando atenção em torno da obra que o magnífico reitor Edgard Santos inicia, pois foi por ele convidado para dirigir o futuro Conservatório Dramático da Bahia. Martim voltará em breve a Salvador a fim de continuar o trabalho iniciado, congregando os universitários para a criação de um grupo local. Esta também pensando em levar daqui vários professores para os cursos intensivos que lá serão criados. (...) Desta maneira, a Bahia coloca-se na dianteira do movimento teatral, através de uma iniciativa universitária das mais importantes. E o professor Edgard Santos prova mais uma vez sua grande visão, assim como o espírito prático que orientam sempre as suas realizações.<sup>1245</sup>

Martim Gonçalves foi convidado para organizar e dirigir um curso regular de arte dramática, a ser criado anexo a Universidade da Bahia. Com esta decisão, o reitor Edgard Santos antecipa-se às demais organizações universitárias do país, numa medida que se impõe a muito e que deveria ser imitada pelas congêneres. Voltando de uma primeira viagem à Bahia, onde teve ensejo de entrar em contato com os elementos locais, Martim Gonçalves conta-nos do seu entusiasmo pelo ambiente de compreensão e ajuda que lá encontrou. (...) Martim ficou maravilhado com os resultados obtidos pelo Seminário Internacional de Música, dirigido pelo musicista Koellreutter, que obteve verdadeiros milagres, em curto espaço de tempo”.<sup>1246</sup>

É o caso de dizer: não sei onde vai parar a Bahia, dentro de algum tempo, em matéria de arte, se o reitor continua a ser Edgard Santos. Sei, somente, que irá longe e, sobretudo, muito alto.<sup>1247</sup>

---

<sup>1244</sup> Em nota do *A Tarde*, em 06 ou 08 de julho de 1956, impressão da data imprecisa. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1245</sup> *O Teatro na Bahia*, no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 07 de outubro de 1955.

<sup>1246</sup> No Conservatório de Teatro na Bahia, na *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, em 13 de outubro de 1955.

<sup>1247</sup> Matéria recortada sem data e sem o nome do jornal onde foi publicada. Assinada simplesmente por W. Com o título: *A Propósito...* Colada na pasta de recortes de 1956, entre os meses de maio e junho. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer. A autoria de Waldemar de Oliveira foi assumida por conta da semelhança da diagramação com a coluna que Waldemar de Oliveira possuía, por esta época, no *Jornal do Comércio*, de Pernambuco, e por conta da proximidade que o autor do texto insinua ter com Martim. Martim já havia trabalhado com Waldemar e o TAP, criando os cenários de *A Casa de Bernarda Alba*, em dezembro de 1948.

Universidade da Bahia organização de 1ª ordem e um exemplo a ser imitado pelas outras universidades do país.<sup>1248</sup>

Os seminários de Música da Universidade da Bahia é uma organização de primeira ordem e um exemplo a ser imitado pelas outras universidade dos pais.<sup>1249</sup>

(Na matéria *Em Rumo à Boa Terra*) E no mais a Bahia é uma terra encantadora e seis meses por lá somente podem trazer satisfação a quem ama as coisas belas da vida e da arte.<sup>1250</sup>

Aqui no Hotel da Bahia, médicos, urbanistas e artistas pernambucanos em intercâmbio com a ‘velha terra’(...) O teatrólogo e cineasta Martim Gonçalves (...) que estudou em Londres, organiza e dirige o Conservatório de Teatro da Bahia.<sup>1251</sup>

Já fizemos uma reportagem a respeito do grande interesse existente no meio teatral para a criação de uma Escola de Arte Dramática filiada à Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul. Projetos existem em torno da possibilidade de uma tal Escola, gente ligada à universidade, professores de letras acham-se inclinados a cooperar, porém nada até agora parece ter sido concretizado (...) Eis que surge a notícia do contrato do diretor carioca (sic) Martim Gonçalves e da conhecida atriz Ana Edler para o curso de teatro da Universidade da Bahia. Será que também a nossa universidade estabeleceu contato com elementos que possam vir até cá para criar uma Escola? Desejamos, temos uma grande esperança que sim, apesar de não estarmos cientes de nada a esse respeito.<sup>1252</sup>

A Cidade do Salvador não é somente encantadora pelas suas belezas naturais, pelas ladeiras e igrejas. Não! Outras cousas (sic), também, realçam os seus encantos e a tornam atrativa aos olhos dos turistas. São obras que dignificam a cultura e perpetuam as suas tradições. Dentre elas, assoma a Universidade da Bahia que, graças ao dinamismo e a visão larga do professor Edgard Santos, seu magnífico reitor, coloca a Baía de Todos os Santos numa situação privilegiada no campo científico. Há pouco o Brasil comemorou o decenário de fundação da Universidade da Bahia e presenciou o seu trabalho anônimo, sem alardes publicitários, na vida cultural do país. Nenhum

<sup>1248</sup> Na coluna *Teatro*, no *Jornal do Brasil*, em 24 de julho de 1956.

<sup>1249</sup> Em *A Noite*, Rio de Janeiro, em 25 de julho de 1956.

<sup>1250</sup> Em *Rumo à Boa Terra*, na *Última Hora*, em 30 de julho de 1956.

<sup>1251</sup> Em *A Juventude Musical Brasileira no Recife*, sem jornal e nem data precisos, entre recortes de julho de 1956. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1252</sup> Em *E o Curso de Teatro da Faculdade de Filosofia*, em *A Hora*, de Porto Alegre, em 07 de agosto de 1956.

acontecimento educacional opera na velha soterópolis que não tenha partido da Reitoria.<sup>1253</sup>

(Por Gustavo Dória sobre o *I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro*, realizado pela Universidade da Bahia) Compromissos impediram aceitar convite (...) cujas resoluções muito depende o ensino da arte dramática entre nós. (...) O problema da língua falada em nosso teatro praticamente desprezado até hoje (...) Quando nossos elencos se arriscam montar clássicos ou de qualidade literária de importância (...) Apesar de no currículo de todas as escolas de teatro do país, (está) o estudo da voz, em suas diversas etapas (...) mas verificamos (...) diversidade de métodos (...) e crítica dos métodos uns dos outros, confusão (...) preparo de voz para canto e a dicção acarretando curiosos fenômenos de articulação. E no teatro profissional, a presença de diretores estrangeiros, apesar da contribuição, concorre para deturpação da linguagem falada, como se observa em nossos elencos (...) (Nesse evento) tantas autoridades sobre o assunto reunidas (acréscimo entre parêntese da tese).<sup>1254</sup>

(Edgard Santos, no *I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro*), papel das universidades no mundo contemporâneo (...) como sementeiras de pesquisas e de estudos.<sup>1255</sup>

A Bahia era um mito (...) Dorival Caymmi, Jorge Amado (...) Surpresas: Aeroporto, Hotel da Bahia (moderno, lindamente situado e arborizado) (...) Edgard Santos (...) esse homem, ficamos sabendo, está pintando o diabo na boa terra, elevando a tradicional reputação cultural da Bahia a uma altura extraordinária (...) No setor teatro, sua atuação é inteligente e eficaz. Além do *Congresso de Língua Falada*, importante iniciativa que reuniu sumidades internacionais, inclusive professores da Sorbonne, convidou Eros Martins Gonçalves (sic) para preparar anualmente uma série de espetáculos de alto nível.<sup>1256</sup>

Esperamos que outras universidades sigam o seu exemplo, pois nos dá pena encontrar em inúmeras capitais (...) deste vasto Brasil, a mocidade tocada pelo teatro reunida em pequenos grupos de amadores, mas sem quase nenhuma orientação.<sup>1257</sup>

---

<sup>1253</sup> Em *Ampla Assistência aos Estudantes*, no *Diário da Bahia*, em 19 de agosto de 1956.

<sup>1254</sup> Em *O Congresso de Salvador*, em *O Globo*, Rio de Janeiro, em 08 de setembro de 1956.

<sup>1255</sup> Em *O Que Foi o I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro*, no *Correio da Manhã*, em 22 de setembro de 1956.

<sup>1256</sup> Em *A Bahia Existe, Sim*, de Miroel Silveira, sem jornal e data precisa, entre recortes de setembro a novembro de 1956. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1257</sup> *Diário Carioca*, 17 de novembro de 1956, Coluna *Teatro*, Francisco Pereira da Silva, *Escola de Teatro da Bahia 3*;

Organiza-se na Bahia a primeira Escola de Teatro sob o patrocínio de uma Universidade Brasileira (...) Dirigida por Martim Gonçalves o conhecido diretor de Teatro.<sup>1258</sup>

Foi o reitor da Universidade da Bahia, o senhor Edgard Santos quem primeiro se animou a concretizar esse sonho de tantos brasileiros que tem lutado pelo Teatro-Escola. A ele deve-se a ida de Martim Gonçalves para Salvador (...) Urge que outras universidades brasileiras sigam o exemplo e é de se esperar que dentro em breve tenhamos outras tantas escolas de teatro disseminadas por todo o Brasil.<sup>1259</sup>

Cenário, vestuário e interpretação da peça de Gil Vicente foram para o público baiano como a leitura de obra filosófica para quem está habituado a somente ler romance. Leitura necessária, mas que não diverte. Só mesmo uma instituição como a Universidade está em condições de patrocinar essa modalidade de teatro.<sup>1260</sup>

### C – O passado /a tradição /a religião/respeito

A Bahia tem uma grande tradição de teatro popular, danças folclóricas, antigos espetáculos religiosos, procissões e cortejos alegóricos. Será preciso reviver estes espetáculos (...) E Martim Gonçalves já esteve estudando as possibilidades da montagem de um espetáculo ao ar livre, um auto seiscentista, uma peça de caráter religioso, em frente a uma das igrejas de Salvador.<sup>1261</sup>

No momento ele prevê a realização de um espetáculo ao ar livre, em frente a uma de nossas igrejas, nos primeiros dias de julho. Foi Martim Gonçalves que, no Rio de Janeiro, reviveu a tradição dos espetáculos ao ar livre, principalmente aqueles de cunho religioso, e que havia desaparecido nos começos deste século.<sup>1262</sup>

---

<sup>1258</sup> *Escola de Teatro – Ideia Concretizada*, em *Tudo* (é uma revista? A tese não sabe explicitar), de 16 de novembro de 1956. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1259</sup> Em *Escola de Teatro – Ideia Concretizada*, em *Tudo* (é uma revista? A tese não sabe explicitar), de 16 de novembro de 1956. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1260</sup> No *Diário de Notícias*, Bahia, José Valladares, em 02 de dezembro de 1956, em *Com Grande Cerimônia*.

<sup>1261</sup> Em Conservatório de Teatro na Bahia, na Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, em 13 de outubro de 1955.

<sup>1262</sup> Em Reinício do Curso de Teatro com a Chegada do Prof. Martim, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 12 de maio de 1956.

Nesse mistério (*L'Annonce Faite a Marie*), Claudel retoma a tradição dessas obras do teatro medieval religioso.<sup>1263</sup>

*Les Comédiens de L'Orangerie* causaram sensação no interior do antigo Convento de Santa Tereza D'Ávila de impressionante beleza. O espetáculo ganhou imensamente nesta versão(...) Martim Gonçalves, num movimento extraordinário, altamente meritório, restaura o teatro religioso entre nós, dentro de seu ambiente mais autêntico (...) indiscutível.<sup>1264</sup>

(*Auto da Cananéia*) de espírito religioso, baseada no episódio do Evangelho, esta peça tocará por certo a sensibilidade do nosso povo baiano.<sup>1265</sup>

Honrando as tradições de cultura da terra de Ruy Barbosa, enriqueceu de muito o prestígio do ensino superior que se ministra em Salvador, quando, atendendo à importância do Teatro e artes correlatas, criou naquela Universidade o Teatro (...) Num ambiente da mais alta respeitabilidade, entre paredes que guardam as marcas da passagem de trezentos e trinta anos, entre altares, imagens e ornatos que assistiram ao desfilar de três séculos, que vimos e ouvimos com religiosa atenção e recolhimento da alma, os espetáculos realizados pela Universidade da Bahia. (...) Uma semana vivida em São Salvador proporcionou motivos de encantamento que se repetem a cada instante. Da semana que lá passamos, revendo coisas e aspectos da cidade tradicional que tanto amamos, as lembranças mais vivas são as que se ligam aos dois espetáculos que vimos na Igreja de Santa Tereza e que fazem aumentar o calor e a sinceridade dos agradecimentos que aqui deixamos ao reitor Edgard Santos e a Martim Gonçalves pela oportunidade que nos deram de vivermos tão gratas emoções.<sup>1266</sup>

Levando à cena ao ar livre, no parque da Reitoria, o auto natalino *O Boi e o Burro no Caminho de Belém*, de autoria de Maria Clara Machado, o grupo *A Barca*, da ET da UB 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. A direção é de Martim Gonçalves e os trajes e acessórios foram desenhados e executados pelos alunos sob a direção dos professores Domitila Amaral, Ana Edler, Antonio Patiño e João Augusto Azevedo (...) Segue a tradição dos autos medievais (...) ao mesmo tempo, estabelece relação com nossas tradições folclóricas (...) Ouviremos as canções de época dos

<sup>1263</sup> Na coluna *Teatro*, no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, em 01 de agosto de 1956.

<sup>1264</sup> Em *O Assunto é Bahia*, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1956, de João Augusto Azevedo.

<sup>1265</sup> Em *Dois Grandes Espetáculos de Arte no Interior da Igreja dos Terésios*, no Estado da Bahia, em 23 de outubro de 1956.

<sup>1266</sup> Escola de Teatro da Universidade da Bahia, no *Jornal do Comércio*, Recife, em 17 de novembro de 1956.

nossos presépios e as outras de origem europeia que se tornaram tão populares entre nós.<sup>1267</sup>

## **D – A família baiana, a universidade baiana**

AMBIENTE SOCIAL – o aspecto que mais chamou atenção do repórter na engrenagem do serviço de assistência social desenvolvido pela Universidade (...) verdadeira continuidade do ambiente familiar no restaurante e residência (...) festas dançantes nos aniversários, interesse de tais festas é (...) aproximar o convívio da residência o quanto possível ao lar.<sup>1268</sup>

(Por Paulo Francis) Em primeiro lugar, porque a Escola de Teatro da Bahia é um dos maiores focos de confusão política da Bahia, criando uma série de problemas para o ex-reitor Edgard Santos que a instituiu e agora para seu sucessor, homem de uma família das mais justamente ilustres do país.<sup>1269</sup>

## **E – Ele é um dos nossos: Edgard Santos ou Martim Gonçalves? Quem faz é a Reitoria ou a Escola de Teatro? O apadrinhamento/a proteção/o apoio**

(...) foi convidado (...) a fim de ver se era realizável a criação ali de uma escola de teatro (...) instituição que Edgard Santos desejava organizar.<sup>1270</sup>

Atendendo ao convite que, por Martim, nos fez o reitor, fomos a Salvador.<sup>1271</sup>

Edgard Santos criou e entregou ao professor Martim.<sup>1272</sup>

Martim Gonçalves com o apoio da reitoria conseguiu projetar o nome da Escola de Teatro da Universidade da Bahia no exterior.<sup>1273</sup>

---

<sup>1267</sup> Em A Escola de Teatro vai Representar para o Povo, no Diário de Notícias, Bahia, em 15 de dezembro de 1958.

<sup>1268</sup> Em Ampla Assistência aos Estudantes, no Diário da Bahia, em 19 de agosto de 1956.

<sup>1269</sup> Em *Baianas e Outras*, por Paulo Francis, na *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, em 26 de agosto de 1961.

<sup>1270</sup> Texto de Eneida em *Uma Escola de Teatro*, publicada em 21 de julho de 1957, no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro.

<sup>1271</sup> Em Escola de Teatro da Universidade da Bahia, no Jornal do Comércio, Recife, em 17 de novembro de 1956.

<sup>1272</sup> Em nota da coluna de João Bahia, no *Estado da Bahia*, de 24 de setembro de 1958 (data apagada) Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

Seghers na Bahia (...) convidado pela reitoria (...) O conhecido editor e poeta Pierre Seghers já havia lançado em Paris autores brasileiros como: Vinicius de Moraes e Murilo Mendes. Seghers virá ao Rio na próxima semana (Em outra matéria sobre a Escola de Teatro, o nome de Seghers aparece entre os convidados pela unidade).<sup>1274</sup>

(Foto-legenda de Martim Gonçalves na construção do Teatro Santo Antonio) (...) talvez seja no momento o homem mais feliz do nosso teatro (...) encontrou no reitor seu grande aliado (...) deu carta branca para agir (Acréscimo da pesquisa).<sup>1275</sup>

(Cayetano Luca de Tena) visita Salvador a convite da reitoria, fará duas conferências na Escola de Teatro. (...) A Direção Moderna Ante os Autores Clássicos e O Teatro Espanhol Contemporâneo” (Acréscimo da pesquisa).<sup>1276</sup>

A Escola de Teatro fundada pela Universidade da Bahia 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 (...) (Domitila Amaral) veio da França a convite da UB para curso de improvisação (Acréscimo da pesquisa).<sup>1277</sup>

(Luciana Petrucelli) convidada por Martim Gonçalves, revela a sua profunda admiração pelo Movimento Cultural empreendido pela Universidade da Bahia, particularmente no setor teatral (Acréscimo da pesquisa).<sup>1278</sup>

Graças ao Reitor, (a vinda) do Teatro de Arena de São Paulo (...) Na plateia (...) um dos maiores diretores de teatro no Brasil que é o Senhor Martim Gonçalves, atualmente dirigindo a Escola de Teatro da Universidade da Bahia” (Em outra matéria, numa listagem de espetáculos e grupos convidados pela Escola de Teatro: “obedecendo a um programa de expansão cultural, a Escola patrocinou a vinda a Salvador de vários grupos: Teatro Universitário de Minnesota (*Midsummer's Night*

<sup>1273</sup> Na Coluna *Teatro*, de Francisco Barreto, no *A Tarde*, em 14 de julho de 1965.

<sup>1274</sup> Em nota do *Correio da Manhã*, em 09 de julho de 1957, por Jose Condé, em *Bahia*; Palestra da Escola de Teatros de Pierre Seghers (Appolinaire et l'amour), na matéria da revista *Leitura*, ano XVII, julho de 1958, no 13, em *Falando de Livro e de Teatro*, reportagem de Eneida

<sup>1275</sup> Em foto-legenda do *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 24 de setembro de 1957.

<sup>1276</sup> *Esperado, nesta capital, o Teatrólogo Cayetano Luca de Tena, que Pronunciará Duas Conferências, na ET da UB*, em *A Tarde*, Bahia, de 1º de agosto de 1957.

<sup>1277</sup> *A Própria Família de Garcia Lorca Proíbe que Representem seu Teatro*, em 14 de agosto de 1957, no *Diário de Notícias*, Bahia.

<sup>1278</sup> Em *História e Desenho do Traje no Teatro*, em 15 de agosto de 1957, no *Diário de Notícias*, Bahia.

*Dream*, de Shakespeare, e *Our Town*, de Thornton Wilder) e o grupo do Teatro de Arena, de São Paulo).<sup>1279</sup>

A convite da reitoria da Universidade da Bahia encontra-se na Bahia o crítico de arte Jaime Maurício que, além de ser membro do MAM Rio, escreve crônica sobre arte no Correio da Manhã (Trecho marcado em vermelho por Martim Gonçalves. Na mesma edição, o jornal traz uma entrevista de Martim Gonçalves com o crítico. A matéria ainda afirma que ele está na Bahia para a estreia de *Chica da Silva*).<sup>1280</sup>

Fundada a Escola e entregue sua direção a Martim Gonçalves.<sup>1281</sup>

A atividade teatral vem merecendo a especial atenção da reitoria da universidade (...) Já são palpáveis os efeitos do trabalho de Martim Gonçalves.<sup>1282</sup>

(A *Via Sacra*) no Claustro do Desterro, espetáculo inesquecível (...) Por vezes, a voz, os gestos, as vestes, aparecem com um todo só (...) Todo esse espetáculo construído com vozes, gestos, atitudes e cores, impregnado de música e poesia, belo como um vitral ou portada de catedral gótica, foi possível graças a direção de um mestre como Martim Gonçalves (...) Constitui na Bahia mais uma ressurreição do teatro religioso da Idade Média, semelhante as representações dos ‘*Theophiliens*’ da Sorbonne, no adro de Notre Dame (...) Outra reabilitação tentada por Gheon é a da poesia no teatro. Escreve para o público (...) Encontra ressonância na alma do povo sem decair no vulgar (...) Edgard Santos (...) vem mudando a fisionomia cultural da Bahia” (Acréscimo da tese).<sup>1283</sup>

O (grupo) *A Barca* possui um timoneiro de primeira, seguro no comando levando-o ao rumo certo, deslumbrando a todos que o acompanha na sua trajetória. O timoneiro Martim Gonçalves veio do Rio e aqui venceu conduzindo jovens a lugar seguro no teatro, hoje com um porto de apreciáveis qualidades como é a Escola de Teatro. (...) Aplausos para (...) Martim que comanda (...) Edgard Santos que mantém.<sup>1284</sup>

<sup>1279</sup> Em *Graças ao Reitor Teatro de Arena de SP*, do *A Tarde*, Bahia, em 12 de outubro de 1957; E em *Teatro Universitário da Bahia*, no *Estado da Bahia*, em 08 de dezembro de 1957.

<sup>1280</sup> Em *Crítico de Arte (carioca) na Bahia*, no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, provavelmente dezembro de 1958, Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1281</sup> Em *Teatro Universitário da Bahia*, no *Estado da Bahia*, em 08 de dezembro de 1957.

<sup>1282</sup> Na coluna Teatro, de NLF, na *Gazeta de Notícias, Escola de Teatro da Bahia*, em 03 de maio de 1958.

<sup>1283</sup> Em *A Via Sacra*, de Claudio Veiga, no *A Tarde*, Bahia, em 02 de maio de 1958.

<sup>1284</sup> Em Foto-legenda de Ana Edler, coluna *Teatro*, de N. Pastor, no *Estado da Bahia*, em 26 de maio de 1958.

Assim, enquanto Edgard durou, a Escola de Teatro e Martim Gonçalves (quem fala num tem que necessariamente 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.<sup>1285</sup>

---

<sup>1285</sup> Na página Unidade, em Martim é a Única Lei: Escola de Teatro, jornal A Tarde, Bahia, em 03 de julho de 1961.

### 3.2 – O Uso de Mentiras, Meias-Verdades e a Sequência de Incompreensões

A falta de objetividade foi o terreno simbólico em que foi construída a Escola de Teatro desde os seus alicerces, desde a chegada de Martim Gonçalves, desde as primeiras atividades da unidade. O que causa maior surpresa é que isso não passava despercebido aos contemporâneos. O ‘exagero’ das atividades e a paradoxal ‘não revelação do que de fato isso é’ que acompanha a recepção das *nascentes* atividades teatrais da reitoria Edgard Santos também vão contribuir para a aura de antipatia que o empreendimento carrega, sobretudo, para os adversários do reitor.

Como se viu, Martim chega à Bahia em 1955, mas não aceita de pronto o convite para “dirigir um *Conservatório*”, optando por primeiro fazer cursos de teatro em Salvador para “sondar” o entorno e os interessados. As notícias então divulgadas pela imprensa são ambíguas, revelam simultaneamente a voz do reitor/reitoria (‘chega para criar um Conservatório’) e a voz contida de Martim (‘vamos realizar primeiro um curso’, talvez ‘um grupo’, com ‘uma peça’). E a outra ambiguidade ainda maior percebida pela presente tese na seguinte sentença reconstruída: ‘veio fazer teatro, mas sem fazer muito *barulho*’.

Apenas depois da viagem para os EUA e da observação dos sistemas administrativos de diferentes universidades americanas que Martim Gonçalves divulga claramente a criação de uma *Escola* de Teatro. Será que o reitor percebera as sutilizas entre os dois tipos de instituição? Não era mais um *Conservatório*, mas, sim, uma *Escola* de uma *Universidade*. E o que o reitor queria com *Teatro*? Edgard Santos já dera clara mostra de querer um movimento cultural para dar “unidade” aos universitários baianos que então viviam isolados em instituições isoladas; também à época se acreditava, de um modo geral na cidade, que o teatro era um importante meio *educacional*, não exatamente visto como um fim em si mesmo ou como uma disciplina acadêmica. A tese supõe, pelas práticas e declarações prestadas ao longo dos anos pelo reitor, mas um estudo sobre isso urge ser realizado em separado, que tal movimento cultural poderia, ou mesmo, *deveria*, ser grande, para corresponder ao ‘passado cultural da terra’. O problema ocorreu, defende o presente trabalho, quando parte desse movimento, especificamente o teatral, tomou vida própria.

Uma universidade que não passava de um aglomerado de faculdades isoladas era o ‘mal’ mesmo que acometia as universidades brasileiras, criadas a partir da reunião de antigas faculdades que já possuíam claro percurso histórico e identidade. O que ocorria era que, após quase uma década de criação (criada em 1946), a Universidade da Bahia, também era mais uma ‘reunião de faculdades isoladas’ do que uma ‘universidade propriamente dita’, ou seja, ‘uma instituição com perfil único e integrado’, o que só vai acontecer de fato, a partir do terceiro e do quarto mandato de Edgard Santos, com a construção do prédio da Reitoria, em 1951 (também um

símbolo de poder unificador), e do envolvimento efetivo da instituição com as atividades culturais, artísticas e científicas que, mais tarde, se tornam a *marca* mesma da primeira e *mitificada* administração.

O presente tópico elenca seis práticas e julgamentos semânticos sobre a Escola de Teatro não condizentes com a verdade documental reconstruída pela pesquisa a partir do cruzamento de informações de múltiplas origens. Tais práticas e julgamentos estão presentes desde os primeiros movimentos da unidade, se multiplicando profusamente a partir da ampliação de suas atividades e chegando ao ápice com as campanhas promovidas pelo *A Tarde* e *Diário de Notícias*, em 1961.

### A – “Já se Acha Devidamente Aparelhada”.

A Escola de Teatro assume-se publicamente como *fundada* em meados de 1956, no início do segundo semestre. Os alunos vinham de cursos anteriores, realizados por Martim Gonçalves em 1955 e no início de 1956. A *data oficial* do aniversário da instituição, 13 de junho (dia de Santo Antônio), será estabelecida apenas em 1957, após a aquisição do Casarão Santo Antônio, a sede que a abriga até hoje.

Essa *fundação* ocorre em meados de 1956 porque é quando chegam, em agosto, dois atores-convidados para auxiliar Martim Gonçalves nas atividades e para participar de peças, Ana Edler e Antonio Patiño, e quando as aulas de Teatro saem, em parte, do subsolo da reitoria para uma “sede provisória”, a Residência Universitária, também no bairro do Canela, onde começa a funcionar a Escola de Dança. Na reitoria ficam a biblioteca, em profusa construção, a discoteca, um mimeógrafo e um “aparelho de registro de som”, tudo indica a primeira lista patrimonial da Escola de Teatro.<sup>1286</sup> A partir de então existem notícias, muitas delas publicadas no Rio de Janeiro, de que se encontra criada e “devidamente aparelhada” a Escola de Teatro da Bahia.<sup>1287</sup>

Anos depois, ao se afastar do empreendimento, Ana Edler em entrevista não esconde, apesar de o dizer delicadamente, a surpresa que sentiu ao chegar à unidade baiana nessa época. Na matéria de capa *Ana Edler Foi Embora, Por que?* da *Revista da Semana*, periódico baiano, de novembro de 1960, assim o momento é recontado:

Vai-se embora da Bahia. Há quatro anos aqui chegava, o coração aos pinotes, para embalar a Escola de Teatro, que nascia. Era apenas uma sala. Sem cadeiras, sem móveis. Uma sala vazia. Sentou-se no chão para conversar com o diretor Eros Martim

<sup>1286</sup> Em Espetáculos, Cursos e Congresso de Teatro, este ano em Salvador, no Diário de Notícias, do Rio de Janeiro, de 29 de junho de 1956.

<sup>1287</sup> Em Coluna Teatro, *Encontro com Martim Gonçalves*, *Diário Carioca*, entre os dias 10 e 16 de julho de 1956, pasta de recortes Acervo Martim Gonçalves / Helio Eichbauer;

Gonçalves, fazer planos, sonhar o futuro da Escola que ela sonhava linda, nascendo ali em seus braços.

Claro que inúmeras perguntas associadas surgem, como: por que só agora ela falava isso? Ou: ela pudera/poderia ter falado isso antes? E ela falou isso ou *fora assim interpretada* pelo jornalista? E ainda: do que *mais* precisava uma Escola de Teatro para funcionar? Qual devia ser o funcionamento de uma escola de teatro numa universidade? E etc.

De todo modo, é mais que evidente para o presente estudo o quanto Martim Gonçalves *projeta/desenha/delineia* através dos jornais no período 1956-1957 a instituição que *de fato* ele conseguirá concretizar, as peças que conseguirá encenar e os convidados a receber a partir de 1958, sobretudo com a inauguração do Teatro Santo Antônio anexo ao Casarão. O que, para qualquer observador atento, não é uma marca temporal ruim, pelo contrário, não esconde a rápida ascensão da unidade de arte, em especial quando comparada com as demais. Para ressaltar o que já fora narrado no segundo capítulo, de modo algum se quer dizer agora que nos anos de 1956 e 1957 nada ocorreu. São anos estruturantes cuja maior parte das ações é realizada nos bastidores. Ou, pelo menos, fora dos refletores.

Gianni Ratto, diretor teatral que trabalhou na Escola de Teatro por todo ano letivo de 1958, no livro de memórias *A Mochila do Mascate*, de 1996, após citar problemas pessoais de e com Martim Gonçalves, assim se expressa:

(...) mas, com todos esses e mais defeitos, tinha tido o mérito de organizar uma escola de primeiríssima categoria, onde todas as disciplinas necessárias à formação dos atores, diretores, cenógrafos, figurinistas e técnicos estavam contempladas e ministradas por pessoas competentes e abalizadas. Uma pena que tanta capacidade administrativa e criadora estivesse aliada a um temperamento tão descompassado (RATTO, 1996: 138).

É importante lembrar que Ratto opina sobre um momento *anterior* ao convênio com a Fundação Rockefeller, acordo que possibilitará a profusa ampliação das atividades da Escola a partir de 1959.

## **B – Aí o Dinheiro Corre Solto**

Esse tipo de construção semântica começa a rondar a Escola de Teatro ao final de 1958, provavelmente a partir das informações de aprovação do convênio entre a unidade e a Fundação Rockefeller para anos seguintes, mas antes mesmo do anúncio

do mesmo se tornar oficialmente público. Certo tom de ‘exagero’ está presente em matérias já a partir de 1958. As opiniões começam a ficar mais fantasiosas em 1959-1960, período de efetivação do acordo, mas atinge mesmo a mentira e a desmedida nas declarações de Odorico Tavares, no *Diário de Notícias*, e do movimento estudantil, pela página *Unidade*, do jornal *A Tarde*, nas campanhas contra Martim Gonçalves, de 1961.

Antecipe-se ainda uma questão que merece urgentemente uma investigação aprofundada: o fato de a reitoria Edgard Santos capitalizar os convênios com instituições americanas no câmbio. O que seria isso? Com a inflação acavalante, o cruzeiro se desvalorizava diariamente em relação ao dólar. Portanto, possuir uma conta em dólar, era um investimento rentável e seguro. Numa carta de Martim Gonçalves à John P. Harrison, da Rockefeller Foundation, ele questiona, a pedido do reitor, se as parcelas para a ET, que deveriam entrar em valor correspondente em cruzeiro numa *conta da reitoria* do Banco do Brasil, poderiam ser realizadas em dólar, numa conta de um banco americano, para que o reitor pagasse à Escola com o que tinha, no mesmo valor, mas que ficasse em *cash* com dinheiro americano para “*outras compras para a universidade*”. Na letra de Martim, em 25 de julho de 1959:

Você recebeu a carta que o Dr. Edgard lhe enviou no dia 29 do mês passado? Ele estava pedindo 2.000 dólares a mais para a nossa Seção de Documentação. Ele também perguntou se o dinheiro poderia ser enviado através de um banco americano em vez do Banco do Brasil. A ideia (ideia dele) é poder ter dinheiro americano *in cash* a ser usado para outras compras para a universidade, enquanto ele nos daria a quantidade concernente pelo câmbio corrente no Brasil. Se isso não puder ser feito, por favor, não se incomode. Ele disse que fez o mesmo com a Fundação Kellogg. Mas eu sei que vocês tem suas próprias maneiras e eu vou entender.<sup>1288</sup>

Como se pode notar, um assunto impossível de ser destrinchado pelo presente trabalho. A pesquisa não teve acesso a todos os documentos concernentes à Escola de Teatro, como também não acessou os documentos mais genéricos sobre a relação da reitoria Edgard Santos com a Fundação Rockefeller. Agora, uma sequência ilustrativa do que é publicado pelos jornais sobre o tema *dinheiro/verba/finanças* da Escola de Teatro, entre 1958 e 1961.

---

<sup>1288</sup> “Did you received the letter Dr. Edgard sent you on the 29th of last month? He was asking for more 2.000 dollars for our Documentary Section. He also asked if that money could be sent thong an American Bank instead of the Banco do Brasil. The idea (his idea) is to have American money in cash to be used for other purchases for the university, while he would give us the amount of regrant of the current exchange in Brazil. If that can’t be done, please don’t bother. He said they did the same with the Kellogg Foundation. But I know you have your own ways and I will understand”, em carta de Martim Gonçalves a John P. Harrison da Fundação Rockefeller, em 25 de julho de 1959, Box 56, Folder 472, 305R. 1.2. PROJECTS/BRAZIL, in UNIVERSIDADE DA BAHIA – DRAMA SCHOOL. Rockefeller Family Archives, RAC.

E tudo sem a menor preocupação financeira, preocupados apenas com o rendimento artístico e educativo. (...) Edgard Santos (uma) reencarnação de Médici (Acréscimo da tese).<sup>1289</sup>

A reitoria não olhou despesas, contratando professores de reconhecida competência como Domitila Amaral, Gianni Ratto, Luciana Petrucelli, Brutus Pedreira, Yanka Rudska, João Augusto Azevedo, Ana Edler e Antonio Patiño.<sup>1290</sup>

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.<sup>1291</sup>

O dinheiro da Rockefeller que entra para a Escola de Teatro ninguém sabe, ninguém vê. É um enigma. Só quatro pessoas sabem dele: Deus, Rockefeller, Martim e a secretária. É com este dinheiro que o diretor da Escola de Teatro faz sua promoção. Em verdade, a escola não tem sido outra coisa senão o instrumento da promoção, da vaidade e do narcisismo de Martim Gonçalves. O novo reitor, Albérico Fraga, fala em paz e harmonia para a Escola de Teatro. Isto não vai ser possível enquanto Martim for o diretor.<sup>1292</sup>

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 Escola de Teatro 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.<sup>1293</sup>

Por que a Universidade não dá a verdadeiros estudantes as mesmas oportunidades (da Escola de Teatro)? Por que não manda os estudantes de arquitetura, acompanhados de professores, estudar a arquitetura brasileira em Brasília e em Ouro Preto? E a mesma coisa com os universitários de engenharia? E de medicina? E de direito? E das outras faculdades? Por que diabo, o dinheiro das burras frondosas da Universidade só são generosas (sic) 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

<sup>1289</sup> Em *Itinerário das Artes Plásticas*, do *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 13 de dezembro de 1958.

<sup>1290</sup> Em *Reitoria da Universidade da Bahia Contribui para que a Bahia tenha Teatro*, sem jornal ou data, entre recortes de 1958, no Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1291</sup> Em Paulo Francis, no *Diário Carioca*, reproduzido por Adroaldo Ribeiro Costa, na coluna 7 Dias, no *A Tarde*, Bahia, em 12 de dezembro de 1960.

<sup>1292</sup> Do movimento estudantil, na página *Unidade*, em *Martim é a Única Lei: Escola de Teatro*, jornal *A Tarde*, Bahia, em 03 de julho de 1961.

<sup>1293</sup> Por Odorico Tavares, em *O Reitor e Os Novos*, na coluna *Rosa dos Ventos*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 04 de agosto de 1961.

dos jornais. É necessário a Reitoria da Universidade por de lado e para sempre a política de timidez em face de problemas desta ordem. 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. Torne o reitor aquela instituição um centro de ensino das coisas do teatro e não o poço de vaidades onde se enterra o dinheiro da Universidade e as esperanças dos moços. (Acréscimo entre parênteses da tese).<sup>1294</sup>

Não escapou a percepção do novo reitor a irracionalidade na distribuição das verbas da Universidade, canalizadas para setores de menor importância em detrimento daqueles mais importantes. Em vista da necessidade de planificação dos recursos, acreditamos com o professor Albérico Fraga, que a constituição da comissão de planejamento deve ser o primeiro passo neste sentido. O atendimento das necessidades materiais de certas unidades da Universidade deve merecer, em caráter prioritário, a atenção desta comissão (Trecho marcado em vermelho por Martim Gonçalves).<sup>1295</sup>

### **C – Convênio com a Rockefeller, apoio Americano, logo Intervenção Imperialista**

O presente tópico está estruturalmente relacionado ao anterior, mas o viés ora tratado refere-se especificamente à origem americana do dinheiro da Escola de Teatro, através de um convênio estabelecido com a Fundação Rockefeller entre 1958-1960.

É notória, a partir de leituras e entrevistas realizadas pela tese com ex-alunos da época, a percepção de que a intelectualidade brasileira, sobretudo a de esquerda, estava muito mais afinada com a França/Europa, representando os EUA uma nova e suspeita fronteira.<sup>1296</sup> Contexto que se agrava com o acirramento da Guerra Fria, com a moratória do Brasil com o FMI, com a Revolução Cubana e com as guerras coloniais ‘contra o imperialismo internacional’, nunca sendo tão *comprometedor* receber dinheiro americano para o que quer que fosse. Daí a suspeição quanto ao dinheiro americano na Escola de Teatro. Encontra-se também nessas construções um falso silogismo: Se recebe dinheiro americano, *logo* é cooptada ou entreguista. Como regra, não há espaço para o debate nos jornais; e não se analisa, ao menos, o que *de fato* estava sendo encenado e/ou efetivado pela Escola de Teatro com *aquele mesmo* dinheiro americano. Por mais que Martim Gonçalves não publicasse faturas e contas abertas nos jornais, ele de fato falava muito sobre como estava sendo empregado o dinheiro.

<sup>1294</sup> Por Odorico Tavares, em *Pontos nos iii*, na coluna *Rosa dos Ventos*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 15 de agosto de 1961.

<sup>1295</sup> Em *Perspectivas*, editorial da página *Unidade*, do *A Tarde*, em 03 de julho de 1961.

<sup>1296</sup> Em entrevista de Álvaro Guimarães à autora da tese, sobre o tópico: “as esquerdas estavam ideologicamente identificadas com a França”.

Muitas informações e falas, inclusive dos adversários de Martim Gonçalves, apontam para uma direção claramente independente de ação por parte da Escola. Em entrevista a Simon Khoury, compilada no livro *Atrás da Máscara 2*, de 1983, o ator Othon Bastos, que, como se viu, saíra brigado da Escola em 1959, assim se expressa sobre o convênio:

Othon Bastos – (...) Como as outras escolas – de engenharia, medicina – não tinham qualquer apoio, o Edgard Santos, muito esperto, fez um convênio com a Rockefeller, que não titubeou em mandar uma quantidade enorme de dólares que seriam utilizados para a parte aqui no Brasil. Nunca vi tanto dinheiro assim em toda a minha vida! (sic).

Simon Khoury – Não havia nenhuma jogada nessa extrema boa vontade da Rockefeller?

Othon Bastos – Absolutamente! Não houve qualquer tipo de pressão... Absolutamente! Você pode ficar surpreso, como estou notando que realmente está, mas nada de seguir qualquer linha ideológica norte-americana! Nunca! (BASTOS *apud* KHOURY, 1983: 85).

Na veemência de Othon Bastos sobre tal independência frente aos americanos somente faltou explicar o porquê de sua possibilidade e logicamente sobre o papel de Martim Gonçalves nas negociações, diretor teatral e administrativo que sequer é citado como mediador em sua entrevista. Aliás é notório nessa e noutras reportagens o desconforto de Bastos em falar de Martim ou mesmo da época na Escola de Teatro da Bahia.

Ainda no final da década de 1960, é o diretor João Augusto Azevedo que falará *enviesadamente* sobre o tópico:

Martim Gonçalves não era o diletante que Francis supunha. Nem carecia de uma visão cultural: tinha outra, diferente da nossa. Se era guiado por um certo culturalismo, se mal estruturou a Escola, era um homem de teatro, e tem a seu 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. ‘Engoliu muitos sapos’, como dizia o velho reitor, para conseguir muita coisa que pretendeu (AZEVEDO, 1968: 169).

Sem querer descer aos detalhes do texto de Azevedo, é impressionante como ele, passado os anos, se desvincula da opinião de Paulo Francis, crítico amigo e de quem era informante sobre a Escola.

Mas, independente das múltiplas e diversas *opiniões* sobre o convênio americano, a tese não encontrou até o momento qualquer documento/pista que provasse/indicasse alguma pressão da Fundação Rockefeller para a efetivação de um programa artístico específico, apesar de *compreensivamente* notar-se a ampliação do intercâmbio com autores, técnicos, estudantes e artistas oriundos daquele país. O mesmo ocorrera com o apoio do embaixador da Suécia, que traduzira *Senhorita Júlia*, do sueco August Strindberg, com artistas da França e Alemanha, com instituições francesas e alemã, e com o Conselho Britânico que, para Londres, enviara a ex-aluna Nilda Spencer. O mesmo ocorreria com os países africanos se as atividades de parceria planejadas pela ET fossem concretizadas. Outro ponto para análise: Martim Gonçalves monta Bertolt Brecht, o comunista perseguido pelo Machartismo americano, em meio ao convênio com os americanos, *portanto* utilizando a verba da Rockefeller para, no mínimo, a impressão da revista-programa da peça, a revista *Repertório*, de novembro de 1960. Convém ressaltar que Brecht aparece nas listas da programação da Escola de Teatro desde 1957, ou seja, antes do convênio, e que Martim prosseguiu o que antes determinara.

Por último, informe-se ainda que dos 28 mil dólares do convênio, 17 mil foram utilizados *apenas* para a compra de própria tecnologia americana, o sistema de controle de luz desenvolvido por George Izenour, no laboratório de Yale, laboratório financiado também pela Rockefeller. Seria por isso que Martim costumava afirmar que o sistema de luz havia sido *doado/presentado* pela Fundação Rockefeller e não *comprado* a Yale? <sup>1297</sup> A pesquisa que sustenta a tese não conseguiu rastrear totalmente os gastos dos outros 11 mil dólares.

Na sequência da época:

Segundo fomos informados a Escola de Teatro resolvendo aproveitar a onda feita na OPA (Operação Pan-americana) pelo poeta gordinho (Augusto Frederico) Schmidt (assessor de JK) que quer arranjar dólares americanos mediante ameaça de reatar relações com a Rússia, também fez suas ‘ameaçazinhas’ e conseguiu 26 mil dólares (sic) da Fundação Nelson Rockefeller. Pra que? Não sei (Acréscimos da tese).<sup>1298</sup>

Planos 1959 – No plano das artes plásticas aplicadas ao teatro, a direção da Escola elaborou um plano de exposições sobre pintura, escultura e arte popular. Pretende também ampliar através do ensino de técnicas teatrais, o seu curso de cenografia, técnica de iluminação e etc. Para isso, contratará técnicos americanos que virão ensinar o manejo dos controles eletrônicos de luz que foram doados a Escola pela Fundação Rockefeller. Será portanto a única Escola do país aparelhada para ensino das técnicas

---

<sup>1297</sup> Ver em *Itinerário das Artes Plásticas*, do *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 14 de dezembro de 1958; *Em Estudante já Aprende a ser Ator na Universidade*, revista *A Cigarra*, agosto de 1961. No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia, Diário Oficial, em 19 de dezembro de 1961.

<sup>1298</sup> Em nota do *Jornal da Bahia*, em dezembro de 1958. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

de montagem teatral com este moderno equipamento (...) E foi tudo que (Martim) nos quis dizer (...) não era seu feitio falar demais pelos jornais, principalmente sobre seu trabalho. Nada quis dizer sobre sua luta, a grande resistência encontrada (*para* fora com o holandês); e agora já inexistente, nem da sua próxima viagem aos EUA a fim de entrar em contato com a Rockefeller que fez uma esplêndida doação a Escola.<sup>1299</sup>

Martim & Rockefeller – Temos, por diversas vezes, denunciado a perniciosa influência da *Rockefeller Foundation* na Universidade da Bahia. Uma das áreas de maior influência – depois da Escola de Administração – é a Escola de Teatro. 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.<sup>1300</sup>

## D – Nacionalismo e Nação / Povo e Homem.

O segundo capítulo da tese pretendeu deixar claro como o horizonte de trabalho das atividades da Escola de Teatro na época de Martim Gonçalves era muito mais amplo que o horizonte nacionalista proposto pelas esquerdas do período. Não obstante, isso jamais significou uma falta de interesse da Escola e de Martim pelo povo, inclusive como público, pelas técnicas e formas populares e, em última instância, pelo popular. Contudo, a versão que consagradamente entrou para a historiografia sobre o assunto foi a de que Martim Gonçalves era um encenador elitista, afeito apenas às formas eruditas/estrangeiras de teatro. Opinião, como se viu, defendida com ênfase pelos textos de Paulo Francis divulgados pelo *A Tarde* em 1961, sem a oportunidade de réplica de Glauber Rocha. Já se disse também que serão as opiniões substancialmente formuladas/divulgadas durante as campanhas jornalísticas de 1961 sobre a Escola e sobre Martim que desenharam com ênfase o imaginário e o senso comum da área no estado.

Mais do que provam o contrário dessa campanha, a sequência de atividades capitaneadas por Martim Gonçalves e já analisadas: exposições *Dança e Teatro Popular Brasileiro*, em Paris, Roma, Viena e Bruxelas, e *Bahia no Ibirapuera*, em São Paulo; as atividades do Museu Vivo na própria Escola de Teatro; a gravação do xirê com Pierre Verger, no palco do Teatro Santo Antônio, a rearticulação de um grupo popular de terno de reis, paralisado há quatro décadas; as pesquisas sobre folclore e sertão; a montagem de um espetáculo baseado no Cordel, de Francisco

<sup>1299</sup> Em *Itinerário das Artes Plásticas*, do *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 14 de dezembro de 1958.

<sup>1300</sup> Do movimento estudantil, na página *Unidade*, em *Martim é a Única Lei: Escola de Teatro*, jornal *A Tarde*, Bahia, em 03 de julho de 1961.

Pereira da Silva; o início de uma coleção de folhetos de cordel, para consulta na Escola; o trabalho e ensaio em torno de *Evangelho de Couro*, de Paulo Gil Soares, trabalho que muito engajará Glauber Rocha. O curioso é que grande parte dessas atividades foi listada no texto *A Outra Face de Martim Gonçalves*, do professor Nelson de Araújo, publicado no jornal *A Tarde*, em 03 de agosto de 1991, trinta anos após a saída de Martim Gonçalves.<sup>1301</sup> A falta de inserção do bem escrito e objetivo texto de Araújo no imaginário teatral baiano parece provar a máxima-pragmática corrente nos meios jornalísticos de que para se *corrigir* uma ideia errada anteriormente defendida pelos jornais, é necessário dedicar o mesmo *espaço de visibilidade* empregado na futura correção. Em outras palavras, não se corrige uma campanha midiática com notas corretivas: é preciso empregar o mesmo espaço e promover o mesmo impacto.

Durante anos, a defesa à Martim Gonçalves na cena baiana se resumirá ao argumento de que, ao lado de textos estrangeiros, ele *também* realizava encenações com textos escritos por brasileiros, o que é uma defesa que mostra claramente o desconhecimento dos tópicos acima expostos. Um ótimo exemplo para essa linha de defesa pode ser encontrado no especial, também publicado pelo *A Tarde*, no *A Tarde Cultural*, em *Cena Ousada*, uma coletânea de cinco textos publicados sobre a Escola de Teatro, em agosto de 1996, quando de seu aniversário de 40 anos. Apesar de ser capa do encarte cultural do veículo, nenhum dos artigos cita o envolvimento efetivo de Martim Gonçalves com técnicas e com as formas populares, como fizera, inclusive, o texto de Araújo publicado cinco anos antes.<sup>1302</sup>

Em destaque, ‘parecer’ do movimento estudantil sobre a Escola de Teatro, em agosto de 1961, no momento imediatamente posterior ao pedido de demissão de Martim:

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 (sic) pela renovação da Universidade, e como parte dela, a Escola de Teatro, tivemos que enfrentar a lenda 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.<sup>1303</sup>

<sup>1301</sup> *A Outra Face de Martim Gonçalves*, no *A Tarde Cultural*, Bahia, 03 de agosto de 1991.

<sup>1302</sup> Em *Cena Ousada*, no *A Tarde Cultural*, Bahia, em 31 de agosto de 1996.

<sup>1303</sup> Em *Epílogo*, na página *Unidade*, *A Tarde*, Bahia, em 21 de agosto de 1961.

## **E – A imprensa é comprada pela ET ou há ações de uma Proto-Assessoria de Imprensa? Martim “não fala” com a imprensa ou o direito de defesa foi negado?**

É realmente curioso como a imagem construída na campanha de 1961, de que Martim Gonçalves não falava com a imprensa, vai persistir no imaginário baiano. Como se perguntou no capítulo 02, especificamente no momento agudo de 1961, ele não falava com a imprensa ou a evidente campanha em curso em dois importantes periódicos não estava minimamente interessada em *ouvir/publicar* a sua versão dos fatos?

Apesar de existir ainda muita informação a ser trabalhada sobre o assunto, o que salta com absoluta clareza dos textos e dos documentos pesquisados sobre os anos anteriores, entre 1955 e 1960, é *exatamente* o contrário disso, ou seja: a afinidade de Martim Gonçalves com as técnicas de comunicação e de divulgação jornalísticas e, mesmo, a sua vontade/necessidade de divulgar o trabalho pelos jornais. O que explica, inclusive, a contratação de uma empresa de clipagem para organizar o material sobre a Escola de Teatro que era publicado nos jornais do Rio de Janeiro e em São Paulo, origem das primeiras pastas do seu acervo.

É compreensível. Martim Gonçalves fora também colunista e crítico num ambiente, o carioca, mais amadurecido no trato com a imprensa e ele próprio já divulgara e muito seus espetáculos em diferentes veículos, de diferentes praças. Por isso soa falaciosa a defesa de muitos amigos seus – Glauber incluso – quando tentam dizer que o diretor não tinha desejo de se promover. É evidente que tinha. Mas porque a promoção poderia ser considerada como *algo* condenável? Nas primeiras matérias sobre a criação da Escola de Teatro na Bahia, em 1956, é possível encontrar traços de um texto padronizado em artigos de jornais baianos, inclusive com fotos cedidas pela fonte, o que revela um trabalho específico de divulgação.

Contudo, é também evidente a diferença nas abordagens e mesmo a quantidade de matérias sobre a Escola de Teatro entre os jornais *A Tarde* e o *Diário de Notícias*, estudo realizado por Santana (2009). A pesquisa que sustenta a presente tese ainda pode constatar que a acuidade/variedade de informações sobre a Escola de Teatro presentes nos jornais cariocas supera e muito a dos jornais baianos. Mas qual a raiz dessa *diferença*? Martim estaria *segurando* informações que repassava apenas aos jornais de fora? Com que interesse ele faria isso? O diretor estaria fazendo segredo em solo baiano? Sobre exatamente o que? Por quê? Para proteger o empreendimento? Mas exatamente proteger quais assuntos? E de quem? Do que? A presente pesquisa não tem condições de responder a tais instigantes questionamentos e sugere a realização de um estudo comparativo sobre o que fora publicado nas diferentes localidades.

Martim Gonçalves tinha costume de ler com atenção as matérias publicadas sobre seu trabalho em diferentes jornais, inclusive corrigindo nomes grafados errados ou mesmo apontando uma ou outra informação em vermelho. À presente pesquisa

chamou atenção a compilação de textos contra sua administração coletados nos jornais baianos e organizados em duas pastas sobre 1961. Mas, na verdade, ele apenas dera continuidade ao procedimento de documentar, desde o primeiro instante, o que quer que fosse publicado sobre a Escola de Teatro. A campanha não interrompera a prática, apenas a deixara mais caótica. O acervo sobre 1961, como já se disse, não é organizado cronologicamente.

Martim Gonçalves convida realmente inúmeros críticos cariocas e paulistas para conhecer, assistir e criticar as atividades da Escola de Teatro como Francisco Pereira da Silva, João Augusto Azevedo, Miroel Silveira, Gustavo Dória, Van Jafa, Sábado Magaldi, Bárbara Heliodora, Walmir Ayala, entre outros. E é também verdade que surgem muitas parcerias entre eles e as atividades da Escola. Mas esse convite para ir assistir uma peça na Bahia – que não se sabe ao certo o que incluía, provavelmente passagem e hospedagem – não significava a *compra* dos mesmos como muito se falou entre os jornalistas baianos. O estranhamento fora causado porque a prática era incomum até o surgimento das atividades culturais da reitoria Edgard Santos?

De todo modo, segue uma sequência de falas publicadas sobre a relação de Martim Gonçalves e os jornais. Evitou-se repetir sentenças anteriores que já tenham tocado no assunto:

A terra é Província. Todavia, uma Província que se liberta dia a dia, embora as constantes da moral classe média permaneçam ativas em todos os setores da vida cultural. Assim, não possuindo colunista especializado de cultura, a não ser aqueles de cinema (e aí não estou puxando brasa para minha sardinha, pois ao menos temos uma associação), o que resta a imprensa são uns noticiaristas improvisados, autênticas comadres de interesses pessoais (...) Teríamos nós a função importantíssima de reagirmos, não com respostas, mas com trabalho a estas manifestações hostis que se refletem na crítica venenosa (...) víboras locais que dispendo de espaços nos jornais tripudiam sobre o trabalho de profissionais honestos (...) Se tornou praxe dizer que escrevo sob encomenda (...) sem retoques somos feios e analfabetos.<sup>1304</sup>

A imprensa brasileira tem acompanhado com o maior interesse todos os passos da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, desde a sua fundação, e críticos e escritores e jornalistas como Gilberto Freyre, Jorge Amado, Bárbara Heliodora, Van Jafa, Zora Seljan, Antonio Olinto, Renato Vieira de Mello, José Conde, Odorico Tavares, Sábado Magaldi, Valdemar Cavalcanti, Eneida, Adolfo Casais Monteiro, Leo Gilson Ribeiro, Clarival Valadares, Accioly Neto, Aníbal Fernandes e Glauber Rocha

---

<sup>1304</sup> De Glauber Rocha, em *Inconsciência e Inconsequência da atual Cultura Baiana*, em 05 de fevereiro de 1961, no *Diário de Notícias*, Bahia.

tem comentado elogiosamente a organização e os resultados já obtidos pela escola em apenas quatro anos.<sup>1305</sup>

Agressão a jornalistas – Nem mesmo a imprensa conseguiu escapar aos desmandos do ‘Calígula do Canela’. É claro que a imprensa da terra, da Província, porque 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 patricios (sic). Assim, por exemplo, o cronista social Renot, jornalista Hélio Rodrigues, Guilherme, de *A Tarde*, Vivaldo da Costa Lima, entre outros. Este último foi proibido de entrar na ET. 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...’<sup>1306</sup>

Alarmado com as despesas que a Escola de Teatro anda fazendo quando das estreias de suas pecinhas, trazendo carradas (sic) de críticos e amigos para assistir as estreias, 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 a adotar esse regime necessitar-se-ia um orçamento complementar. E asseverou-me o reitor Albérico Fraga que uma projetada temporada da Escola, no Rio de Janeiro, não seria de maneira nenhuma permitida por ele.<sup>1307</sup>

Barrada a entrada do diretor de *Unidade* – Ao se dirigir à Escola de Teatro na sexta-feira última, onde desejava entrevistar o Sr. Eros Martim para esta página, o nosso diretor colega Haroldo Lima (futuro político do PCdoB), foi muito surpreendidamente barrado à entrada(...) Por três vezes o colega Haroldo Lima tentou furar o cerco do ‘reino de Eros’ sem o conseguir, (...) 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.<sup>1308</sup>

---

<sup>1305</sup> Em Há Também Descontentes, mas Maioria Favorável Consagrou o Trabalho do Martim Gonçalves, Teatro Ilustrado, agosto de 1961, Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1306</sup> Em Há Qualquer Coisa de Podre na Escola de Teatro, na página Unidade, *A Tarde*, em 14 de agosto de 1961.

<sup>1307</sup> Em *Pontos nos iii*, de Odorico Tavares, na *Rosa dos Ventos*, em 15 de agosto de 1961, no *Diário de Notícias*, Bahia.

<sup>1308</sup> Em Diretor da Unidade Proibido de entrar na ET, na página Unidade, do *A Tarde*, em 21 de agosto de 1961.

Há grandes pressões contra a Escola da Bahia, principalmente da imprensa, e que deixa seu diretor, Martim Gonçalves, em situação bastante difícil.<sup>1309</sup>

### **F – Independente? O que é isso? A Escola de Teatro é isolada e alienada!**

Diante da história que fora narrada no segundo capítulo sobre a Escola de Teatro e seu envolvimento com as formas e técnicas populares, com as instituições culturais existentes na Bahia, com os atores sociais e políticos e mesmo com as estruturas políticas baianas, a presente tese apenas consegue compreender os adjetivos de que a Escola de Teatro era “alienada” e “isolada” diante de três aspectos: primeiro, da própria noção de política em curso, quase que exclusivamente entendida como político-partidária, algo comum no período; segundo, diante da expectativa então criada sobre o gerenciamento das ‘coisas’ do teatro e ‘das artes’, como algo acessório e em nada desassociada de outras esferas do social, o que incluía aí a *função* de uma escola de teatro na universidade; e, terceiro, da própria campanha perpetrada pelos jornais em 1961, que muito tira as ideias do lugar. Martim Gonçalves em sua curta passagem pela Bahia, contudo, deixa exemplos de como a esfera teatral/artística pode ser participante das grandes questões da sociedade, ainda que assumindo uma postura independente na estrutura social. Mais uma vez, uma sequência da época, evitando repetir declarações anteriores que já trataram de forma anexa sob o tópico:

*Unidade* exige que tais denúncias sejam imediatamente apuradas. Se tais irregularidades ficarem constatadas, não restará ao reitor outra alternativa. É mandar Dr. Eros Martim Gonçalves para a ilha que, segundo ouvimos dizer, o diretor da Escola de Teatro está para comprar ao Sr. Mário Peixoto. Isto para ver se o ilustre homem de teatro aprende que nenhum homem é uma ilha.<sup>1310</sup>

Temos defendido para a Escola de Teatro uma orientação que realmente atenda às suas finalidades. E de que modo? Organizando-a em termos de escola de modo a integrá-la na comunidade universitária de que, até então, este divorciada. Entendemos que cumpre à Escola de Teatro um papel de extrema relevância neste esforço que vimos

---

<sup>1309</sup> De Paulo Francis em *Baianas e Outras* na *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, em 26 de agosto de 1961.

<sup>1310</sup> Em *Há Qualquer Coisa de Podre* na Escola de Teatro, na página *Unidade*, *A Tarde*, em 14 de agosto de 1961.

desenvolvendo no sentido de prestar à Universidade um caráter verdadeiramente democrático e popular.<sup>1311</sup>

(A Escola de Teatro) sendo alienada, é reacionária.<sup>1312</sup>

O teatro baiano é todo ele burguês, salvo o grupinho que está encenando *Chapetuba FC*. Todos os outros grupos permanecem alienados à sua própria geração, aos problemas fundamentais de hoje, a qualquer forma de combate ou compromisso.<sup>1313</sup>

Numa entrevista coletada pela autora da tese, em 2006, com o então chefe de reportagem do *Diário de Notícias*, Florisvaldo Mattos:

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 *vernissages* 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.<sup>1314</sup>

No trecho acima, chama atenção o paradoxo de se compreender uma unidade dita como *independente* exatamente como um *feudo*, além da associação de João Augusto, e não mais Gianni Ratto, como o “seu segundo”.

## **G – A elegância/o chique/os ricos/dos ricos/a burguesia/da burguesia**

A Escola de Teatro foi originalmente uma obra da burguesia modernizante baiana (montada curiosamente apenas com o apoio símbolo desta, sem necessariamente receber verbas diretas, como o fez a burguesia paulista com suas instituições e equipamentos culturais). Nem por isso, poupou fôlego para ficar

<sup>1311</sup> Em *Epílogo*, na página *Unidade, A Tarde*, Bahia, em 21 de agosto de 1961.

<sup>1312</sup> Em *Revista Crítica*, do *Diário de Notícias*, Bahia, em 28 de janeiro de 1962. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1313</sup> Em *Indicação, de Notícias*, Bahia, em 28 de janeiro de 1962. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1314</sup> Entrevista de Florisvaldo Mattos à autora da tese, em fevereiro de 2006.

circunscrita aos interesses e visão de mundo da classe que a acolhera, como logo se provou. Martim Gonçalves era, de fato, um homem bem vestido e elegante, que, sobretudo em relação às estreias, nunca se acanhou em reunir os homens de real poder econômico e político da cidade para prestigiar as ações da Escola de Teatro. Homens que, similarmente aos paulistas da década de 1940, quando queriam ‘teatro de qualidade’ apenas o encontrava ‘indo para a Europa’.

O Teatro Santo Antonio, até por conta do incêndio que destruíra o sonho burguês baiano, o Teatro Castro Alves, se transforma no novo *point* da burguesia baiana. Mas daí a considerá-lo *apenas* isso, é definitivamente outra história. Os ingressos dos inúmeros espetáculos realizados na administração Martim Gonçalves sempre foram gratuitos para estudantes e professores, sendo pagos apenas a partir de 1961 e para as demais pessoas, num valor que não passava de 1/5 do das companhias “do sul”. A *diversidade* da plateia do espetáculo *Calígula*, última montagem de Martim Gonçalves na Escola de Teatro chama atenção de visitantes, como o crítico Sábado Magaldi.

Além do mais, crítica e a autocrítica perpetradas pelas próprias atividades da Escola contribuem para considerar as versões que tomam a Escola de Teatro ‘apenas burguesa’, como uma *meia-verdade*.

Uma sequência dessas versões, retirada do primeiro ano de funcionamento do Teatro Santo Antônio:

Nada disso, nem autoridades, nem professores, nem estudantes, nem escritores, nem críticos de arte, nem jornalistas, nem artistas foram convidados. A coisa foi feita a capricho (...), pois os convites foram somente para a *high society*. (...) Somente e os resultados foram espetaculares. Você não pode calcular a beleza das toilettes, o charme das senhoras e das moças, todas no rigor da moda. Pela primeira vez, a Bahia viu um conjunto encantador de vestidos *saco* e vestido trapézio. Cada qual mais estonteante e você não sabe o que perdeu (...) E a peça? – Bem, a peça.... Confesso que não tive muito tempo para prestar-lhe atenção. O espetáculo da plateia era mais charmante (sic) e mesmo a coisa era uns amores de uma nobre por um criado, lá pelo século XIX, quando isto constituía caso de suicídio. Mas, hoje....<sup>1315</sup>

Acontecimento número um da semana (...) A casa repleta até pelas Sras. Maria Emilia Carvalho, Zulmerinda Moscoso Barreto e o casal Armando J. de Carvalho” (que) pouco vão a estes lugares (...) Muito aplaudida e engraçada (...) O sucesso tão grande que bilhetes só para o dia 20 do próximo mês.<sup>1316</sup>

No dia em que compareci havia uma assistência muito seleta. De uma grande beleza era a Srta. Maria Helena Lisboa, que andou um pouco sumida. Muito elegante a Sra.

<sup>1315</sup> Em Estreia e Linha Saco, na coluna de João Bahia, no Estado da Bahia, em 28 de abril de 1958.

<sup>1316</sup> Em *Sociedade Sandra*, no *A Tarde*, em 21 de junho de 1958.

Egmar Gordilho, em preto. (...) As Srtas Maria Alice Silva Costa, Amaria Lucia Correia Ribeiro, Margarida Luz, Maria do Carmo Correia Ribeiro, formavam um grupo elegantíssimo (...) A simpatia dos casais, (...) a meiguice contagiante da Sra. (...) muito chique”, “prazer de noticiar o comparecimento do *casal x* que muito pouco aparece (no teatro) (Acréscimo da pesquisa).<sup>1317</sup>

### 3.3 – Argumento *Ad Hominem*

Para qualquer pesquisador que começasse estudando a ‘história’ da Escola de Teatro da Bahia a partir da leitura dos jornais do período causaria profunda estranheza a reserva, numa tese de doutorado sobre o assunto, do debate sobre a *pessoa* Martim Gonçalves a um subtópico de um terceiro e final capítulo. Mas o presente trabalho obviamente faz isso de forma consciente e procura colocar *sob controle* as opiniões sobre o *indivíduo* Martim Gonçalves que por tanto tempo obliteraram – inclusive a partir da publicação de mentiras – o debate sobre a função, o alcance e a importância da *instituição* teatral baiana por ele criada e administrada entre os anos 1956 e 1961.

O *argumento ad hominem* é uma expressão latina para designar o argumento polêmico que se dirige contra *aquele* com quem se discute e não contra o que ele *defende* (JAPIASSÚ e MARCONDES, 1996: 03; TAYLOR, 2000:49-72). Entre os argumentos falaciosos, o *ad hominem* é considerado um dos mais comuns, sendo utilizado em todo tipo de discussão. O *argumento ad hominem* consiste em ignorar por completo o que foi dito e atacar o interlocutor, daí o *ad hominem*, que em latim significa *contra o homem*. Talvez seja a maior expressão da irracionalidade a que os interlocutores ficam submetidos ao tentar defender as próprias paixões.

O *argumento ad hominem* acontece quando se ataca o caráter, o passado, as ações ou as características físicas da pessoa que argumentou e não *o que ela argumentou*, criticando-se em vez da ideia, algo irrelevante ao que está de fato em discussão e, por isso, ele é considerado pelos filósofos e estudiosos da linguagem como um argumento falso, sendo mesmo digno de descrédito. O *ad hominem* é também empregado quando a pessoa discorda de um argumento prévio, mas é incapaz de encontrar nele uma falha na qual possa rebater. Em casos extremos de cegueira lógica, a pessoa realmente acredita que refutou o argumento do oponente, quando, na verdade, refutou *o oponente*.<sup>1318</sup> No senso comum, está presente em expressões como ‘*quem é você para falar isso*’, em comparações extremas como ‘*Stalin (ou Hitler) teria concordado com você*’ ou em falsas construções lógicas como “os nazistas são alemães, o nazismo é condenável, *logo*, os alemães são condenáveis”. Ou mesmo nas piadas sobre as loiras, que jamais são concebidas como

<sup>1317</sup> Em A Barca Vai de Vento em Popa, no A Tarde, 27 de setembro de 1958.

<sup>1318</sup> Ver também Falácias, Argumentum Ad Hominem, em Sophisticis Elenchis – Estudos Sobre Lógica, <http://osofista.wordpress.com/category/falacia/falacia-informal/ignoratio-elenchi/falacia-genetica/ad-hominem>. Acesso em 15 de novembro de 2011.

seres inteligentes. E assim por diante. O *argumento ad hominem* é um tipo de raciocínio muito comum em contra-argumentações que possuem como base afirmações preconceituosas.

O presente tópico elencou cinco práticas *ad hominem* voltadas todas contra Martim Gonçalves, seu passado e suas características.

### A – Prenome *Eros* / E ‘seu passado o espera’

As declarações e opiniões aqui reunidas vão desde as estratégias que põe em ridículo o prenome real de Martim Gonçalves, Eros, até às tentativas de relacionar, criticar, menosprezar e mesmo inventar sobre o seu passado de maneira a *destruir/desqualificar* o que ele estava realizando naquele momento na Escola de Teatro da Bahia. Martim Gonçalves não gostava do nome Eros. Desde 1952/1953, ele assinava apenas como Martim Gonçalves, apesar de muitos ainda o conhecerem como Eros Martins Gonçalves ou como *Eros Martim Gonçalves*, forma com a qual também assinara por algum tempo. No início da carreira como artista plástico e cenógrafo, ele fora apenas *Eros Gonçalves*. Seus adversários, quando descobrem essa antipatia pelo próprio prenome, aí é que o usam mesmo. O “passado” de Martim Gonçalves também será colocado sob julgamento. Segue uma sequência organizada, como as demais, em linha temporal:

Começou por contratar Eros Martim Gonçalves – perdão: Martim Gonçalves, o homem não quer mais que o chamem Eros – e lhe entregou a pesada tarefa de organizar um bom teatro na Universidade da Bahia.<sup>1319</sup>

Eros não gosta mais que assim o chamem. Mudou de nome. Agora é apenas Martim Gonçalves, dizendo que o Eros só ficava bem nos áureos tempos da adolescência. Martim Gonçalves que desenhou os trajes e os cenários para *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca, na versão de Dulcina, e o cenário de *Desejo*, de O’Neill, para Os Comediantes, permanece na Bahia sete meses por ano, ensaiando espetáculos para a reitoria.<sup>1320</sup>

---

<sup>1319</sup> Matéria recortada sem data e sem o nome do jornal onde foi publicada, provavelmente de 1956. Assinada simplesmente por W. Com o título: *A Propósito...* Colada na pasta de recortes de 1956, entre os meses de maio e junho. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer. A autoria de Waldemar de Oliveira foi assumida por conta da semelhança da diagramação com a coluna que Waldemar de Oliveira possuía, por esta época, no *Jornal do Comércio*, de Pernambuco, e por conta da proximidade que o autor do texto insinua ter com Martim. Martim já havia trabalhado com Waldemar e o TAP, criando os cenários de *A Casa de Bernarda Alba*, em dezembro de 1948.

<sup>1320</sup> Em *A Bahia Existe, Sim*, de Miroel Silveira, sem jornal e data precisa, entre recortes de setembro a novembro de 1956. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

(...) 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 do jornal *A Tarde*) e o diletantismo fané que marca as atividades de Eros Gonçalves. Por quanto tempo ele continuará criando problemas para o reitor Edgard 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.<sup>1321</sup>

*Calígula do Canela* - Não queríamos voltar a falar num tal senhor Eros Martim Gonçalves, dono da Escola de Teatro. Mas não podemos ficar calados, porque este ‘bisturi’ é para dissecar a todos, até mesmo um ‘médico’” (Trecho assinalado em vermelho por Martim Gonçalves).<sup>1322</sup>

No Brasil, Eros ganhou (graças à mediocridade dos demais concorrentes) um concurso de cenografia, tendo seu projeto sido refeito pelo mestre Ziembinski. Ainda no Brasil, ligou-se à Maria Clara Machado para fundar *O Tablado* – brigou com Maria e todo o pessoal. Mais tarde, tentou fundar o Teatro do Largo – indispôs-se com toda a equipe e, em consequência disso, o grupo foi dissolvido. Como cenógrafo, Eros trabalhou para Eva Tudor – uma das mais fracas companhias teatrais da praça do Rio. Como ‘pintor’ e, à base da “cavação” Martim abiscoitou (sic) uma bolsa para estudar pintura em Londres. De volta da Europa, montou no Recife o *Édipo Rei* decalcado da produção inglesa que havia visto durante o tempo que esteve em Londres. Fala-se também de ‘seus conhecimentos de literatura, música, pintura, arte em geral’. 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. No entanto, ao que tudo indica esses conhecimentos estão um pouco desatualizados. Ora, Eros descobriu Stanislavski quando toda Europa já ultrapassou este método e apresenta-o à Província como a última moda nos grandes centros europeus. Outro dos muitos títulos que se emprestam indevidamente a Eros é o de ‘criar entre nós um teatro épico’. Ora, quem já leu Brecht sabe que a sua concepção de teatro épico pressupõe necessariamente uma noção de totalidade. Martim nunca revelou esta compreensão do verdadeiro sentido do teatro épico. Eros é um homem preocupado com detalhes insignificantes e confunde a sua ‘distanciação’ de Brecht com a distância do indicador ao polegar (os alunos que trabalharam em *Sara e Tobias* que o digam). No entanto, dir-se-á foi Martim quem primeiro montou a *Ópera dos Três Tostões* no Brasil! Mas, claro, Martim quer ser sempre o primeiro. O que o levou a encenar a *Ópera* foi o seu espírito de ‘primadonismo’. Ora, isto entra em choque flagrante com o espírito do

<sup>1321</sup> Em *Enquanto se Discute a ETUB*, texto que toma um texto de Paulo Francis (sem dizer o título), e é publicado na coluna 7 Dias, do *A Tarde*, em 30 de janeiro de 1960.

<sup>1322</sup> Em nota *Calígula do Canela*, da página *Unidade*, do jornal *A Tarde*, recortada sem dia exato, apesar de ser provavelmente junho de 1961, posto que se ensaia a peça *Calígula*. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

teatro épico de Brecht, avesso a toda sorte de estrelismo” (Trecho assinalado em vermelho por Martim Gonçalves).<sup>1323</sup>

## **B – Biótipo / Parece Estrangeiro, faz coisas de estrangeiro, logo é estrangeiro**

A muitos contemporâneos da Bahia, alunos, funcionários, jornalistas e atores, impressionava o biótipo de Martim Gonçalves: ele era alto, “nem gordo e nem magro, mas bem feito de corpo”,<sup>1324</sup> bonito, “era um homem muito bonito”,<sup>1325</sup> loiro, dos olhos azuis e “sempre estava cheiroso”.<sup>1326</sup> Com o tempo, a pele do seu rosto que era muito uniforme, ganhará fortes marcas similares a de alguém que teve acne crônica. Mas a pesquisa não conseguiu ir adiante nesse tópico. Mas o seu corpo compacto e seus belos olhos azuis serão descritos em textos por parentes e amigos, como a irmã Hebe Gonçalves: “Sua figura de traços e colorido europeus e perfil bem delineado o diferenciavam também sob estes aspectos” (GONÇALVES, 1997: 07) e pela amiga, a artista plástica portuguesa Maria Helena Vieira da Silva: “teus olhos incríveis são para mim sempre muito de ti onde quer que eu esteja” (*Idem*: 25).

No presente tópico a tese pretende destacar a associação feita pelo fato do pernambucano Martim Gonçalves *parecer*, e não apenas biotipicamente, mas seu ‘jeito’, aos baianos um estrangeiro com o julgamento dele *ser* um tipo de estrangeiro e, *portanto*, se esperar dele ‘coisas’ de um estrangeiro. Essa prática não lógica, mas associativa, poderia explicar, em parte, *como* foi possível a alguns contemporâneos ‘não enxergarem’ as ações e práticas realizadas pelo diretor concernentes à defesa de ideias e estudos das formas e técnicas populares (bairras e nordestinas) e que lhe eram tão caras. Mas não só isso. A tese defende que a esse *parecer* estrangeiro somam-se ações e atitudes que o fazem parecer de fato um *estranho* na Bahia, independentemente de onde ele era e de suas reais ideias. As outras práticas que o transformavam indelevelmente *num estrangeiro/estranho*, são: Martim Gonçalves viajava demais e passava muito tempo “no estrangeiro”; Martim Gonçalves tinha hábitos e ritmos “do estrangeiro”; Martim Gonçalves falava (e bem) diversas línguas estrangeiras; Martim se interessava muito por autores, artistas e técnicos estrangeiros; Martim Gonçalves queria implantar uma instituição com regras mais modernas e, ‘portanto’, estrangeiras; Martim Gonçalves era um homem que agia segundo valores e julgamentos modernos/estrangeiros.

Um dos primeiros textos encontrados pela presente tese no jornalismo baiano e que destacam claramente a *estrangeirice* de Martim Gonçalves é a abertura de uma

<sup>1323</sup> Em *O Rei Nu*, de R. Andrade, na Página *Unidade*, do jornal *A Tarde*, em 04 de setembro de 1961.

<sup>1324</sup> Conversas com os atores Eduardo Cabús, Helena Ignez, Maria Fernanda, Maria Moniz e Roberto Assis. E fotos.

<sup>1325</sup> Conversa com a atriz Maria Fernanda.

<sup>1326</sup> Entrevista gravada com Eduardo Cabús.

entrevista por ele dada à jornalista e artista plástica Matilde Matos ao *Jornal da Bahia*, em 04 de abril de 1959. A entrevista é bastante positiva ao diretor e abre de fato para que ele explore suas ideias e projetos, contudo a introdução do texto ressalta de uma forma banal a sua experiência na Inglaterra – e mesmo a sua “herança inglesa” –, vivida no período da II Guerra Mundial. Antes de entrar propriamente nos exemplos, dois pontos: Primeiro, à presente tese sempre pareceu curioso que não se captasse na declaração habitual de Martim Gonçalves sobre a Inglaterra, quando ele fala que “os acontecimentos daquela época (...) marcaram definitivamente meu caráter e minha maneira de ver as coisas”, que não se enxergasse (ou não se registrasse) aí também a sua determinação em *fazer teatro a qualquer custo e sob qualquer tipo de pressão*. Em artigos escritos para o jornalismo carioca logo após o retorno da Inglaterra, em 1946, isso ficara mais presente, quando Martim Gonçalves falara mesmo da emoção de assistir a gente de teatro atuando em palcos ou em ruínas, com a plateia firme, mesmo sob os sons de insistentes avisos antiaéreos. À presente tese, em entrevistas de Martim sobre o assunto, sempre pareceu ser esse o ponto de seu potencial orgulho com a experiência inglesa, não obstante a tremenda oportunidade de estudo que vivenciou no país, também claramente destacada por ele.

Na entrevista que se segue, algo da *intimidade* de Martim Gonçalves também é revelada: a sua afeição por gatos, tópico presente em cartas, inclusive. Na Bahia, Martim criava vários nos jardins da Escola de Teatro, espaço verde ao qual também se dedicava pessoalmente, plantando e cuidando de mudas que trazia das inúmeras viagens que realizou. Anos à frente o assunto *gatos* será retomado pelas matérias que o combatem como forma de ridicularizá-lo.

Antes de conhecer Martim Gonçalves conheci o seu gato, Elphe II (que se não me engano é neto do gato da duquesa da Áustria). Martim, que acabara de chegar dos EUA, fora com um amigo comum receber o gato que acabara de chegar da Inglaterra. Marcamos a entrevista e dia seguinte encontrei os dois na Escola de Teatro: Elphe ainda muito *snob*, ressentido do meio plebeu a que fora lançado (dois gatos do mato, um gato preto e um gatão amarelo, finório malandro de telhado) e Martim encantado de estar outra vez na Bahia. Vi todo o amor que Martim sente pelos gatos. Elphe é um nada na bagagem de coisas inglesas de Martim. Fabulosa bagagem profissional adquirida e vivida naquele país, para onde fora em 1943, numa bolsa de estudos (vencera concurso de cenários por uma peça de Garcia Lorca). Aí cursou a *Slade School* (aluno de Wladimir Polunin, antigo cenarista dos *Ballets Russos*) e estudou desenho na Ruskin College, de Oxford. Estava em plena Guerra, época de grande vida no teatro inglês, incentivado pelo estado como necessário meio de evasão às preocupações do povo. A Companhia Old Vic, onde ele foi o primeiro estagiário (sic), contava naquele tempo com Lawrence Olivier e Ralph Richardson. Grande experiência humana: ‘os acontecimentos daquela época (...) marcaram definitivamente meu caráter e minha maneira de ver as coisas’. Foi assistindo aos ensaios da Old Vic que sentiu-se atraído pelo trabalho de direção. Voltando ao Brasil em 1946, continuou como cenarista (ganhou medalha de ouro com cenário de *Desejo*, de Eugene O’Neill,

com direção de Ziembinski). Criou, com outros artistas, o teatro de figuras, fantoches e marionetes e o teatro de sombras.<sup>1327</sup>

(...) lá passamos muito tempo, sem pressa, numa excelente conversa em tom baixo, incisivo e sincero, como é do tipo desse pernambucano com jeito de inglês”<sup>1328</sup>.

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. (...) Paulo Gil Soares não se desvirtuou na sua peça com um contexto alienígena.<sup>1329</sup>

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: Bertolt 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 da Bahia se derrama, o senhor Martim Gonçalves 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.<sup>1330</sup>

Além dos professores que fazem parte do corpo docente, e que permanecem sob contrato de um ano – prosseguiu o diretor da Escola – vem ensinar aqui, em cursos intensivos, especialistas do Rio, São Paulo e do estrangeiro. Alguns alunos que obtém melhor aproveitamento são enviados com bolsas de estudos a Europa e aos EUA, através de acordos com o Conselho Britânico, a Fundação Rockefeller e outras instituições, a fim de, mais tarde, formarem um corpo docente definitivo.<sup>1331</sup>

---

<sup>1327</sup> Na coluna *As Cidades e As Gentes*, de Matilde Matos, no *Jornal da Bahia*, em 04 de abril de 1959.

<sup>1328</sup> Em *Martim Gonçalves e A Arquitetura de Teatros*, em *Itinerário das Artes Plásticas*, sem data e jornal, provavelmente em 1958, no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1329</sup> Em *Painel*, na Página Unidade, do *A Tarde*, em 10 de outubro de 1960.

<sup>1330</sup> Em *Enquanto se Discute a ETUB*, de Adroaldo Ribeiro Costa, publicado na coluna *7 Dias*, do *A Tarde*, em 30 de janeiro de 1960.

<sup>1331</sup> Em *Estudante já Aprende a ser Ator na Universidade*, revista *A Cigarra*, agosto de 1961.

## C – O tímido exibicionista

Aí está outro desafio ainda menos óbvio a resolver. Martim Gonçalves era um tímido exibicionista. Evidentemente, tímido como *pessoa* e exibicionista como *artista*. Apenas parentes e amigos muito íntimos compreendiam e possuíam a chave desse paradoxo. A timidez de Martim era clássica desde a infância. A irmã a destaca explicitamente, assim como a sua coragem, em rápida passagem da biografia não publicada *Martim Gonçalves em Cena* (GONÇALVES, 1997: 63). Mas no mesmo material existem outras passagens que falam genericamente sobre seu jeito contido. Geralmente, Martim Gonçalves é descrito pelos ex-alunos e mesmo por familiares<sup>1332</sup> como alguém de poucas palavras, que falava baixo, ouvia muito e era extremamente observador. “Os olhos/o olhar” de Martim comumente é destacado.<sup>1333</sup> Será que esse *mutismo* teria soado antipático? Será que isso também teria parecido ‘estrangeiro’ – ao que tudo indica inglês – numa terra, a baiana, já conhecida por conta da sua hospitalidade e da arte de bem receber e, sobretudo, conversar?

Por sua vez, a receptividade e a rápida forma de estabelecer intimidade realizada pelos baianos tinham claramente chamado a atenção de Martim. Uma prova é que ele destacou o seguinte texto do crítico Miroel Silveira, numa reportagem sobre uma viagem do jornalista ao estado, realizada em 1956. Seguem sublinhadas apenas as frases que Martim ressaltou no original em vermelho:

O QUE É QUE A BAHIA TEM (...) “O baiano tem um modo de receber e de tratar que nos deixa envergonhados, nós que trabalhamos tanto e corremos tanto que não temos tempo, às vezes, nem para ter educação. O baiano tem a verdadeira, a legítima educação: a que nasce de um sentimento de fraternidade que liga aos semelhantes, e que se traduz numa gentileza sem subserviência, numa afabilidade que nunca é importuna, e numa capacidade de querer bem que nos deixa crenes, pelo menos parcialmente, quanto à possibilidade de ser este o país do ‘homem cordial’. Se o brasileiro não puder, em seu todo, vir a ser esse homem da civilização do futuro, o baiano já o é.”<sup>1334</sup>

Nas imagens presentes no acervo reunido pela irmã, Hebe, e no acervo pessoal guardado pelo cenógrafo Hélio Eichbauer e franqueado à presente pesquisa é notório o quanto Martim Gonçalves parece desconfortável *em frente* às câmeras. Diante do grande registro imagético de peças e trabalhos, é relativamente escasso o material fotográfico sobre si em meio a outras pessoas. Há certa predileção por fotos nas quais aparece sozinho, em posição pensativa e reflexiva, lendo ou estudando. Logicamente existem muitas fotos dele rindo, em meio a grupos, em jantares, festas e recepções,

<sup>1332</sup> Em entrevista a Luís Martins Gonçalves Pereira.

<sup>1333</sup> Em entrevista a Eduardo Cabús e Maria Moniz.

<sup>1334</sup> Em *A Bahia Existe, Sim*, de Miroel Silveira, sem jornal e data precisa, entre recortes de setembro a novembro de 1956. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

mas, diante da quantidade de eventos que organizou, se evidencia como um acervo reduzido.<sup>1335</sup>

Odorico Tavares parece ser um desses amigos íntimos, ou melhor, ex-amigo íntimo, que possuía a chave desse segredo. Contudo, durante a campanha contra Martim, Odorico usará o observável jeito contido/austero/tímido do diretor de forma vil. Pode-se notar pelo trecho que segue, onde o colunista ainda mistura deliberadamente as mentiras com as meias-verdades:

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 vê 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.<sup>1336</sup>

## **D – O Viado/o pederasta/o homossexualismo/a libertinagem/a liberação dos costumes/novo papel feminino/a variedade/os diferentes/os pretos**

Nem de longe a reunião no presente tópico de declarações sobre o assunto pretende esgotar a instigante temática: apesar de um sistema comportamental e de uma rotina interna altamente controladores, Martim Gonçalves conseguiu reunir na Escola de Teatro uma grande (a maior?) “diversidade” de etnia, opção sexual, classe social de alunos, professores e artistas já então encontrada na Universidade da Bahia.

Alunos negros, por exemplo, existem desde as primeiras turmas da ET. O assunto chama mesmo a atenção de cronistas cariocas como Eneida de Moraes, que escreve em 21 de julho de 1957:

---

<sup>1335</sup> Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves e Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1336</sup> Em *Retrato*, na coluna *Rosa dos ventos*, do *Diário de Notícias*, Bahia, em 14 e 15 de maio de 1961.

Os alunos são os mais diversos: há mocinhas de longos cabelos, uma ou duas senhoras, uma inteligentíssima mulher preta que quer saber de tudo e a toda hora faz perguntas, há jovens de várias idades e marcados por várias profissões.<sup>1337</sup>

Na mesma matéria, Martim Gonçalves faz questão de destacar o fato:

Temos alunos de todas as classes sociais (...) da Barra (grã-finos) ao Dique (pobres) e de todas as cores. (...) Alunos de 18 a 60 anos e o que acho formidável aqui, o que me faz ficar em Salvador e trabalhar de 8h da manhã a 1 da madrugada, é que encontrei gente de imensa sensibilidade, sem deformações, sem sofisticções.<sup>1338</sup>

Ainda em 1956, na primeira leva de visitas que fizera a instituições americanas, Martim Gonçalves conhecera a Universidade de Howard, chamada de ‘a Grande Universidade Negra’, por ter sido aberta, desde a origem, em 1867, pouco tempo depois da Guerra Civil Americana, a alunos de todas as etnias. A Howard desempenhava papel importante na luta pelos Direitos Civis.<sup>1339</sup> Nessa instituição, Martim conhecera a professora Anne Cook, diretora do Departamento Dramático, e o professor de literatura dramática, o poeta (negro) Owen Dodson.<sup>1340</sup> Em todas as turmas da Escola de Teatro, haviam negros. Das primeiras turmas de formandos, saem: em 1959, Antonieta Bispo; em 1960, Mário Gusmão.

Alunos homossexuais sempre estiveram presentes também, desde as primeiras turmas. Não se chamava homossexual e nem bicha ou gay. O termo da época era viado. Não raro, “turmas de rapazes que ficavam no bairro do Campo Grande” perseguiam ou “davam carreira” nos alunos da Escola de Teatro.<sup>1341</sup> Três alunos de teatro narraram a invasão na Escola de Teatro por um grupo desses durante a peça *A História de Tobias e Sara*, quando a aluna Maria Moniz teria quebrado um cabo de vassoura nas costas de um deles, “pondo-os para correr”.<sup>1342</sup> Martim Gonçalves, que costuma pedir para “não reagir às provocações”, dessa vez teria ouvido a narrativa dos alunos “em silêncio”. No segundo capítulo, a tese já narrou a passeata onde o movimento estudantil contra Edgard Santos desfilou com um pequeno veado, o cervo, preso numa gaiola, com os dizeres: “Ai, ai, ai. Sou aluno de Teatro”.<sup>1343</sup> Segundo alunos da época, esse tipo de coisa/provocação era constante.

<sup>1337</sup> Na matéria Uma Escola de Teatro – Nasce em Salvador uma Escola de Teatro na Universidade da Bahia, do Diário de Notícias, do Rio de Janeiro, de 21 de julho de 1957.

<sup>1338</sup> Idem.

<sup>1339</sup> Página da internet da Howard University. Acesso em 22 de fevereiro de 2011. Em <http://www.howard.edu/explore/history.htm>

<sup>1340</sup> Em *Reinício do Curso de Teatro com a Chegada do Professor Martim*, em 12 de maio de 1956, no *Diário de Notícias*, Bahia; O mesmo texto fora publicado um dia antes no vespertino *Estado da Bahia*.

<sup>1341</sup> Em entrevista a Eduardo Cabús, Otoniel Serra e Maria Moniz.

<sup>1342</sup> Idem.

<sup>1343</sup> Depoimento de Otoniel Serra.

A presente tese tem mais perguntas do que afirmações a fazer sobre esse tópico: o quanto as aulas, que logicamente eram mistas, de corpo e de interpretação eram novas e provocantes naquele contexto de práticas cotidianas na Bahia, na virada dos anos 1950 para os anos 1960? O quanto aquela proximidade diária e trabalho com as emoções eram, simultaneamente, estimulantes e desagregadores? Qual o grau de dificuldade em gerir turmas tão diversificadas e de tantas origens diferentes? Inclusive com graus variados de formação escolar e familiar?

É realmente preciso frisar o quanto a *questão sexual* fora lembrada nas entrevistas sobre Martim Gonçalves e a Escola de Teatro da Bahia, sobretudo nas colhidas diretamente pela autora da tese e naquelas publicadas a partir dos anos 1990. Acrescente-se que, no primeiro caso, o assunto fora abordado de forma espontânea pelos próprios entrevistados, em especial Eduardo Cabús, Otoniel Serra, Maria Moniz e Helena Ignez. Em entrevista gravada, Helena Ignez chega a se exaltar, em tom de revolta, pelo fato de picharem ‘Fora Viado!’, para Martim Gonçalves, nos muros da Escola de Teatro. A mesma expressão também é lembrada na entrevista com Cabús, apesar de, como já se alertou, no acervo de imagens da pichação, não ter sido encontrada a frase fotografada. Também já se disse que o envelope sobre a pichação, presente no Acervo Martim Gonçalves/Hélio Eichbauer, consta no verso que ali deveriam existir oito imagens, quando foram encontradas pela pesquisadora apenas sete. Em entrevista de 18 de outubro de 1995, ao jornal *Tribuna da Bahia*, Ignez já havia destacado textualmente: “Eros foi posto para fora sob a acusação de que era viado. As pessoas escreviam (sic) no muro da Escola de Teatro: ‘Fora viado!’. A expulsão dele foi uma grande injustiça”.<sup>1344</sup>

Em 2002, numa longa entrevista à revista de cinema *Contracampo*, Ignez voltaria ao assunto, após uma pergunta sobre a sua formação cênica:

Ignez – A formação foi clássica, stanislavskiana e *Actor's Studio*, o Martim tinha contatos com o Arthur Miller, tocava a campanha da casa dele e vinha a Marilyn abrir, era uma pessoa íntima de grandes personalidades da época, um pernambucano que sofreu muito porque era viado, e todo mundo, até os comunistas, tinham um preconceito terrível.

Contracampo – Isso por volta dos anos 50?

Ignez – Quase anos 60. Ele tinha essa fama, mas não dava bandeira de jeito algum, comportava-se como uma freira, mas mesmo assim o pessoal perseguia ele, nos 4, 5 anos de Escola. E ele era assim, tinha uma formação stanislavskiana, via *Actor's Studio*, e com grandes mestres de cenografia, de dicção. Brutus Pedreira, que trabalhou em *Limite*, nos ensinou música... Koellreutter... A formação era a melhor possível, a mais ampla. Teatro deve ser isso, uma formação ampla. E com a Lina Bo Bardi, diretora do Teatro Castro Alves, onde eu trabalhei várias vezes. Ela também era professora da Escola... (sic). Uma formação... nossa! O aluno já saía dali preparado para a vida, abria a cabeça de toda a garotada baiana da época.<sup>1345</sup>

<sup>1344</sup> Em entrevista de Helena Ignez a Jean Willys, na *Tribuna da Bahia*, em 18 de outubro de 1995.

<sup>1345</sup> Em entrevista de Helena Ignez, na revista *Contracampo*, número 42, em <http://www.contracampo.com.br/42/entrevistahelenaignez.htm>. Acesso em 02 de dezembro de 2011.

Percebe-se ainda na entrevista de Helena Ignez, como em outros depoimentos de *atores* que viveram aqueles anos na ET, como se destaca a importância do *Actor's Studio* na formação que, contudo, como se viu, não era a *única* influência que Martim Gonçalves exercitava em sua escola. Glauber Rocha ressaltará de forma abrangente esse e outros assuntos, além do tema *homossexualismo/bicha* de Martim, na Escola e na Bahia em diversas passagens de sua obra (ROCHA, 2004: 293, 331, 332, 326). Irá mesmo destacar, não sem ironia, que:

Martim orientou os alunos segundo o método psicanalítico freudiano de Stanislavski e segundo um novo método psicanalista marxista junguiano que sintetizava, cruzado com Stanislavski revisto por Lee Strasberg – o Estilo Barroco Épico/Didático. *Neo-realismo, Nouvelle Vague*, roliude, Vera Cruz, Modernismo, 45, e todos vanguardismos dilacerados no neo e concretismo explodiam em som e fúria na Escola de Teatro na Casa de Santo Antônio no Canela. E macumbas pelos arredores, com parapsicologia, espiritismo, rituais dionisíacos, sexualidade *in progress*. O homossexualismo de Martim era interpretado pelas bichas loucas como puritano. Mas Martim não gostava da indisciplina das bichas e prestigiava os machos. Os machos eram mais inteligentes e eficazes, mas sem as bichas a vida era chata (*Idem*, 323).

Não se pode encerrar o tópico sem fazer uma associação, para desenvolvimento futuro, que à presente pesquisa parece evidente: o quanto do clima de austeridade comportamental aliado à liberdade privada de escolhas/experiências, exercido durante a administração Martim Gonçalves na Escola de Teatro da Bahia, reflete, por esse aspecto, o ambiente vivido pelo diretor na Universidade de Oxford, nos anos 1940. Sobre tal ambiente, merece leitura o rico e instigante painel traçado por Maria Lúcia Pallares-Burke no subcapítulo *Oxford: O Apelo Emocional e Estético*, do livro *Gilberto Freyre: Um Vitoriano dos Trópicos* (2005: 120-139). No trecho, a autora entra em detalhes sobre a atmosfera de disposição homossexual/bissexual vigorantes naquele universo acadêmico, aborda sobre experiência homossexual vivida pelo próprio Freire, de certa forma censurada em pesquisas futuras sobre o mesmo, citando ainda a história de um homossexual, ex-aluno de Oxford, que tanto escandalizou a sociedade vitoriana: o escritor Oscar Wilde.

De maneira mais ampla, o livro de Pallares-Burke se propõe a examinar as influências inglesas na formação intelectual de Gilberto Freyre, e, em especial, dos autores que o marcaram indelevelmente: Walter Pater, George Gissing, Lafcadio Hearn, William B. Yeats. A autora expõe o significado de suas obras e desvenda o papel paradoxal que exerceram na reconciliação do pernambucano Freyre com o Brasil, após os seis anos de estudos anteriores nos EUA e França. “Reconciliação”, como destaca Evaldo Cabral de Mello na própria capa do livro, “sem a qual não haveria *Casa-Grande & Senzala*, nem o que veio depois”. Realmente para encerrar, destaque-se que Freyre tinha alguma proximidade intelectual com Martim Gonçalves, tendo proferido ao menos duas palestras na Escola de Teatro.

Ainda sobre a coletividade baiana estudada *considerar* Martim Gonçalves um homossexual, a despeito de nada factual sobre sua vida ter sido conhecido, há algo mais a dizer. Chama atenção o fato de o diretor ter sido criticado/chamado/ofendido

como ‘viado’ *também* por grupos compostos por indivíduos homossexuais. Como isso seria possível? Aqui é preciso alçar voo e compreender *por dentro* a dinâmica dos grupos homossexuais.

Ao chegar na Bahia, jovem e bonito, é muito provável que Martim Gonçalves, também por isso, para além do poder administrativo e da inteligência notória, tenha atraído a atenção e a boa vontade de terceiros, aparecendo talvez mesmo como ‘um prêmio’, como um tipo de ‘carne nova’. Contudo, ao se revelar, pelo comportamento, ‘uma outra espécie de homossexual’, homem discreto, porém não-casado, com uma mentalidade muito diferente dos homossexuais locais, ou protegidos por uma vida dupla ou ‘reconhecidamente afetados’, como dão a entender as narrativas de Glauber Rocha e Helena Ignez já descritas acima, é muito provável que esse não envolvimento, essa não mistura, também tenha contribuído para a construção da imagem de *isolado, alheio, superior* que acompanha a *persona* pública de Martim Gonçalves. Essa rejeição pessoal sentida por aqueles que se achavam pretendentes poderia ser isolada da rejeição maior e mesmo pelo ódio profundamente devotados ao diretor?

Segue abaixo uma sequência de citações na qual se pode ver presente o incômodo causado na sociedade/universidade baiana por essa diversidade encontrada na Escola de Teatro. Mas fora o “viado” pichado no muro da ET, em 08 de agosto de 1961, que apesar da ausência específica dessa foto é atestado por depoimentos de alunos, as declarações pelos jornais não são tão diretas.

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 *Sara e Tobias*, 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.<sup>1346</sup>

Durante um dos ensaios da peça *Calígula* Martim e seu gato Helphis (sic) deram a louca. E quando a coisa ataca, os circunstantes pagam o pato (nunca o gato). Pois bem, o Martim caiu em pânico, deu gritos e por fim colocou todo mundo para fora do recinto. Um aluno que não quis sair foi suspenso por 30 dias. Sem mais nem menos. Repetimos: assim, não, Sr. Eros Martim... (Assinalado em vermelho por Martim Gonçalves).<sup>1347</sup>

(Na grande matéria de título *Há Qualquer Coisa de Podre na Escola de Teatro da Universidade da Bahia*) Mas o reitor talvez não saiba tanto assim de tudo quanto se

<sup>1346</sup> Em nota *Novamente Martim*, na Página *Unidade*, *A Tarde*, 12 de setembro de 1960.

<sup>1347</sup> Em nota *Calígula do Canela*, da página *Unidade*, do jornal *A Tarde*, recortada sem dia exato, apesar de ser provavelmente junho de 1961, posto que se ensaia a peça *Calígula*. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

passa na ET da Bahia (...) No sentido de colaborar com o trabalho de saneamento e moralização (sic) que vem sendo empreendido pelo reitor Albérico Fraga, *Unidade* traz ao conhecimento de sua magnificência algumas irregularidades que deverão ser apuradas para que se verifique o que há de podre na ET da BA.<sup>1348</sup>

E, por fim, o inusitado parecer, presente num dos tópicos finais do *Relatório da Comissão de Sindicância*, sobre a administração Martim Gonçalves, publicado no *Diário Oficial da União*, em 19 de dezembro de 1961:<sup>1349</sup>

Por sua própria natureza e finalidade, a Escola não deve ter uma estrutura rígida, mesmo porque arte e burocracia são inconciliáveis. A reforma proposta, por outro lado, seja qual for a sua excelência, não poderá banir da Escola as explosões temperamentais, os destemperos, o ‘estrelismo’, os desvios sexuais, mas deverá assegurar os meios necessários para o seu controle, mantendo-se a disciplina escolar mediante uma definição de responsabilidade, de direitos e deveres de professores e alunos, estes, via de regra, de pouca instrução, pobres e sem educação aprimorada. Seria utópico, contudo, imaginar-se, como já dito, que a reforma institucional, por si mesma evitaria futuras crises próprias dos ambientes teatrais. Elas sempre existiram e existirão. Pode-se, sim, restringir seus efeitos e repercussões a um grau mínimo de malefícios. Ninguém poderá obscurecer o papel do teatro como elemento cultural, de profunda peneiração popular. Cabe a Universidade, diante da notável experiência já realizada, consolidar a sua Escola de Teatro atacando as causas objetivas que a estão prejudicando, eliminando-se o atual teor subjetivista de algumas das suas atividades, agravado por condições locais, infelizmente bem baianas, tais como: futricas em vez de trabalho construtivo, críticas superficiais e infundadas de quem não está à altura de formulá-las, e interesses inconfessáveis de pessoas que procuram tirar proveito dos empreendimentos de caráter público.<sup>1350</sup>

## **E – O controlador/o repressor/o diretor/o organizador/o administrador/o ditador/a disciplina/o crítico/o reprovador/as expulsões/o expurgo**

Não foram poucos os ex-alunos que em entrevista à autora da tese ressaltaram as qualidades controladora e disciplinadora de Martim Gonçalves. Martim Gonçalves é descrito, de uma maneira geral, a sentença é resumida pela tese, como ‘alguém que não deixava escapar nada e que parecia estar em todos os lugares ao mesmo tempo’. Uma das palavras que se pode ler claramente na pichação dos muros é “paranoico”. Descrições quase anedóticas, nem sempre contadas de forma negativa, dão conta

<sup>1348</sup> Em Há Qualquer Coisa de Podre na Escola de Teatro, na página *Unidade*, A Tarde, em 14 de agosto de 1961.

<sup>1349</sup> No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia, *Diário Oficial*, em 19 de dezembro de 1961, Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1350</sup> No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia, *Diário Oficial*, em 19 de dezembro de 1961.

mesmo de o diretor opinar/decidir sobre tudo, inclusive sobre a forma de se fazer o suco de goiaba da cantina da Escola.<sup>1351</sup> Isso num período em que ele viajava intensamente, como se viu, entre Rio de Janeiro, Nova Iorque, Paris, Londres e Salvador.

A presente tese compreende, a partir de depoimentos de alunos e artistas e de suas diversificadas experiências na unidade, que para muitos deles realmente foi demais. Eles não queriam, não podiam e nem muito menos eram obrigados a passar por isso. Ainda assim há, destaque-se, dois núcleos de problemas que interessam à presente pesquisa: primeiro, o quanto tais características pessoais de Martim foram deletérias para a continuidade daquela instituição *em solo baiano*; segundo, como a sequência variada de adjetivos e opiniões listadas no título do presente tópico se confundem no imaginário sobre a Escola de Teatro, chegando mesmo ao paroxismo do diretor ser chamado de “ditador”, promotor de “expurgos”. Estaria também sendo acionado o imaginário sobre a “ditadura do encenador moderno”? O quanto há da opinião pessoal de Gianni Ratto para a formação dessa linhagem de adjetivos sobre Martim Gonçalves, ele que, quase 40 anos depois, ainda considerava Martim como “autoritário, estupidamente autoritário” (RATTO, 1996: 138)? Acrescente-se a esse segundo problema, a construção, em boa parte fantasiosa, das “inúmeras expulsões” que circundam a Escola de Teatro.

A história das “expulsões” inicia indubitavelmente com a confusão entre a atriz Maria Fernanda e os meninos durante a temporada de *Um Bonde Chamado Desejo*. O segundo capítulo procurou explicar como houve muita falta de compreensão de ambos os lados, de Martim e dos alunos, falta de orientação fria também por parte das pessoas próximas que opinaram sobre o tema e de como os jornais, sobretudo o *A Tarde* através de uma matéria que falava do “abandono da formatura” pelos estudantes, matéria corrigida pelos mesmos, contribuíram para agravar todo o episódio. A partir dessa ocorrência, todo e qualquer afastamento de estudante ou professor da Escola, real ou inventado, seria considerado como mais uma “das expulsões” de Martim Gonçalves. Na fase mais conturbada da campanha, em agosto de 1961, pessoas se consideraram mesmo “expulsas” ao ouvir a notícia de terceiros *sem sequer* checar a informação com o próprio Martim Gonçalves. Caso que ocorre com o ator Sérgio Cardoso.<sup>1352</sup> Mas tal episódio com Cardoso ainda tem causas mais particulares. O ator havia acabado de se assumir homossexual e interrompido um relacionamento de anos com a atriz Nídia Lícia, com quem tinha uma famosa companhia. Estava em certa crise profissional-pessoal e Martim Gonçalves o convida para Salvador para uma oportunidade que seria, ao que se poderia supor, produtiva para ambos.<sup>1353</sup>

<sup>1351</sup> Em entrevista de Eduardo Cabús.

<sup>1352</sup> Em Sérgio Não Sabe Por que Foi Expulso: ETUB, no Diário de Notícias, Bahia, em 18 de agosto de 1961.

<sup>1353</sup> Em entrevista a Maria Moniz a atriz revela o fato. O que casa com uma declaração presente no livro *Homossexualismo em São Paulo*, no capítulo *São Paulo anos 50: A Vida Acadêmica e os*

Também é importante acrescentar que a Escola de Teatro estabelece muitas rotinas sobre a organização teatral que eram novidade ou que não eram exatamente respeitadas pelos espetáculos amadores baianos, como: horário para começar a peça, o prazo do intervalo e mesmo o comportamento da plateia dentro de um recinto teatral. O diretor/ o administrador Martim Gonçalves não tinha o menor pudor em cumpri-las.

Ademais, sabe-se que Martim Gonçalves fez amigos entre alunos e professores na Escola da Bahia, mas isso, segundo narrativas dos próprios, jamais significou que ele tenha tido qualquer receio em assumir o papel do crítico e do reprovador de atitudes, inclusive pessoais e ‘éticas’ entre os mesmos ou entre qualquer um que fosse. Por fim, sobre esse tópico, um aluno disse que em certa época Martim proibira o aplauso entre colegas após a realização de cenas de improviso. Contudo, após um aluno ‘aplaudir’ uma cena considerada bem executada batendo o polegar contra o dedo médio, o professor deixou aquela prática de retorno/recepção continuar. Em sua avaliação futura, o aluno-ator assim acreditou: “Martim queria que a gente encontrasse uma saída. Ele deve ter pensado assim: eles foram inventivos”.<sup>1354</sup>

Quanto às denúncias de “expurgo”, é preciso realmente avisar que elas não são verdadeiras da forma como foram narradas pelos jornais, que sequer ouviram qualquer um dos envolvidos “expulsos”, precisando ainda as mesmas autodenominadas “denúncias” de provas documentais que as confirmem como tais. Pelo menos um caso de expulsão, o da aluna Maria Lígia Ferreira, vai ser discutido pela Comissão de Sindicância, que, por sua vez, confirma que a aluna foi “reprovada” por faltas e por ser considerada “sem aproveitamento” por Martim. A tese defende que muitos alunos reprovados – o índice de reprovação, desde os primeiros anos, sempre fora altíssimo, ao menos num desses primeiros anos chegou mesmo a 80% – preferiram se considerar/dizer “expulsos” a confirmarem que foram “reprovados” pelo diretor.<sup>1355</sup> Ainda assim, as declarações de expulsão/expurgo publicadas pelos jornais são aqui reproduzidas como exemplares de uma campanha difamatória em estudo e o presente trabalho não aconselha que sejam reproduzidas *fora* desse contexto crítico. Segue uma sequência cronológica:

---

*Amores Masculinos*, de James Green e Ronaldo Trindade, pp. 35-36. Ver também dois recortes sobre o momento da carreira de Sérgio Cardoso no Acervo de Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1354</sup> Em entrevista a Eduardo Cabús.

<sup>1355</sup> Em 1957, matéria afirma que foram inscritos 104 alunos; O número de alunos que frequentava o curso era 67; o número de alunos aprovados para o ano seguinte foram 19; Em 1958, 135 alunos se matricularam, sendo admitidos 93 no primeiro ano. Depois, em 1960 e 1961, a Escola de Teatro promove a matrícula condicional, como aborda o subcapítulo 1961. Ver as matérias *O Teatro, Um elemento Vivo do Nosso Estágio Cultural*, no *Diário da Noite*, Recife, 02 de janeiro de 1958; E na revista *LEITURA* ano XVII – julho de 1958 no. 13, 32-34, Em *Falando de Livro e de Teatro*, reportagem de Eneida, Sobretítulo: *Cidade do Salvador – Caminho do Encantamento e sua apresentação na capital da Bahia – Uma Escola de Teatro que cria e trabalha*.

O diretor é a grande figura do espetáculo.<sup>1356</sup>

Os aplausos foram proibidos na peça do Convento (de Santa Teresa).<sup>1357</sup>

O trabalho de Martim Gonçalves ali é não apenas surpreendente (não é muito comum encontrar em brasileiro um tal grau de organização).<sup>1358</sup>

O que caracteriza a Escola de Teatro de Salvador é a disciplina, a organização, a maneira pela qual tudo o que diz respeito ao teatro está preparado, pronto para servir. Não é uma instituição estática; é uma poderosa força dinâmica. Grande realizador Martim Gonçalves e sua equipe de jovens pioneiros do teatro na Bahia. Não nos iludamos: dentro em pouco a Bahia estará dando ordens ao teatro no Brasil.<sup>1359</sup>

(Em nota *Lotação hoje já Esgotada. Srta JULIA*) Quero avisar para todos os convidados que aqueles que não chegarem até as 9h, só poderão entrar no 2º ato, pois como se faz nos países civilizados, as portas se fecharão na hora marcada para o início do espetáculo.<sup>1360</sup>

(...) Teatro não é apenas diversão, mas disciplina férrea, amadurecimento cultural, energia e vocação decisiva.<sup>1361</sup>

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. Ora, independência é coisa terrivelmente proibida na Escola de Teatro. Ser independente significa heresia, um crime de lesa- Martim (...) Estudantes tem sofrido perseguições.

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. Assim é a lei na ET:

---

<sup>1356</sup> *Nasce um Grande Teatro Onde Nasceu o Brasil*, grande reportagem, sem data e sem jornal, entre recortes de abril e maio de 1957.

<sup>1357</sup> *Nasce um Grande Teatro Onde Nasceu o Brasil*, grande reportagem, sem data e sem jornal, entre recortes de abril e maio de 1957.

<sup>1358</sup> Em Texto de Eneida em *Uma Escola de Teatro*, publicada em 21 de julho de 1957, no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro.

<sup>1359</sup> *Idem*.

<sup>1360</sup> Em nota *Lotação Hoje já Esgotada – Senhorita Júlia*, no *A Tarde*, em 26 de abril de 1958.

<sup>1361</sup> Na coluna de João Bahia, em *Tchecov na Bahia*, sem data, provavelmente setembro de 1958, no *Estado da Bahia*.

quem não faz a vontade de Martim não tem vez. O sistema de aprovação obedece 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.

Martim e a Fábula – Assim, a Escola de Teatro vive em função de Martim Gonçalves e de sua promoção. Sim, porque Martim não admite concorrência. Quer brilhar sozinho. A Escola para ele é a escada para o sucesso dele. O diretor da Escola de Teatro lembra a bruxa da fábula: existe alguém mais inteligente, mais capaz, mais fabuloso do que eu? E se desconfia de que alguém tem talento e que este talento pode, ainda que remotamente, ofuscar seu brilho, trata logo de eliminar o rival. Foi isso que aconteceu com Ana Edler e o grupo que hoje é o Teatro dos Novos. O brilho de Martim não suporta o confronto com um artista sério e autêntico. Martim, por todos os meios e modos, tem evitado este confronto porque está escrito (é a única coisa de escrito na Escola de Teatro) que ninguém pode ser mais inteligente e brilhante do que Martim.<sup>1362</sup>

Expurgos – Já dissemos, certa vez, que Martim Gonçalves lembra a bruxa de ‘Branca de Neve e Sete Anões’. Certamente o Diretor da Escola de Teatro deve todos os dias, indagar do espelho de seu camarim se há alguém mais brilhante e genial do que Eros. E aí de quem tiver a audácia de ser mais brilhante do que ele! Foi o que aconteceu, por exemplo, com Ana Edler. Ana ganhou uma bolsa para os Estados Unidos onde permaneceu durante um ano, de 1959 a 1960, estudando teatro. De volta da América, teve que se retirar da Escola de Teatro dois meses depois de sua chegada. Outro caso de expurgo foi Jack Brown. Este veio diretamente dos Estados Unidos para ser assistente da Cadeira de Interpretação de que Eros é titular. Mas Brown era muito popular com os alunos e ameaçava fazer sombra ao brilho e à popularidade do diretor da Escola. Resultado: foi expulso sumariamente.

Outros casos – Mas não ficou nisso a arbitrariedade do Calígula do Canela. A esses, outros casos se seguiram. Assim, por exemplo, Eduardo Waddington, do elenco do TBC, diplomado pela Escola Alfredo Mesquita, de São Paulo. Eduardo sem nunca ter sido aluno da Escola de Teatro da Bahia, recebeu bolsa para estudar nos Estados Unidos. Esse também não duraria muito tempo. Apenas duas semanas; tendo depois sido excluído da Escola. Já Altamiro Bulhões foi trazido do Rio de Janeiro pelo próprio Martim. Altamiro é enteado de Zora Seljan, cronista de teatro de *O Globo* e também ganhou bolsa de estudo para os Estados Unidos onde foi fazer um curso de eletrônica. De volta, Altamiro Bulhões ficou como técnico de iluminação da ET da Bahia de onde foi expulso dois meses depois por incompetência. Apesar disso, ainda permanece em Salvador a espera de que Martim pague os vencimentos que a Escola

---

<sup>1362</sup> Na página Unidade, em Martim é a Única Lei: Escola de Teatro, jornal A Tarde, Bahia, em 03 de julho de 1961.

lhe ficou devendo. Mais outras vítimas de Calígula: José Arthur, primo da atriz Tônia Carrero, veio do Recife para a ET da Bahia a convite de Eros. Mais tarde foi expulso pelo mesmo Eros por ter ficado solidário com Altamiro Bulhões. Maria Lígia também foi atingida pela cólera divina de Eros, tendo sido expulsa pelo crime de solidariedade a um colega, injustamente repreendida por Martim. Há algumas semanas atrás, o número de expulsões foi apresentado de mais oito casos. Atualmente, na Escola de Teatro da Universidade da Bahia restam aproximadamente 15 alunos. Se Eros continuar como diretor dentro em breve só restará ele mesmo.<sup>1363</sup>

(Em *Martim na Berlinda* ) Não é possível. Já disse, por várias vezes, que não queria mais falar em Eros Martim, diretor da Escola de Teatro. Mas acontece que o homem está na berlinda e não poderíamos deixar falar sobre ele. Hoje (sábado) tivemos notícia de que Martim pedira demissão e que o magnífico reitor iria estudar o problema. Nunca quis que Martim solicitasse demissão. Pedimos para que ele mudasse as suas atitudes. Na última sexta-feira, esse homem deu uma ordem ‘sui generis’: ninguém deveria entrar na escola. O diretor de Unidade tentou falar com ele, mas foi barrado. Por mais que insistisse, não houve jeito. Afinal, é um direito que tem Martim de não querer falar com ninguém. Mas fechar as portas de uma Escola, como se fosse sua casa, isso é demais. Aí merece ser demitido, porque não estamos dispostos a ter nenhum ditador (...) Tchau Eros.... (Trecho marcado em vermelho por Martim Gonçalves).<sup>1364</sup>

(Em *Diretor de Unidade Impedido de Entrar na ET*) “atitude revoltante (...) caráter ditatorial e atentatório ate ao espírito democrático (...) vem tomar Martim Gonçalves que ainda continua ocupando o cargo de diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. (...) Esta personagem que vem prendendo a atenção da Universidade (com), atitudes insensatas e afrontosas (...) acaba de ordenar o fechamento das portas da Escola de Teatro a ‘para qualquer que seja’ que não seja do seu agrado” (...) Para dar cumprimento a este enfeixe (...) infeliz de uma carreira desastrosa, foi colocado no portão da E, trancado por dentro, um funcionário proibindo de deixar passar ‘qualquer pessoas’, sob pena de demissão.<sup>1365</sup>

Nossa opinião – É bem demonstrativo do clima inteiramente intolerante que aquele senhor vem trazendo nesta universidade. 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. (...) Que o reitor tome conhecimento destes fatos,

<sup>1363</sup> Em Há Qualquer Coisa de Podre na Escola de Teatro, na página Unidade, A Tarde, em 14 de agosto de 1961.

<sup>1364</sup> Nota da Página Unidade, jornal A Tarde, Bahia, em 21 de agosto de 1961.

<sup>1365</sup> Em *Diretor de Unidade Impedido de Entrar na ET*, na Página Unidade, A Tarde, em 21 de agosto de 1961.

das denúncias que há qualquer coisa de podre (...) do clamor que se levanta no meio dos estudantes de teatro de nossa terra.<sup>1366</sup>

Eros repete, assim, a estória do rei nu. Aquilo que se acreditava rica e vistosa indumentária não passa de deplorável nudez. Martim se revelou um pintor frustrado, um escultor frustrado, talvez um psiquiatra frustrado. E como diretor da Escola de Teatro? Aí então a frustração alcança proporções inomináveis. Para dar uma ligeira ideia, em 1958, a pretexto de uma limpeza no corpo docente, expulsou diversos professores cuja competência é reconhecida, festejada em todo o Brasil. No ano seguinte era a vez do corpo discente, tendo se dado o grande cisma de que resultou a expulsão de 20 alunos que hoje constituem o Teatro dos Novos. Nestes últimos dois anos, a situação ainda mais se agravou e o resultado é que atualmente restam dois alunos no 1º ano, seis no 2º, e dois no 3º. Como se vê, a experiência de Martim como diretor da ETUB foi tão desastrosa quanto a sua experiência de pintor, cenógrafo, escultor e *'metteur-en-scene'*. Assim, Eros se apresenta na sua completa nudez para aqueles que não tem os olhos obturados pela ignorância ou pela má fé. O rei está nu, irremediavelmente nu e triste e deplorável na sua ridícula nudez. (Trecho marcado em vermelho por Martim Gonçalves).<sup>1367</sup>

A aluna Maria Lígia Ferreira, por exemplo, não teve sua matrícula confirmada porque foi considerada 'sem aproveitamento' e não atingira a frequência mínima de 2/3. A Comissão de Sindicância ouviu do professor os motivos didáticos que o levaram a considerá-la sem aproveitamento.<sup>1368</sup>

### 3.4 – A Crítica Bumerangue

A partir desse tópico as estratégias estudadas pelo presente capítulo mudam um pouco de qualidade. Elas passam a não estão tão obviamente presentes nos jornais, em declarações tão diretas, necessitando de uma leitura mais perfuratriz para serem capturadas.

A tese define como *crítica bumerangue* aquelas críticas perpetradas/engendradas através das ações da Escola de Teatro na época de Martim Gonçalves, mas que se voltam exatamente contra a própria unidade e o diretor. Como isso acontece? O presente estudo acredita que paralelamente e após as inúmeras práticas voltadas para a destruição do *indivíduo* Martim Gonçalves e do seu passado/trabalho na conjuntura baiana, suas ações, já realizadas e com profícuo efeito social, ficam, de certa forma,

<sup>1366</sup> Em *Diretor de Unidade Impedido de Entrar na ET*, na Página Unidade, A Tarde, em 21 de agosto de 1961.

<sup>1367</sup> Em *O Rei Nu*, de R. Andrade, na Página Unidade, do jornal A Tarde, em 04 de setembro de 1961.

<sup>1368</sup> No Relatório da Comissão de Sindicância da Escola de Teatro Universidade da Bahia, Diário Oficial, em 19 de dezembro de 1961.

deslocadas de um sujeito. Como se viu, durante a campanha e especificamente através de textos produzidos por Odorico Tavares, pelo movimento estudantil, por Adroaldo Ribeiro Costa e por Paulo Francis (via informações de João Augusto), a figura de Martim Gonçalves é construída (ou desconstruída) num contrário, tendo sido proferidas muitas mentiras e meias-verdades sobre ele, o que provocou uma série de incompreensões sobre seu trabalho. Portanto, para os indivíduos contemporâneos que lidavam e viviam nesse imaginário social *determinadas* afirmações proferidas no ambiente da Escola, por um efeito de *verossimilhança*, se empregavam  *muito melhor* exatamente contra ‘ela/Escola’ e contra seu diretor, mas não ela mesma ou o Martim mesmo, mas a Escola e o diretor agora evidenciados/conhecidos pela imprensa.

As quatro estratégias elencadas pela presente tese como *crítica bumerangue* são exatamente as críticas perpetradas pelas ações da Escola contra: O favoritismo e o estrelismo; A força e a pressão do dinheiro e dos poderosos determinando o campo teatral; e contra os catedráticos.

## **A – Contra o favoritismo e o estrelismo**

É possível capturar resquícios de uma palestra de Martim Gonçalves sobre ‘política de bastidores no meio teatral’ numa nota do *Diário de Notícias* que informa sobre a formatura do primeiro grupo de alunos. Em 16 de dezembro de 1959, a coluna *Krista* (Helena Ignez/Glauber Rocha), afirma que Martim Gonçalves, em “linguagem simples”, palestrou sobre:

(...) 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. Agradeceu também a dois professores ausentes, Antonio Patiño e Ana Edler, pelo que colaboraram no início da escola, lembrando ainda que a Escola era apenas experimental, não era fábrica de artistas, mas fornecia somente o método para o ator trabalhar e realizar sua arte.

Ainda segundo *Krista*, o diretor falou também “contra o vedetismo” e a “falta de coleguismo” no meio. É importante lembrar que a formatura acontece pouco depois da crise com os alunos de *Um Bonde Chamado Desejo*. O próprio Othon Bastos vai declarar em entrevista, anos depois, que Martim achava que ele estava com “inveja do sucesso” em relação à atriz Maria Fernanda e teria sido essa, pelo menos em parte, a origem de toda a confusão.

Como destacou o tópico anterior, Martim Gonçalves e sua escola serão confinados no imaginário baiano como o verdadeiro foco do estrelismo teatral.

Sendo, pelos jornais, o “vedetismo” a característica principal inclusive do próprio Martim Gonçalves.<sup>1369</sup>

Alunos da época disseram que Martim Gonçalves “detestava mau-caratismo”, falta de ética e repreendia mesmo “duramente” quando via/percebia/imaginava que um aluno estava sendo “desleal” com o colega, em cena ou fora de cena.<sup>1370</sup> Não é difícil imaginar o quanto de envolvimento e desgaste existia nessas operações.

Muitos alunos próximos a Martim Gonçalves como a própria Maria Moniz e Eduardo Cabús não tiveram papéis de grande destaque nas peças montadas durante sua administração, o que põe, pelo menos sob observação, a máxima de que seus preferidos eram os que tinham chance.

## **B – Contra a Pressão do Dinheiro e dos Poderosos**

Essa crítica também está muito enraizada com outros dois tópicos já trabalhados pelo presente capítulo. Primeiro, com a percepção de que a Escola de Teatro era uma *obra* da burguesia baiana e *portanto* deveria a ela servir. Segundo, que a Fundação Rockefeller, por conta do convênio, era quem dava as cartas das diretrizes artísticas da unidade.

Contudo, a presente tese tem motivos de sobra para defender a ideia de que a Escola de Teatro na administração Martim Gonçalves não cedia a pressões dessa natureza sendo, alias, esse o motivo de profundas desavenças e perseguições sofridas pela Escola por parte dos então homens e instituições poderosos da época. A Escola de Teatro também não cedia às pressões para montagens de textos de literatos atuantes em outras escolas da Universidade da Bahia, o que, igualmente, causara/reforçara a sequência de adjetivos direcionados a Martim/Escola: alienado, independente, não faz concessões e isolado.

E quem avaliava o que deveria ou não entrar na Escola? Só Martim Gonçalves? Martim era a liderança incontestada, já se disse. Mas em depoimentos e textos de alunos, em especial Eduardo Cabús e Glauber Rocha, é evidente o quanto Martim Gonçalves ouvia e considerava Brutus Pedreira em suas decisões, inclusive ‘parecendo’ ser este professor quem também decidia sobre as bolsas a novos alunos (MACIEL, 1996:54). O relatório final da Comissão de Sindicância também vai constatar que:

Todos os assuntos internos da Escola eram resolvidos pelo Diretor, isoladamente, ou por ele com o concurso dos professores e com o beneplácito verbal ou escrito do

---

<sup>1369</sup> Para mais detalhes, rele o tópico 3.3, letra E.

<sup>1370</sup> Entrevista a Eduardo Cabús e a Maria Moniz.

reitor; A Comissão de Sindicância apurou que os professores se reuniam frequentemente para tratar de questões didáticas e das relativas às representações teatrais. De tais reuniões não há atas, e, sim, simples resumos das deliberações tomadas. A irregular situação, como é obvio, produziu efeitos prejudiciais, dada a unipessoalidade da administração, agravada pela ausência de uma autolimitação regimental específica, como estava a exigir a própria natureza da Escola bem assim seu pioneirismo e seu caráter experimental.<sup>1371</sup>

Como se disse, tal relatório merece ainda inúmeros estudos, mas a presente tese não se acanha em afirmar que, a princípio, ele deixa claro que era a burocracia que não era seguida como mandava o regimento institucional, mas em nenhum momento ele afirma que todas as ações eram decididas *apenas* por Martim Gonçalves e *sem* qualquer diálogo com os *demais* professores.

### C – Contra os Catedráticos

A partir de documentos, ficou claro que Martim Gonçalves só se torna professor efetivo da Universidade da Bahia em junho de 1961. Ele adentra na estrutura já como uma outra qualidade de professor universitário, classe professor de ensino superior, não tendo sido nunca “um catedrático”. Na Escola de Teatro, assim como em nenhuma das *novas* escolas da reitoria Edgard Santos, jamais existiram professores catedráticos.<sup>1372</sup>

O problema da cátedra era, como se viu, discutido arduamente em palestras, encontros e pelos jornais. Acreditava-se mesmo na falência do sistema, que criara uma “estrutura estanque” que fora “um dos mais sérios obstáculos que a Universidade da Bahia teve de enfrentar e ainda hoje enfrenta para organizar-se como verdadeira comunidade universitária”. São as palavras do reitor Edgard Santos, em citada entrevista após a saída do comando da instituição.<sup>1373</sup>

O poder reunido por Martim Gonçalves na Escola de Teatro de alguma forma parecerá, primeiramente aos olhos do movimento estudantil que combatia o sistema de cátedras, a supra-essência do próprio sistema combatido. É possível notar isso em trechos que o rotulam como “Martim é a cadeira eliminatória”, que era a crítica mesma feita ao poderio dos catedráticos.

### 3.5 – Destruição da *Persona* Pública

---

<sup>1371</sup> Idem.

<sup>1372</sup> Universidade é Realidade Total, no Jornal da Bahia, em 09 e 10 de julho de 1961.

<sup>1373</sup> Idem.

O presente tópico está intrinsecamente ligado ao anterior, o 3.4, *A Crítica Bumerangue*. Aqui as estratégias simbólicas utilizadas para a ‘destruição’ do indivíduo Martim Gonçalves tem prosseguimento e ações/falas empreendidas por ele também se encontram deslocadas dele como o emissor. A diferença é que como foram/são ações consideradas *positivas* pela coletividade elas não se voltam contra Martim Gonçalves, mas parecem se colar/associar ao sujeito imediatamente próximo/ao lado dele enquanto as tais ações eram executadas.

A tese não pode deixar de notar que, no conjunto, parece uma sequência de práticas simbólicas que procuram ‘tomar do *sujeito* os elogios e adjetivos superlativos que antes lhe foram *dados*’. Contudo, tais estratégias entram mesmo em atividades *de fato* realizadas pelo sujeito, desponjando-o ao máximo de sua ação e passado.

O presente tópico foi batizado de *Destruição da Persona Pública* exatamente por entender que a *pessoa pública* não é apenas o indivíduo, mas um *continuum* desse sujeito particular com as suas ações e discursos que alcançam diferentes níveis de repercussão social. Como o efeito dessas ações e discursos sobrevive de algum modo na tessitura social independente da hecatombe do indivíduo/sujeito, para destruir a *Persona Pública* de vez seria necessário que ‘o que persiste’ pertencesse agora à outra *Persona Pública*. A seguir, um elenco de cinco ocorrências dessa prática de *deslocamento/transfêrencia*, não mais realizadas apenas pelos jornais da época, mas já integradas ao fluxo da história e que mais lembram um imenso banquete antropofágico, com a divisão, entre os vivos, dos despojos e armas de um guerreiro vencido:

### **A. A Liderança do Teatro Moderno da Cidade fica com Os Novos**

Essa prática semântica começou a acontecer com Martim Gonçalves ainda na Bahia. No início da campanha dos *Diários Associados*, Odorico Tavares, especialmente através da coluna *Rosa dos Ventos*, tratará de *passar o cetro* da liderança do teatral local, a parte ‘moderna’, da Escola de Teatro para o Teatro dos Novos. A opinião é patentemente sua, como era e ainda é prática no colunismo. É preciso destacar que o colunista não ouve ou coloca declaração de nenhuma ‘fonte’ nesses artigos e demonstra, inclusive, fazer certa ‘pressão’ para que as coisas se realizem como ele ‘dita’.

Sobre a passagem desse cetro depois da campanha ficar em mãos do Teatro dos Novos, é preciso que se investigue realmente a fundo sobre as pesquisas folclóricas e populares continuadas e perpetradas pelo grupo, como também a investigação sobre as peças e o Teatro de Cordel, já apontados em Leão (2006) e Santana (2009).

Segue em sequência de 1961:

Fui um dos que participei, como jornalista, de um dos mais lamentáveis equívocos, a respeito desses jovens. No último ano do seu curso, na Escola de Teatro, e sendo eles o

seu núcleo vital, pareceu a determinado momento que constituíam nada mais, nada menos do que um bando de alunos insubordinados. Medidas drásticas foram tomadas contra eles. Apelaram para tudo e para todos e confesso de público que achei que não mereciam senão o rigor implacável com que foram tratados. Afastados, decerto que iriam tomar outro rumos que não o teatro, pois rebeldes nada mais desejavam do que subverter a ordem da Escola. Pois, não foi assim. 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.<sup>1374</sup>

Na abertura da belíssima exposição de Lula, o governador Juracy e o reitor Albérico falavam-me entusiasmados da bela performance da equipe de Os Novos, com a estreia de *A Farsa do Mestre Pathelan* (...) Surpresos com a categoria (...) Sem se levar em conta da tremenda dificuldade que o grupo enfrenta. Adiantou-me o reitor que entra num fase concreta de prestigiar Os Novos. E pediu-me que fosse eu o primeiro a noticiar o fato (...) Para começar, autorizou, com plena aprovação do cônsul Van der Haeggen, que Os Novos dessem espetáculos na Casa da França, inteiramente subvencionados pela Universidade: serão espetáculos para o povo, com ingressos pagos pela Universidade (...) Acrescentou-me o reitor Albérico Fraga que esta é a primeira medida para reintegrar Os Novos com a Universidade baiana (...) Primeiro passo deve ser saudado com ênfase (...) vejo que a campanha feita aqui (sic) em favor deste conjunto não tem sido em vão (...) Que se vá adiante, que se reabram as portas da Escola de Teatro para estes moços, a fim de que volte a circular nas veias daquela instituição o seu verdadeiro sangue.<sup>1375</sup>

## **B. O “ressurgimento” do Terno de Reis fica com a Prefeitura Municipal**

Esse aqui é outro assunto bastante espinhoso abarcando ações desenvolvidas pela Escola de Teatro na administração Martim Gonçalves. Por que? Simplesmente porque hoje as festas de Ternos de Reis realizadas na Lapinha, bairro central de Salvador, são uma tradição da cidade. Mas a presente pesquisa não pode deixar de relatar a sequência de informações que recolheu sobre o assunto, diga-se de passagem, sem o menor interesse em coletá-las, um material que foi surgindo colado/associado às atividades da Escola de Teatro no período estudado. É evidente que essa linha de investigação merece um tratamento mais aprofundado por futuros pesquisadores e por isso a tese se limita a narrar a sequência de como o assunto foi surgindo, exatamente para que seja daí retomado.

<sup>1374</sup> Por Odorico Tavares, na *Rosa dos Ventos*, do *Diário de Notícias*, Bahia, em 04 de julho de 1961.

<sup>1375</sup> Por Odorico Tavares, na *Rosa dos Ventos*, do *Diário de Notícias*, Bahia, em 13 de julho de 1961

Em primeiro lugar, as festas de Reis – com presépios e bailes pastoris – eram uma realidade em diversas localidades de Salvador pelo menos até o início do século XX. O assunto está reunido em livros clássicos sobre o folclore brasileiro como *Festas e Tradições Populares do Brasil*, de Melo Moraes Filho (1946: 79-96) e *A Bahia de Outrora*, de Manoel Querino (1915: 19-33). Querino chega a falar da importância que a Igreja da Lapinha possuía no ciclo dessas festas. De um modo geral, tal tradição cristã chegou ao Brasil por conta da sua matriz ibérica, possuindo uma antiga linhagem.

Em 1957, a Livraria Progresso Editora publica três livros sobre o assunto: *Bailes Pastoris*, de Manoel Querino, *Baile Pastoril No Sertão da Bahia*, de José Nascimento de Almeida Prado e *Os Bailes Pastoris da Bahia*, de Carlos Ott. Todos eles trazendo o texto de apresentação do próprio dono da Progresso, Pinto de Aguiar, sendo publicados conjuntamente com o título *Bailes Pastoris*. A presente tese não retomará a explicação de proximidade entre Pinto de Aguiar/Livraria Progresso e Martin Gonçalves/Escola de Teatro já tão destrinchada no subcapítulo 1960, mas o fato é que, pouco depois desse lançamento, a Escola de Teatro coloca *explicitamente* entre suas montagens as peças de Arthur Azevedo, uma delas retomando entre suas cenas os bailes pastoris presentes no ciclo de festas de reis *na Bahia*.

No ano letivo de 1958, estuda-se Arthur Azevedo na Escola de Teatro por conta da montagem de *A Almanjarra*, montagem que, como também já se disse, conta com o professor Gianni Ratto na “supervisão de cenário”, como se pode ler no programa do espetáculo. No final desse mesmo ano, em 09 de dezembro de 1958, a Escola de Teatro exhibe em seus jardins uma apresentação do ‘Rancho da Lua’, um grupo de Reis que “há cerca de 46 anos não se apresenta de público (sic)”. A matéria *Rancho da Lua Ressurge após 46 anos Sem Função* ganha destaque na edição do *Diário de Notícias*, no dia seguinte. Assim abre a matéria:

Constituiu um espetáculo de beleza poética e musical, dentro de uma atração folclórica simples e brejeira, a exibição, ontem à noite, na Escola de Teatro, do ‘rancho da Lua’, que há cerca de 46 anos não se apresenta de público. Por iniciativa da Escola de Teatro e com a decidida ajuda do magnífico reitor Edgard Santos que imprime à universidade um sentido dinâmico e democrático, foi fomentado o ressurgimento do ‘Rancho da Lua’, uma vez que as suas principais figuras ainda vivem entre nós, inclusive o mestre Hilário das Virgens, um dos chefes do Rancho.

A ampla reportagem segue explicando “O que é o Rancho da Lua”, informa a diferença entre o Terno de Reis (“mais sério e aristocrático”) e o Rancho (“mais pandego e democrático”), ressalta que Nina Rodrigues já estudou sobre o assunto em *Os Africanos no Brasil*, reproduz as cantigas do Rancho da Lua e, sobretudo, destaca ainda que outras “exibições na rua serão patrocinadas pela radio Sociedade”. A Rádio Sociedade pertencia à rede *Diários Associados na Bahia*. Para encerrar, o texto

informa que as apresentações ocorrerão pelo programa *Sociedade nas Praças* e que a próxima execução será no domingo, na Praça da Piedade, as 19h30.

Dia seguinte, 11 de dezembro de 1958, o mesmo jornal, o *Diário de Notícias*, publica um foto-legenda onde se vê um boi e cantadores do Rancho sob o título *Rancho da Lua na Piedade, domingo*. Segue a nota na íntegra:

A exibição, na Escola de Teatro da Reitoria (sic), do ‘Rancho da Lua’, se constituiu um espetáculo de rara beleza poética e musical, despertando por essa razão, grande interesse. Completando este sucesso, conforme já foi divulgado, a Rádio Sociedade da Bahia possibilitará ao público tomar conhecimento com este ‘rancho’ que reaparece após 46 anos sem função. Em entendimentos com mestre Hilário das Virgens, ficou acertado ser a primeira destas apresentações no próximo domingo, as 19h30, na Praça da Piedade. Nesta ocasião, o Rancho da Lua dará uma exibição completa de suas danças e cantigas, num palanque que será armado pela Diretoria de Turismo.

A presente pesquisa não seguiu acompanhando pelos jornais as apresentações do ‘Rancho da Lua’ pelas praças de Salvador. Em 1960, a Escola de Teatro volta ao tema, encenando, agora com alunos, um terno de Reis em *Uma Véspera de Reis na Bahia*, outro texto de Arthur Azevedo, que fica em cartaz entre junho e julho de 1960, no Teatro Santo Antonio.

Já no início de 1961, o Departamento de Turismo da Prefeitura Municipal, órgão dirigido por Carlos Vasconcelos Maia, homem próximo a Odorico Tavares, promove apresentações de Ternos de Reis pela cidade, como se pode ver pela matéria *Prefeitura Liberou Verbas e Desfile está Assegurado – Ternos Reviverão o Antigo Esplendor: Festa de Reis*, publicada no *Jornal da Bahia*, em 03 de janeiro de 1961. Contudo, no texto as festas de reis são assim apresentadas: “As festividades dos ternos de Reis e dos bailes pastoris que estavam quase desaparecidas, renasceram ano passado graças ao interesse do Departamento de Turismo da Prefeitura, que é responsável ainda este ano pela organização do desfile”. Não há a menor lembrança/citação da Escola de Teatro ou do evento e peças capitaneados por ela.

Na 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, o Rancho da Lua é associado a uma atividade oriunda da Escola de Teatro, como já o fizera 12 anos antes o professor Nelson de Araújo.<sup>1376</sup> Contudo, Leão não relaciona o conjunto das atividades de reis promovidas pela ET entre 1958 e 1960 com a posterior realização das Festas de Reis promovidas pelo Departamento de Turismo da Prefeitura Municipal de Salvador, a partir de 1961. Tais atividades continuam de forma ininterrupta a partir daí? Sempre na Lapinha? O que ocorreu com o Rancho da Lua? Por que nessa matéria de 1961, ao menos, não se fez referência à promoção de

---

<sup>1376</sup> Ver matéria *A Outra Face de Martim Gonçalves*, jornal *A Tarde*, em 03 de agosto de 1991.

eventos e peças recém-realizados pela ET? A presente tese até o momento não encontrou nenhum texto que falasse sobre o assunto.

### C. A Exposição *Bahia no Ibirapuera* fica com Lina Bo Bardi

Aqui a presente tese não pretende repetir toda a polêmica e inédita argumentação encadeada pelos subcapítulos 1958, 1959, 1960 e 1961, que dão conta de como, após a campanha e a crise da administração Martim Gonçalves, muitas de suas atividades foram *herdadas* por sua principal parceira na cidade, a arquiteta e diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia Lina Bo Bardi. Mas, antes, pretende ir diretamente à raiz, mostrando como os jornais de 1961 começaram tratando o tema que, como se sabe, determinará a narrativa histórica.

O tema aparece pela primeira vez no artigo *O Rei Nu*, de 04 de setembro de 1961, na Página *Unidade*, do jornal *A Tarde*, cujas declarações já foram em parte analisadas em tópicos anteriores do presente capítulo. Ao falar sobre a exposição *Bahia*, assim trata o texto:

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.

Quem é o informante desse texto? Não se diz. Como se afirmou em outros momentos da tese, era uma prática do jornalismo da época trazer informações, inclusive sobre terceiros, sem declarar a fonte, sem checar com os envolvidos. Contudo, ao menos Lina Bardi não deixará tal afirmação no vazio. E na edição seguinte de *Unidade*, que era uma página semanal, assim ela rebate o assunto, publicado em 11 de setembro de 1961:

CARTA À REDAÇÃO DE 'UNIDADE',

Salvador, 06 de setembro de 1961,

Senhor Redator de UNIDADE numa nota da edição de 04 do corrente dessa página universitária, assinada por R.Andrade, houve a afirmativa de que Lina Bardi 'planejara e preparara' a Exposição Bahia na 2ª Bienal de São Paulo.

A nota, por seu caráter pessoal não mereceria retificação se UNIDADE não fosse um órgão dos estudantes que de mim tem toda amizade.

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 2ª, 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, prof. 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.

Minha colaboração foi especialmente na parte arquitetônica, estreitamente ligada ao conteúdo da Exposição. A descoberta daqueles elementos da cultura baiana, por mim antes desconhecidos, fora resultado de minha aceitação de dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia.

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.

Com agradecimentos,

Arquiteta Lina Bardi.

Essa carta já fora reproduzida, também na íntegra, nas imagens e recortes de jornal reproduzidos por Santana (2009).

Mas a confusão entre as fontes emissoras Martim Gonçalves / Lina Bo Bardi não era uma novidade e nem param por aí. Odorico Tavares também vai se aproveitar da proximidade de ambos, para depositar na arquiteta o potencial sucesso obtido pela encenação de *A Ópera dos Três Tostões*, no palco incendiado do Teatro Castro Alves:

Há pouco encerrada ali *A Ópera dos Três Tostões* que o talento de Maria Fernanda e a capacidade realizadora de Lina Bardi tornaram um belo espetáculo, quando tudo indicava ser apenas rotineira representação de fim de ano escolar.<sup>1377</sup>

---

<sup>1377</sup> Por Odorico Tavares, na *Rosa dos Ventos*, do *Diário de Notícias*, Bahia, em 22 de março de 1961.

O sombreamento do nome de Martim/ET ‘contamina’ a escrita da história. Basta ler em *Avant-Garde* na Bahia, como Antonio Risério tratará o tema, em livro publicado em 1995:

No campo estético e extraestético. No primeiro, a ponte Universidade-Museu de Arte Moderna – os ‘tanques de choque’ de que falava Glauber – deu o tom. E, de seu conjunto, projetou-se a vanguarda. A ponta-de-lança. De um lado, Koellreutter e companheiros no Seminário de Música. De outro, Lina Bo Bardi. Aqui e ali, o encontro com Martim Gonçalves. Mas há que distinguir: enquanto Lina Bo e Koellreutter eram essencialmente *avant-garde*, Gonçalves se movia no espaço mais eclético e até mesmo algo complacente. É certo que fez, com uma belíssima arquitetura cênica de Lina, a montagem da *Ópera dos Três Tostões*, de Bertolt 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*. Vanguarda = Koellreutter, Lina, Diógenes Rebouças, Clarival Valladares, o jovem Glauber (RISÉRIO, 1995: 23).

Ao final do trecho, Risério coloca uma nota de rodapé, a de número 20. Chegando lá, vemos a sua fonte. Segue-a na íntegra:

Paulo Francis (reproduzido em Franco, Aninha, op.cit. p145): ‘O mais decorre do Sr. Eros (Martim Gonçalves), que não tem qualquer visão cultural do teatro. É apenas um homem dileitante que enquadra Claudel e Brecht no mesmo programa de trabalho somente porque ambos são célebres’. A própria Aninha Franco (pp. 143-144) nota que a encenação da *Ópera dos Três Tostões* foi uma exceção que custou caro: ‘Com a *Ópera*, Martim abandonou o casulo de diretor bem comportado, encenador de Claudel, Arthur Azevedo ou, no máximo, Tennessee Williams, e provocou a burguesia local – sua parceira de chá nos jardins da Escola – com o dramaturgo comunista, instalando-a numa arquibancada de madeira, no esqueleto do TCA (Teatro Castro Alves), para assistir a uma produção de 800 mil cruzeiros, gastos com farrapos. As críticas despencaram sobre sua cabeça com a mesma violência das transgressões (RISÉRIO, 1995: 29).

Em primeiro lugar, como se viu no subcapítulo 1961, o próprio Francis já se retirou, por conta própria, do debate. Após a réplica de Glauber Rocha em defesa da Escola de Teatro, em fevereiro de 1961, nem Francis mesmo confirma o que ele próprio dissera. E silencia. Como também não viaja à Bahia, como fora convidado. Contudo, também se viu que tais textos de Glauber que rebatem os de Francis não são impressos pelos jornais baianos, sendo a recepção sobre o tema formada ouvindo apenas um lado da questão.

Segundo, se viu claramente que parte da burguesia intelectual e econômica local *não se sente provocada* com a encenação do texto de Brecht – autor que desde 1957

---

estava nas listas divulgadas pela Escola – acompanhando o diretor, no mínimo, até a sua última montagem na Bahia, *Calígula*. O próprio *Diário de Notícias* mostra que apoiava a encenação, sendo o problema de Odorico com Martim de natureza completamente diversa da estética: econômica. Ele queria apresentar a peça de graça na recém-fundada TV-Itapoan. Martim não autorizou. Por fim, Franco demonstra que se informou demais lendo os jornais baianos partícipes da campanha contra Martim. O restante de seu texto é extraído da ferina análise de Napoleão Lopes Filho sobre a *Ópera dos Três Tostões*, então jornalista do conservador *A Tarde*.

Para encerrar por hora, sem esgotar o sério tema ‘Lina/Martim’, destaque-se o polêmico debate iniciado por Martim Gonçalves na cidade, em maio de 1959, quando ele critica a arquitetura do ‘venerável’ e tragicamente incendiado Teatro Castro Alves. Assim abre a entrevista *Professor Martim Gonçalves (categórico) ao JB – Dimensões do TCA não se Adaptam a Peças Modernas*:

As dimensões do Teatro Castro Alves não se prestam ao gênero dramático, nem muito menos para espetáculos de um teatro mais íntimo. O palco, a boca de cena e o tamanho da plateia o tornam um teatro mais adequado às montagens convencionais da ópera e do ballet - revelou à reportagem do *Jornal da Bahia* o prof. Martim Gonçalves, apontando alguns inconvenientes técnicos do TCA para a apresentação de espetáculos modernos.<sup>1378</sup>

O longo texto desce de maneira objetiva em detalhes técnicos da casa teatral (ainda fechada por conta do incêndio), da “falta de flexibilidade” do palco principal e destaca ainda que o mais “grave” será ter que lidar com os espetáculos da casa – que possui mais de 1.500 lugares – quase vazios. A entrevista de Martim Gonçalves cai como uma bomba nos meios culturais de Salvador e provoca uma ressentida resposta de Walter Ruy, ex-membro da Comissão de Cultura Artística e Teatral da Bahia, promotora das obras do TCA, no texto *Afirmações de Martim Gonçalves sobre o TCA são Contraditórias*.<sup>1379</sup> Apenas o debate entre os dois textos mereceria um delicioso artigo.

Quando, em 1961, estiver para ser assinado o convênio Universidade – Mamb para a finalização das obras do Teatro Castro Alves, Lina Bo Bardi, então diretora do Mamb, retornará a esses e outros pontos no texto *Proporá Modificações de Ordem Funcional – Lina Bardi: TCA Atual não Atende Exigências da Arte Cênica Moderna*, quando então é aberta outra intensa controvérsia nos meios artísticos e culturais de Salvador, debate listado, mas não tratado por Santana (2009: 232-240).<sup>1380</sup>

É preciso ainda que se diga que Lina Bo Bardi tinha uma relação de amistosidade com o movimento estudantil que, nem de longe, Martim Gonçalves

<sup>1378</sup> Em 24 e 25 de maio de 1959, no *Jornal da Bahia*.

<sup>1379</sup> Em 11 de junho de 1959, no *Jornal da Bahia*.

<sup>1380</sup> Em 17 de março de 1961, no *Jornal da Bahia*.

cultivava. Quando a cabeça de Lina Bardi estiver a prêmio no final de 1961 – também por conta de sua aproximação e defesa de Martim, como se verá num tópico adiante – a mesma Página *Unidade* não se acanhará em sair em defesa da arquiteta. Curioso é que a saída de Lina Bardi da Bahia, em 1964, guarda uma similaridade com a de Martim Gonçalves, posto que ela também é afastada por conta das pressões de Odorico Tavares pelos jornais. Mas o assunto aguarda análise aprofundada.

#### D. O Desejo de uma “Cultura Atlântica” fica com Glauber Rocha.

À presente pesquisa também impressionou a relação profunda entre a obra de Glauber Rocha e a Escola de Teatro da Bahia na administração Martim Gonçalves. Uma relação, aliás, jamais esquecida pelo próprio Glauber e citada em inúmeras entrevistas e passagens, lembrada inclusive por terceiros, mas jamais estudada. Parte do hermetismo do cineasta – que, destaque-se, produziu muito da obra sobre as severas contingências da Ditadura Militar – foi, de certa maneira, evanescido depois do conhecimento de diferentes episódios vividos na Escola, por Martim e na Bahia desses anos em estudo. Foi como se, afinal, fosse encontrada uma chave de interpretação, uma ambiência semântica na qual muito do seu trabalho fazia sentido.

Para futuras análises mais apropriadas, a tese destaca três longas-metragens em especial: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, lançado em 1964, mas filmado em 1961, quase todo com elenco da ou ex-Escola de Teatro; *Terra em Transe*, lançado em 1967, seu primeiro filme de ficção, longa, realizado após a saída de Martim e dele próprio da Bahia, conhecido também por ser seu primeiro filme no pós-Golpe de 1964; E *Der Leone Have Sept Cabeças*, filme de 1970, uma coprodução ítalo-francesa.

Em *Terra em Transe*, não se pode negar, há passagens que aludem ao *drama consciencial* vivido por Martim Gonçalves na Bahia. Há mesmo um momento de ‘acerto de contas’ entre o personagem principal, Paulo Martins (Jardel Filho) e Porfírio Diaz (Paulo Autran), ex-amigo pessoal de Martins, representante dos tecnocratas e favorável ao domínio imperialista do capital americano. Estudiosos da obra de Glauber ressaltam mesmo que “o fascista Porfírio Diaz ama Paulo Martins” (VASCONCELOS, 2001: 19). Ainda sobre Martins, Glauber Rocha dirá:

Tudo e todos falham, falha Diaz, de quem o poeta era amigo, falha Vieira, a quem o poeta procurou servir, falham os revolucionários que, em nome de velhas fórmulas esclerosadas, pretendem manipular a realidade, longe, muito longe de seu selvagem coração.<sup>1381</sup>

---

<sup>1381</sup> Em *Terra em Transe*, sinopse, *Tempo Glauber*, em [http://www.tempoglauber.com.br/f\\_terra.html](http://www.tempoglauber.com.br/f_terra.html). Acesso em 17 de novembro de 2011.

*Terra em Transe* é, já se disse, uma obra de ficção e não um documentário. Portanto, toda e qualquer alusão que se faça é, antes de qualquer coisa, uma criação, uma reflexão não exatamente coincidente a uma história real e fatídica. Tanto que o próprio Glauber também assinava cartas como “Paulo Martins”, entrando num longo fluxo de associações *Glauber-Martins-Calígula-Martim*. Para saber mais, ver os subcapítulos 1960 e 1961.

E o que dizer dos seus dois curtas baianos: *Pátio*, exibido na Escola de Teatro durante o *IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiro*, em agosto de 1959; e *Cruz na Praça*, até hoje inédito, interpretado por dois então alunos da Escola de Teatro, Anatólio Oliveira e Luis Carlos Maciel (MACIEL, 1996: 57-65)?

Em 1963, Martim Gonçalves retorna pela primeira vez à Bahia após seu traumático afastamento para participar da inauguração do Museu de Arte Popular, um trabalho capitaneado por Lina Bo Bardi, no Solar do Unhão. Nessa ocasião, Martim dá uma longa entrevista a Glauber, publicada no *Jornal da Bahia*, em 31 de março de 1963, exatamente um ano antes do Golpe, texto que, igualmente, só fizera sentido à pesquisadora do presente trabalho após a compreensão do percurso narrado pelo Capítulo 2. Alguns trechos da entrevista que tem como título *Encontro com Martim no Solar do Unhão ou de Como Simplesmente é possível uma Cultura Atlântica*:

Um retorno temporário à Bahia condiciona Martim Gonçalves historicamente na evolução de nosso contraditório processo cultural. Um retorno voluntário e interior – já que o criador teatral está afastado profissionalmente da Bahia, embora aqui permaneçam, mais do que nunca, fundamentos básicos de sua ação. Na Bahia, presa lamentável da retórica, as incursões de Martim Gonçalves e Lina Bardi fundaram um sentido de coerência crítica – práticas transformadoras, sem precedentes. Hoje, quando no início de um novo governo, está inaugurando oficialmente o Solar do Unhão, coloca-se, na estratégia do tempo, um profundo ‘conceito de cultura atlântica’ através das ideias de Martim Gonçalves. Estas ideias, esta participação, este conceito ativo não são frutos de uma especulação teórica fundada sobre erudição informativa e muito menos intencionada em metas programáticas que recusam (embora preguem) a ‘práxis cultural’.

E mais:

Mas, devido à importância do fato, é impossível (ou injusto) falar de Martim sem recuar a panorâmica para o passado, quando, frente ao solar do Unhão, Martim me falava perigosamente de ‘profissionalismo e diletantismo’, eu me lembrei dos meus doxenove (sic) anos sinceramente primários: a permanência desta histórica ação crítica diletante (já em si um tema para a frutificação da retórica) é a continuidade mais trágica da Bahia, enquanto proposta cultural. O fato é que, pensando na adolescência, pensava em minha geração, e hoje livre da angustiante coletividade de ‘igrejinhas’ 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. As gerações não compreenderam a própria cultura (eu inclusive) embora, numa contradição somente hoje descoberta, todo um subconsciente estivesse aprendendo um sentido maior. O problema não é somente sociológico, mas político: a estratégia desse programa cujo sopro era o ex-reitor Edgard Santos poria, em pouco tempo, vários reis em xeque-mate, o próprio governador Juracy Magalhães percebeu a extensão do pensamento Lina&Martim e ousou dizer diante das calamidades públicas que a maior ação do governador Juracy Magalhães foi o entendimento da cultura e o fomento de sua prática. Em tudo isto, e com tudo isto Martim Gonçalves não pode sobreviver na Província agressiva de todos os lados contra a cultura limitada não na sua verdadeira condição de Província, mas às suas referências empíricas, características de inteligências atrofiadas pela erosão do conforto burguês ou pela denúncia solitária (também burguesa, como diria Camus) de um marginalismo intelectual não anárquico, mas consequente. A ida corporal de Martim Gonçalves da Bahia foi importante para ele mesmo, enquanto artista individualizado, e desastrosa para a Bahia, porque seu afastamento se deu justamente no momento em que uma geração se introduzia à compreensão do seu programa: e esta compreensão em termos lícitos de cultura, determinaria o grande salto qualitativo. Os estudantes erraram vítimas das citadas referências provincianas: o prazer pelo improvisado, a preguiça do improvisado, a negação do saber em troca de um exercício neurótico (e esterilizante) das artes. O ‘termo artes’ é igualmente espúrio na perspectiva de Martim Gonçalves; quando numa radicalização terminológica se fala em ‘cultura’ então qualquer coisa se move com mais força e sua força é tamanha que abala os podres alicerces da retórica adormecida.<sup>1382</sup>

Essa entrevista Glauber/Martim é bem mais longa. Isso só foi a abertura do cineasta. Em futuros estudos sobre o tema deve ser analisada com atenção. Importante, para comparar, o livro de Raquel Gerber sobre a obra de Glauber Rocha *O Mito da Civilização Atlântica – Glauber Rocha, Cinema, Política e A Estética do Inconsciente*, de 1982.

### **E. A Formação de Glauber/Cinema fica com Walter da Silveira**

O subcapítulo 1961 já afirmou que a formação cinematográfica de Glauber Rocha – e por extensão do afluente baiano do Cinema Novo – costuma ser quase que exclusivamente creditada ao envolvimento, como espectador, do jovem Glauber com o “Clube de Cinema da Bahia através de Walter da Silveira”, aparecendo a Escola de Teatro e os demais empreendimentos da reitoria Edgard Santos num enquadramento mais contextual e genérico de época (GERBER, 1977: 22-23).

Contudo, depois do percurso traçado no segundo capítulo do presente trabalho, não apenas a formação de Glauber merece ser revista e analisada, como a própria

---

<sup>1382</sup> Em *Encontro com Martim no Solar do Unhão ou de Como Simplesmente é possível uma Cultura Atlântica*, no *Jornal da Bahia*, em 30 de março de 1963.

inserção de estudos de técnicas de TV, antes mesmo da chegada da TV na Bahia, e de técnicas para o cinema na Escola de Teatro merecem análises particulares.

Desde 1957, pelo menos uma matéria afirma peremptoriamente que: “A Escola possui um aparelho cinematográfico projetando filmes sobre a História do Teatro e trechos de peças representadas por grandes atores”.<sup>1383</sup> Ao longo dos anos seguintes, sabe-se de projeções e debates sobre filmes na ET. Também se viu o constante interesse da Escola pelo ensino de técnicas de cinema e intercâmbio para exibição de películas.

O subcapítulo 1960 afirmou que Paulo Gil Soares, um dos inúmeros ‘alunos’ da ET que não segue a carreira teatral, mas cinematográfica, será o futuro criador do *Globo Repórter* (1971-1983), programa que aproximará diversos cineastas do Cinema Novo da TV,<sup>1384</sup> além do que integrará a *Caravana Farkas*, a famosa jornada imagética do fotógrafo Thomas Farkas pelo Nordeste Brasileiro.<sup>1385</sup> E sobre os alunos Orlando Senna? Otoniel Serra? Álvaro Guimarães? Todos com reconhecidos percursos na área cinematográfica? O primeiro, inclusive, além do trabalho como cineasta, foi secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura no período de 2003 a 2007, e entre 2007/2008, foi diretor geral da TV Brasil, no governo Lula, quando era ministro Gilberto Gil.

Uma série de textos e entrevistas publicadas na imprensa durante a administração Martim Gonçalves mostra a importância da Escola na formação de artistas cinematográficos baianos/brasileiros (SANTANA, 2009: 103-104). A seguir:

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 (no *Diário de Notícias*, 04 de fevereiro de 1960);

<sup>1383</sup> Na matéria Uma Escola de Teatro – Nasce em Salvador uma Escola de Teatro na Universidade da Bahia, do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, de 21 de julho de 1957.

<sup>1384</sup> Participaram do programa na primeira década, além de Paulo Gil Soares, os cineastas Eduardo Coutinho, Geraldo Sarno, João Batista de Andrade, Washington Novaes, Georges Bourdokan, Dib Luft, Gregório Bacik, Maurice Capovilla, Walter Lima Jr. e Hermano Penna. Todos eram cineastas premiados do Rio de Janeiro e São Paulo que já haviam trabalhado com Paulo Gil Soares no *Globo Shell Especial*. Paulo Gil Soares e o editor Luís Lobo definiam a pauta dos programas. Os diretores eram responsáveis pelo roteiro dos documentários – em alguns casos, escritos com a colaboração de dramaturgos, como Fernando Peixoto –, pela orientação das reportagens, pelo registro das imagens em filmes de 16mm e pela edição final feita em moviolas, nas salas de montagem de cinema. Também faziam parte da equipe os editores Jotair Assad, Luiz Carlos Maciel, Luís González, Fernando Pacheco Jordão – que comandava o núcleo do programa em São Paulo – e os repórteres Luís Edgard de Andrade e Rodolfo Gamberini. Em *Memória Globo*, da *Globo.com*, em <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-238604,00.html>. Acesso em 13 de outubro de 2011.

<sup>1385</sup> Texto da jornalista Paula Muniz, filha de Paulo Gil Soares, no *Mnemocine – Memória e Imagem*, em Paulo Gil Soares, em <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil.htm>, acesso em 11 de outubro de 2011.

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).

### 3.6 – Um Sonoro Silêncio e os Caminhos Fechados

Martim Gonçalves ainda estava em Salvador para ver a sua obra ser silenciada pelos jornais, especificamente pelo *A Tarde* e pela rede *Diários Associados*. O programa artístico de 1961 da Escola de Teatro não faz sentido se se tenta compreendê-lo pelo que é publicado por esses veículos, mais preocupados que estavam, como se viu, em discutir e destituir a pessoa e o administrador Martim Gonçalves.

O silêncio a princípio ocorre por motivos deliberadamente políticos e pessoais. Mas o que explicaria o silêncio de modo tão generalizado? Aqui o presente tópico organiza as práticas observadas no período tendo como base a hipótese da ‘espiral do silêncio’ criada pela pensadora política alemã, especialista em opinião pública, Elisabeth Noelle-Neumann (BARROS FILHO, 2008: 180-206). A ideia central da ‘espiral do silêncio’ situa-se na crença, por parte dos agentes sociais, de que eles possam ser isolados de seus grupos de convívio caso expressem publicamente opiniões diferentes daquelas que o grupo considera como opiniões dominantes. Esse silêncio *tendencial* é possível porque, sustenta Noelle-Neumann, os agentes sociais possuem aguda percepção de qual é a opinião dominante, a qual seria, em grande parte, imposta pelos meios de comunicação.

O medo do isolamento determina que agentes sociais que compartilham opinião minoritária no grupo tendam ao silêncio. Esse medo decorre da antecipação dos efeitos de um encontro com os defensores de uma opinião dominante e contrária. A discordância presumida autoriza antecipar o gasto de energia que cada interlocução exigirá. A contemplação silente do triunfo explícito ou implícito da opinião do outro é percebida como a solução menos entristecedora (BARROS FILHO, 2000: 181).

Quanto à metáfora da ‘espiral’ aponta a dimensão *progressiva* do fenômeno dessa *tendência* ao silêncio. “Quanto mais uma opinião for dominada ou ilegítima, maior a tendência de que ela não seja manifesta” (*Idem*). E assim consecutivamente.

Os tópicos seguintes falam sobre as características deste “silêncio” coletivo e algumas de suas consequências imediatas

#### A – Silêncio sobre *O Agora* e *O Ontem*

Aqui são compreendidos os episódios de silenciamento das atividades que estavam sendo executadas pela Escola de Teatro durante o ano de 1961, quanto o silenciamento sobre ‘o ontem’, ou seja, a não lembrança de atividades já realizadas pela unidade entre os anos 1956-1960.

O programa de 1961, já se disse, é um dos mais ousados e ambiciosos da Escola de Teatro. O auge da campanha unificada (*A Tarde* e *Diário de Notícias*) ocorre

exatamente durante a apresentação do espetáculo *Três Peças Modernas Japonesas*. O *Diário de Notícias* não faz nenhuma reportagem ou entrevista com o diretor americano Herbert Machiz, como havia ocorrido até 1960, com parte significativa dos convidados estrangeiros que chegavam para trabalhar na Escola (SANTANA, 2009: 213-218).

A peça fazia parte, sabe-se por meio de programas guardados nos acervos da irmã e do diretor Martim Gonçalves, do III Seminário Internacional de Teatro. O evento também não merece qualquer consideração dos jornais *A Tarde* e *Diário de Notícias*. Apenas o *Jornal da Bahia* abre matéria sobre o assunto em *III Seminário Internacional de Teatro – Sérgio Cardoso Falará sobre sua Experiência*, de 21 de julho de 1961, texto que dá pistas para a pesquisa sobre o pouco que se sabe sobre o encontro. Que a coluna *7 Dias* continue não falando sobre as profusas atividades desenvolvidas pela Escola não causa estranhamento, posto que o espaço, editorialmente falando, continuara dando preferência para narrar os movimentos do teatro amador e de informações recebidas do Rio e São Paulo por agências de notícias, a falar/compreender o que se passava na ET da Bahia. Contudo, o *Diário de Notícias*, entre 1955-1960 dedicara boa parte de suas páginas a acompanhar o movimento teatral desenvolvido pela unidade (SANTANA, *idem*: 267-278).

Sobre a peça, é possível encontrar comentários na coluna de teatro assinada por Carlos Falck, ex-aluno da ET, no *Diário de Notícias*, quando se aproveita a oportunidade para continuar falando mal da escola e de Martim. Em suas palavras:

O espetáculo que a ETUB está apresentando tem alguns aspectos importantes para a evolução do teatro na Bahia. E visto que a crítica não se deve ater ao mecanismo publicitário que sempre cerca realizações dessa espécie. Iremos examinar o que realmente importa para a nossa cultura, isto é, o que as *Três Peças Modernas Japonesas* significou como contribuição da Universidade no setor teatro. 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.<sup>1386</sup>

O texto segue elogiando as atrizes Jurema Penna e Sônia dos Humildes. Sobre a primeira, ainda afirma que: “O que é raro de se ver em tantos atores improvisados que estão fazendo carreira n’A Barca”. Sobre o ator e agora professor 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”. Para além da grosseria com a qual trata o colega, destaque-se a compreensão compartimentada que Falck prega para as atividades da Escola de Teatro: a “contribuição” do “setor teatro” da Universidade.

---

<sup>1386</sup> Em *Teatro*, por Carlos Falck, em *Artes e Letras*, no *Diário de Notícias*, Bahia, em 13 e 14 de agosto de agosto de 1961.

Mas não apenas as atividades que estavam sendo feitas não sendo divulgadas/conhecidas. O silenciamento e a não lembrança por partes das matérias jornalísticas crescerá em espiral, como prega, a hipótese de Noelle-Neumann, que também pode ser resumida na seguinte construção: ‘não se fala e por isso não se sabe e por isso não se fala e por isso não se sabe’. Sendo assim, a historiografia do teatro e da cultura baianos desconhecerá a realização de acontecimentos como:

- A exposição *Dança e Teatro Popular*, majoritariamente composta por fotografias de Michael Gautherot, contando com a contribuição de imagens da Bahia de Sílvio Robatto;
- O apoio às pesquisas do fotógrafo e etnólogo Pierre Verger;
- A gravação de um Xirê completo, algo inédito no país, em 1958;
- O apoio aos primeiros anos do Centro de Estudos Afro-Orientais, na época de Agostinho da Silva;
- O apoio de Martim Gonçalves (ou mesmo a ideia?) para a criação do Museu de Arte Sacra da Universidade da Bahia no Convento de Santa Teresa. Registre-se que quem assume a direção do convento é um monge beneditino, como o tio dom Gerardo, o alemão dom Clemente da Silva-Negra.
- O apoio de Martim Gonçalves e da Escola de Teatro ao Museu de Arte Moderna da Bahia.

A tese não ignora que pelo menos parte da listagem acima fora provocada também por conta do *modus operandi* da administração Edgard Santos e de sua relação ambígua/subterrânea, já pontuada, para a criação das *novas unidades* da instituição, sobretudo das mais ‘ousadas’, como as de arte.

## **B – Os Caminhos Fechados**

Os caminhos, já se pode notar, estavam cada vez mais estreitos e fechados para Martim Gonçalves entre as instituições políticas, educacionais e de comunicação na Bahia no início dos anos 1960. Não obstante, ele fizera muitos amigos, ainda possuindo aliados e mesmo fãs na localidade. A ocorrência do fechamento final da possibilidade de permanência do diretor na cidade através de pessoas pontuais será agora compreendido pelo *desestímulo* do apoio de terceiros através de práticas de anulação de tais apoios e mesmo de perseguição/ridicularização a quem assim o fizesse. No conjunto, tais estratégias parecem traduzir em práticas as sentenças: ‘Você está sozinho’ e ‘Aqui não há mais lugar para você’.

Em plena crise, logo após o muro da Escola de Teatro ter sido pichado e antes de Martim Gonçalves pedir demissão, os professores da unidade escrevem uma carta

em sua defesa encaminhada para o reitor, com o título *Memorial ao Reitor Albérico Fraga*. O texto assinado por Nelson de Araujo, Brutus Pedreira, Nilda Spencer, João Gama Filho, Roberto Assis, Suzette Pelaracci, Luis Carlos Maciel, Cláudio da Costa Reis e Eliete Leal d'Araújo (Lia Mara), nessa ordem, de 11 de agosto de 1961, é publicado no dia 13, *apenas no Jornal da Bahia*. Segue o texto, com as muitas falhas de impressão que deixam palavras completamente incompreensíveis:

O corpo docente da Escola de Teatro da Universidade da Bahia aqui representado pela totalidade dos seus membros, sente-se no dever de tomar posição em face de certos pronunciamentos que vem envolvendo de público esta casa de ensino e pede vênias a Vossa Magnificência para manifestar (...) completa solidariedade à direção desta Escola em face de tais pronunciamentos fatores de inquietações entre professores e alunos, senão mesmo de quebra de disciplina escolar.

Julgam os professores abaixo-assinados, não somente (confuso) injustos os ataques aparecidos em órgãos da imprensa, como também merecedores de repulsa preliminar por significarem uma ingerência indevida no âmbito universitário, cuja gravidade fere profundamente (apagado). Estamos convencidos, (?) Magnífico Reitor, que a linha de orientação (?) adotada pelo professor Martim Gonçalves, diretor desta escola na conformação de um campo de ensino que a UB inaugurou (?) em todo o país tem contribuído para desenvolver 'o teatro' (?) tendo em vista a sua (...) situação entre nós e sua dignidade cultural (?).

Não nos resta, por outro lado, a menor dúvida de que isto não tem sido conseguido sem esforços e sacrifícios, tanto na direção da Escola de Teatro como de todo o seu curso docente. Atuando em um setor em que a experiência imediata – a brasileira – pouco tem a oferecer posto que já tradicional e consagrada no exterior, prevalece entre nós a convicção de que o ensino de Teatro é uma ação de cultura e demanda formação integral. Nesta tarefa se empenham dia-a-dia, o diretor e os professores sob a sua orientação pondo em prática um currículo de ensino que, sem ser o lado mais ostensivo deste trabalho, nem por isso deixa de (*ser o que*) julgamos (?) mais importante. É este esforço cujos resultados melhor se produzem em clima (?) de seriedade – ausentes de resto desses juízos sem credenciais algumas – que estamos certos ter sido sempre sustentados pelo professor Martim Gonçalves, com intergral dedicação e pleno (*descortínio?*).

Testemunhas permanentes desse esforço sentimos ter chegada a ocasião de prestar perante Vossa Magnificência nosso depoimento, neste memorial, ao mesmo tempo que

lhe solicitamos uma oportunidade de reiterá-lo pessoalmente em audiência que Vossa Magnificência se digne conceder-nos.<sup>1387</sup>

É simplesmente chocante o estado da impressão desse texto. O que ocorrera? Ele quase se torna incompreensível à leitura, necessitando de complementos da tese, supostos, o que se pode ver entre parênteses. Mesmo sabendo-se que a impressão dos jornais à época não primava pela qualidade, diante da gravidade desse texto e estando exatamente os trechos mais cruciais apagados, seria demais desconfiar de uma sabotagem? Em cartas de 1960 para a Fundação Rockefeller, Martim Gonçalves já falara, com certa apreensão, do desvio de cartas para a instituição. É difícil para a presente pesquisa seguir no momento essa linha de investigação, contudo, não se pode ignorá-la por, no mínimo, revelar um traço da personalidade do administrador Martim Gonçalves na Bahia.

Mais à frente, quando Martim Gonçalves já estiver afastado, mas ainda na cidade à espera do resultado do relatório da Comissão de Sindicância, é possível ler/saber de movimentos pontuais em sua defesa. Seguem, na ordem cronológica:

No *Jornal da Bahia*, por Matilde Matos, em 22 de agosto de 1961, no texto *Lamentável*:

Conheci Martim Gonçalves em abril de 1959, através de uma apresentação do inesquecível José Valadares, quando fiz com ele uma entrevista. Conversamos por umas 2h e me lembro que fiquei muito impressionada, não só com os seu conhecimento profundo de coisas de teatro, adquirida através de experiências várias no país e no estrangeiro, e com a intensidade e seriedade com que ele se dedicava a tudo que se relacionasse a teatro, mas principalmente com seus conhecimentos de literatura, musica, pintura, artes em geral. Nosso contato terminou aí, mas assistia sempre as peças da Escola e via com prazer o resultado do trabalho de Martim junto aos seus alunos. Quem se esqueceu do Auto da Compadecida, da Ópera dos Três Vinténs? Estava-se fazendo na Bahia teatro sério, de bom nível. E se tomarmos em consideração que aqueles eram jovens sem nenhuma experiência anterior de teatro, alguns até sem os conhecimentos humanísticos indispensáveis ao artista, temos de reconhecer que foi muito o que Martim conseguiu. As companhias de profissionais do sul que aqui vinham já não faziam tanto sucesso. O público, que antes aceitava qualquer coisa de bom grado, olhava, comparava, julgava e via que os nossos estavam melhores. Surgia uma consciência crítica nas colunas especializadas, antes não manifestada. Lembro-me que até a papisa do teatro nacional, Cacilda Becker, teve seus pontos fracos criticados como antes não tivera em todo o Brasil. Também acompanhei o sucesso da exposição da Bahia organizada por Martim no Ibirapuera, que só poderia ter sido feita por alguém com capacidade de ver as coisas e de compreender o espírito da nossa terra. Através de outras pessoas, tinha conhecimento que Martim estava interessado em criar entre nós o teatro épico, experiência de tipo coletivo, pois achava que isto podia ser feito no Brasil, especialmente na Bahia, onde ao lado de uma tradição de danças

<sup>1387</sup> Em Memorial ao Reitor Albérico Fraga, no *Jornal da Bahia*, em 13 e 14 de agosto de 1961.

religiosas, o povo tem vocação teatral nata. Logo agora, assinado o convenio da Escola de Teatro com o Museu de Arte Moderna (sic) e a Universidade, que permitirá o término das obras do Castro Alves, é que leio nos jornais o pedido de demissão irrevogável de Martim Gonçalves, o que é lamentável. Mas ainda mais lamentável é o clima que existe no momento, nos meios artísticos, sufocando o que vinha sendo conseguido com esforço e êxito na nossa terra.<sup>1388</sup>

É a esse texto que a Página *Unidade*, responde com *O Rei Nu*, em parte já abordado em tópicos do presente capítulo, texto que falará que a exposição Bahia é de Lina Bardi. Convém, contudo, trazer a sua abertura, publicada em 04 de setembro de 1961:

É inacreditável que, a esta altura, ainda haja alguém não convencido da necessidade do afastamento Martim Gonçalves da direção da Escola de Teatro. O que é lamentável é que muitas dessas pessoas procedem de boa fé e acreditam, sinceramente, que Martim é insubstituível. E porque insubstituível? ‘Pelo seu profundo conhecimento de coisas de teatro (sic) adquirido através de experiências várias no país e no estrangeiro’. Isto dito assim é, realmente, para impressionar. Mas vejamos o que foi esta experiência.

E aí o texto segue desmoralizando, de forma jocosa, as experiências e atividades já realizadas por Martim Gonçalves no teatro antes de sua chegada à Escola de Teatro da Bahia.

Mas tem mais. Os professores que assinaram o abaixo-assinado também serão ridicularizados. Na coluna *Balanço*, publicada antes, na mesma Página *Unidade*, do *A Tarde*, em 21 de agosto de 1961:

Credenciais – Em memorial dirigido ao reitor Albérico Fraga, professores da Escola de Teatro encamparam as dores de Martim Gonçalves. Neste mesmo documento, os signatários protestam contra a campanha que vem sendo feita contra o diretor daquela Escola, alegando que os seus promotores não teriam credenciais para falar mal de Eros. Agora é a nossa vez de cobrar as credenciais daqueles que assinaram o referido memorial. (Trecho marcado em vermelho por Martim Gonçalves).

Capa & Espada - Já o senhor Claudio Reis, fotógrafo profissional, é há cinco anos professor de esgrima da Escola, usa esta última como ‘bico’. Nunca se teve notícia de que este senhor houvesse dado um curso completo de ‘capa e espada’. Brutus Pedreira foi também um dos signatários do documento de desagravo. Brutus é o tradutor oficial da Escola. No entanto, a escola teve de pagar a Maria Cortejan (sic), Clarice Lispector, Bárbara Heliodora e Francisco Paula Lima, para traduzir *Calígula*, *As Três Peças Japonesas*, *Por um triz* e *As Cerejeiras*, respectivamente. Resultado: A Escola tem uma despesa dobrada. (Trecho marcado em vermelho por Martim Gonçalves).

---

<sup>1388</sup> Em *Lamentável*, no *Jornal da Bahia*, em 22 de agosto de 1961.

Na mesma *Balanço*, de *Unidade*, abrindo a coluna, a nota *Martim Sim, Lina Não*:

Depois que UNIDADE iniciou as denúncias contra a desastrosa gestão do senhor Martim Gonçalves, exigindo do reitor Albérico Fraga a sua demissão (se o que se quer na Bahia é teatro e não, como vem acontecendo, promoção dos nomes de Eros e Helphis) algumas forças obscurantistas ligadas ao esquema provinciano em decomposição, querem colocar dona Lina Bo Bardi (uma das poucas cabeças pensantes da Bahia) no problema, exigindo a remoção de ambos. Ora, nunca se cogitou disso, pois dona Lina representa uma atitude de vanguarda intelectual que é nossa também, e jamais toleraremos contra ela qualquer ataque malévolos, partido de interesses escusos. Não confundir alhos com bugalhos. Martim para fora (com Helphis ao lado), mas dona Lina, não (Trecho marcado em vermelho por Martim Gonçalves).

### 3.7. Expurgo da Memória e da História, Recalque e Esquecimento

Como falar sobre a ausência? Sobre o vazio? Sobre o trauma causado pela violenta saída de Martim Gonçalves da diretoria da Escola de Teatro da Bahia em 1961? E como falar sobre tudo isso tendo agora em mente a sequência de estratégias e práticas, a maioria delas a princípio empregada pelos jornais, mas não apenas por eles, seguidas e replicadas pelo bojo da intelectualidade baiana que persistiu trabalhando na área cultural nos anos subsequentes? Lembre-se ainda que, daí a menos de três anos, em março/abril de 1964, a Bahia e todo o Brasil ficarão sujeitos a uma nova Ditadura, a militar, sendo os jornais baianos *Diário de Notícias* e *A Tarde* os braços civis do novo regime.

O *Jornal da Bahia* persistirá numa clara oposição aos governos militares, até entrar em luta direta com Antonio Carlos Magalhães na década de 1970, então governador biônico do estado, história narrada no livro *Memória das Trevas – Uma Devassa na Vida de Antonio Carlos Magalhães* (2001), de João Carlos Teixeira Gomes.

Mas a presente tese precisa escolher alguns momentos onde estão expressas mais objetivamente a melancolia, a amnésia, a confusão de temporalidades e mesmo a ignorância que atingirá a memória social sobre o assunto nas décadas posteriores.

Martim Gonçalves ainda na Bahia, em 1961, viu colonistas e artistas vindo ao seu socorro através de listas de apoio, antes da queda, e de artigos de lamento, depois do afastamento. O próprio relatório da Comissão de Sindicância, em determinado momento do final, assim expressa:

Não cabe à Comissão julgar ninguém, mas considera do seu dever expressar a Vossa Magnificência que da Sindicância procedida nada ficou apurado de modo a justificar a instauração de inquérito administrativo. Aliás, a Comissão recebeu quatro documentos, em termos inequívocos altamente elogiosos ao professor Martim Gonçalves, sendo um deles de 12.08.1961, dirigido a Vossa Magnificência, assinado pelos professores

Nelson de Araújo (História do Teatro), Brutus Dácio Germano Pedreira (Português e Leitura), Nilda Spencer (Assistente de Ensino – Dicção), João Gama Filho (Idem – caracterização), Roberto Assis (auxiliar da cadeira de Dicção), Suzette Rossi Pelaracci (professora de Técnica Vocal), Cláudio de Costa Reis (Esgrima), Luis Carlos Maciel (Improvisação) e Elieth Leal d’Araujo (auxiliar da cadeira de Dicção), ou seja, praticamente de todo o corpo docente da Escola.

Tal documento abaixo-assinado pelos professores já se conhece, fora o mesmo publicado pelo *Jornal da Bahia*, mas por que agora se diz “praticamente” todo o corpo docente da Escola? Esse não era o corpo docente da Escola à época? Quem faltava? E os outros três documentos referidos pelo parecer e “em termos inequívocos altamente elogiosos ao professor Martim Gonçalves”? De quem eram? O que falavam? Não se sabe. Aliás, a presente pesquisa não pode deixar de registrar a estranheza ao fato da Comissão de Sindicância, instalada em 21 de agosto de 1961, apenas entregar seu parecer em 19 de dezembro de 1961, sendo publicado o mesmo em 29 de dezembro de 1961, no *Diário Oficial*, quando já se falava em outubro de 1961, pelos jornais, que o mesmo iria ser publicado a qualquer momento. Uma divulgação em 29 de dezembro, dois dias antes do final do ano, que tempo hábil permitia para qualquer movimento reativo, caso assim o quisessem?<sup>1389</sup> O parecer é assinado pela Comissão, composta por: José Martins Catharino, relator (era advogado e professor universitário, descendente de uma ilustre família baiana), Diógenes Rebouças, (era engenheiro, professor universitário e foi projetista da famosa residência de Odorico Tavares no Morro do Ipiranga, em Salvador) e Arion Monteiro (advogado).

Segue agora e abaixo dois trechos de matérias de jornais baianos de junho de 1965, no aniversário de nove anos da Escola de Teatro, encontradas no acervo particular de Martim Gonçalves, que dão o tom de melancolia que persistirá em boa corrente de textos futuros sobre o assunto:

Foi um tempo áureo para a Escola o da gestão de Martins (sic) Gonçalves. Sendo conhecida no Brasil e fora dele. Bons espetáculos foram montados como *O Tesouro de Chica da Silva*, *Calígula*, *Ópera dos Três Tostões*, *Um Bonde Chamado Desejo* e muitos outros. O corpo docente chegou a ter nomes como de Gianni Ratto, Ana Edler, Antonio Patiño, Sonia Gabbi, Luciana Petrucelli, Brutus Pedreira, Madame Suzette, Domitila Amaral e o próprio Martins (sic) Gonçalves. A primeira turma de alunos foi diplomada da qual participaram Nilda Spencer, João Gama, Sonia dos Humildes, Cecília Rabelo, Maria Ivandete. Outros nomes vieram e ‘A ETUBA’ tem dado nomes que tem se destacado no cenário artístico do país, entre eles Helena Ignez, Geraldo Del Rey, João Gama, Sonia dos Humildes, Nilda Spencer, Jurema Penna e muitos outros, que na sua maioria forçados pela falta de mercado de trabalho procuram outras cidades do sul onde encontram condições de trabalho. É forçoso confessar-se que a ETUBa

<sup>1389</sup> É preciso destacar que o referido dia do *Diário Oficial* possui um erro de impressão, sendo datado como 19 de dezembro de 1962. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

passou por uma fase de descrédito, um período negro para a sua história, do qual acreditamos estar agora se recuperando. Esta recuperação achamos que será total não somente pela afirmação feita reiteradas vezes pelo atual reitor Miguel Calmon que irá dar todo o apoio às Escolas de Arte da Universidade da Bahia e que irá empenhar-se para que a Escola de Teatro recupere o seu antigo prestígio.<sup>1390</sup>

Acima já se pode presenciar a memória se evanescendo. Os erros de grafia do nome artístico de Martim Gonçalves, um debate intramuros da Escola de Teatro, vivido pela autora da tese, e que persistirá até o século XXI; a mistura de temporalidades, com professores de diversas temporadas e níveis de carreira sendo listados num mesmo grupo simbólico. Como também a mistura de nomes de alunos formados na primeira e na segunda turma (Cecília Rabelo). Para não analisar o uso de termos como “forçados” e “forçoso confessar-se”. Forçado por quê? Por quem? A que? Saberíamos responder *conscientemente* o jornalista?

Anos depois dessa data, Martim Gonçalves será convidado a *voltar* à Bahia. A presente tese encontrou a informação em carta do próprio à amiga Lina Bardi: Quando Roberto Santos, filho de Edgard Santos, substituir Miguel Calmon na administração universitária (entre 1967-1971), o novo reitor fará um convite para que o diretor organize “um Seminário de Teatro, a fim de dinamizar a Escola e o Teatro Castro Alves. Estou estudando as possibilidades, pois já estou no Rio como professor assistente do Departamento de História da Arte da Escola de Belas Artes (à disposição, esperando transferência)”.<sup>1391</sup>

O presente estudo não sabe responder por que o convite não seguiu adiante. De todo modo, é notório como em 1967/1968 Martim Gonçalves ainda estava às voltas com a questão da transferência de sua vaga como professor federal.

Ainda sobre a melancolia e a “saudade” causadas pelo fim da administração Martim Gonçalves, há muitos exemplos. A presente pesquisa destaca apenas mais uma leitura, a de *Teatro Precisa de Publicações*, de Sóstrates Gentil, artigo do *Jornal da Bahia*, também presente no acervo pessoal de Martim Gonçalves sob os cuidados do cenógrafo Hélio Eichbauer. O trecho está marcado em vermelho pelo próprio Martim:

Na realidade, até 1963, vivemos o período pleno de espetáculos razoáveis, com uma melhora sensível de representações notadamente pelo advento da Escola de Teatro da

<sup>1390</sup> Na Coluna *Teatro*, do *A Tarde*, Bahia, de Francisco Barreto, em 14 de julho de 1965. Mas a tese acredita que 14 de junho de 1965, por conta de ser o aniversário da ET. No Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1391</sup> Em carta de Martim Gonçalves a Lina Bo Bardi provavelmente de 1968, Acervo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

Universidade da Bahia, que durante a gestão de Martin (sic) Gonçalves, injetou uma dose muito salutar de cultura teatral na Bahia.<sup>1392</sup>

Martim Gonçalves morre em março de 1973. Em agosto do mesmo ano, o Museu de Arte Moderna de São Paulo organiza uma mostra retrospectiva de sua carreira, assinada por Lina Bo Bardi e por Hélio Eichbauer. Há intensa troca de informações entre Hebe Gonçalves e os dois amigos de Martim. No acervo da irmã, doado à pesquisa, há fotos, carta, textos e matérias sobre o evento. No acervo de Hebe Gonçalves há também um artigo escrito por Nilda Spencer, em sua coluna de teatro no novo jornal baiano, a *Tribuna da Bahia*, e publicado em 1º de abril de 1973. Mas o amplo texto, que fala da temporada baiana de Martim Gonçalves (1956-1961), da chegada dele, das principais peças, professores e textos do período e que publica quatro fotos, *em nenhum momento informa que ele havia acabado de falecer*. Assim a matéria termina:

Martim Gonçalves deixou uma saudade enorme e uma obra que só mesmo pessoas muito capacitadas podem realizar. As pessoas que com ele iniciaram o trabalho de fundação são unânimes em afirmar sua força e firmeza de caráter. Um homem que soube aproveitar tudo e todos e que lançou tantos talentos por esse mundo afora, tem o nosso reconhecimento. Nilda Spencer.<sup>1393</sup>

Teria sido publicada alguma nota objetiva sobre a *morte* de Martim Gonçalves em outra parte do jornal? Se sim, por que Hebe Gonçalves só possuía essa de Nilda Spencer, que nem falava da morte, e também não possuía as demais? Quem enviou o texto de Nilda para Hebe, que morava no Recife? Houve mesmo outras notas/notícias no jornalismo baiano que deram conta do falecimento de Martim Gonçalves em 1973? É preciso continuar a pesquisar. E por que no referido texto de Nilda não há uma linha sequer sobre a carreira de sucesso de Martim Gonçalves no pós-1961?

No mês anterior, a revista *Veja*, de 28 de março de 1973, já havia publicado a seguinte nota sobre o falecimento de Martim Gonçalves na seção *Datas*:

Morreram: o diretor de teatro Eros Martins Gonçalves Pereira, Martim Gonçalves, 54 anos, fundador e primeiro diretor (1955/1961) da Escola de Teatro da Universidade da Bahia; nascido no Recife, formou-se em medicina e abandonou a carreira para dedicar-se à pintura em 1942; no ano seguinte foi cenógrafo de 'Bodas de Sangue', de Garcia Lorca, para Dulcina-Odilon; após estágio em Londres, fundou a Sociedade Brasileira de Marionetistas (1946), apresentando peças clássicas e modernas através de marionetes em excursões pelos Estados; em seguida, estudou na França, trabalhou em São Paulo com Alberto Cavalcanti, como produtor e roteirista na Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1950); fundou a companhia O Tablado, com Maria Clara

<sup>1392</sup> Em 15 de junho de 1965, no *Jornal da Bahia*. No Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

<sup>1393</sup> Em *Teatro*, Nilda Spencer, na *Tribuna da Bahia*, em 1º de abril de 1973.

Machado (1952) e o Teatro do Largo, ao ar livre, no Rio (1953); depois de sua atividade pioneira na Bahia, na vanguarda do ensino e da pesquisa teatrais no país, radicou-se no Rio de Janeiro, no Museu de Arte Moderna e na Escola Nacional de Belas-Artes; entre suas encenações mais famosas destacam-se *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (1958), *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht (1960), *Bonitinha, mas Ordinária*, de Nelson Rodrigues (1963), e *Pena Ela Ser o Que é*, de Jean-Paul Sartre (1964); operado de câncer no Rio, há quatro meses, hemiplégico, foi levado ao Recife, onde pediu para não ficar internado e lhe foi conseguida uma casa com mangueiras no quintal, que lhe recordavam a infância; este mês teve de voltar ao hospital; dia 18, de tumor cerebral, complicado com pneumonia, no Instituto de Neurocirurgia e Neurologia do Recife.<sup>1394</sup>

O texto acima possui algumas incorreções de datas (a criação de *O Tablado é* 1951) e autores (*Pena Ela ser o que é*, é de John Ford, e não de Sartre), para não falar da sua direção à frente da Escola da Bahia: 1956 e, não, 1955.

Com a mesma data de 28 de março de 1973, fora publicado o texto *Martim Gonçalves*, de Ian Michalski, no *Jornal do Brasil*. O texto relembra a carreira de Martim Gonçalves entre os anos 1940, 1950, 1960 e 1970. Assim abre:

Com a morte de Martim Gonçalves, o teatro brasileiro perdeu uma das suas personalidades mais polêmicas e discutidas; um realizador aceito por uns, negado por outros; um artista de gênio difícil, raramente propenso a fazer concessões para conquistar simpatias; mas, indiscutivelmente, um dos nossos homens de teatro mais completos: extremamente culto, dotado de grande bom gosto, que abordou os mais variados setores da atividade teatral (tradução, direção, cenografia, figurinos, produção, crítica, ensino) e em todos eles demonstrou ser um batalhador incansável e apaixonado.

Sobre a temporada baiana:

Na segunda metade da década de 50, Martim dedicou-se à melhor e mais bem aproveitada oportunidade da sua carreira. Convidado pelo reitor da Universidade Federal da Bahia para criar uma escola de teatro em Salvador, contando com generosas verbas concedidas por uma fundação norte-americana e com apoio decidido da Reitoria, Martim organizou aquilo que foi provavelmente o mais bem estruturado, moderno e bem equipado estabelecimento de ensino de arte dramática até hoje criado no Brasil.

Após realmente procurar lembrar os principais movimentos de Martim Gonçalves como *diretor teatral* na Bahia e, depois, no Rio de Janeiro, Michalski assim encerra o texto:

---

<sup>1394</sup> Em *Morreram*, na revista *Veja*, 28 de março de 1973.

Paralelamente a esta última fase de suas atividades, Martim assinou, durante alguns anos, a coluna teatral de **O Globo**, e lecionou na Escola Nacional de Belas-Artes. Vários atores e cenógrafos por ele lançados devem-lhe o primeiro **empurrão** (em negrito no original) decisivo para as suas carreiras. E o teatro brasileiro deve-lhe alguns trabalhos marcantes, e quase três décadas de dedicação, sacrifícios, lutas e incompreensões.<sup>1395</sup>

O texto acima foi encontrado no acervo reunido por Hebe Gonçalves, mas a autora da tese já o conhecia por ele ter entrado na compilação organizada por Fernando Peixoto e publicada em *Reflexões Sobre o Teatro Brasileiro no Século XX – Yan Michalski*, livro lançado em 2004, pela Fundação Nacional de Arte (193-194).

Ainda em outubro de 1973, os ex-alunos da Escola de Teatro Jurema Penna e Mário Gusmão realizam o espetáculo *Negro Amor de Rendas Brancas*, texto de Jurema Penna, na Igreja do Solar do Unhão. Os também ex-alunos Eduardo Cabús e Sônia Pereira participam da montagem, respectivamente como diretor e assistente. No programa da peça, encontra-se a dedicatória com destaque e letra estilizada: “A Martim Gonçalves, o muito obrigado de Jurema, Cabús, Mário, Sônia. Salvador, outubro de 1973.” O programa dessa peça também estava no acervo de Hebe Gonçalves doado à pesquisa.

Outras duas reportagens sobre Martim Gonçalves publicadas na Bahia estão presentes no acervo compilado por Hebe Gonçalves. A primeira, do *Jornal da Bahia*, de 18 de fevereiro de 1978, dá conta da criação do ‘Troféu Martim Gonçalves’, uma iniciativa de premiação ao melhores do teatro baiano em diferentes categorias criada pela TV-Aratu, a concorrente da *Associada TV-Itapoan*. A segunda é uma entrevista com a atriz Jurema Penna realizada pelo diretor Márcio Meirelles para a sua coluna de Teatro, no jornal *A Tarde*, em 10 de março de 1984.

Com o título *Prêmio aos Melhores do Teatro em 1977 Homenageia Memória de Martim Gonçalves*, assim abre o texto:

Um lord inglês, um homem fino que não fazia nada que não estivesse dentro do esquema programado por ele. Muito rígido, muito severo não só com ele mas com todas as pessoas que estavam junto com ele, especialmente, trabalhando. Esta é uma definição da atriz Nilda Spencer sobre Martim Gonçalves, um nome que a princípio não diz coisa alguma a grande parcela da população baiana, ou mesmo da classe artística. Ele praticamente foi o fundador (sic) da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, a primeira no Brasil a ter um estabelecimento no gênero, introdutor das técnicas do teatro moderno e formador dos primeiros e, ainda hoje, consagrados nomes do meio teatral baiano. A respeito dele, é simplória a documentação existente nos arquivos da Escola de Teatro e quase impossível de ser vista dada a desorganização, como atestam os próprios funcionários. As informações que existem

---

<sup>1395</sup> Em *Martim Gonçalves*, na coluna de Ian Michalski, no *Jornal do Brasil*, em 28 de março de 1973.

da sua rápida passagem na Bahia – dirigiu a escola entre 1955 e 1960 (sic) – são encontradas esparsamente em alguns jornais da época, citações num livro escrito e ainda não publicado do professor Nelson de Araujo ou informações fornecidas através dos que lhe fora contemporâneos e souberam compreender a amplitude e importância do trabalho que realizou pelo teatro baiano.<sup>1396</sup>

Logo adiante, sob o subtítulo *Justiça*:

Um pouco tarde mas uma justa homenagem, traz de volta o nome de Martim Gonçalves ao cenário teatral. No Hotel Meridien, hoje, a partir das 21 horas, numa festa que reunirá, atores, diretores, cenógrafos, autores, os melhores do ano receberão o troféu que leva o nome de Martim Gonçalves. A iniciativa da TV-Aratu foi aplaudida por quase todos os representantes da classe teatral baiana. Destes quem o conheceu mais de perto foi a atriz Nilda Spencer, convidada por ele para fazer teatro e mais tarde sugerida para substituí-lo na direção da escola.

O texto segue contando, tendo Nilda como fonte, dos autores, textos, peças e experiências da Escola de Teatro. E fala mais:

Ele era pernambucano, um psiquiatra que deixou a carreira pelo teatro. Quando veio para a Bahia, ele chegava do Rio de Janeiro. Para a Escola, ele conseguiu a ajuda da Fundação Rockefeller e por isso pudemos ter até diretores estrangeiros vindos da Broadway. As estreias tinham coquetéis requintadíssimos, toda a sociedade presente e o público em geral ficava ansioso por um espetáculo no Teatro Santo Antonio conhecido não só em todo Brasil como Nova Iorque, Londres, em todos os grandes centros. Esse diretor havia montado lá, o espetáculo *As Três Peças Modernas Japonesas* com um grande sucesso e conseguiu o mesmo na Bahia, trabalhando com atores baianos. Nilda Spencer lembra que à época de Martim Gonçalves tudo funcionava na Escola de Teatro ‘desde a direção, como o corpo docente, o espaço físico em si, a escola era um brinco, o chão brilhava como se fosse sinteco, que então não existia, o jardim era uma atração turística e ai de quem pisasse na grama. Ele gostava muito de fazer espetáculos com os alunos e colocar profissionais no meio, pois achava que isso dava uma grande experiência para a carreira. A Escola tinha movimento da manha até a noite e todos os alunos participavam de todas as etapas de apresentação de um espetáculo desde a confecção do cenário. O que aparecia em cena era resultado de um trabalho sério e profundo.

Apesar de Nilda Spencer ser a fonte mais utilizada pelo texto, outros dois professores da época de Martim Gonçalves também são ouvidos: João Gama e Nelson de Araújo. Assim a reportagem os recorta:

---

<sup>1396</sup> Em Prêmio aos Melhores do Teatro em 1977 Homenageia Memória de Martim Gonçalves, no Jornal da Bahia, em 18 de fevereiro de 1978.

Também um grande amigo do fundador da escola foi o ator João Gama que afirmou só ter coisas boas para dizer dele. O professor Nelson de Araújo ingressou na escola (como mestre) pelas mãos de Martim Gonçalves e mesmo não tendo uma convivência mais intensa com ele pode perceber toda a grandeza da sua obra: ‘Para Martim Gonçalves, o teatro era algo mais que uma mera atividade profissional, embora poucas pessoas tenham tido, como ele, a consciência da profissão. Sua ampla gama de interesses intelectuais – lembre-se que foi pintor também – situou-o como um dos humanistas do teatro brasileiro, ao lado de poucos outros que assim podem ser qualificados. Homem de visão universal, com larga vivência no exterior, ainda assim sempre se manteve atento às coisas regionais, que estudava e estimulava com carinho. Sua presença na Bahia, juntamente com a criação do Teatro dos Novos significou a implantação do teatro moderno entre nós. Marcou uma geração. Deve-se a sua convicção do método Stanislavski o fato de a Bahia contar, hoje, com um naipe de bons atores. As deficiências do teatro baiano são outras. Não a inexistência de intérpretes.

Nilda retorna ao texto como fonte, falando da valorização de Martim Gonçalves pelos autores brasileiros, além de estrangeiros, das montagens e da formação do público:

‘Ele criou o seu próprio público e o educou, tanto infantil como adulto. Era um pedagogo, sabia passar para os outros as coisas que conhecia, um ótimo cenógrafo e figurinista. Dominava muito bem o francês e inglês, tanto que entre suas atividades estava a tradução de peças e escrever artigos para revistas estrangeiras. Com as suas viagens tinha ligações com pessoas de teatro em todo o mundo, era muito bem informado, muito preparado e, acima de tudo, muito educado’, diz Nilda Spencer.

A reportagem do *Jornal da Bahia* ainda vai aos arquivos do próprio jornal e publica informações contidas na grande entrevista que Martim Gonçalves dera à Matilde Matos (aquela entrevista que falara da herança inglesa e dos gatos), em abril de 1959. A reportagem de 1978 ainda traz três boxes (textos auxiliares): Um deles com *Os Indicados* ao Troféu daquele ano; Outro, *As Realizações*, com os espetáculos realizados por Martim Gonçalves entre 1948 e 1961, sendo o último da lista *Calígula*, pela Escola de Teatro; e o texto *Bagagem Profissional*, que fala da formação e da vida de Martim Gonçalves de 1919 até 1961, quando:

Ele se afastou da direção da Escola em 1961, deixando Nilda Spencer em seu lugar. Saiu da Bahia bastante desgostoso, devido à corrente que havia contra ele. Os dissidentes, segundo Nilda Spencer, formaram então o Teatro Vila Velha. Martim Gonçalves nunca mais voltou à Bahia. Ao menos não se tem notícia e morreu no Rio de Janeiro, em 1973.

Antes de partir para a entrevista da atriz Jurema Penna, é preciso destacar que aqui já se percebe a atriz e professora Nilda Spencer se constituindo como a principal

fonte sobre a Escola de Teatro dos anos Martim Gonçalves e o horizonte sobre a vida e a carreira do mesmo tendo término em 1961. O repórter da referida matéria de 1978, apesar de ir ao arquivo do jornal e encontrar a entrevista de Matilde Matos de 1959, não encontrou as três entrevistas dadas por Martim Gonçalves ao próprio *Jornal da Bahia: A Encontro com Martim no Solar do Unhão ou de Como Simplesmente é possível uma Cultura Atlântica*, dada a Glauber Rocha, em 31 de março de 1963; a *Em Foco: Martim Gonçalves*, de 12 de junho de 1966 e uma terceira entrevista, de 1967/1968, falada por Martim Gonçalves em carta a Lina Bardi, quando ele conversara sobre uma possível volta com o novo reitor Roberto Santos, entrevista procurada, mas ainda não encontrada pela presente tese. Mais uma vez se percebe aqui que, nessas visitas, Martim Gonçalves não entra em contato com Nilda Spencer. Apesar da presente tese não possuir a menor intenção de fazer um juízo de valor sobre a relação *pessoal* entre Martim Gonçalves e Nilda Spencer, o que interessa ao estudo é o modo como a atriz e professora, que mais tarde também se tornará colunista de teatro de um jornal local, ignora as passagens posteriores do diretor pela cidade, ignorando também qualquer referência ao trabalho do diretor no pós-Bahia.

Agora a entrevista de Jurema Penna a Márcio Meirelles, em 10 de março de 1984, data de uma nova leva de entrega do Troféu Martim Gonçalves. Na matéria, *Martim Gonçalves Quem? O Prêmio?* a atriz, que também se formara em Direito, desce aos detalhes da sua experiência na Escola de Teatro da Bahia desde os primeiros instantes da unidade – também fizera parte da primeira turma – até a saída do diretor. A tese fará uma seleção de passagens mais significativas emitidas pela atriz para não repetir as informações objetivas já tratadas no segundo capítulo, posto que a atriz coloca os fatos e a chegada dos professores *na linha do tempo*, o que muito auxilia para a compreensão *de um processo*, não listando de uma só vez ‘todos que passaram pelo empreendimento’, um procedimento comum nas reportagens posteriores sobre a ET, prática que retira a sua historicidade. A entrevista merece muito ser lida na íntegra por pesquisadores futuros. Seguem trechos:

Eu já fazia teatro amador na Bahia – o que naquela época, era uma ousadia muito grande – e nós sentíamos falta de apoio oficial. Um dia eu recebi, na minha casa, um convite da universidade para participar de uma palestra realizada por Martin (sic) Gonçalves, que estava chegando do Rio. Todo o pessoal que fazia teatro amador compareceu e, lá, fomos apresentados a este homem. Depois, o reitor Edgard Santos nos disse que ia fazer uma Escola de Teatro aqui na Bahia. A gente não acreditou! De repente a Universidade resolveu fazer uma Escola de Teatro! Durante todo o correr de 1955, Martin Gonçalves veio várias vezes a Salvador fazer palestras, nos preparar. Começamos a ouvir falar de Stanislavski, das várias maneiras de fazer teatro – coisas que nunca tínhamos ouvido falar. Ficamos na expectativa da formação desta escola. (...) Martin estava também preparando um público: ele falava sobre o autor e a peça; localizava-os no tempo, no espaço, ideologicamente e tudo; depois, apresentávamos a cena tal da tal peça deste autor. E com esses debates, Martin nos ensinou uma coisa muito boa: como aceitar críticas. Se a Universidade tinha, para essa Escola, todo um

planejamento didático: ‘serão dadas tais e tais matérias, seguindo tais filosofias’, - não chegava para nosso conhecimento. Mas chegavam os professores, aos poucos. (...) A nossa grande ânsia, naquele momento, era sair daquele espaço terrível (o subsolo da reitoria) que já não cabia mais as aulas e passar para onde hoje é a Escola, mas o prédio ainda estava em reformas. Estávamos ensaiando *A Almanjarra*, de Arthur Azevedo, e nunca podíamos estrear porque o prédio não ficava pronto. Quando houve a inauguração, foi uma festa: finalmente estreamos. (...) (lista uma nova leva de professores). Além desses professores, quando a escola ia fazer sua grande montagem anual – fazia várias peças e **a grande montagem** (em negrito no original) – vinham pessoas de fora fazer palestras, como no tempo da *Ópera dos Três Vinténs* (sic), veio Leo Gilson Ribeiro falar sobre Brecht. Trabalhávamos o semestre inteiro em função daquele espetáculo, um verdadeiro trabalho integrado. Nessa grande montagem, havia sempre um ator convidado, como Sérgio Cardoso (*Calígula*) e Maria Fernanda (*Um Bonde Chamado Desejo* e *A Ópera dos Três Vinténs*). Martin chamava atores em quem ele confiava e achava, além de bons atores, bons profissionais para que, quando saíssemos da escola e fôssemos trabalhar com um destes monstros sagrados, não ficássemos inibidos. Fazia parte de uma didática. Muita gente não entendia, na época. Ele também foi acusado de não fazer um teatro engajado. Uma vez, ele me disse: ‘Me importava formar atores para trabalhar em qualquer tipo de teatro dentro de qualquer ideologia. Eu não estava fazendo líderes políticos. Não podem me acusar de nada: montei Brecht, Teatro Nô, Tchecov... Não posso ser acusado de ser uma pessoa de direita, como também não posso ser acusado de ser uma pessoa de esquerda. Meu ofício era esse – formar atores, diretores, figurinistas ou técnicos em teatro...’ Realmente fizemos de tudo: de teatro Nô a Cordel – fizemos o primeiro cordel da Bahia: *Graça e Desgraça na Casa de Engole Cobra*, adaptação de Chico Pereira da Silva, com Maria Ivandete, Petrovich, Roberto Assis e eu. As montagens da Escola de Teatro, dirigidas por ele ou por um diretor convidado, eram de repercussão nacional. Saíam páginas inteiras no *Jornal do Brasil* sobre elas. A coisa acontecia a nível nacional. Cada estreia era um acontecimento social, político e cultural no Brasil, jornalistas de todo o país vinham para cá. Os jornais davam a passagem e a Universidade a hospedagem. Muita gente criticava, mas isto projetou a escola a nível nacional. Vinham bolsistas de todo o país e de outros países também (...). Condenava-se muito a Universidade por trazer gente de fora para trabalhar aqui. Mas eram profissionais muito bons, eram mestres, os que vieram, e foi muito bom que tivessem vindo. Edgard Santos foi muito atacado porque as pessoas, os estudantes principalmente, não entenderam isso. Foi o grande desgosto da vida dele: a Bahia não entendeu as escolas de arte. Nós éramos atacadíssimos, éramos o ‘zoológico de Edgard Santos’. Vivíamos acuados pelos estudantes e por todo mundo. Foi uma guerra implantar esta escola (sic). O que não quer dizer que não tivéssemos público. Tínhamos, e muito. Depois houve uma cisão na escola, que teve como saldo positivo a formação do grupo Teatro dos Novos e consequente construção do Teatro Vila Velha por esse grupo. As coisas pesaram mais quando fizemos *A Ópera dos Três Vinténs*. Odorico Tavares era o homem forte da imprensa local, diretor dos *Diários Associados*. Nesta época ia ser inaugurada a TV-Itapoan e ele achou que a *Ópera* – um acontecimento nacional – devia entrar na sua programação de abertura. Mas sem pagar cachê aos atores nem aos músicos. Então Martin não deixou porque era um homem

experimentado e sabia, apesar do pessoal querer aparecer e tudo, que televisão deve pagar, porque tem patrocinadores, logo dinheiro. Aí foi onde a campanha contra ele se acirrou, comandada pelos *Diários e Emissoras Associados*. E não dava, não havia mais clima para ele ficar aqui (Desce o pano lentamente).<sup>1397</sup>

Assim se encerra a matéria que pela primeira vez fala, explicitamente, de uma “campanha” feita contra Martim Gonçalves, campanha, segundo Penna, especialmente promovida por Odorico Tavares que, por sua vez, havia falecido há quatro anos, em 1980.

Nessa ocasião, a Fundação Cultural do Estado da Bahia já havia lançado o livro *História do Teatro*, do professor Nelson de Araújo, lançado em 1978. É um livro sobre a história do teatro mundial, partindo das práticas rituais até o século XX. O teatro brasileiro e baiano também são inseridos (conta-se sobre o Teatro Vila Velha). Não há muito destaque, mas a Escola de Teatro é assim tratada:

Criada por Martim Gonçalves (1919-1973) em 1955 na hoje Universidade Federal da Bahia, sendo reitor Edgard Santos, tornou-se em 1969 o Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas, por força de reforma na estrutura universitária. Martim Gonçalves dirigiu a Escola de Teatro até 1961, substituído então pela atriz Nilda Spencer. Como professores, diretores ou atores visitantes nela estiveram, entre outros, Eugênio Kusnet, Charles McGaw, Ana Edler, Sergio Cardoso, Gianni Ratto, Herbert Machiz, Alberto d’Aversa, e como docentes permanentes Brutus Pedreira, João Augusto, Nelson de Araújo, João Gama, Ruy Sandy, Luis Carlos Maciel, responsável na década de 60 pelas disciplinas de direção teatral e criador de espetáculos de bom nível (...) e mais recentemente, nas disciplinas de direção teatral José Possi Neto e Ewald Hackler, nas de cenografia (ARAÚJO, 1978: 343).

Como se vê, a listagem de Araújo também mistura professores de diferentes temporalidades, inclusive trazendo nomes da época de Martim e do pós-Martim, e fala que a Escola fora criada em 1955, uma confusão sempre presente nos livros sobre o teatro brasileiro que tocam no assunto. Ainda é Araújo quem no final da década de 1980 e início de 1990, lançará uma importante trilogia compilando as manifestações de teatro popular baianas existentes em diferentes localidades do estado, pesquisas oriundas do Grupo de Estudo do Teatro Popular, criado em 1983. Na apresentação do primeiro volume do livro *Pequenos Mundos*, no tópico *Por Um Teatro Verdadeiramente Brasileiro*, assim Araújo se refere a Martim Gonçalves:

Retomamos ao marco zero destas considerações, a uma das motivações iniciais do que ensaiamos fazer peregrinando pelo Recôncavo e um pouco mais, convencidos de cumprir uma pauta de trabalho que o fundador Martim Gonçalves estabelecera para a

---

<sup>1397</sup> Em *Martim Gonçalves Quem? O Prêmio?* Entrevista de Jurema Penna a Márcio Meirelles, na coluna Teatro, *A Tarde*, em 10 de março de 1984.

Escola de Teatro, a de preocupar-se com a cultura mais profunda do povo baiano (ARAÚJO, 1986: 42).

Por essa época, em 1986, o acervo de Martim Gonçalves, então em posse de Hélio Eichbauer – cenógrafo que trabalhou com Martim entre 1968 e 1973 – e Dedé Veloso, sua esposa, foi doado para a Prefeitura Municipal, ficando temporariamente num ‘comitê’, provavelmente o que elegera o novo prefeito, Mário Kertész (1986-1989). A pesquisa não sabe precisar quanto tempo o material ficou nesse espaço e em que condição retornou para Eichbauer e Veloso. Mas o fato é que em junho de 1991 o casal edita e lança o livro *Arte na Bahia, Teatro na Universidade – 1956 – 1961*, sobre os anos Martim Gonçalves. A característica principal desse livro é reunir farta documentação visual de todos *os espetáculos* encenados até o momento que Martim Gonçalves se afasta da direção da ET, indo do *Recital de Poesia Luso-Brasileira*, em 1956, a *Calígula*, em 1961. Todos eles acompanhados de seus respectivos programas. Contudo, apesar de trazer transcrições de importantes jornais da época, um depoimento inédito de Lina Bo Bardi, um resumo biográfico de toda a trajetória de Martim Gonçalves entre 1919 e 1973 e reproduções de cartazes de outros eventos e programas da unidade, o livro faz um recorte muito evidente da Escola de Teatro como *produtora de espetáculos*, modernos e arrojados que foram, mas, sobretudo enfoca as *montagens*. Nas matérias de divulgação do livro, curiosamente, uma foto de Martim Gonçalves que, durante anos, será a *única* conhecida dele e publicada nos jornais baianos na posteridade: ele sentado lendo um livro, numa atitude claramente posada.

Talvez por perceber o ‘tudo o mais’ que escapara a esse recorte e que não eram propriamente as ‘montagens/encenações/peças’ da Escola de Teatro entre 1956-1961, o professor Nelson de Araújo escreve e publica no jornal *A Tarde*, em 03 de agosto de 1991, logo depois do lançamento de *Arte na Bahia*, que ocorrera em junho, o artigo *A Outra Face de Martim Gonçalves*. O texto lista os empreendimentos de Martim, “homem de teatro” que tinha “espírito (também) regionalista (....) lembre-se que era pernambucano”, voltados para a coleção de objetos populares, para uma biblioteca de folhetos de cordel, o trabalho com o rancho do mestre Hilário para a peça *Uma Véspera de Reis na Bahia* (trazendo uma pequena incorreção no texto, já que o rancho autêntico se apresentou antes da peça, em 1958; na peça, em 1960, já foi encenado o rancho com alunos) e os estudos de *Evangelho de Couro*, de Paulo Gil Soares. Segue a abertura:

Homem de teatro de grande erudição e larga vivência internacional, Martim Gonçalves, o fundador da Escola de Teatro, trouxe para a Bahia uma soma de informações que marcou atores, diretores e técnicos, e também artistas e intelectuais voltados para outras modalidades de arte. Da sua intimidade muito recolheram – e certamente muito lhe deram – Glauber Rocha, Paulo Gil Soares, Sante Scaldasferri, Calasans Neto, numa relação parcial de nomes que se consagraram no Brasil e fora das suas fronteiras, em campos não relacionados com o palco. 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 populares de arte e isto tem sido pouco ressaltado no muito que já se falou e se escreveu a seu respeito..<sup>1398</sup>

Após listar os elementos populares e regionalistas acima pontuados em dois parágrafos, o professor Nelson de Araújo assim encerra o texto:

Importa levar em conta essa outra face de Martim Gonçalves, após ter-se interrompido o esforço de regionalização do teatro baiano que João Augusto Azevedo levou adiante no Vila Velha, com as suas experiências em cordel, declínio de um tempo em que esse espírito era também o das artes plásticas, assinaladas pela atuação do escultor Mario Cravo Junior e de outros artistas. É com satisfação que se vê agora um Márcio Meirelles enveredar pelo mesmo caminho na seleção dos temas para os seus espetáculos – caminho que está sendo, também, a escolha de Aninha Franco, em dramaturgia e nas suas pesquisas sobre o teatro baiano do passado. Seja uma homenagem a esse Martim Gonçalves de sensibilidade tão aberta, que se tentou retratar nesta breve crônica, a decisão do reitor Rogério Vargens, da Universidade Federal da Bahia, de ampliar a área construída da escola que ele começou.<sup>1399</sup>

Em 1994, é lançado *O Teatro na Bahia Através da Imprensa – Século XX*, de Aninha Franco. Pelo que se lê na obra, a admoestação de Araújo publicada no jornal *A Tarde* três anos antes não fora lida pela autora, que edita, como muito já se discutiu, um livro que reúne, às vezes numa mesma oração e sem análise crítica, pedaços de matérias jornalísticas de diferentes jornais, renascendo das cinzas as opiniões mal colhidas de Paulo Francis sobre a Escola de Teatro (‘só monta autores como Brecht e Claudel porque são famosos’ e ‘o teatro genuinamente brasileiro está de fora’) e a campanha contra Martim Gonçalves, publicadas pelo *A Tarde* e pelo *Diário de Notícias*.

Em 1995, um ano depois, Antonio Risério lança *Avant-Garde na Bahia*, livro que aborda as ações culturais empreendidas pela reitoria Edgard Santos, mas que na parte teatral possui como referência bibliográfica apenas Franco. A apresentação do livro é de Caetano Veloso (que fora casado com Dedé Veloso, atual esposa de Hélio Eichbauer) que, após elogiar o livro como um todo (“Risério revela nele o sentido de minha própria inserção no mundo”), faz a seguinte ponderação, ao final:

Minhas reminiscências mais sinceras me obrigam, no entanto, a externar um reparo que não significa censura ao autor, antes depoimento complementar aos que ele tão bem colheu. Parece-me que a figura de Eros Martim Gonçalves saiu relativamente injustiçada, ou desproporcionalmente apequenada, no painel. Basta dizer que talvez a Escola de Teatro tenha centralizado nossa visão – de Bethânia e minha – do impulso

<sup>1398</sup> Em *A Outra Face de Martim Gonçalves*, de Nelson de Araújo, no *A Tarde Cultural*, *A Tarde*, em 03 de agosto de 1991.

<sup>1399</sup> Idem.

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 Beethoven. Além disso, há algo de desequilibrado em negar-se o status de vanguardista a um diretor-educador corajoso como Martim, num livro em que não se o nega a uma figura (grandiosa, fascinante, amável) como a do professor Agostinho da Silva, cultor – paradoxal e heterodoxo como era – de saudades do catolicismo lusitano medieval. 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’. E Risério aqui conta, pergunta e explica por que. Caetano Veloso’ (VELOSO *apud* RISÉRIO, 1995: 10).

Numa resenha crítica bastante elogiosa a *Avant-Garde na Bahia*, quando aponta os principais núcleos de força da obra, o historiador João José Reis – que também fizera parte da banca do estudo, originalmente apresentado para obtenção do grau de mestre em sociologia, na Ufba –, contudo, assim questiona:

O reitor ganhou um capítulo próprio, onde aprendemos, por exemplo, que ele entendia pouco de arte e arquitetura, tinha uma concepção pobre sobre música erudita, enfim tinha uma cultura mediana face ao grande empreendimento cultural que conseguiu realizar na Bahia daquela Ufba. Mas era um homem intuitivo, charmoso, que circulava com desembaraço nas esferas do poder federal e conseguia verbas com relativa facilidade. Tendo governado a universidade durante dezesseis anos (sic), certamente teve tempo para aperfeiçoar cada uma dessas qualidades. É possível que seu longo reinado explique em grande parte o que conseguiu realizar. Um estudo historiográfico que seguisse as ‘iscas e pistas’ deixadas por Risério, poderia revelar mais de perto seus métodos, apreender melhor seu próprio aprendizado, identificar suas redes de apoio local e nacional. Mas também revelar as forças que resistiram à sua obra e sobretudo a ação de seus convidados estrangeiros. Nós aprendemos que estes tiveram de enfrentar ‘a mediocridade suburbana e a velhacaria paroquial’, que aliás acabaram vencendo em 1962 (sic) quando o reitor caiu. Mas quem eram os medíocres e os velhacos da Bahia? Os ‘mandarins culturais da província’? Que tipo de mediocridade, de velhacaria, de ‘baixaria’ a elite intelectual e outras elites da velha Bahia aprontaram contra essa vanguarda cultural? Forças e faculdades ocultas. Risério optou por discutir os heróis, sem expor os malfeitores.<sup>1400</sup>

Entre outros objetivos, a presente tese procurou exatamente apontar quais foram as forças “mediócras” e “velhacas” que atacaram, com o uso de “baixaria”, as

---

<sup>1400</sup> Em *Revista de História da USP*, RISÉRIO, Antônio. *Avant-Garde na Bahia*. São Paulo, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1995, por João José Reis, do Departamento de História/Universidade Federal da Bahia. Em [http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0034-83091997000100012&script=sci\\_arttext](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0034-83091997000100012&script=sci_arttext). Acesso em 19 de novembro de 2011.

atividades culturais da reitoria Edgard Santos que, no entanto, é preciso corrigir, durou 15 anos, indo até 1961.

Em 1996, a Escola de Teatro completou 40 anos e fez uma grande festa. O Teatro Santo Antonio mudou de nome e foi rebatizado de Teatro Martim Gonçalves. A instituição, então dirigida por Carlos Nascimento, convidou o diretor paulista José Possi Neto, que fora professor e diretor da unidade nos anos 1970, para dirigir o texto *A Casa de Eros*, escrito pela dramaturga Cleise Mendes. O texto é, segundo a própria autora, um “drama de estações”, “desenhando num caleidoscópio uma espécie de biografia onírica da Casa”.<sup>1401</sup> O texto relembra algumas das principais e mais impactantes montagens da Escola de Teatro nos seus 40 anos, como *Senhorita Júlia*, *A Casa de Bernarda Alba* e *A Ópera dos Três Tostões*, sendo Mac Navalha na nova versão vivido, em dias alternados, pelos atores Wagner Moura e Vladimir Brichta. *A Casa de Eros* é indubitavelmente o espetáculo que lança esses (e outros) nomes para então efusiva, nos anos 1990, cena teatral baiana.

Contudo, o que interessa a presente pesquisa sobre a montagem de *A Casa de Eros* é o quanto o espetáculo ainda se mostra *associado* ao imaginário produzido pela campanha contra Martim Gonçalves. Em primeiro lugar, a peça inicia nos jardins da Escola de Teatro, no que seria a recriação simbólica dos ‘famosos chás’ que reuniam a elite econômica nos igualmente famosos jardins. A peça leva público e encenação para o palco interior do agora Teatro Martim Gonçalves e recria, como já se disse, algumas das principais montagens da casa. Há uma cena em que Martim Gonçalves (vivido pelo ator-professor Sérgio Farias) aparece em silêncio, sob uma verdadeira saraivada de críticas, então coletadas nos jornais baianos de 1961 contra sua administração. Ele não responde. A presente tese acredita que é por essa época, da montagem de *A Casa de Eros*, que se convencionou, posto que ouvido pela doutoranda nos corredores da Escola, que Martim Gonçalves parece ‘responder aos seus detratores com o trabalho, com as encenações’, não se defendendo jamais diretamente das acusações.

É verdade que a pesquisa que sustenta a presente tese não encontrou na época da campanha jornalística baiana nenhuma fala de defesa do próprio diretor sobre o seu trabalho, na verdade, não encontrou a defesa de ninguém. Mas encontrou falas *diretas* de Martim Gonçalves em defesa do seu próprio trabalho e em defesa dos ataques que sofria na Bahia em jornais cariocas e, sobretudo, em revistas de circulação nacional, em especial as grandes reportagens publicadas em *A Cigarra* (“a crítica mais insistente que se faz a Escola relaciona-se com o fato de alguns elementos de seu corpo docente não continuarem a lecionar. Ora, esses professores nunca foram contratados em caráter permanente e, na maioria, vinham decididos a passar tão somente um período aqui”)<sup>1402</sup> e na revista *Teatro Ilustrado* (“Na verdade, esses

<sup>1401</sup> Em Entre a História e Memória o Tempo/Espaço de Eros, no A Tarde Cultural, em 31 de agosto de 1996, A Tarde, Bahia.

<sup>1402</sup> *Em Estudante já Aprende a ser Ator na Universidade*, revista *A Cigarra*, agosto de 1961. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

descontentes nem sempre trabalharam de acordo não só com o diretor como também com os seus colegas, outros professores, pouco habituados que estavam ao que deve ser um trabalho universitário, dentro de uma orientação técnica, menos temperamental, sem os altos e baixos das relações entre atores e diretores, proverbiais da profissão cênica”<sup>1403</sup>. O então recém-lançado livro *O Teatro na Bahia Através da Imprensa – Século XX* (1994) também servira como fonte bibliográfica para a pesquisa de construção do texto *A Casa de Eros* (1995/1996). Por fim, se se sabe que havia uma campanha dos jornais baianos contra Martim Gonçalves, era de ao menos se supor que através desses jornais em campanha que ele não conseguiria se posicionar mesmo.

Mas, nos anos 1990, o imaginário sobre ‘quem era Martim Gonçalves e sua Escola’ parecia já estar consolidado. Tanto que os cinco textos escritos sobre o quadragésimo aniversário da Escola e publicados no *A Tarde Cultural*, sob o título *Cena Ousada*, todos escritos, em última instância, em homenagem ao criador da Escola de Teatro, de um modo geral, além de *defenderem* que, sim, o diretor *também* encenara textos nacionais, não estando desvinculado de forma alguma do território nacional e baiano, sim, era igualmente importante/necessário encenar clássicos estrangeiros numa Escola de Teatro. Como se vê, uma defesa que deixa escapar ‘o tudo o mais’ que fora a Escola de Teatro nos anos Martim, ‘tudo o mais’ inclusive pontuado há cinco anos pelo, agora falecido, professor Nelson de Araújo, no mesmo encarte cultural.

Sem querer ou, melhor, sem poder descer numa análise aprofundada dos seis artigos escritos por professores/pesquisadores da casa (Paulo Dourado, Maria da Conceição Paranhos, Nilda Spencer, Cleise Mendes, Armindo Bião e Adailton Santos) é indubitável o tom de *defesa* que os acompanha. A Escola de Teatro ainda procurava se *defender* da berlinda que entrara no cenário cultural pela canhestra campanha de 1961, tentando reunir as provas, as vezes trazendo números, que atestassem a sua importância para o desenvolvimento da cultura no estado.

Para destacar realmente apenas um momento, um trecho do texto de Dourado, por possuir profundas relações com o objetivo primeiro da presente tese:

A cultura baiana possui entre suas características marcantes uma tendência desagregadora, uma desconfiança da ordem e uma tremenda capacidade destrutiva. Lina Bo Bardi, Smetak, Glauber e muitíssimos outros foram vítimas dessa força. Martim Gonçalves também foi. Embora fosse alvo de homenagens e prestigiado pela melhor parte da *intelligentsia* da época, foi sistematicamente atacado pelos estudantes, pela imprensa (jornais e TV) e até por intelectuais e professores universitários. Os ataques estavam baseados justamente naquilo que com o tempo revelou-se o seu melhor: a divulgação dos clássicos, da vanguarda e de textos locais em encenações

---

<sup>1403</sup> Há Também Descontentes, mas Maioria Favorável Consagrou o Trabalho do Martim Gonçalves, na *Teatro Ilustrado*, agosto de 1961. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

marcantes e significativas, tidas então como ‘elitistas’. Em um episódio conhecido, Martim exigiu que os atores de *A Ópera dos Três Vinténs* (sic) recebessem cachê para se apresentarem na televisão. A busca da excelência e profissionalização foi o bastante para desencadear uma campanha que resultou em sua saída definitiva de Salvador.<sup>1404</sup>

Em 1997, Hebe Gonçalves finaliza a biografia *Martim Gonçalves em Cena*, mas falece pouco tempo depois. A obra, com 94 páginas (fora a ficha de espetáculos, ao final e em anexo), dedica 15 delas para a temporada baiana do diretor (GONÇALVES, 1997: 54-69). O exemplar do volume foi igualmente doado à presente tese.

Em 1998, a Escola de Teatro, através do recém-criado Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em Artes Cênicas, publica os resultados da pesquisa *Indicadores para a Avaliação da Produção Acadêmica da Escola de Teatro da Ufba (1956-1997)*, sob a coordenação do professor Armindo Bião. O estudo propõe uma periodização da Escola de Teatro em sete períodos. O primeiro, chamado de Fundação da Escola, corresponderia à gestão de Martim Gonçalves (1956/1961) e Nilda Spencer (1961/1963) e recebe o seguinte resumo:

Caracterizado por uma constante produção de espetáculos, documentados em pequenas publicações e exposições (no que seria, no projeto do diretor Martim Gonçalves, um museu) com material de pesquisa que sustentou a criação artística do período, paralelamente à manutenção de um curso de nível médio para a formação de atores e de cursos livres (de extensão). Apesar do elevado índice de evasão desses cursos, o período é considerado pela opinião pública como os ‘áureos tempos’, os anos dourados do grupo oficial da Escola – A Barca – com patrocínio da Fundação Rockefeller. Além disso, ampliando-se o horizonte da pesquisa para o conjunto do teatro baiano, esse período da Escola é também o da gestação e criação do Grupo dos Novos, formado por ex-integrantes dos corpos docente e discente da Escola – com a liderança de João Augusto Azevedo. Uma dissidência do modelo original criado por Martim Gonçalves, os Novos representaram a confirmação de algumas de suas premissas: um teatro de repertório baseado num núcleo de companhia permanente, organizado e treinado cotidianamente, atento à cultura local, nacional e internacional. A revista *Repertório*, inicialmente em formato de programa informativo-pedagógico acompanhando a realização dos espetáculos oficiais da Escola, foi a seguir retomada em novo formato, independente da estreia de espetáculos oficiais da escola, com maior número de páginas (111), visando dar início a uma série regular do periódico acadêmico, contendo artigos, ensaios e documentos relativos ao teatro na Bahia e no Brasil, às tendências contemporâneas do teatro, além de uma peça teatral. Esta série de publicações não teve infelizmente continuidade (BIÃO, 1998: 06).

---

<sup>1404</sup> Em *As Várias Casas de Eros*, de Paulo Dourado, em *Cena Ousada, A Tarde Cultural*, encarte do *A Tarde*, Bahia, em 31 de agosto de 1996.

A pesquisa *Indicadores para Avaliação* é um esforço louvável para a reunião ampla de dados sobre os espetáculos, publicações, corpo docente e discente existentes ou já passados nesses 41 anos da Escola (1956-1997), contudo, esbarra na habitual falta de informações objetivas sobre os anos Martim Gonçalves.<sup>1405</sup> Falta informação objetiva sobre professores, alunos, publicações e eventos realizados entre os anos 1956 e 1961, o que também revela o estado do acervo oficial da Escola que, desde os anos 1970, já se divulgava pelos jornais, era caótico. Existe inclusive uma lenda, que a presente tese não pode averiguar o quanto de real há nela, que nos anos 1970, um dos diretores (ou professor?) da casa havia reunido ‘tudo que dizia respeito a Martim Gonçalves’ e com isso feito uma fogueira nos jardins da Escola de Teatro, no intuito de se livrar de uma vez por todas do ‘fantasma’ que rondava a instituição. Independente de o fato ser verdadeiro ou não, apenas a construção e perpetuação de um fenômeno simbólico como esse é digno de estudo.

Ao final, na análise dos dados recolhidos, também é notória a atitude defensiva que a unidade possui, inclusive quando escreve “mas a força positiva de sua presença nesse panorama (teatral baiano) é inquestionável” (BIÃO, 1998: 500). E que o trecho acabara de pontuar que:

A análise das relações conflituosas entre a escola e a mídia não foram suficientemente aprofundadas. No entanto, podem-se identificar dois dos momentos mais significativos desses conflitos; o período que antecedeu o afastamento de Martim Gonçalves (no início dos anos 60), no qual se destaca a fúria crítica de Paulo Francis; e o período de explosão do sucesso de público do teatro baiano, do qual aparentemente a escola estaria alijada, destacando-se aí a presença parceira e provocadora de Aninha Franco. De fato, alguns dos mais atuantes e bem sucedidos diretores, autores e atores do teatro baiano contemporâneo passaram muito rapidamente como alunos pela escola ou, simplesmente, nem por ela passaram, ainda que mantendo com ela relações estreitas.

Em 2003, é defendida 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. É um estudo sério, que procura contar a história da criação da Escola de Teatro até o ano de 1966. O recorte que se empreende é pelo Modernismo teatral levado adiante pela escola, mas como também centra foco nas *montagens*, deixa fora ‘o tudo o mais’ promovido pela administração Martim Gonçalves. Isso a despeito de construir um tópico ‘Manifestações Populares na Poética de Martim Gonçalves’, onde pontua, além do

---

<sup>1405</sup> Para registrar, por exemplos: o espetáculo *A Almanjarra*, de 1958, é citado como dirigido por Geraldo Del Rey e não por Antonio Patiño, como de fato foi, sob a supervisão de Martim Gonçalves, pp. 12. No item corpo discente, há faltas claras, como os nomes de Nilda Spencer, Jurema Penna, Sonia dos Humildes, todas da primeira turma. Na turma de 1956, apenas consta o nome de Carlos Petrovich. Também no item professores, as informações associadas aos nomes não coincidem com a pesquisa empreendida pela tese. Para citar apenas um exemplo, o nome Martim Gonçalves está como em exercício apenas “em junho de 1960”.

cunho popular presente “na recepção do espetáculo”, a procura pela “praça pública”, a aproximação com formas populares, a montagem do texto inspirado em cordel e a apresentação do Rancho da Lua. Ainda sobre a “face popular de Martim Gonçalves”, Leão republica um trecho do texto de Nelson de Araújo, aquele de agosto de 1991. Concluindo a princípio que:

Evidencia-se mais uma vez a diversidade e o pluralismo do projeto de Martim Gonçalves em transitar pelos diversos códigos e matrizes espetaculares, renunciando também os elementos estruturadores na composição e organização do material escolhido para ser mostrado no Pavilhão da Bahia, na V Bienal de São Paulo, em 1959. Essa exposição é uma realização da Escola de Teatro, concebida e organizada por Martim Gonçalves e Lina Bo Bardi.

*Abertura para Outra Cena*, que em 2006 será publicada em livro com o mesmo nome, acrescido do subtítulo *O Moderno Teatro na Bahia*, contudo, se mantém, como se pode perceber acima, muito vinculado ao imaginário construído e consolidado pelos jornais baianos, em última instância, pelas campanhas. Apesar de utilizar como referência os programas de espetáculos e as revistas-programa da Escola, o estudo não cruza as informações com qualquer outra informação oficial produzida pela reitoria e/ou pela Fundação Rockefeller, apesar de dedicar espaço considerável do trabalho para falar do relacionamento de ambos com a unidade.

Antes do lançamento em livro da pesquisa de mestrado de Leão, é apresentada, em 2006, também no PPGAC, a dissertação *Impressões Modernas – Compreensão e Debate sobre Teatro na cobertura dos jornais A Tarde e Diário de Notícias entre 1956 e 1961*, o mestrado da autora da presente tese. O objetivo do trabalho foi analisar especificamente as diferenças na cobertura teatral do referido período por parte dos jornais baianos *A Tarde* e *Diário de Notícias*. O estudo, em 2009 transformado em livro, percebeu claramente a virada editorial do *Diário de Notícias* em relação a unidade de ensino e as campanhas jornalísticas perpetradas em 1961. As informações coletadas pela pesquisa de mestrado em muito auxiliaram a construção da tese doutoral que agora se encerra, tese que além de realizar entrevistas com diversos artistas do período, também analisou a cobertura teatral do *Jornal da Bahia*, cruzando-os com documentos oriundos do acervo pessoal coletado por Martim Gonçalves, do acervo Hebe Gonçalves, do acervo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, do acervo Glauber Rocha do Tempo Glauber, do acervo encontrado na Escola de Teatro, do acervo sobre Martim Gonçalves presente na Funarte, do acervo Paschoal Carlos Magno, do acervo sobre a Escola de Teatro e sobre Martim Gonçalves cedido pelo *Rockefeller Archive Center*, do acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia, do acervo do Centro de Estudos Afro-Orientais, do acervo da Fundação Pierre Verger, cruzando-os ainda com uma diversidade de textos, cartas, estudos e indicações de leitura realizados ou cedidos por pesquisadores de diversas

partes que souberam da existência de uma tese sobre Martim Gonçalves e doaram com incrível espírito participativo e científico material para concretização da mesma.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS OU SOBRE ENCONTRAR ESCAMAS NO NINHO DE UM PÁSSARO

A tese *Martim Gonçalves – Uma Escola de Teatro contra a Província* foi escrita com o objetivo de responder à seguinte pergunta: ‘Por que o diretor Martim Gonçalves foi afastado da Escola de Teatro da Universidade da Bahia em 1961?’ Tal problema, como se viu, de natureza apenas aparentemente pragmática, foi o modo particular de adentrar num universo complexo de questões e tensões presentes na criação e administração de uma instituição, de teatro, numa universidade, em Salvador, em meados do século XX, assim como de (re) conhecer as variadas relações de poder entre pessoas e instituições, dedicando atenção especial para as práticas sociais que mobilizam o fazer artístico e institucional.

A partir de uma série de novos documentos, oriundos das mais diversas instituições e acervos, a presente tese: no primeiro capítulo, propôs uma narrativa inédita sobre Martim Gonçalves, com o objetivo compreender a formação do homem de teatro, acompanhando suas experiências artísticas e profissionais mais significativas até o momento em que ele assume a responsabilidade de conceber e dirigir a primeira Escola de Teatro do Brasil ligada a uma instituição de nível superior, a Universidade da Bahia; No segundo capítulo, propôs uma *nova* narrativa interpretativa para a história da Escola de Teatro da Universidade da Bahia (1956-1961).

Uma nova narrativa para a história da Escola de Teatro se mostrou necessária porque as narrativas históricas sobre aqueles anos na Bahia, sobretudo as voltadas para a área de cultura e artes, foram por demais baseadas nos textos e reportagens publicados no jornalismo do mesmo período, com pouco ou nenhum *confronto* dessas informações com outros documentos, oficiais ou não, como editais, atas, projetos e cartas, como também com o confronto entre depoimentos, fotos e demais relatórios. A persistência por um confronto com as informações publicadas pelos jornais, em suma, com a *visão* proposta pelos jornais baianos e que muito direcionou os estudos históricos posteriores, também foi necessária por conta do conhecimento da ocorrência de campanhas jornalístico-midiáticas realizadas em Salvador contra o diretor da Escola de Teatro, ao longo do ano de 1961. O livro *Impressões Modernas – Teatro e Jornalismo na Bahia* (2009) já delinear claramente os posicionamentos e ataques em relação à Escola de Teatro e ao seu diretor por parte da Página *Unidade*, mantida pelo movimento estudantil baiano, e da coluna *7 Dias no Teatro*, escrita por Adroaldo Ribeiro Costa, ambas publicadas pelo jornal *A Tarde*, e pela coluna *Rosa dos Ventos*, do *Diário de Notícias*, de autoria do diretor da rede de *Emissoras e Diários Associados* na Bahia, Odorico Tavares.

Com tal caminho tendo sido percorrido, o terceiro capítulo pode propor e analisar uma sequência de sete práticas de aceitação, acolhimento e repúdio

direcionadas à instituição teatral e ao diretor da mesma, práticas retiradas substancialmente dos jornais da época e das reportagens e livros, também de história, que os tomaram como fonte.

A tese *Martim Gonçalves – Uma Escola de Teatro contra a Província* se constitui, portanto, numa obra composta por três partes, mas essas três partes de modo algum são independentes. Pelo contrário, apenas a partir do entrelaçamento delas (homem, obra e acolhimento/rejeição) se pode trazer luz para a história que há 50 anos permanece equívoca e obscura para os brasileiros, mas, principalmente, para os próprios baianos. O grave problema que há na memória da cultura baiana é ainda muito superior do que uma ‘simples’ ignorância, como ocorre com o assunto – criação e administração da primeira tentativa no país de se ensinar teatro numa universidade – para o teatro brasileiro. Na Bahia, até hoje, se acredita num Martim Gonçalves, numa Escola de Teatro de Martim Gonçalves, pelo *avesso*. *Avesso* construído/consolidado, agora se sabe, exatamente nas famigeradas campanhas de 1961.

Não apenas o homem Martim Gonçalves surge – quando surge – nos ‘livros, discursos e escritos de história da Bahia’ e no imaginário cultural baiano completamente distorcido, como toda a sua grande obra realizada na Bahia entre os anos de 1956 e 1961 esteve despedaçada, oculta ou mesmo a ele não sendo creditada a autoria/participação durante todos esses anos. Dessa ‘obra’ praticamente apenas havia restado a Escola, ou seja, o Casarão, a *casa* mesmo, e um punhado de espetáculos, de ‘alto brilho, qualidade e glamour’, ainda que questionados por não serem *efetivamente* nacionalistas. Curiosamente, uma frase deslocada também pairava no imaginário baiano, contudo sem fazer o menor sentido: “a Escola de Teatro de Martim Gonçalves era uma das melhores do mundo”. Diante do que se *sabia*, portanto, tal sentença soava mais como bravata, alucinação ou mesmo sintoma do conhecido (mas pouco estudado) ‘exagero de baiano’.

A autora da tese não tem condições nesse espaço reduzido de uma consideração final de descrever toda a surpresa, choque e mesmo horror que sentiu ao encontrar sob os escombros aparentemente cimentados pela passagem do tempo todas as atividades, parcerias, apoios, trabalhos, pesquisas e realizações perpetrados pela primeira administração. A autora da tese também não poderia afirmar a primeira vez que, estudando/ouvindo sobre a história de Martim Gonçalves e sua Escola na Bahia, como participante mesmo do cenário local, percebeu elementos e dados que simplesmente *não encaixavam* com aquele ‘todo conhecido’. Talvez tenha sido quando trabalhara como jornalista de importantes veículos baianos, talvez tenha sido pelas coxias e corredores dos teatros que atuou, ouvindo professores-artistas de teatro, professores que conheceram os professores que trabalharam com Martim. O fato é que encontrou algumas escamas no ninho de um pássaro. E as guardou.

Martim Gonçalves, o estrangeiro, Martim, o adepto de estrangeirismos...!! Quando no cruzamento dos documentos reunidos pela presente pesquisa, ele

praticamente *saltou vivo* para fora dos textos, sim, como um exímio folclorista, pesquisador compenetrado das culturas autóctones *brasileiras*, estudioso exemplar de diferentes técnicas artísticas populares, aristocráticas e/ou burguesas cultivadas em diversos territórios e ‘campos’, por isso mesmo jamais finalizando sua busca ‘pelas raízes/conexões’ das mesmas quando esbarrando num solo nacionalista. O tipo de envolvimento substancial que Martim Gonçalves propunha com as práticas teatrais e culturais mostra, mais uma vez, o quanto a configuração nacionalista é episódica, a despeito dos desconfortos ideológicos e mesmo pessoais que isso ainda cause.

A miopia, a cegueira, o autismo causados por abordagens nacionalistas *simplórias* jamais foram acatadas por Martim Gonçalves, fosse como diretor da Escola de Teatro da Bahia, entre 1956-1961, fosse como diretor de teatro no Rio de Janeiro, entre 1962-1973, ambiente onde ele continuou “dirigindo na contramão” da abordagem romântica e revolucionária que encampou praticamente *toda* a produção estética e intelectual brasileira do período, com largos reflexos até a atualidade. Logicamente, pagou um preço altíssimo por isso. Mas, pelo menos no Rio, seu nome associado a palavras nunca fora pichado nos muros.

Sob sua administração na Bahia, a Escola de Teatro estudou/acolheu/buscou contribuições técnicas e textos dramáticos de diferentes países: Inglaterra, França, Alemanha, Japão, “África”, Rússia, EUA, Suécia, Espanha, Portugal, Brasil. A despeito disso, a tese destrinchou, a base administrativa da Escola de Teatro da Bahia é americana. Assim como, o convênio com a Fundação Rockefeller, independente da pressão ideológica do período, fortaleceu laços com artistas, técnicas e tecnologia americanos. Mas não apenas. Além de o dinheiro americano ter financiado estudo/trabalho/pesquisa de/sobre baianos, italianos, franceses, africanos, entre outros povos, estudos etno-antropológicos e culturais que ajudarão a definir *a face* da Bahia nos próximos 50 anos, há fortes indícios que com essa verba foram impressos os programas para a encenação de um texto do ‘alemão comunista’ ‘proibido nos EUA’, Bertolt Brecht. Mas há ainda muito que se investigar no quesito verbas e parcerias da Escola de Martim. Ainda em 1955, antes da primeira ida de Martim Gonçalves a Nova Iorque, sobre o ‘desafio’ que ele enfrentaria na Bahia, a colunista Claude Vicente já havia transmitido que o mesmo pretendia fazer “um curso universitário de teatro baseado nas experiências mais variadas”.<sup>1406</sup> Assim o fez.

Contudo, não foram poucos os alunos-artistas contemporâneos que *não* enxergaram a pluralidade desses movimentos, visualizando apenas *um* ou *outro lado* do empreendimento, jamais compreendendo as ações da Escola de Teatro como um todo integrado. Sobretudo os alunos-atores, ou os ‘críticos’, que se mostraram particularmente apegados/atentos à origem nacionalista dos textos e dos autores das peças dramáticas encenadas e de determinados métodos de interpretação. O tipo de *apropriação* descrito acima, aliado ao verdadeiro *caos informativo* criado pelas

<sup>1406</sup> Na coluna Teatro, da *Tribuna da Imprensa*, do dia 26 de dezembro de 1955, Pasta de recortes de 1955. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer.

campanhas jornalísticas de 1961 (é preciso considerar que pessoas conheceram a Escola de Teatro, mesmo na época, *apenas* através do que falavam as campanhas) contribuirá para formar o pântano de ideias no qual boa parte da produção teatral baiana se verá charfudada nas próximas décadas. Não foram raros os depoimentos e matérias sobre o ‘teatro baiano’ nos anos imediatamente posteriores à administração Martim Gonçalves que informaram que grupos locais se digladiavam entre si e que “ninguém se entende no teatro baiano”.<sup>1407</sup> Como poderia ser diferente? O nível do debate público que se estabeleceu, baseado no total desconhecimento dos  *fatos*, legou o estado de miséria que, indubitavelmente, será objeto das novas pesquisas que se debruçarem sobre os anos 1960 e 1970.

Nos anos 1980, a ideia de *nacionalismo* brasileiro sofrerá um processo de mutação ainda mais contagioso e perigoso em Salvador: o *nacionalismo baiano*. Nele, a grande dramaturgia mundial não apenas deveria ficar de fora, como, sobretudo, ou melhor, *apenas* textos de baianos poderiam ser encenados. Sem as contribuições técnicas de diferentes textos da dramaturgia universal e do teatro Ocidental (esse pleonasma), não admira que a vitalidade do teatro baiano esteja tão ameaçada. *Salvador se basta*. É a ideia que se pode inferir de tal prática e comportamento coletivo. E diante de tal conclusão, só se pode acreditar que Salvador é uma cidade com uma espantosa capacidade de produzir discursos ilusórios sobre si mesma.

Mas não precisa ser assim e nem sempre foi assim. Ainda no início dos anos 1960, apenas para ficar no exemplo de um ‘aluno’ que vislumbrou a extensão e dinamismo da proposta e da direção que a Escola de Teatro apontava, é imprescindível a citação do nome do cineasta Glauber Rocha. Sobre a formação que afinal recebeu nessa escola, estudos urgem. Não obstante, a conclusão embrionária que se pode chegar após a escrita dessas quase 800 páginas é que simplesmente está tudo, a partir de agora, para ser pesquisado. A revisão do papel e da história da Escola de Teatro de Martim Gonçalves no contexto baiano condiciona, quase que automaticamente, novos estudos sobre a administração Edgard Santos; inéditas e específicas análises sobre as verbas e convênios internacionais perpetrados em sua reitoria; sobre a ambiguidade que o reitor possuía em relação à área de artes, cujo impacto foi tão soberano que reconfigurou, de forma retrospectiva, o próprio projeto inicial da instituição; sobre o trabalho de Lina Bo Bardi na Bahia e sua aproximação com o popular brasileiro; sobre *Bahia no Ibirapuera*; sobre os primórdios da criação do primeiro museu baiano de arte moderna; sobre o apoio institucional da Escola de Teatro para as pesquisas do hoje famoso etnólogo Pierre Verger; sobre a gravação do xirê completo de um candomblé, em 1958, no Teatro Santo Antônio; sobre o apoio para a criação do Centro de Estudos Afro-Orientais; sobre o surgimento e fortalecimento da ideia de um Museu de Arte Sacra para a Bahia; sobre o papel e os métodos de Odorico Tavares na política baiana entre os anos 1940 e 1980; e, mesmo,

---

<sup>1407</sup> Matéria *O Teatro Baiano*, revista *Viver Bahia*, meados anos 1970. Acervo Jussilene Santana.

para o estudo de uma visão do turismo e da cultura baiana que será apropriada pela administração de Antonio Carlos Magalhães, em sua fase democrática (1990/2000). Não é apenas incrível que todos esses estudos precisem ser realizados, como também que sua necessidade se torne manifesta a partir de uma pesquisa sobre a Escola de Teatro da Bahia. Tal ocorrência é mais uma prova da centralidade que a unidade assumiu como produtora da cultura baiana nos anos em que foi administrada por Martim Gonçalves.

Impossível não registrar a coragem, sem afetação, desse *diretor brasileiro* ao acreditar na possibilidade do exercício profissional do teatro *fora* do eixo Rio/SP. Martim Gonçalves foi *viver* na Bahia. Como se vê pelos próprios diretores das escolas de arte da universidade baiana, não fora um risco assumido de bom grado pelos artistas nacionais, também por isso era uma ação para *gringos*, para estrangeiros (alemães, italianos, poloneses, austríacos) que já estavam longe mesmo de sua pátria. Raro era o brasileiro que largava, e por longo tempo, a capital do país, para se embrenhar numa carreira na Província. Os depoimentos da época, ao menos no teatro, não escondem o lamento de quem tentou: Era como se enterrar vivo. Ou tirar férias forçadas.

E o que dizer da atualidade da complexa solução teatral-acadêmica proposta por ele na Bahia, nos anos 1950? O que dizer, acima de tudo, da audácia anti-populista de não desvincular a cultura dos conceitos de *seleção e de qualidade*, apesar da imensa abertura democrática que promoveu para a *entrada* na Escola da Universidade? Resta aprender que nem sempre as soluções mais *contemporâneas*, são também as mais *modernas*.

Em Salvador, Martim Gonçalves foi bem recebido pela elite socioeconômica e intelectual, em especial por aquela que gestava a Modernidade Baiana nos anos 1950, elite detentora de veículos de comunicação da época, mas tornou-se cada vez menos “enquadrável” e “publicável” por essa mesma elite a cada prova de independência e crítica que dava ao campo teatral e, por conseguinte, ao entorno social, o que ocorria através de sua heterogênea ação frente à Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Ação heterogênea, é importante frisar, jamais contada de forma tão ampla e detalhada como na presente tese. Sem conhecê-la, seria impossível conhecer, sem *mitologias*, as causas do afastamento do diretor. Também foi esmiuçada a recepção da Escola de Teatro/Martim Gonçalves pelo *A Tarde*, jornal que não poderia deixar de ser ‘da elite baiana’, mas de uma elite em grande medida de *oposição aos líderes políticos* que então eram os gestores da Modernidade no estado. Ao final, ambos os espectros da elite local se unem/concordam, como se viu ao longo dos capítulos, para/pelo o afastamento do diretor Martim Gonçalves da Bahia.

Trabalhando no horizonte de temas e de abordagens interdisciplinares propostos e possibilitados pela História Cultural e empregando os conceitos de práticas e representações configurados por Roger Chartier (1990), a presente tese procurou perceber e selecionar do conjunto de acontecimentos/discursos que envolvem a

criação e primeira administração da Escola de Teatro alguns esquemas geradores de classificação e de percepção da realidade, entendendo-os como verdadeiras instituições sociais, ‘chaves’ de acesso para as representações coletivas, em suma, para o imaginário da sociedade baiana.

Em *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*, Chartier esclarece que a História Cultural é importante para identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada e dada à compreensão. Além do trato de problemas conceituais como as práticas e as representações, Chartier reflete sobre *as apropriações*, considerando ainda fundamentais para a interpretação dos documentos as questões concernentes as formas narrativas do discurso histórico e literário (CHARTIER, 1990: 13-29; 80-84).

A obra do historiador Roger Chartier abrange também outras linhas de investigação e pesquisa que muito contribuíram para a realização do presente estudo, como: a história das instituições de ensino e das sociabilidades intelectuais; a história do livro, dos textos e das práticas de escrita e leitura; o debate entre política, cultura e cultura popular; não podendo se desconsiderar suas reflexões sobre o ofício do historiador e sobre a própria escrita da história (*Idem*). A abordagem teórica de Chartier se mostrou um estimulante e resistente solo para a investigação da história da Escola de Teatro da Bahia em sua primeira administração (1956-1961) e para o estudo das apropriações posteriores da mesma por parte dos jornais e da historiografia.

Agindo nesse campo teórico, a presente tese não apenas confirmou como aprofundou as análises realizadas por Santana (2009), que davam conta de que veículos da imprensa baiana assumiram papel ativo e diferenciado na implantação do ideário moderno em Salvador, ingerindo em questões poéticas internas à área das artes cênicas e interferindo na administração de instituições culturais, sobretudo, através da adesão ou da crítica a seus líderes. De modo sucinto, comprovando que jornais são personagens atuantes na construção da história.

Partindo da pergunta-problema (*Por que o diretor Martim Gonçalves foi afastado...?*), o objetivo central da presente tese foi compreender como uma *instituição* como aquela Escola de Teatro criada e encabeçada por uma liderança como Martim Gonçalves entrou em colapso na Cidade da Bahia na virada dos anos 1950/1960. Após o percurso dos três capítulos, mostrou-se insuficiente a linha de investigação histórica que toma como principal – às vezes única – causa da saída do diretor teatral a saída anterior do reitor Edgard Santos do comando da universidade, mostrando-se tal abordagem, na verdade, uma demonstração clara do imaginário, também forte naquela época, que enquadrava estruturalmente Martim Gonçalves como ‘o protegido’ de um ‘poderoso’, imaginário que revela sua indubitável fonte antimoderna, característica mesmo de relacionamentos medievais.

Mas, para além de ter realmente sido um ‘protegido’ do reitor, pelo menos durante boa parte de sua ação, não haveria nada mais a considerar? Afinal, Martim

Gonçalves caiu exatamente dois meses *depois* que adentrou como efetivo da estrutura burocrática universitária, sendo, em linhas gerais, para um funcionário vitalício, a queda de um reitor apenas uma circunstância.

Como se viu, Martim Gonçalves foi afastado da diretoria da Escola de Teatro por um conjunto complexo de ações/reações cujas origens estão presentes desde o primeiro instante que o diretor chega à Bahia. Como regra, o diretor e a instituição que gestava jamais foram recebidos e analisados de forma objetiva em Salvador, sendo compreendidos/aceitos/rejeitados quase que exclusivamente por conta das associações políticos-grupais que possibilitavam o empreendimento, sendo o diretor julgado/aprovado/rechçado por conta de seu (ou não) posicionamento político e pelo seu ‘passado’, por conta de sua aparência, do seu ‘gênio’ e de sua ‘vida particular’.

E o teatro? O teatro era compreendido como uma atividade acessória na estrutura social baiana, tendo Martim Gonçalves empreendido, de Salvador, um salto inovador para a própria estrutura do teatro brasileiro: uma instituição *autônoma* de ensino de teatro *dentro* de uma universidade. Sem falar da promoção da modernização da linguagem teatral, das peças e estudos sobre formas populares *autóctones*, da tradução e encenação de inéditos e contemporâneos autores estrangeiros, dos espetáculos com autores nacionais, de Bertolt Brecht sendo encenado num teatro burguês destruído e das inúmeras atividades de pesquisa que transformaram a Escola de Teatro da Bahia entre 1956 e 1961 num intenso campo de provas para muitas ideias que com certeza podem ser encontradas na cultura brasileira dos próximos anos. À época tal objetivo e mesmo a, como se viu, *arrojada e complexa solução teatral baiana* não foram compreendidos em diversas instâncias, por inúmeros atores sociais locais e nacionais e em diferentes ‘praças’ teatrais do país.

Até hoje, em 2011, sua máxima *hybris*, a de criar uma unidade independente de ensino/produção/pesquisa de Teatro não associada/submetida a outras áreas, seja à Comunicação, às Letras ou, como se considerava na época, ao Direito, não é consenso em todas as universidades brasileiras.

Até hoje, também, a atuação da Escola de Teatro da Bahia contrasta com a do ‘teatro universitário’ de outras localidades por sua importante ação como *produtora de espetáculos*. Para além de ser ‘apenas’ um centro acadêmico, na melhor e na pior acepção do termo, ou de ser apenas mantenedora de ‘mão-de-obra’ para grupos e companhias, a Escola de Teatro é também uma unidade produtora, ganhadora de importantes prêmios de *encenação-atuação* na Bahia e no Brasil, possuindo inserção direta e frutífera com o teatro profissional, inclusive com aquele de fins comerciais.

De Othon Bastos a Wagner Moura,<sup>1408</sup> num ousado resumo-sentença de seus quase 60 anos, a Escola de Teatro ainda vem formando/lançando, através de *seus*

---

<sup>1408</sup> Wagner Moura participou do espetáculo *A Casa de Eros*, texto de Cleise Mendes, com direção de José Possi Neto, realizado em comemoração pelos 40 anos da Escola de Teatro. Contudo, Moura

*próprios espetáculos*, atores-estrelas de incontestável importância para a cena nacional e mesmo internacional. Isso para não falar da contribuição da primeira administração, ainda não estudada, mas inicialmente analisada de forma inédita pelo presente trabalho, para a gênese de importantes nomes do cinema e da televisão brasileiros, como Glauber Rocha, Helena Ignez, Orlando Senna, Otoniel Serra, Paulo Gil Soares, Geraldo Del Rey, entre muitos outros.

Outro tópico que merece ser investigado com celeridade: a promoção sequencial de traduções de peças, a partir do *departamento ou setor de traduções*, coordenado por Brutus Pedreira (1958-1961), com muitos desses textos editados em livro nos anos 1960/1970. Ao menos duas dessas traduções parecem ser *desconhecidas* nacionalmente, as de Clarice Lispector para os textos japoneses *O Tambor de Damasco*, de Yukio Mishima, e *O Crime de Han*, de Shiga Naoya. Todos eles possuem cópias arquivadas no Banco de Textos da Escola de Teatro da Bahia, mas aparentemente são desconhecidos, como já se analisou, pelos estudiosos da obra de Lispector no Brasil (GOMES, 2007: 74-114). Teria a urgência de Martim Gonçalves em montá-los na Bahia, em julho de 1961, com direção de Herbert Machiz, não permitido a feitura de cópias, já que o pedido para a tradução fora provavelmente feito a Lispector na volta do diretor de Nova Iorque, em abril/maio de 1961? A pesquisa já pode ser iniciada.

Para o afastamento de Martim Gonçalves da Bahia contribuíram o tratamento dado pelos jornais ao desentendimento ocorrido com um grupo de alunos durante a temporada de *Um Bonde Chamado Desejo*, o relacionamento do diretor com o movimento estudantil dito nacionalista, o clima político extremamente turbulento do período, mas, sobretudo, atuaram de forma deletéria e com longo alcance as inescrupulosas campanhas promovidas pelos jornais *A Tarde* e *Diário de Notícias*, que exauriram política e pessoalmente, sem qualquer oportunidade de defesa, as forças e apoios locais do diretor.

A certa altura, se vê Martim Gonçalves, *o homem político*, completamente cercado e isolado na Província da Bahia, sem nenhuma oportunidade de articular uma defesa. Um homem só contra “uma cidade inteira”, representada pelos veículos jornalísticos mais fortes, pelos estudantes mais organizados, pela administração universitária e por diferentes órgãos do governo. Um verdadeiro inimigo do povo. Quem estaria errado? Ele ou a Cidade? Mas como acreditar que uma “cidade inteira” poderia estar errada?

Através da tese, também foi possível perceber como seus apoios locais foram, um-a-um, desestimulados a salvá-lo, a ajudá-lo. A pergunta que não pode ser calada é: quem de nós, naquelas mesmas circunstâncias e com o risco de ser a próxima cabeça a prêmio, seria capaz de tal gesto heroico de defendê-lo? O grande e poderoso Martim Gonçalves, aquele que tinha ‘contatos com todo o mundo’ e que durante

poucos, mas intensos, anos fora o homem mais importante e mesmo ‘rico’ da cultura baiana simplesmente sucumbia! O que seria de nós? Como se disse no Capítulo 3, o êxito de tal fenômeno, ‘conseguir *derrubar e silenciar* um grande’, provocou uma perversa pedagogia, afetando profundamente a mentalidade e a formação crítica do campo cultural e intelectual na Bahia. Martim seria o primeiro. Entre 1963 e 1964, logo após o golpe militar, mas através de ações de civis, cairiam/sairiam do Estado: Hans-Joachim Koellreutter, Lina Bo Bardi e muitos outros que fizeram “a Bahia daqueles anos”. Martim Gonçalves, a tese acredita, também não resistiria à Ditadura Militar em Salvador, também sairia nessa leva de 1964. Só que na Bahia, a censura, a covardia e a alcagüetagem chegaram três anos antes. Para arrematar o ponto que se quer defender, não se quer dizer que Martim Gonçalves tinha ‘a única e verdadeira resposta’ para a cultura na Bahia/Brasil, apesar de a tese estar a estudá-la exatamente por acreditar na força da mesma. O problema substancial aqui estudado foram *os métodos* usados para refutá-la.

Em especial sobre a campanha promovida pelo ex-amigo e ex-apoiador do empreendimento Escola de Teatro, Odorico Tavares, não se pode deixar de ressaltar que o ataque jornalístico não possuía *apenas* fundo pessoal, mas também econômico. Ao fechar a Escola de Teatro como fonte fornecedora de espetáculos gratuitos para a recém-criada TV-Itapoan, Martim Gonçalves criara um problema considerável e potencial para o diretor da rede. É importante saber que até 1963, época de início do uso do videoteipe no Brasil, 100% da programação das TVs era mantida com produção local. A partir de 1962, a Escola de Teatro realizará uma parceria com a TV-Itapoan, mas a presente tese desconhece os termos do acordo. Nenhum estudo sobre o tema já fora realizado.

As práticas que culminaram com o afastamento (inclusive do imaginário) do diretor e das ações de Martim Gonçalves na Bahia foram estudadas no *Capítulo 3 – As Estratégias do Embate*, sendo listadas numa sequência que seguiu, não raro, um percurso cronológico, a saber: 1. Cooptação pela bajulação; 2. O uso de mentiras, meias-verdades e a sequência de incompreensões; 3. Argumento *ad hominem*; 4. A crítica bumerangue; 5. Destruição da *persona* pública; 6. Um sonoro silêncio e os caminhos fechados; e 7. Expurgo da memória e da história, recalque e esquecimento.

Descendo de forma ainda mais incisiva sobre os motivos do afastamento de Martim Gonçalves da Escola da Bahia, o conjunto de práticas elencadas acima e estudadas no terceiro capítulo revelam de forma fulgurante as representações características de um imaginário antimoderno, patriarcal, personalista, patrimonialista, nepotista e coronelista, imaginário que jamais poderia compreender a importância de uma *instituição* – quanto mais de teatro – de forma objetiva, para *além* da pessoa que a comandava e das pessoas/grupo que a apoiavam.

Ainda em todo o fenômeno de criação, administração e queda da primeira diretoria da Escola de Teatro, pode-se perceber como em território baiano se confundiu a *autoridade* de Martim Gonçalves na área teatral, autoridade reconhecida

nacional e internacionalmente, com *autoritarismo*; como se compreendeu a relação *mestre-aprendiz*, curiosamente um traço medieval que persiste nas relações de transmissão de conhecimentos artísticos, com a relação *protetor-afilhado*; e de como a *seriedade/timidez/austeridade* de Martim Gonçalves fora *apropriada* pelos habitantes da Bahia que, se ainda não era chamada de ‘terra da felicidade’, como futuramente propagará um dos mais eficientes slogans do Carlismo,<sup>1409</sup> já era há séculos a terra que se dizia e desejava acolhedora e mãe, a terra-mater de todos os brasileiros.

Ainda sobre as práticas elencadas no terceiro capítulo, a presente tese reconhece-as como um conjunto de práticas sociais que exacerbam os elementos interpessoais em prejuízo dos técnico-formais que também caracterizam a feitura e mesmo *consolidam uma experiência institucional*. Em qualquer área/campo, elementos interpessoais estão presentes e podem ser percebido a partir de tópicos objetivos como: peso na fixação de verbas e prazos, definição de nomes para ‘os cargos de confiança’, visibilidade dada a certos empreendimentos e laboratórios e em muitas outras ações. A diferença/questão mais preponderante para o presente trabalho, compreendida a partir da análise da experiência da primeira administração da Escola de Teatro na Bahia, é o quanto os elementos técnico-formais podem ser desconsiderados ou mesmo avaliados como irrelevantes. Essa ‘desconsideração’ e ‘irrelevância’ explicaria em boa medida a fragilidade de nossas instituições e aí não apenas em território baiano, mas brasileiro. À época já se dizia sobre Martim Gonçalves que “não é muito comum encontrar em brasileiro um tal grau de organização”.<sup>1410</sup> A sua batalha pela feitura de uma instituição, forte, com regras *impessoais*, válidas a longo prazo e sem improviso, e no teatro, explica, pelo menos em parte, aquela *percepção* de que ele era *um estrangeiro* adepto de *estrangeirismos*.

A presente tese também compreendeu o confronto Escola de Teatro de Martim Gonçalves e Salvador como um subcapítulo do processo de modernização da sociedade brasileira – da baiana, em particular – e das práticas relacionadas às artes cênicas, visto que os métodos e técnicas empregados pela referida unidade acionaram valores modernos, a saber: os relacionados à reflexividade dos sujeitos modernos (GIDDENS, 1991) e aos saberes do artista encenador (ROUBINE, 1998).

A reflexividade refere-se ao caráter reflexivo da razão, implicando na capacidade de pensar ‘por conta própria’, não mais envolvendo apenas o pertencimento a um grupo, envolvendo ainda a auto-reflexão, a intencionalidade e o empoderamento dos sujeitos frente à realidade, questão crucial para a própria construção da individualidade moderna e marcante contraponto das sociedades modernas em relação às sociedades tradicionais (GIDDENS, 1991; 34-40). Não

<sup>1409</sup> Bahia, terra da felicidade é um trecho da música Na Baixa do Sapateiro, de Ary Barroso, de 1938.

<sup>1410</sup> Em Texto de Eneida em *Uma Escola de Teatro*, publicada em 21 de julho de 1957, no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro.

obstante o emprego dos saberes e fazeres propostos pela modernidade, a Escola de Teatro de Martim procurou ancorar suas atividades com deferência às tradições milenares do fazer teatral e das artes de um modo geral, num grau de complexidade raramente compreendido pelos contemporâneos.

Diante desse quadro, a tese tentou compreender como se deu o encontro, o confronto, a verdadeira ‘guerra cultural’ entre a Escola de Teatro de Martim Gonçalves e a *Província* da Bahia que tanto envolveu e acionou os poderes econômicos e políticos da localidade. A pesquisa procurou avaliar mais profundamente, através do agrupamento e da descrição de episódios e procedimentos, as estratégias utilizadas nesta luta por afirmação de hierarquias, num mundo que vivia intensas transformações e que se alterava a olhos vistos, transformações que *por si* criavam ansiedade e insegurança entre os habitantes de então. Tal análise, talvez seja especificamente oportuna em tempos de encontros interculturais, onde dinâmicas e instituições de diferentes temporalidades e territórios se acumulam neste espaço agonístico que é o ambiente das cidades contemporâneas. Outras ‘guerras’ como essa, entre diferentes instituições, indivíduos e a sociedade baiana, ocorreram por toda a Salvador, mas nenhuma pode ser considerada tão violenta e recalcada pela memória coletiva a ponto de quase se tornar ininteligível para a posteridade quanto o afastamento de Martim Gonçalves da Escola de Teatro e, por conseguinte, da Bahia.

Para poder compreender esse tópico em específico, a pesquisa precisou recorrer ao conceito de memória coletiva, proposto por Maurice Halbwachs e tratado por Michael Pollak (POLLAK, 1989: 03-15). Entre as funções da memória coletiva, Halbwachs destacava justamente a adesão do indivíduo ao grupo e, por conseguinte, a existência de uma “comunidade afetiva”. O sociólogo Pollak, questionando o caráter uniformizador e mesmo opressor da memória coletiva estruturada nesses termos, e junto com outros pesquisadores, retomou o conceito de Halbwachs para discutir a memória coletiva como uma memória disputada pelas memórias recorrentes, entre elas, as “memórias subterrâneas”, articuladas clandestinamente pelas culturas minoritárias e dominadas, que contestam a “memória oficial”. Dentro do processo de mobilidade da memória, garantido pela dicotomia entre a memória e o esquecimento, Pollak reivindica a “inclusão do silêncio”, como forma de penetrar na periferia da memória coletiva, na qual afloram “lembranças traumatizantes”.

(...) lembranças que esperam o momento propício para serem expressas. A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas (POLLAK, 1989: 05).

Pollak ainda ressaltará que embora na maioria das vezes esteja ligada a fenômenos de dominação, a clivagem entre “memória oficial e dominante” e “memórias subterrâneas”, assim como a significação do silêncio sobre o passado, não remete forçosamente à oposição entre Estado dominador e sociedade civil. Encontrando-se com mais frequência esse problema nas relações entre grupos minoritários e a “sociedade englobante”. Tais considerações teóricas foram de fulcral importância para compreender a leva de depoimentos contraditórios, advindos de alunos, parentes e pessoas próximas ao diretor Martim Gonçalves, que contradiziam a memória coletiva e oficial presente sobre o diretor e sobre todo o fenômeno ainda hoje na Bahia.

Sobre os elementos que atuaram na formação dessa “memória coletiva” baiana sobre Martim Gonçalves, talvez não seja irrisório pontuar que: a elite a que Martim Gonçalves inicialmente se uniu na cidade será o braço baiano de apoio ao Golpe Militar, inclusive na sua fase mais ‘truculenta’; Os EUA ganharão, cada vez mais, ao longo dos governos militares, papel de preponderância nas ações e decisões estratégicas do país, sendo a participação americana na América Latina durante a Guerra Fria cada vez mais incisiva, agressiva e polêmica; Essa mesma elite baiana juntamente com instituições americanas “empurrarão” ao estado um modelo de modernização autoritário e antidemocrático ao longo dos anos 1960 e 1980; E grande parte da elite econômico-intelectual que apoiou Martim Gonçalves, mesmo durante parte das campanhas, se afasta do estado logo em seguida à saída do diretor, em especial Clarival do Prado Valadares, Glauber Rocha, Helena Ignez, Brutus Pedreira, entre outros.

Tudo indica que essas articulações futuras sobrepesarão para a continuidade/agravamento da incompreensão sobre a ação da Escola de Teatro de Martim Gonçalves e seus apoiadores entre os anos 1956/1961, mesmo porque a grande maioria dos estudos sobre cultura/artes no Brasil possui relação com o pensamento marxista ou de esquerda, sofrendo, como se pode notar, Martim Gonçalves, de mais um preconceito: o de objeto de pesquisa.<sup>1411</sup>

Sem objetivar escrever uma biografia sobre Martim Gonçalves, a tese, como se viu, procurou compreender também o quanto da personalidade de Martim, de suas propriedades e características pessoais – personalidade considerada capital nesse

---

<sup>1411</sup> E, nesse ponto, a autora da tese tem mais um depoimento. Não apenas pelos comentários pessoais que recebeu enquanto realizava a pesquisa, mas especificamente sobre um documento gerado já na finalização do mestrado, quando um professor transcreveu em *relatório oficial* para o CNPq seu nome Jussilene Santana por *Jussilene Santana de Magalhães*. Ora, o imaginário ‘dos Magalhães’ na Bahia é claramente relacionado a grupos majoritários, elitistas e coronelistas, de atitudes truculentas. Se não foi um ato deliberado, mas um *ato falho*, tanto melhor para provar o que está sendo argumentado. Ver em *Relatório de Pesquisa 2004-2007, Facom/Ufba*, em <http://www.cult.ufba.br/Projetos%20de%20Pesquisa/RELAT%C3%93RIO%20DE%20PESQUISA%20-%20CNPQ%202004-2007.pdf>. Acesso em 09 de dezembro de 2012. Também no acervo da autora.

ambiente –, foi basilar tanto para a criação daquela atmosfera de motivação, profissionalismo e exigência que circundou a Escola de Teatro, em sua curta, porém marcante, primeira administração, quanto para a relação paroxística que desenvolveu com as estruturas de poder da capital e com o corpo discente. Sem querer relativizar a importância do estimulante contexto ao qual estava inserido, nem muito menos menosprezar o papel de inúmeros professores e estudantes que encorparam, ampliaram e promoveram as atividades da instituição, o estudo centrou claro foco em Martim Gonçalves, visto que foi um líder não apenas pelo poder que de fato deteve, mas pelos predicados de sua ação. Talvez agora, após a presente pesquisa ter efetivamente considerado a atuação de Martim Gonçalves, se possa estar livre para analisar as intervenções, influências e características específicas de outros docentes da primeira administração, como, por exemplo: Brutus Pedreira, Gianni Ratto e Ana Edler, só para citar alguns.

Aqui referenda-se mais uma vez não tratar-se a presente tese de uma biografia, apesar de intensa pesquisa biográfica sobre todo o percurso de quase 54 anos de vida do diretor (1919-1973)<sup>1412</sup> ter sido realizada como embasamento para a escrita. Tal investimento fora necessário, como já se disse, por conta do estado de destruição/confusão e mesmo inversão da memória sobre Martim Gonçalves na Bahia, para além da ação do próprio tempo, que promove o esquecimento.

Se o presente texto realmente fosse uma biografia, seria impossível não descer aos detalhes do cotidiano e da intensa formação artística e mesmo ética recebida por Martim Gonçalves na *Slade School of Fine Arts*, de Londres, que funcionou durante parte da II Guerra Mundial no *Ruskin College*, em Oxford, e de como os ensinamentos dessas escolas repercutiram em suas ações posteriores. Sobre como as diretrizes do movimento *Arts and Crafts* (Artes e Ofícios), criado pelo medievalista inglês William Morris, cuja inspiração remonta exatamente os textos e ideias do pensador romântico inglês *John Ruskin* e de como os debates travados na *Slade School* sobre o ensino de artes e as corporações de trabalho acompanham sua obra e carreira. O *Arts and Crafts* inglês foi uma importante influência para o surgimento posterior da alemã Bauhaus. A Bauhaus foi um horizonte-modelo para as ações de Lina Bo Bardi no MASP, na década de 1950, e na Bahia, em 1960. Assim, e mais uma vez, Lina Bo e Martim possuíam muitas afinidades eletivas.

Numa biografia, outro assunto falado apenas topicamente teria, por exemplo, que ser mais destrinchado: a religiosidade familiar de Martim Gonçalves e a influência em sua personalidade dos ideais e do *carisma* Beneditino (*Ora et Labora* – ora e trabalha). Segundo amigo próximo da década de 1960 e 1970, Martim Gonçalves “não era católico”, mas um “homem muito místico”.<sup>1413</sup> Também se deveria considerar o ambiente protestante, constituído como substrato do imaginário

<sup>1412</sup> Martim Gonçalves nasce no Recife, em 14 de setembro de 1919; Morre no Recife, em 18 de março de 1973.

<sup>1413</sup> Em entrevista do cenógrafo Hélio Eichbauer à autora da tese.

no Recife, em Pernambuco, sua terra natal, em oposição ao jesuítico católico baiano. A Companhia de Jesus fora criada no século XVII para a conversão dos gentios das terras distantes recém-descobertas, através da ação missionária e da pregação *oral*, o que muito influenciou a vida pública e a formação escolar baianas.

Seria ainda necessário sobrepesar o desconforto que Martim Gonçalves *sempre* pareceu sentir no ambiente teatral por conta da luta intestina e de egos travada entre artistas, com o fato de ele vir originalmente de uma área altamente corporativa, a de médicos, que a despeito da luta de vaidades entre si, se protegem arvoradamente de ataques e mesmo de acusações dos *erros* apontados pelo ‘resto’ da sociedade. Martim continuou amigo de colegas médicos por toda a vida. Seria também fundamental aprofundar a informação de que Martim Gonçalves admirava os valores orientais, sobretudo os japoneses, não apenas nas formas artísticas, como nas formas de organização institucional e de autocontrole pessoal.

E, realmente por fim, seria preciso aproximar-se da própria personalidade orgulhosa de Martim Gonçalves, que jamais se considerou uma *vítima escorraçada*, pleiteando justiça ou consideração pelos dantescos acontecimentos que motivaram seu afastamento da Escola de Teatro, instituição por ele concebida e animada nos seis longos anos em que viveu na Bahia.

## REFERENCIAS E FONTES BIBLIOGRÁFICAS

### BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Flávio. **As Questões da Crítica Literária**. In: Martins, Maria Helena (org.) Outras leituras. São Paulo: Itaú Cultural, 2000. p.19-35.
- ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. 236p.
- ALSINA, Miguel Rodrigo. **La Construcción de la Notícia**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.208p.
- ALVES, Vágner Camilo. **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial. – História de Um Envolvimento Forçado**. Rio de Janeiro: Edpucurio, 2002. 208p.
- ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith. *Usos e Abusos dos Estudos de Caso*. In: **Cadernos de Pesquisa**. Programa de Pós-Graduação em Educação/Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 36 (129): 637-651, setembro/dezembro, 2006.
- 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.
- ANJOS, Jr. Moacir e MORAES, Jorge V. **Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930**. Estudos Avançados, vol.12 no.34 São Paulo Set./Dec. 1998. Acesso em 30 de março de 2010. [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141998000300027&script=sci\\_arttext&tlng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141998000300027&script=sci_arttext&tlng=en)
- AQUINO, Rubim Santos Leão de et al. **Sociedade Brasileira: Uma História**. Rio de Janeiro: Record, 2007. 924p.
- ARAÚJO, Nelson de. **História do Teatro**. Salvador: Funceb, 1978. 412p.
- ARAÚJO, Nelson de. **Pequenos Mundos**. O Recôncavo. Salvador: EGBA, 1986. Tomo I. Salvador: EGBA, 1986. 360p.
- 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.

- AUGUSTO, Sérgio. **Este Mundo é Um Pandeiro: a Chancada de Getúlio a JK**. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Cia das Letras, 1989. 280p.
- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco**. João Pessoa: UFPB/Recife, UFPE, 1996
- AZEVEDO, Paulo Ormino. *Crise e Modernização – A Arquitetura dos Anos 30 em Salvador*. In SEGAWA, Hugo *et alii*. **Arquiteturas no Brasil – Anos 80**. São Paulo: Projeto, 1988. 182p.
- BACELAR, Jeferson. **Mário Gusmão – Um Príncipe Negro na Terra dos Dragões da Maldade**. Salvador: Editora Pallas, 2006. 295p.
- BAHIA, Juarez. **Jornal, História e Técnica**. São Paulo: IBRASA, 1972. 248p.
- BARDI, Lina Bo. **Lina Bo Bardi**. Coordenação Editorial e curadoria de Marcelo Ferraz. São Paulo: ILBPMB, 2008. 336p.
- BARRETO, José Jesus. **Carybé, Verger & Caymmi: Mar da Bahia**. Salvador: Solisluna Editora/Fundação Pierre Verger, 2009. 168p.
- BARRETO, Osvaldo. *Escola de Administração da UFBA: 40 anos de História*. In. Revista Organização & Sociedade, volume 06, número 15, maio/agosto de 1999. pp 09 – 23.
- 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.
- BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 388p.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Coleção Leitura. 70p.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: a aventura da Modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 468p.
- BERNSTEIN, Ana. **A Crítica Cúmplice: Décio de Almeida Prado e a Formação do Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005. 378p.212
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005. 580p.
- BIANCARELI, André Martins. *Países Emergentes e Ciclos Internacionais*. In: **A Supremacia dos Mercados e a Política Econômica do Governo Lula** (Vários). São Paulo: FAPESP/UNESP, 2006. 348p.
- BIÃO, Armindo (org.). **Indicadores para a Avaliação da Produção Acadêmica da Escola de Teatro da UFBA (1956-1997). Relatório Final**. PIBIC/UFBA/ET/Gipe-CIT. Com os bolsistas Adelize Souza, Viviane Paraguaçu, Tânia Soares; Pesquisadora Voluntária Cecília Maria de Araújo Ferreira. Agosto de 1998, Salvador – Bahia. Tomos I e II. 508p.
- BOAL, Augusto. *Augusto Boal, por Nelson de Sá e Sérgio de Carvalho*. In **Memórias do Presente: 100 entrevistas do ‘Mais!’: 1992-2002. Conhecimento das Artes**. Adriano Schwartz (org.). São Paulo: Publifolha, 2003. 560.
- BOAL, Augusto. **Hamlet e o Filho do Padeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000. 348p.
- BORGHI, Renato. **Borghi em Revista**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. Coleção Aplauso, Élcio Nogueira Seixas. 344p.
- 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.
- BOSCHIAN-CAMPANER, Catherine. **Henri Ghéon – Camarade de Gide: Biographie d’un Homme de Désirs**. France: Presses de La Renaissance, 2008. 370p.
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007. 424p.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. São Paulo: Papyrus, 1996. 228p.
- BRANDÃO, Darwin. **Cidade do Salvador – Caminho do Encantamento**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958. 236p.

- BRANDÃO, Tania. *Peripécias Modernas: Companhia Maria Della Costa*. Pp. 484-495. In Anais do 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 15 a 17 de setembro de 1999. Salvador: ABRACE, 2000. 679p.
- BRANDÃO, Tania. **A Máquina de Repetir e A Fábrica de Estrelas: Teatro dos Sete**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002. 330p.
- BRANDÃO, Tania. *Ora, direis ouvir estrelas: Historiografia e História do Teatro Brasileiro*. In Latin American Theatre Review, Fall 2002. Pp. 199-217. Acesso em [http://www.4shared.com/document/9b7ME0t5/26\\_-\\_Ora\\_direis\\_ouvir\\_estrelas.html](http://www.4shared.com/document/9b7ME0t5/26_-_Ora_direis_ouvir_estrelas.html). Em janeiro de 2011.
- BRANDÃO, Tania. **Uma Empresa e Seus Segredos – Maria Della Costa**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009. 456p.
- BRASIL, PALCO E PAIXÃO. Textos de Leonel Kaz, Bárbara Heliodora, Tania Brandão, Sábado Magaldi e Flávio Marinho. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2005. 252 p.
- BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. **Uma História Social da Mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. 376p.
- BRITO, Sérgio. **O Teatro e Eu – Memórias de Sérgio Britto**. Rio de Janeiro: Editora Tinta Negra, 2010. 410p.
- BRITO, Teca Alencar de. **Koellreutter Educador: O humano como Objetivo da Educação Musical**. São Paulo: Peirópolis Editora, 2001. 192p.
- BURKE, Lisa A. & Miller, Monica K. *Phone interviewing as a means of data collection: Lessons learned and practical recommendations*. Forum: Qualitative Social Research, 2(2). (2001). Retirado em 22/06/2010 do URL: [www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-01/2-01burkemiller-e.htm](http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-01/2-01burkemiller-e.htm).
- CAMPOS, André Luiz Vieira de. *Combatendo Nazistas e Mosquitos - Militares Norte-americanos no Nordeste Brasileiro (1941-1945)*. In: História, Ciências, Saúde –Manguinhos, V. 3: p. 603-20, nov. 1998, fev.1999.
- CAMPOS, Ernesto de Souza. **História da Universidade de São Paulo**. São Paulo: EDUSP, 2004. 590p.
- CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003. 386p.
- CARDOSO, Suzana Alice Marcelino. *A Dialectologia no Brasil: Perspectivas*. In. DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada. Volume 15. São Paulo, 1999. Scielo. [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-4501999000300010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-4501999000300010&script=sci_arttext)
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: Estudo Histórico-Crítico, dos Gregos à Atualidade**. - São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. - (Prismas). 538p.
- CARNEIRO FILHO, Carlos E.S. **Gianni Ratto – Artesão do Teatro**. Dissertação de mestrado aprovada pelo PPGA/ECA/USP, 2007. 244p.
- CAROSO, Carlos & BACELAR, Jeferson (org.). **Faces da Tradição Afro-Brasileira**. Rio de Janeiro/Salvador: Pallas/CEAO, 1999. 346p
- CARVALHEIRA, Luiz M.B. **Por um Teatro do Povo e da Terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. Recife: FPHAP, Diretoria de Assuntos Culturais, 1986. 248p..
- CARVALHO, Enio. **História e Formação do Ator**. São Paulo: Editora Ática, 1989. 232p.
- CARVALHO, Luiz Maklouf. **Cobras Criadas – David Nasser e O Cruzeiro**. São Paulo: Senac, 2001. 602p.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A Nova Onda Baiana: Cinema na Bahia (1958-1962)**. Salvador: EDUFBA, 2003. 218p
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **Imagens de um Tempo em Movimento: Cinema e Cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)**. Salvador: Edufba, 1999. 282p.

- CARVALHO, Marta Maria C. (2000). *O debate sobre a identidade da cultura brasileira nos anos 20: O americanismo de Anísio*. In A. L. B Smolka & M. C. Menezes (Horas), **Anísio Teixeira: Provocações em educação** (pp. 53-69). Campinas: Autores Associados. 202p.
- CARVALHO, Sérgio de (org.). *Uma Experiência com Teatro Dialético no Brasil*. In **Introdução ao Teatro Dialético – Experimentos da Companhia do Latão**. Pp. 15-38. 1ª. Edição. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009. 300p.
- CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, sem data. 930p.
- CASTRO, Ruy. **Carmen: Uma Biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 598p.
- CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 458p.
- CAVALCANTI, Eduardo Bezerra. **Hélio Feijó – Leitura de Imagens**. Apresentação de Fátima Quintas. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2001. 190p (Documentos, 57).
- CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi: O Mar e o Tempo**. São Paulo: Editora 34, 2001. 636p.
- CERVO, Amado Luiz e BUENO, Clodoaldo. **História da Política Exterior do Brasil**. Brasília: UNB, 2002. 526p.
- CHADWICK, Whitney & COURTIVRON, Isabelle (org.). **Amor & Arte: Duplas Amoras e Criatividade Artística**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. 228p.
- CHAGAS, Carlos. **O Brasil sem Retoque: 1808-1964**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. 245p.
- CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*, Estudos Avançados, número 11(vol. 5), São Paulo, 1991. Acesso em janeiro 2009: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci\\_arttext&tlng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci_arttext&tlng=en)
- CLAUDEL, Paul. *O Anúncio Feito a Maria*. Tradução e prefácio dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: AGIR, 1954.160p.
- CONSTRUTORA NORBERTO ODEBRECHT. **Teatro Castro Alves**. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo (sem editor), 1958. 80p.
- COSULICH, Roberta de Marchis. **Do Pré-artisanato ao Design**. Comunicação apresentada no evento *50 anos de Lina Bo Bardi – Na Encruzilhada da Bahia e do Nordeste*, entre 02 a 05 de dezembro de 2009. Faculdade de Arquitetura/UFBA. Docomomo, Salvador – Bahia. Acesso em [http://www.docomomobahia.org/linabobardi\\_50/19.pdf](http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/19.pdf).
- COUTO, Ronaldo Costa. **Brasília Kubitschek de Oliveira**. Rio de Janeiro: Record, 2006. 404p.
- CRUL, Antonio. *Vinícius de Moraes – O Poeta da Chama eterna*
- CUNHA, Luiz Antônio. **A Universidade Crítica – O Ensino Superior na República Populista**. São Paulo: UNESP, 2007. 3ª edição. 216p.
- DIAS, André Luis Mattedi. A universidade e a modernização conservadora na Bahia: Edgard Santos, o Instituto de Matemática e Física e a Petrobras. Revista da SBHC, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 125-145, jul. | dez. 2005.
- DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO: temas, formas e conceitos/ J.Guinsburg, João Roberto de Faria, Mariângela Alves de Lima (orgs.) – São Paulo: Perspectiva: SESC/SP, 2006. 356p.
- DIDIER, Carlos. **Orestes Barbosa: Repórter, Cronista e Poeta**. Rio de Janeiro: Agir, 2005. 696p.
- DIMAS, Antônio. *Um manifesto guloso*. Prefácio a FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. Recife: Editora Massangana, 1996.
- DONATO, Agnese de. **Via Repetta 67 – Al Ferro di Cavallo: pittori, scrittori i poeti nella libreria più bizzarra degli anni'60 a Roma**. Bari: Edizioni Dedalo, 2005. 134p.
- DÓRIA, Gustavo. **Moderno Teatro Brasileiro – Crônica de suas Raízes**. Rio de Janeiro: SNT, 1975. 194 p.
- DROUT, Michael D.C (Editor). **J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment**. Nova York: Taylor & Francis Group, 2007. 740p.

- DUARTE Jr, João Francisco. **Itinerário de uma Crise: A Modernidade**. Curitiba Paulo: UFPR, 1997. Série Papéis Avulsos nº 1. 108 p.
- DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado: Romance em Tempo de Utopia**. Rio de Janeiro: Record, 1996. 282p.
- DURHAM, Eunice R. *A Autonomia Universitária: Extensão e Limites*. In Steiner, João e Malnic, Gerhard (orgs.). **Ensino Superior: Conceito & Dinâmica**. São Paulo: EDUSP, 2006. Pp. 79-124.
- DUSSEK, Eduardo. **Carmen Miranda: Melodias Cifradas para Guitarra, Violão e Teclados**. São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 2000. 156p.
- EICHBAUER, Hélio e VELOSO, Dedé. **Arte na Bahia**. Salvador: Corrupio, 1991. 74p.
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizatório**.
- ESTRELA, Ely Souza. **Os Sampauleiros: Cotidiano e Representações**. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP: Fapesp: Educ, 2003. 256p.
- FARIA, Lina Rodrigues de. *A Fundação Rockefeller e os serviços de saúde em São Paulo (1920-30): perspectivas históricas*. **História, Ciências e Saúde – Manguinhos** vol.9 no.3 Rio de Janeiro Sept./Dec. 2002. Acesso em 23 de fevereiro de 2011. Em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702002000300005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702002000300005&script=sci_arttext).
- FÁVERO, Maria de Lourdes Albuquerque. *Anísio Teixeira e a Universidade do Distrito Federal*. In **Revista Brasileira da História da Educação**. São Paulo: Maio/agosto de 2008, n.17. Autores Associados. p.161-180.
- FÁVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. **Da Cátedra Universitária ao Departamento: subsídios para discussão**. 23ª. Reunião Anual da ANPEd. Caxambu: outubro/2000. Disponível em: <www.anped.org.br>. Acesso em: 02/06/2010.
- FENTRESS, James e WICKHAM, Chris. **Memória Social**. Madri: Ediciones Cátedra, 2003. 240p.
- FERRAZ, Marcelo C. **Lina Bo Bardi**. Textos de Lina Bo Bardi. Coordenação editorial e curadoria de Marcelo Ferraz. São Paulo: ILBPMB e Imprensa Oficial do Estado de SP, 2008. 3ª edição. 336p.
- FICHER, Sylvia e ACAYABA, Marlene Milan. **Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Projeto, 1982. 124p.
- FISCHER, Tânia Maria Diederichs. *O Ensino de Administração Pública no Brasil – Os Ideais de Desenvolvimento e as Dimensões da Racionalidade*. FEA-USP, São Paulo. Tese de Doutorado, 1984. Pp. 196-208.
- FRANCIS, Paulo. **Trinta Anos Esta Noite: 1964, o que vi e vivi**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 298p.
- FRANCIS, Paulo. *O Teatro de Willett*. In. WILLETT, John. **O Teatro de Brecht: Visto de Oito Aspectos**. Tradução de Álvaro Cabral e apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, 331p.
- 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. 213
- FREYRE, Gilberto *et al.* *Livro do Nordeste* (1925). Recife, Arquivo Público Estadual, 1979 [ed. fac-similar].

- FRIAS, Joana Matos. **O Erro de Hamlet: Poesia e Dialética em Murilo Mendes**. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora, Centro de Estudos Murilo Mendes, UFJF, 2002. 138p.
- 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.
- GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 282p.
- GASSNER, John. **Mestres do Teatro II**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. 480p.
- GATTAI, Zélia. **A Casa do Rio Vermelho**. Rio de Janeiro: Record, 1999. 302p.
- GENRO FILHO, Adelmo. **O Segredo da Pirâmide: Para uma Teoria Marxista do Jornalismo**. Porto Alegre: Editora Airton Ortiz, 1989. 230p.
- GERBER, Raquel at all. **Glauber Rocha**. São Paulo: Paz e Terra, 1977. 170p.
- GERBER, Raquel. **Mito da Civilização Atlântica – Glauber Rocha, Cinema, Política e A Estética do Inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1982. 288p.
- GIANNOTTI, Vito. **História das Lutas dos Trabalhadores no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2007, 311p.
- GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. 1ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- GIDE, Andre. **Corydon**. Tradução para o inglês por Richard Howard. London: Paperback GMP, 1985. 136p.
- 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.
- GIUCCI, Guillermo. **Gilberto Freyre – Uma Biografia Cultural, a Formação de um Intelectual Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 660p.
- GOLDBERG, Wendy. **Quer Casar Comigo? Paqueras e pedidos de Casamento de gente Famosa**. Rio de Janeiro: Record, 1997. 140p.
- GOLDSTEIN, Ilana S. **O Brasil Best Seller de Jorge Amado: Literatura e Identidade Nacional**. São Paulo: Senac, 2003. 326p.
- GOMES, André Luis. **Clarice em Cena – As Relações entre Clarice Lispector e o Teatro**. Brasília: Finatec, 2007. 306p.
- GOMES, André. *Entre espelhos e interferências: a problemática da tradução para Clarice Lispector*. In *Via Atlântica*, no. 07, São Paulo, SP, USP: 2004. Disponível em <[http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via07/via07\\_04.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via07/via07_04.pdf)>. Acesso em 23 de outubro de 2011.
- GOMES, João C.T. **Memórias das Trevas**. São Paulo: Geração Editorial, 2001. 766p.
- GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha: Esse Vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 636p.
- GONÇALVES, Elias Machado. *A notícia como capital político no jornalismo baiano*. In: **Pauta Geral**. Salvador, 3(3):58-71, janeiro/dezembro de 1995.
- GONÇALVES, HEBE. **Martim Gonçalves em Cena**. Recife, 1997. Biografia não publicada (cópia única em mãos da doutoranda).
- GONÇALVES, Martim. *A Indumentária Sagrada no Candomblé da Bahia*. In **Revista da Música Popular**. Coleção Completa e Fac-símile de Setembro de 1954 a Setembro de 1956. Rio de Janeiro: Funarte e Co-Edição com Bem-te-vi, 2006. 482p.
- GORDON, Mel. **Stanislavsky in America: an actor's Workbook**. Nova Iorque: Routledge, 2010. 198p.
- GOUVÊA, Fernando da Cruz. **Maurício de Nassau e o Brasil Holandês – Correspondência com os Estados Gerais**. 2ª Edição. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2006. 254p.

- GREEN, James N. e TRINDADE, Ronaldo. **Homossexualismo em São Paulo**. Participação: José Fábio Barbosa da Silva. São Paulo: UNESP, 2005. 348p.
- GUERRA FILHO, Sérgio Armando Diniz. **O Povo e a Guerra – Participação das Camadas Populares nas Lutas pela Independência do Brasil na Bahia**. Dissertação de Mestrado em História Social da Ufba. 2004. 141p.
- GUERREIRO, Goli. **A Trama dos Tambores – A Música Afro-pop de Salvador**. São Paulo: Editora 34, 2000. 316p.
- GUIMARAENS, Cêça e COUTO, Sylvia. **Musas do Patrimônio Moderno: Lina, Gisela e Janete**. Comunicação apresentada no evento 8º. Seminário DOCOMOMO- Brasil, entre 01 a 04 de setembro de 2009. Docomomo, <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/131.pdf>. Acesso em 19 de julho de 2011. 14p
- GUIMARÃES, Francisco. **Museu de Arte Sacra: Universidade Federal da Bahia**. Salvador: Bigraf, 2008. 180p.
- GUZIK, Alberto. **TBC – Crônica de Um Sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986. 234p.b
- 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.
- HAGEN, Uta e FRANKEL, Haskel. **Técnica Para o Ator – A Arte da Interpretação Ética**. São Paulo: Martins, 2007 Coleção Todas as Artes. 294p.
- HERNÁNDEZ, Jesús. **Breve Historia de La Segunda Guerra Mundial**. Madrid: Ediciones Nowtikus, 2006. 324p.
- HOUAISS, Antonio (org.). **Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro**. Rio de Janeiro: MEC/Biblioteca Nacional/Universidade da Bahia, 1958. 498p.
- INOJOSA, Joaquim. Modernismo no Pará. In: Bruno de Menezes ou a sutileza de transição: ensaios. Belém: CEJUP, Universidade Federal do Pará, 1994.
- INOJOSA, Joaquim. **O Movimento Modernista em Pernambuco**. Volume 03, Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1969.
- IZENOUR, George C. **Theater Design**. New Haven: Yale University, 1997. 640p.
- 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.
- JESUS, Maria das Graças Bispo de. *Abordagens Geográficas a partir do Resgate Cultural e Dinâmica Sócio-Espacial: O Estudo do Bairro do Rio Vermelho, Salvador, Bahia, Brasil*. In **Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina**. Entre 20 e 26 de março de 2005. Universidade de São Paulo (USP). 11p.
- JOVCHELOVITC, S. & BAUER, M. W. (2002). Entrevista narrativa. Em M. W. Bauer & G. Gaskell, G. (Orgs.), *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático* (pp. 90-113). (P. A. Guareschi, Trad.). Petrópolis: Vozes (Original publicado em 2000).
- KATER, Carlos. **Eunice Katunda: Musicista Brasileira**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001a.174p.
- KATER, Carlos. **Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora, 2001b.371p.
- KENNEDY, Joyce Lain. **Joyce Lain Kennedy's career book**. Chicago: VGM Career Horizons, 1997. 3ª edição. 460p.
- KHOURY, Simon. **Atrás da Máscara**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 436p.
- KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975. 122p.
- KUSNET, Eugênio. **Iniciação à Arte Dramática**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968. 120p.

- LAGE, Nilson. **Ideologia e Técnica da Notícia**. Petrópolis: Vozes, 1979. 116p.
- LAMAS, Dulce Martins (org.). **Luís Heitor Correa de Azevedo: 80 anos: depoimentos, estudos, ensaios de musicologia**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia/Instituto Nacional de Música/FUNARTE, 1985. 170p.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os Cantos de Moldoror: Poesia, Cartas e Obras Completas**. Tradução, Prefácio e Notas de Claudio Willer. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Iluminuras, 2005. 366p.
- LEAL, Raimundo Santos. **Estrutura Organizacional da Universidade Federal da Bahia: usos, percepções e tendências**. 1994. 2v. Dissertação de Mestrado – Escola de Administração, UFBA.
- LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para Outra Cena – O Moderno Teatro da Bahia**. Salvador: Fundação Gregório de Mattos/Edufba, 2006. 278p.
- LEFEBVRE, George. **O Grande Medo de 1789: Os Camponeses e a Revolução Francesa**. Rio de Janeiro: Campus, 1979. 204p.
- LEITE, João de Souza e TABORDA, Felipe. **A Herança do Olhar – O Design de Aloisio de Magalhães**. São Paulo: Senac Editora, 2003. 280p.
- LEON, Ethel. **Memórias do Design Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. 196p.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. **O Grupo Grimm: Paisagismo Brasileiro no Século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980. 112 p.
- LIBANIO, João Batista. **Concílio Vaticano II: Em Busca de Uma Primeira Compreensão**. São Paulo: Edições Loyola, 2005. 230p.
- LIMA, Alceu Amoroso. **A Experiência Reacionária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968. 421p.
- LIMA, Haroldo. **História da Ação Popular: da JUC ao PC do B**. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1984. 176p.
- LIMA, Marta Gomes Lucena de. **O Teatro Rural do Estudante na Zona Oeste do Município do Rio de Janeiro**. Dissertação (mestrado) apresentada ao PPG de Políticas Públicas e Formação Humana. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2007. 104p.
- LIMA, Paulo Costa. **Ernst Widmer e o Ensino de Composição Musical na Bahia**. Bahia: COPENE/Cultura e Arte Especial, 1999. 359p.
- LIPIANI, José Luiz. **Orixás – Comportamento e Personalidade de seus Filhos na Umbanda**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005. 104p.
- LOPEZ, Adriana e MOTA, Carlos Guilherme. **História do Brasil: Uma Interpretação**. São Paulo: Editora Senac/São Paulo, 2008. 1056p.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno**. São Paulo: EDUSP, 1999 (Acadêmica – 26). 306p.
- 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.
- MACHADO, Maria Clara. **O Boi e o Burro no Caminho de Belém**. In TEATRO I. Rio de Janeiro: Agir, 1981. 262p.
- MACIEL, Luis Carlos. **Geração em Transe: Memórias do Tempo do Tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. 276p.
- MACLAY, George R. **The Social Organism: A Short History of the Idea That a Human Society May Be Regarded As a Gigantic Living Creature**. NY: North River, 1990.
- MAGALDI, Sábado e VARGAS, Maria Thereza. **Cem Anos de Teatro em São Paulo**. São Paulo: SENAC, 2001. 2ª edição. 454p.
- MAGALDI, Sábado. **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.
- MAGALHÃES, Juracy. **O Último Tenente**. Em depoimento a J.A. Gueiros. Rio de Janeiro: Record, 1996. 394p.
- MAGALHÃES, Vânia de. *Os Comediantes*. In: **O TEATRO através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. v. 2. p. 157.
- MAGUEIJO, João. **Mais Rápido que A Velocidade da Luz**. Rio de Janeiro: Record, 2003. 304p.
- MAIA, Débora Matos. *A História do Bairro-Comunidade de Itapuã na Cidade de Salvador*. Trabalho apresentado ao Fórum Nacional de Crítica Cultural, Educação Básica e Cultura: Diagnósticos, Proposições e Novos Agenciamentos, de 18 a 20 de novembro de 2010. Em *Anais Eletrônicos*, acesso em 31 de agosto de 2011. Em <http://www.poscritica.uneb.br/anais-eletronicos/arquivos/arquivo17.pdf>.
- MALAGUTTI, Antônio Osller. *Evolução da Aviação Civil no Brasil*. Consultoria Legislativa – Estudo – Consultoria Legislativa da Câmara dos Deputados Federais. Brasília: 2001. 07p. Acesso em <http://apache.camara.gov.br/portal/arquivos/Camara/internet/publicacoes/estnottec/pdf/109712.pdf>.
- MAMIGONIAN, Armen et al. *Entrevista com o professor Milton Santos*. Geosul, Florianópolis, v. 6/ 7, n. 12/ 13, p. 170-201 jul. 1991 - jun. 1992. Acesso em 20 de setembro de 2011. Em <http://geodados.pg.utfpr.edu.br/busca/detalhe.php?id=19757>
- MARINHO, Maria Gabriela S.M.C. **Norte-Americanos no Brasil – Uma História da Fundação Rockefeller na Universidade de São Paulo (1934-1952)**. São Paulo: Universidade São Francisco, 2001. 214p.
- MARQUES, Maria Inês Correa. **Ufba na Memória: 1946 -2004**. 2005. 389 f. Doutorado (tese) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia.
- MARSHALL, Francisco. *Patrimônio Imaterial – Conceitos e Epistemologias*. In: **Revista Museu**. Site: <http://www.revistamuseu.com.br/18demai/artigos.asp?id=3960#> Acesso em 30 de agosto de 2009.
- MARTINELLI, Sérgio e LABAKI, Aimar. **Vera Cruz – Imagens e Histórias do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Global, 2002. 196p.
- MARTINS FILHO, Eduardo Lopes. **Manual de Redação e Estilo de O Estado de S.Paulo**. São Paulo: O Estado de S.Paulo, 1997. 400p.
- MATOS, Daniela Abreu. **A Identidade Baiana nos discursos oficiais - Uma Análise das Narrativas de Comemoração pela Fundação de Salvador**. Dissertação de Mestrado. Facom/Ufba. 2004. 190p.
- MATTOS, Carlos Alberto. **Walter Lima Júnior: Viver Cinema**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. 432p.
- MATTOSO, Katia M. de Queirós. **Bahia, Século XIX: Uma Província no Império**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 748p.
- 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, Ana Carolina Bezerra de. *Arte Moderna da Bahia: Processo Histórico-Artístico*. In **Revista OHUN** – Ano 1, no. 1, pp 01-28, 2003. Programa de Pos-Graduação em Artes Visuais da EBA/Ufba. Em <http://hdl.handle.net/123456789/1732>. Acesso em 27 de setembro de 2011.
- MELO, José Marques de. **Jornalismo Opinativo: Gêneros Opinativos no Jornalismo Brasileiro**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003. 240p.
- MENDES, Cleise. **A Casa De Eros**. Peça de teatro. Cópia xerocada. 1995.
- MENDES, Daniel. *O Cálculo e a Invenção – A Relação Entre Procedimentos Estruturais e Intuitivos em Gesang der Jürglinge e Hymnen, de Stockhausen*. In: **Anais do Congresso ANPPOM**, 2007, pp.01-10. Acesso em

- [http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/teoria\\_e\\_analise/teorana\\_DMendes.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/teoria_e_analise/teorana_DMendes.pdf). Em 28 de setembro de 2011.
- MENDONÇA, Paulo Manuel Mendes de. *Os Geólogos da USP e sua Contribuição para a Exploração de Petróleo na Petrobrás*. In: GOMES, Celso de Barros. **Geologia USP – 50 anos**. São Paulo: EDUSP, 2007. 542p.
- MERCADO NETO, Antônio. *Crítica Teatral de Alberto D'Aversa no Diário de São Paulo*. 1979. 2 v. **Dissertação de Mestrado da Escola de Comunicações e Artes**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.
- MICHALSKI, Yan. **O Teatro Sob Pressão – Uma Frente de Resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. 96p.
- MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o Teatro Brasileiro no século XX**. Organizador: Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. 410p.
- 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.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. **Clareza e Mistério da Crítica**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1961. 208p.
- MONTELLO, Josué. **História da Independência do Brasil**. Volume 2. Rio de Janeiro: A Casa do Livro, 1972.
- MONTENEGRO, Fernanda.
- MORAES, Dênis de. **Vianinha – Cúmplice da Paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000. 418p.
- MORAES, Vinícius. **Poesia Completa e Prosa**. Introdução Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: J.Aguilar, 1974. 788p.
- MORAIS FILHO, Melo. **Bailes Pastoris na Bahia**. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1957. 94p.
- MORAIS FILHO, Melo. **Festas e Tradições Populares do Brasil**. Rio de Janeiro: Briguiet e Cia, 1946. 164p.
- MORAIS, Fernando. **Chatô – O Rei do Brasil**. São Paulo: Circulo do Livro, 1994. 708p.
- 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.
- MOTTER, Paulino. O uso político das concessões das emissoras de rádio e televisão no governo Sarney. In: *Comunicação & Política*. Rio de Janeiro, 1(1):89-115, agosto - novembro de 1994 (nova série).
- 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 de Janeiro: Objetiva, 1996. 190p.
- NÓBREGA, Cida e ECHEVERRÍA, Regina. **Verger: Um Retrato em Preto e Branco**. Salvador: Corrupio, 2002. 484p.
- OLIVEIRA JR., Gilson Brandão de. **Agostinho da Silva e o CEAO – A Primeira Experiência Institucional dos Estudos Africanos no Brasil**. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da FFLCH/USP. 2010. 235p.
- OLIVEIRA, Olivia Fernandes de. *Notas Sobre Algumas Páginas Mais ou Menos Modernas. O 'Modernismo' na Bahia através das Revistas*. In. **Rua 7, Revista de Urbanismo e Arquitetura**, pp. 12-23, Vol. 5, No 1 (1999). Em <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/viewArticle/3130>. Acesso em 27 de setembro de 2011.
- OLIVEIRA, Rita Alves. **Bienal de São Paulo – Impacto na Cultura Brasileira**. *São Paulo em Perspectiva*, vol. 15, no 03, São Paulo Julho/setembro 2001. Acesso em 15 de julho de 2011. Em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000300004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000300004&script=sci_arttext).

- OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Lembrando Tennessee Williams*. In **Revista da Bahia**. Número 37, novembro de 2003. Salvador, Edição e Co-edição Carlos Ribas e Sérgio Sobreira. Pp 58-61.
- ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001. 224p.
- PACHECO, Carlos Augusto Goes. **A Aplicação e o Impacto dos Royalties do Petróleo no Desenvolvimento Econômico dos Municípios Confrontantes da Bacia de Campos**. Monografia de Bacharelado apresentada ao Instituto de Economia/UFRJ. Agosto de 2003. 139p.
- PACHECO. Terezinha de Jesus D. **Bruno de Menezes e o Modernismo no Pará**. Belo Horizonte, v. 6, p. 165-172, ago. 2003. Acesso em dezembro de 2009 em [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Em%20Tese%2006/18-Terezinha.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2006/18-Terezinha.pdf).
- PALLARES-BURKE, Maria Lucia. **Gilberto Freyre – Um Vitoriano dos Trópicos**. São Paulo: Editora Unesp, 2005. 484p.
- PARAÍSO, Rostand. **O Recife e a II Guerra Mundial**. Recife: Bagaço, 2003, 322p
- PAREYSON, Luigi. **Os Problemas Da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 246p.
- PARK, Ezra. *A Cidade: Sugestões para a Investigação do Comportamento Humano no Meio Urbano*. In VELHO, Guilherme Otávio (org.). **O Fenômeno Urbano**. Editora: Zahar. Rio de Janeiro, 1979.
- PARREIRAS, Antonio. **História de um pintor contada por ele mesmo**. Niterói: Eduff, 1999.
- PASSOS, Elizete Silva. **Anfrísia Santiago (1894-1970)**. Salvador: EDUFBA/FACED, 2005. 79p.
- PASTRO, Cláudio. **Arte Sacra**. São Paulo: Paulinas, 2001. 320p.
- PAULA, Nikita. **O Vôo Cego do Ator no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2001. 130p.
- 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.
- PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.324p.
- PAZZINATO, Alceu Luiz e SENISE, Maria Helena V.. **História Moderna e Contemporânea**. São Paulo: Ática, 2004. 424p.
- PEDROSA, Mário. “A Bienal de Cá para Lá” In. GULLAR, Ferreira. **Arte Brasileira Hoje**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973).
- PEIXOTO, Fernando: **Um Teatro Fora do Eixo**. São Paulo: Editora Hucitec, 1993. 364p.
- PERALTA, Patrícia. *O Percurso do Olhar do Viajante de Marcel Gautherot*. In. Zoladz, Rosza W. V.(org.) **Imagário Brasileiro e Zonas Periféricas: Algumas Proposições as Sociologia**. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2005. 232p.
- PEREIRA, Juliano Aparecido. **A Ação Cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. Programa de Pos-Graduação em Arquitetura, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado, 2001.
- PEREIRA, Juliano Aparecido. **A Ação Cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. Uberlândia: EDUFU, 2007. 320p.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil Poesia e Outros Ensaios Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 374p.
- PIETRO, Mary Jo Santo. **Father Hartke: his life and legacy**. Washington: Catholic University of America, 2002. 384p.
- PINHEIRO, Juçara B.M. **Edgard Santos e a Origem da Escola de Dança da UFBA: a Utopia de uma Razão Apaixonda**. 1994. 104 f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Educação, UFBA.
- 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.
- POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

- POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- PONTES, Joel. **O Teatro Moderno em Pernambuco**. São Paulo: São Paulo Editora, 1966. 158p.
- 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. 215
- PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em Progresso**. São Paulo: Perspectiva, 2002 - (Estudos; 185). 316p.
- PRATT, Charles. *Gabriel Loire: Les Vitraux – La Lumière Semble Venir de l'intérieur*. Chartres: Centre International du Vitrail, 1996. 236p.
- QUINTAS, Fátima, MENDONÇA, João Hélio, LIMA, Tania Andrade. Anais do IV Congresso Afro-Brasileiro: **Simbologia, tradição e mitos afro-brasileiros**. Recife, abril, 1996. 196p.
- QUIRINO, Manoel. **A Bahia de Outrora**. Bahia: Livraria Econômica, 1922. 114p.
- RABAÇA, Carlos Alberto & BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de Comunicação**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1978. 380p.
- RAILLARD, Alice. **Conversando com Jorge Amado**. Rio de Janeiro: Record, 1992. Traduzido do original *Conversations Avec Alice Raillard/1990* por Annie Dymetman. 318p.
- RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 2ª Edição. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- RATTO, Gianni. **A Mochila do Mascate**. São Paulo: Hucitec, 1996. Série Teatro 32. 382p.
- RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: Presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2002. 306p.
- REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Fora de Cena, No Palco da Modernidade: Um Estudo do Pensamento Teatral de Hermilo Borba Filho**. Tese de Doutorado apresentada ao Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. 2008. 459p. Acesso em <http://pgletras.com.br/2008/teses/tese-luis-reis.pdf>. Acesso em 03 de dezembro de 2011.
- REIS, Luiza Nascimento dos. **O CEAO da UFBA: Intercâmbio Acadêmico e Cultural entre Brasil e África**. Dissertação de mestrado aprovada pelo Programa Multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos da FFCH da Ufba. 2010. 218p.
- RESENDE, Ênio. **Cidadania: o Remédio para as doenças culturais brasileiras**. São Paulo: Summus Editorial. 1992.
- REZENDE, Antônio Paulo. **O Recife na década de vinte: modernidade e identidade**. *CLIO – Série Histórica do Nordeste*, n. 16, p. 17-28, 1996.
- RIBEIRO, Simone. *Edgard Santos – O Centenário de um Mestre*. BOAVENTURA, Edivaldo (org.). **UFBA – Trajetória de Uma Universidade: 1946-1996. O centenário de Edgard Santos e o Cinquentenário da UFBA (memória, artigos, entrevistas, editoriais e notícias publicadas n'A Tarde e outros, de 1994/1996)**. Salvador: EGBA, 1999. P. 32-37).
- RIDENTE, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução, do CPC à Era da TV**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000. 458p.
- RISÉRIO, Antonio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995. (Pontos sobre o Brasil). 260p.
- RISÉRIO, Antonio. **Caymmi: Uma Utopia de Lugar**. São Paulo: Perspectiva, 1993. 184p.
- RISÉRIO, Antonio. **Uma História da Cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2004. 680p.
- RIVERA, Jorge. **El Periodismo Cultural**. Buenos Aires: Paidós, 1995. 218p.
- RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e Estranhamento – Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet**. 2aed. São Paulo: Editora Senac, SP, 2004. 142p.

- ROBATTO, Lia e MASCARENHAS, Lúcia. **Passos da Dança – Bahia**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002. 368p.
- ROCHA, Glauber. **Cartas ao Mundo (1939-1981)**. Glauber Rocha; organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 794p.
- ROCHA, Glauber. **O Século do Cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 412p.
- ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 240p.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 568p.
- ROCHA, Rosane Muniz. **A Trajetória de Gianni Ratto na Indumentária**. Dissertação de mestrado aprovada pelo PPGA/Artes Cênicas/ECA/USP. 2008. 228p.
- RODRIGUES, Adriano. *O Acontecimento*. In: Traquina, Nelson. (org.). **Jornalismo: Questões, Teorias e Estórias**. Lisboa: Vega, 1993 (1ª edição). p. 27-33.
- RODRIGUES, Mayra de Camargo e Luciano Migliaccio. **Exposições de Lina Bo Bardi**. Trabalho Final de Graduação, 2008.2. Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo. São Paulo. Em [http://www.usp.br/fau/disciplinas/tfg/tfg\\_online/an/2008.html](http://www.usp.br/fau/disciplinas/tfg/tfg_online/an/2008.html). Acesso em 19 de julho de 2011.
- ROMANCINI, Richard. 2004. **Inventando tradições: os historiadores e a pesquisa inicial sobre o jornalismo**. *Revista PJ:Br – Jornalismo Brasileiro*. São Paulo, ECA/USP, v. 3, n. 3. Disponível em [www.eca.usp.br/prof/josemarques/arquivos/ensaio3\\_a.htm](http://www.eca.usp.br/prof/josemarques/arquivos/ensaio3_a.htm). (acesso em 02/06/2010).
- ROMANCINI, Richard. 2004a **A Querela da Imprensa: conflitos regionais e institucionais na construção da história**. *Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*, Rio de Janeiro. Disponível em [www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/richardromancini.pdf](http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/richardromancini.pdf). (acesso em 02/06/2010).
- ROSA, Flávia Goullart Mota Garcia e BARROS, Susane Santos. *Panorama da História da Editoração em Salvador/Bahia*. I Seminário Brasileiro Sobre Livro e História Editorial, UFF/PPGCOM, de 08 a 11 de novembro de 2004, Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, acesso em 23 de setembro de 2011. Acesso em <http://www.uff.br/lihed/primeiroseminario/pdf/flaviagoullartesusanesantos.pdf>.
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000 - (Debates; 256). 258p.
- ROSMANINHO, Nuno. **O Poder da Arte: O Estado Novo e a Universidade de Coimbra**. Coimbra: Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, 2006. 406p.
- 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.
- ROWELL, George. **The Old Vic Theatre: A History**. London, England: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1995. 202p.
- 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.
- RUBIM, Linda. *O Feminino no Cinema de Glauber Rocha*. Tese de Doutorado. UFRJ/ECO. 1999. 360 p.
- 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. 132 p.216

- SÁ, Antônio Fernando de Araújo. *O Sertão de Pierre Verger*. In: Projeto História, número 40, junho de 2010. Pp. 357-391.
- SAMPAIO, Consuelo Novais. **Partidos Políticos da Bahia na Primeira República**. Salvador: EDUFBA, 1998. 260p.
- SANDER, Roberto. **O Brasil na Mira de Hitler – A História do Afundamento de Navios Brasileiros pelos Nazistas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. 264p.
- SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e Teatro: A Obra de Jorge Andrade**. Cuiabá: EdUFMT, 1997. 390p.
- SANTANA, Jussilene. **Cumplicidades e Parcerias – Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, na Escola da Criança do Mamb e na Expo Bahia da V Bienal de São Paulo**. Comunicação apresentada no evento *50 anos de Lina Bo Bardi – Na Encruzilhada da Bahia e do Nordeste*, entre 02 a 05 de dezembro de 2009b. Faculdade de Arquitetura/UFBA. Docomomo, Salvador – Bahia. Acesso em <http://www.docomomobahia.org/linabo/?page=comunicacoes>. 08p.
- SANTANA, Jussilene. **Impressões Modernas – Teatro e Jornalismo na Bahia**. Salvador: Vento Leste, 2009a. 290p.
- SANTANA, Jussilene; MENDES, Cleise; MARFUZ, Luis; MARINHO, Fernando (mediadores). **Seminário História do Teatro Baiano – Décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990**. A Outra Companhia de Teatro. TVV, Salvador, 2008.
- SANTOS, Edgard do Rego. **Afirmações e Testemunhos**. Salvador: Departamento Cultural da Universidade Federal da Bahia, 1971. 118p.
- SANTOS, Eunice Ferreira. Eneida de Moraes: Ritos de Entrada e Permanência no Cenário Político e Jornalístico Literário Brasileiro (1920-1970). In: **Revista Moara**, Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras, UFPA, n.27, jan-junho de 2007. Pp.26-38.
- SANTOS, Gláucio Machado. **Aprendizagem de Direção: Análise e Sugestão de Práticas de Ensino para a Iniciação do Diretor de Teatro**. Tese de Doutorado apresentada ao PPGAC/UFBA, Salvador, 2008. 150p.
- SANTOS, José Vicente Tavares. *A Construção da Viagem Inversa: ensaio sobre a investigação nas ciências sociais*. In: **Cadernos de Sociologia**, Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UFRGS, Porto Alegre, 3 (3): 55-88, janeiro/julho, 1991.
- SANTOS, José Weliton Aragão dos. *Formação da Grande Imprensa na Bahia*. Dissertação de mestrado apresentada FFCH/UFBA, 1985.
- SANTOS, Maria Stella Azevedo (Mãe Stella). **Meu Tempo é Agora**. São Paulo: Ododuwa, 1995. 124p.
- SANTOS, Mônica de Menezes. *As Bahias de Godofredo Filho*. Artigo apresentado ao I Enecult, da Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2005. Acesso em <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/MonicadeMenezesSantos.pdf>. Em 28 de julho de 2011.
- SANTOS, Roberto Figueira. *Vidas paralelas*. V. 1 (1894 a 1962). 2ª edição revisada. Salvador: EDUFBA, 2008, 146p.
- SCHLESINGER, Philip (1977). *Os jornalistas e a sua máquina do tempo*. In: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”**. Lisboa: Vega, pp. 177-190.
- SCHNEIDER, Michel. **Marilyn – As Últimas Sessões**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. 432p.
- SEITENFUS, Ricardo. **A Entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial**. Porto Alegre: Edipucrs, 2000. 384p.
- SENNA, Orlando. **O Homem da Montanha**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. Coleção Aplauso, Hermes Leal. 424p.
- 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.

- SERRONI, José Carlos. **Teatros: Uma Memória do Espaço Cênico no Brasil**. São Paulo: SENAC, 2002. 368p.
- SHEED, F.J. **Sidelights on the Catholic Revival**, London: Sheed and Ward, 1941. 192p.
- SHERIDAN, Alan. **Andre Gide – A Life in The Present**. Cambridge: Harvard University Press, 1999. 710p.
- SHIRER, William. L. **Ascensão e Queda do Terceiro Reich – Volume 02: O Começo do Fim (1933-1939)**. Rio de Janeiro: Agir, 2008. 762p.
- SILVA, Agostinho. *O Nascimento do CEAQ*. In **Afro-Asia – Publicação do Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA em co-edição com a EDUFBA**. No. 16, Salvador, setembro de 1995. Pp 05-08.
- SILVA, Agostinho. **Vida Conversável**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. 182p.
- SILVA, Armando Sérgio. **Uma Oficina de Atores – A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: EDUSP, 1986. 284p.
- 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, Enaura Q. R. e BONFIM, Edilma A. (orgs). **Dicionário Mulheres de Alagoas Ontem e Hoje**. Macéio: Ufal, 2007. 458p.
- SILVA, Francisco de Assis. **História do Brasil: Colônia, Império, República**. São Paulo: Moderna, 1992.336p.
- SILVA, Kátia Maria de Carvalho. **O Diário da Bahia e o Século XIX**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/ INL, 1979. 204p.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. **Antropólogo e Sua Magia: Trabalho de Campo e Texto Etnográfico nas Pesquisas**. São Paulo: Edusp, 2000. 202p.
- SILVA-NIGRA, D. Clemente Maria. **Museu de Arte Sacra da Bahia**. Rio de Janeiro: Agir, 1972. 120p.
- SILVEIRA, Joel. **A Milésima Segunda Noite da Avenida Paulista: e Outras Reportagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 214p.
- SILVEIRA, Miroel. **A Outra Crítica**. São Paulo: Símbolo, 1976. 256p.
- SIMONARD, Pedro. **A Geração do Cinema Novo: Para uma Antropologia do Cinema**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. 132p.
- SINNEK, Hilde. **ABC para Cantores e Oradores**. São Paulo: Ricordi, 1955, 2ª edição. 148p.
- SIQUEIRA, Silnei. **A Palavra em Cena**. Coleção Aplauso. Depoimento a Ieda de Abreu. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. 174p.
- SOARES, Gabriela P. **Semear Horizontes – Uma História da Formação de Leitores na Argentina e no Brasil**. Belo Horizonte: UFMG, 2007. 510p.
- SOARES, João. **Sem Medo da Diplomacia – Depoimento ao CPDOC**. Organizadores Maria Celina D'Araújo et al. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. 136p.
- 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, Adslane Pereira. **Análise da Qualidade Ambiental Urbana em Praças Públicas Através da Percepção dos Seus Usuários – O Caso da Praça Dois de Julho, no Campo Grande, Salvador**. Mestrado em Engenharia Ambiental Urbana. Ufba/Escola Politécnica. 2009. 143p.
- SOUZA, Antonio Loureiro de. *Apontamentos Para História da Imprensa na Bahia. Universitas*. In **Revista de Cultura da Universidade Federal da Bahia**, no. 12/13, maio/dezembro de 1972.
- SOUZA, Antonio Loureiro de. **Gregório de Matos, e Outros Ensaio**. Salvador: Aguiar & Souza/Livraria Progresso Editora, 1959. 98p.

- SOUZA, Eneida Maria de (org.). **Modernidades Tardias**. São Paulo: Estudos Culturais Humanitas Pocket, 1998. 206p.
- STICKEL, Erico J.S. **Uma Pequena Biblioteca Particular: Subsídios para o Estudo da Iconografia no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2004. 732p.
- STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista Habitat: Um Olhar Moderno sobre os Anos 1950 em São Paulo**. São Paulo, 2007. Dissertação (mestrado) FAU/USP. 202p.
- SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife: UFPE, 1974.
- SUFFERT, Georges. **Tu és Pedro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 524p.
- TACUCHIAN, Ricardo. *As Querelas Musicais dos anos 50: Ideário e Contradições*. In: **Claves – Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB**, Número 2, novembro de 2006, João Pessoa. Pp. 07-13.
- TAKAKI, Juliana Yoko. **Lina Bo Bardi e a Produção Artesanal: A Trajetória de um Pensamento de Vanguarda**. TCC de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos. CELACC-USP/ São Paulo. 2010. 28p.
- TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia**. São Paulo: Editora UNESP: Salvador, Bahia: EDUFBA, 2001. 542p.
- TAVARES, Odorico. **Canudos – Cinquenta Anos Depois (1947)**. Salvador: Conselho Estadual de Cultura/Academia de Letras da Bahia/Fundação Cultural do Estado, 1993. 98p.
- TAVARES, Odorico. **Discurso de Um Cidadão de Salvador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. 50p.
- TAYLOR, Charles. **Argumentos Filosóficos**. São Paulo: Edições Loyola, 2000. 312.
- TOTA, Antonio Pedro. **O Imperialismo Sedutor – A Americanização do Brasil na Época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 244p.
- TRAQUINA, Nelson. (Org.) **Jornalismo: Questões, Teorias e Estórias**. Lisboa: Vega, 1993 (1ª edição).
- TRIGO, Luiz Gonzaga Godoi. **América e Outras Viagens**. Campinas: Papirus, 2002. 150p.
- 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.
- VANNUCCI, Alessandra (org.). *Crítica da Razão Teatral – O Teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2005. 290p.
- VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. **Glauber Pátria Rocha Livre**. São Paulo: Editora Senac, 2001. 172p.
- VEIGA, Manuel. **Cantos de Passarinhos (1)**. Revista da Bahia, no. 39, 2004. Acesso em <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Musica/capa.html>.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo, Cia das Letras, 1997. 524p.
- VENTURA, Magda Maria. *O Estudo de Caso como Modalidade de Pesquisa*. In: **Revista SOCERJ**, 20 (5): 383-386, setembro/outubro, 2007.
- VERÍSSIMO, Lurdes Lopes. **Papel do Desviante do Sistema Normativo do Grupo**. Dissertação de Mestrado. Universidade do Porto: Faculdade de Psicologia e das Ciências da Educação, 2001. Acesso em [http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/10659/3/4123\\_TM\\_01\\_P.pdf](http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/10659/3/4123_TM_01_P.pdf).
- VICENTE, Gil. O Auto da Cananéia. In **Teatro de Gil Vicente**. Apresentação e Leitura de Antonio Jose Saraiva. Antologias Diversas. Lisboa: Portugália Editora, 1972. 398p.
- VIDAL, Diana Gonçalves. (2000). *Prática, experimental e científica: A Formação docente na administração Anísio Teixeira da Educação Carioca (1931-1935)* In A. L. B Smolka & M. C. Menezes (Orgs), **Anísio Teixeira: Provocações em educação** (pp. 71-90). Campinas: Autores Associados. 202p.
- VILLEGAS, Juan M. *Maria Assunción Requeña: Éxito e Historia Del Teatro*. In Latin American Theatre Review. Kansas, Center of Latin American Studies, University of Kansas, Spring

- 1995, pp. 19-37. Acesso em <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/1054/1029>. Acesso em janeiro de 2011.
- WESTWATER, Nedra Sherr. *A Celebration of Creativity*. In. *Juventutis Veho Fortunas. North of Scotland Dollar Academy Club*. No. 10, September 2005. 24p.
- WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. Lisboa: Editorial Presença. 1987, 249p.
- ZANINI, Walter. **Vicente do Rego Monteiro: Artista e Poeta (1899-1970)**. São Paulo: Empresa das Artes/Marigo Editora, 1997. 438p.
- ZOLLINGER, Carla Brandão. *O Trapiche à beira da baía: A restauração do Unhão por Lina Bo Bardi*. In. **Anais do 7º. Seminário Docomomo**, 'O Moderno já passado – O passado no Moderno. Porto Alegre, 22 a 24 de outubro de 2007, Porto Alegre, Brasil. Pp. 01 a 24. Em <http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/012.pdf>. Acesso em 14 de junho de 2011.

## FONTES

### Fontes Primárias:

Cartas, fotos, impressos (recortes de jornal, programas, convites, filipetas, panfletos, cartazes, livros), iconografia, manuscritos, documentos, exames e outros, que tem como origem:

1. Acervo Martim Gonçalves / Hélio Eichbauer. Pessoal. Salvador, Bahia.
2. Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves. Pessoal. Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro.
3. Acervo da Fundação Pierre Verger. Salvador, Bahia.
4. Acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador, Bahia.
5. Acervo do Centro de Estudos Afro-Orientais. Salvador, Bahia.
6. Acervo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. São Paulo, São Paulo.
7. Acervo Paschoal Carlos Magno. Centro de Documentação em Arte, Funarte. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
8. Dossiês nominais de peças, personalidades e companhias do Arquivo do Centro de Documentação em Arte, Funarte. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
9. Pastas da época de Martim Gonçalves, na Biblioteca da Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia.
10. Rockefeller Archive Center. Nova Iorque, Estados Unidos.
11. Acervo de O Tablado, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
12. Acervo do Teatro Vila Velha, Salvador, Bahia.
13. Acervo do Tempo Glauber, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

### Depoimentos e entrevistas:

1. Nilda Spencer, 14 de julho de 2003 (ao vivo, anotações).

2. Carlos Petrovich, 20 de agosto de 2004 (ao vivo, anotações).
3. Florisvaldo Mattos, 13 de fevereiro de 2006 (gravada, ao vivo).
4. Nevolanda Amorin, 13 de setembro de 2007 (por telefone, anotações).
5. Lia Mara, 17 de setembro de 2007 (por telefone, anotações).
6. Maria Moniz, 20 de junho de 2008 (ao vivo, depoimento escrito).
7. Álvaro Guimarães, 20 de agosto de 2008 (por telefone, gravada).
8. Luis Alberto Martins Pereira, 23 de agosto de 2008 (ao vivo, gravada).
9. Orlando Senna, 18 de fevereiro de 2009 (gravada, ao vivo).
10. Hélio Eichbauer, 13 de julho de 2009 e 16 de dezembro de 2010 (ao vivo, gravadas).
11. Maria Fernanda, 15 de julho de 2009 (por telefone, anotações).
12. Eduardo Cabús, 25 de setembro de 2010 (gravada, ao vivo).
13. Otoniel Serra, 11 de outubro de 2010 (gravada, ao vivo).
14. Helena Ignez, 25 de novembro de 2010 (gravada, por telefone).
15. Jack Brown, 26 de novembro de 2010 (gravada, por skype).

### **Depoimentos e entrevistas colhidos em eventos públicos, organizados por ou com a participação da doutoranda:**

*Memória do Teatro na Bahia*, com os atores Sonia Robatto, Yumara Rodrigues, Wilson Mello, Manoel Lopes Pontes, Mario Gadelha e Roberto Assis, em 29 e 31 de outubro de 2007, no Instituto Cervantes, Salvador, Bahia. Do grupo Teatro Nu, organização Jussilene Santana e Gil Vicente Tavares (gravado em vídeo, transcrição das entrevistas publicadas em [www.teatronu.blogspot.com](http://www.teatronu.blogspot.com)).

*Seminário História do Teatro Baiano*, entrevista de Jussilene Santana aos atores Harildo Déda e Sonia Robatto, em 02 de setembro de 2008, no Teatro Vila Velha, Salvador Bahia. Promoção do grupo A Outra Companhia de Teatro (gravado em vídeo, transcrito e publicado em cadernos do Seminário História do Teatro Baiano – Décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990).

### **Processos Administrativos do Serviço Nacional de Teatro/SNT na Bahia:**

1. Processo n. 52.640/1947 – Teatro de Amadores de Fantoques: pedido de auxílio.
2. Processo n. 32.549/1948 – Teatro dos Estudantes da Bahia: auxílio.
3. Processo n.32.551/1948 – Teatro dos Estudantes da Bahia: prestação de contas.
4. Processo n. 60.138/1948 – Teatro dos Estudantes da Bahia: auxílio.
5. Processo n. 66.771/1948 – Diretório Central dos Estudantes da Universidade da Bahia
6. Processo n. 15/1949 – Teatro dos Estudantes da Bahia: auxílio
7. Processo n. 51.762/1949- Diretório Acadêmico da Escola de Agronomia da Bahia (Cruz das Almas-BA) – auxílio.
8. Processo n. 51.958/1949 - Teatro dos Estudantes da Bahia: auxílio
9. Processo n. 54/1951 – Instalação da Delegacia do SNT na Bahia (documentos entre 1951 a 1954).

### **Acervos de Jornais Consultados:**

*A Tarde*, da Bahia, de janeiro de 1956 a dezembro de 1961. Na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e na Pos-Graduação de História da Universidade Federal da Bahia.

*Diário de Notícias*, da Bahia, de janeiro de 1956 a dezembro de 1961. Na Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

*Jornal da Bahia*, de setembro de 1958 a dezembro de 1961. Na Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

*Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, de dezembro de 1960. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

*O Globo*, do Rio de Janeiro, dias alternados entre 1966 e 1972. Acervo O Globo, Rio de Janeiro.

*Folha da Manhã*, de São Paulo, de setembro e outubro de 1959. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

*O Estado de São Paulo*, de setembro e outubro de 1959. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

## **Lista de Textos/Autores/Tradutores/diretores representados na ET/UB 1956-1961**

### **1956**

*Recital de Poesia e Teatro Luso-brasileiro*, autores diversos, reitoria da UB. Direção de Martim Gonçalves.

*Auto da Cananéia*, de Gil Vicente, Convento de Santa Teresa. Direção de Martim Gonçalves.

*L'Annonce faite a Marie*, de Paul Claudel, acompanhava tradução de dom Marcos Barbosa, Convento de Santa Teresa. Direção de Martim Gonçalves.

### **1957**

*O Boi e o Burro no Caminho de Belém*, Maria Clara Machado, Parque da reitoria da UB. Direção de Martim Gonçalves.

### **1958**

*A Via Sacra*, de Henri Gheon, tradução dom Marcos Barbosa, Terreiro de Jesus. Direção de Martim Gonçalves.

*Senhorita Júlia*, de August Strindberg, tradução de Knut Bernström e Mario da Silva, Teatro Santo Antônio. Direção de Martim Gonçalves.

*A Almanjarra*, de Arthur Azevedo, Teatro Santo Antônio. Direção de Antonio Patiño.

*As Três Irmãs*, de Anton Tchecov, tradução de Otávio Alvarenga, Teatro Santo Antônio. Direção de Gianni Ratto.

*Cachorro Dorme na Cinza*, de Echio Reis; *O Moço Bom e Obediente* ou *O Espelho*, de Betty Barr e Gould Stevens, tradução Cecília Meirelles; e *Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra*, adaptação do folheto de cordel de Manoel Camilo dos Santos, por Francisco Pereira da Silva,

Teatro Santo Antônio (os três espetáculos faziam parte de um único programa). Direção de Martim Gonçalves.

*O Tesouro de Chica da Silva*, Antonio Callado, nos jardins da Escola de Teatro. Direção de Gianni Ratto.

## 1959

*O Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna, Teatro Santo Antônio. Direção de Martim Gonçalves.

*Um Bonde Chamado Desejo*, Tennessee Williams, tradução de Brutus Pedreira, Teatro Santo Antônio. Direção de Charles McGaw.

*Diálogo do Auto de Mofina Mendes; Diálogo de Todo Mundo e Ninguém: A Farsa do Velho da Horta*, todos de Gil Vicente, Teatro Santo Antônio. Direção de Martim Gonçalves.

*A Sapateira Prodígiosa*, Federico Garcia Lorca, tradução de João Cabral de Mello Neto, Teatro Santo Antônio. Direção de Martim Gonçalves.

## 1960

*Uma Véspera de Reis*, de Arthur Azevedo, Teatro Santo Antônio. Direção de Martim Gonçalves.

*A História de Tobias e de Sara*, Paul Claudel, tradução Willy Lewin, Teatro Santo Antônio. Direção de Martim Gonçalves.

*A Ópera dos Três Tostões*, de Bertolt Brecht, tradução Mario da Silva e Raimundo de Magalhães Jr, Teatro Castro Alves. Direção de Martim Gonçalves.

## 1961

*Calígula*, de Albert Camus, tradução de Maria da Saudade Cortesão, Teatro Castro Alves. Direção de Martim Gonçalves.

*Três Peças Modernas Japonesas*, com *O Crime de Han*, Shiga Naoya, tradução para o inglês Ivan Morris, para o português de Clarice Lispector; *Satoba Komachi*, Yukio Mishima, tradução para o inglês de Donald Keene e para português de Clarice Lispector; e *Tambor de Damasco*, Yukio Mishima, tradução para o inglês de Donald Keene, para o português Clarice Lispector, Teatro Santo Antônio. Direção de Herbert Machiz.

*Por um Triz*, de Thornton Wilder, tradução Bárbara Heliadora, Teatro Castro Alves. Direção de Charles McGaw.

*A História do Zoológico* e *A Morte de Bessie Smith*, de Edward Albee, tradução Luís Carlos Maciel, Teatro Santo Antônio. Direção de Luís Carlos Maciel.

## Lista das revistas *Repertório*, da Escola de Teatro da Universidade da Bahia (1958-1960)

**1958**

1. *A Via Sacra*, abril de 1958.
2. *Senhorita Júlia*, abril de 1958.
3. *A Almanjarra*, junho de 1958.
4. *As Três Irmãs*, setembro de 1958.
5. *Cachorro Dorme na Cinza; Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra; e O Moço Bom e Obediente*, novembro de 1958.
6. ??? *Chica da Silva*?????, dezembro de 1958.
7. ???

**1959**

8. *Auto da Compadecida*, maio de 1959.
9. *Um Bonde Chamado Desejo*, agosto de 1959.
10. *Os Três Textos de Gil Vicente*, agosto de 1959.
11. *A Sapateira Prodigiosa*, novembro de 1959.

**1960**

12. *Uma véspera de Reis*, junho de 1960.
13. *A História de Tobias e de Sara*, setembro de 1960.
14. *Evangelho de Couro*, novembro 1960 (chegou a ser impressa, apesar de a peça ser adiada).
15. *A Ópera de Três Tostões*, novembro 1960.

**Título: Penetrando no Recinto Sagrado de um Teatro Inglês;**

Subtítulo 1: Impressões da vida Teatral de Londres sob bombas e após a vitória;

Subtítulo 2: Antes de estrear na capital, as melhores companhias viajam por toda a Inglaterra, aperfeiçoando-se em representações sucessivas – Os cursos da Escola de Decoração Cênica – Amadores e Universitários – Arte para o povo

Eros Gonçalves.

(Especialmente para *O Jornal*).

Recorte encontrado na pasta 01 do Acervo Martim Gonçalves / Hebe Gonçalves. O texto está *xerocado*. Sem data de publicação. Provavelmente 1946, portanto, estando o diretor com 27 anos.

A reportagem traz três desenhos de Martim Gonçalves. Segue as legendas:

Neste desenho, Eros Gonçalves interpreta uma cena de explosão durante o bombardeio de Londres (acompanha o desenho em que um edifício de três andares vem a baixo);

Uma visão de Lawrence Olivier, o mesmo de *Morro dos Ventos Uivantes*, na tragédia clássica de Sófocles, *Édipo Rei*, levada à cena no Old Vic, de Londres (Desenho do autor);

Desenho inspirado nas ruínas da *city*.

Quando em 1944 cheguei a Londres, ainda estava longe o dia em que, festejando a vitória, dançaríamos em volta do ‘bonfire’<sup>1414</sup>, havia tão somente escuridão, lanternas que se moviam, discretamente, procurando o caminho. Uma hora após a minha chegada, experimentei a sensação de um alarme e das bombas voadoras que passavam ruidosamente sobre as nossas cabeças.<sup>1415</sup> No dia seguinte, soube que a escola para onde me destinava tinha sido evacuada – uma bomba caíra sobre aquele estabelecimento de ensino. Em Oxford, juntamente com o *Ruskin College of Drawing*, então funcionava a *Slade School of Fine Arts*.<sup>1416</sup>

Numa tarde brumosa, atravessando ruas inteiras destruídas pelos bombardeios, e onde crianças brincavam entre os destroços, os pintores Julien Trevelyan e Mary Wickham levaram-me à casa de Vladimir Polunin, o famoso cenarista da companhia de Diaghilev. Numa atmosfera muito mais russa do que inglesa, o professor de Arte Cênica da *Slade School* explicou-me as suas ideias sobre decoração de teatro e mostrou-me os *sketches*<sup>1417</sup> e modelos dos seus cenários.

O curso de Decoração Cênica compreendia um primeiro período em que se fazia o estudo geral da arquitetura de todas as épocas e países, mobiliário e trajés. Ao mesmo tempo, desenhávamos para algumas peças escolhidas entre os alunos. Duas vezes por semana, o nosso trabalho era apresentado pela crítica. A biblioteca do *Ashmolean Museum*, uma das mais ricas em documentação sobre a arqueologia grega e romana, oferecia campo vasto para as pesquisas, com as suas centenas de volumes sobre pintura, escultura e arquitetura de todas as épocas. No museu restavam ainda algumas peças históricas que não tinham sido (ilegível), mas as mais preciosas estavam guardadas em lugares subterrâneos sob segredo.

<sup>1414</sup> Tradução literal: fogueira.

<sup>1415</sup> Milhares de bombas voadoras alemãs V-1 e V-2, precursoras dos mísseis, foram lançadas, a partir de junho de 1944, sobre Londres, Southampton, Bristol e Plymouth. Ver *Mais Rápido Que a Velocidade da Luz*, de João Magueijo, pp. 266; E *América E Outras Viagens*, de Luiz Gonzaga Godoi Trigo, pp. 104.

<sup>1416</sup> Tudo indica que a escola bombardeada tenha sido a *Slade School*, que funcionava em Londres, portanto sendo transferida para o *Ruskin College*. Em currículos futuros, Martim Gonçalves colocaria como tendo estudado em ambas.

<sup>1417</sup> Tradução literal: esboços.

Uma das mais belas lembranças daqueles tempos, em Oxford, vem das noites de *firewatching*, quando um grupo de estudantes ficava em serviço de alerta. Passeando entre as estátuas gregas, sob a luz da lua, em longos corredores silenciosos, eu tinha a impressão de que vivia realmente num mundo fantástico.

O segundo período de ensino consistia na construção de cenários-modelo. Armei um pequeno palco, onde montei *Sonho de Uma Noite de Verão*. Foi então que recebi o convite do *Unity Theatre* para fazer os cenários de um *revival* da história de Robin Wood, em que o herói medieval, numa interpretação intencional, encarnava os ideais de (Aqui há um imenso salto no arquivo. O artigo afirma que continuaria a reportagem numa segunda página da edição, porém esta segunda parte não foi encontrada pela pesquisa, saltando-se para um terceiro e último recorte sobre a grande matéria. Assim o trecho termina: ‘Continua na 2ª página’)

(Conclusão da 2ª página). (...) mais possível dos desenhos originais. A minha grande emoção nessa época foi aquela durante um dos últimos ensaios de *Édipo Rei*, em que Olivier encarnava o papel do rei. Os atores estavam em trajes comuns, alguns em mangas de camisa, mas a sua interpretação era tão convincentemente trágica, que não pude resistir às lágrimas...

Os museus, após a declaração de paz, não esperaram muito para começar a trazer de volta as suas coleções. A *National Gallery*, hoje em dia, já está quase completamente reorganizada, assim como a *Wallace Collection*, o *Victoria and Albert Museum*, etc. As galerias particulares estão repletas de quadros antigos e modernos. Inauguram-se exposições diariamente. Os grandes sucessos dos últimos meses foram – as exposições de Picasso e Matisse no *Victoria and Albert Museum*, a de Paul Klee, na *National Gallery* e na *Royal Academy*, uma grande amostra cronológica da arte grega, desde o período arcaico até a pintura contemporânea. Observa-se um fenômeno interessante, sendo os ingleses um povo conservador por excelência e a Inglaterra o país da tradição, que seja possível ao Conselho de Encorajamento às Artes ou ao Conselho Britânico organizarem exposições de pintores modernos (naturalmente infringindo o que poderia ditar o gosto popular e também aquele dos acadêmicos), em lugares sagrados, tais como os museus acima citados.

Quanto ao teatro que vi na Inglaterra, teria material para escrever vários livros, se eu fosse crítico de arte.<sup>1418</sup> Durante os anos de guerra, maior número de teatros funcionaram, as obrigações dos artistas se multiplicaram. Companhias foram organizadas para levar ao *front*, às minas de carvão, às cidades bombardeadas, uma mensagem de arte que trazia uma nova esperança a todos aqueles que sofriam. Este sistema de *travelling players* foi naturalmente facilitado pela própria tradição do teatro inglês, como tal desde a época shakespeariana até modernamente, quando as

---

<sup>1418</sup> Detalhe para o fato de que Martim Gonçalves escreverá periodicamente sobre teatro, exatamente para *O Jornal*, entre os anos de 1952 e 1953. Ele ainda era pintor/cenógrafo nesse instante, apesar de ser absolutamente perceptível sua inclinação para as artes cênicas.

melhores companhias viajam todo o país, aperfeiçoando o seu repertório em representações sucessivas, antes de aparecerem na capital. Assim fazem John Gulgud, Edith Evans, Lawrence Olivier, Vivian Leigh, Michael Redgrave, Beatrix Lehmann, Flora Robson, etc.

O número de teatros em atividade na capital inglesa é realmente fantástico. Grande parte compreende o teatro popular de operetas, revistas e comédias ligeiras, onde Noël Coward, Terence Rattigan e outros comandam. Mesmo em se tratando de um teatro sem grandes pretensões artísticas, algumas dessas produções se revestem de muito bom gosto e têm como encenadores pessoas do valor de um Robert Donat, ou de uma Leontine Sagan. No plano mais elevado, estão as companhias tais como a do *Haymarket*, com John Gulgud à frente, a do *Old Vic*, com o seu grupo homogêneo de atores, a do *Arts Theatre*, onde Alec Clunes foi saudado como o melhor *Hamlet* dos últimos anos, e tantas outras, cujo trabalho é de grande inspiração artística e cujos repertórios incluem as melhores peças do teatro clássico.

As companhias do *West End* apresentam uma característica nitidamente tradicionalista na seleção de suas peças. Não que a montagem das mesmas obedeça aos moldes acadêmicos. Ao contrário. Porém, a escolha de um autor moderno representa para eles um passo muito difícil. O mesmo acontece no que se refere aos autores estrangeiros – Tchecov, por exemplo foi montado pelo *Old Vic* numa grande aventura. Nunca autores franceses. Apesar disso, a fonte inesgotável do teatro inglês de todas as épocas não nos permite a impressão de repetição – há dezenas de grandes peças que só muito raramente têm oportunidade de serem levadas à cena.

Cabe aos teatros situados fora do *West End* as experiências mais avançadas, as aventuras com autores jovens. Atores consagrados daquela zona de eleição vêm ali representar, enquanto outros aparecem constantemente, na esperança de serem descobertos e raptados pelos ‘vigilantes’ dos teatros maiores. Há uma série de pequenos teatros de arte, nos subúrbios, a trabalharem na formação de uma nova mentalidade, um novo tipo de espectador que se educa através de um teatro experimental. Entre eles, estão o teatro dos poetas, chamado de *Mercury Theatre*, o teatro das máscaras, o *gateway Theatre*, levando peças de Strindberg, Cocteau, Toller, ou o *Unity Theatre*, com as suas intenções de arte social.

O teatro de amadores funciona à parte e não é de grande importância em Londres. O amadorismo floresce mais no interior do país. Lá, além das companhias que viajam, antes de atingirem a meta da capital, existem os *repertory companies*, companhias locais com profissionais, cujo nível algumas vezes é dos mais altos, tanto no que se refere à qualidade dos seus atores como à escolha das peças.

No teatro universitário, vi representações das mais belas, tais como *Sonho de Uma noite de Verão*, levada nos jardins do *New College*, em Oxford, numa produção de Coghill, que encenou a mesma peça sobre o palco do *Haymarket*. *O Crime na Catedral*, de T.S.Eliot, representado nos claustros do *Merton*, constitui para mim uma das mais preciosas lembranças. Muitas vezes, durante essas performances, eu me

lembrava do nosso Brasil, onde as vocações para o teatro são tantas e onde o teatro poderia ser melhor! Apesar dos esforços bem intencionados, o resultado ainda é pobre, o que não impede, no entanto, de esperarmos no futuro um teatro brasileiro bem orientado e de características mais elevadas e mais definidas.