

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL DO BRASIL**

Denise Pereira Silva

**“OU A GENTE CONFIA NO POVO, OU NÃO HÁ SOLUÇÃO”. TEATRO LIVRE DA
BAHIA E A CULTURA POPULAR NA DÉCADA DE 1970**

Salvador
2012

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL DO BRASIL**

Denise Pereira Silva

**“OU A GENTE CONFIA NO POVO, OU NÃO HÁ SOLUÇÃO”. O TEATRO LIVRE DA
BAHIA E A CULTURA POPULAR NA DÉCADA DE 1970**

Dissertação apresentada para a obtenção
do grau de Mestre em História Social na
Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Federal da
Bahia, sob a orientação do Prof. Dr. Muniz
Gonçalves Ferreira

Salvador
2012

S586 Silva, Denise Pereira
“Ou a gente confia no povo, ou não há solução”. O teatro livre da Bahia e a cultura popular na década de 1970 / Denise Pereira Silva. – Salvador, 2012.
165 f.: il.

Orientador: Prof^o. Dr^o Muniz Gonçalves Ferreira
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2012.

1. Teatro. 2. Bahia - História - 1964-1985. 3. História social. I. Ferreira, Muniz Gonçalves. II. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD – 981.42

À memória dos que combateram a ditadura militar no país.
Aos meus pais, exemplo de vida e militância.
À D. Emília (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS :

Foram muitas as pessoas que contribuíram para a realização desse trabalho que em diversos momentos foi árduo. Direta ou indiretamente meus amigos e todos da família contribuíram para que fosse possível esse projeto tão especial.

Agradeço profundamente ao meu pai que sempre me incentivou e apoiou nessa dura caminhada acadêmica. Seja corrigindo meus textos de forma minuciosa, ou mesmo me dando um puxão de orelha nas horas de desânimo. Em todos os momentos dessa escrita pensava no que ele diria sobre esta ou aquela frase.

Sou muito grata à minha mãe que através das suas memórias foi fonte de inspiração. Não teria escolhido este tema que por hora apresento aqui se não fosse a formação que tive. Foi ela quem me ensinou a importância da luta pelos oprimidos e que podemos e devemos tentar transformar essa sociedade tão injusta em que vivemos.

Não poderia deixar de agradecer ao meu companheiro Marcio, o melhor encontro da minha vida. O seu amor e carinho foram imprescindíveis e seu engajamento no movimento *Hip-Hop* me ensinou muito sobre a importância da arte na luta política.

Ao meu orientador Muniz Ferreira que desde a graduação sempre nos ensinou a importância dos estudos sobre a ditadura militar, infelizmente, um período tão pouco abordado pela historiografia baiana.

À Rafa (*in memoriam*) que carinhosamente conseguiu uma das mais valiosas entrevistas deste trabalho.

Aos professores, Raimundo de Matos Leão, Ângela Reis e Jeferson Bacelar que cederam documentos e livros importantíssimos ainda no gérmen do projeto de pesquisa. E também à Bemvindo Sequeira, Sergio Farias, Armindo Bião e Harildo Déda que relataram passagens das suas vidas que compõe parte importante na pesquisa. Um agradecimento especial à Celinha

Bandeira que muito gentilmente disponibilizou documentos e me deu boas idéias quando ainda estava iniciando a pesquisa.

À Anne que me ajudou profundamente pesquisando os jornais. Espero que tenha também te incentivado a continuar seus estudos sobre teatro.

À Billie Holiday que me acompanhou em todas as noites solitárias ao dissertar.

Fico muito feliz por ter tido a compreensão devido à ausência nesse período das minhas amadas amigas Mila, Flavinha e Nanda. Agradeço em especial à Arjuna, Claudinha e Uli, que, carinhosamente, me ajudaram a transcrever algumas entrevistas utilizadas na dissertação. Não sei o que seria de mim sem vocês, meninas!

Agradeço aos meus queridos amigos historiadores que me ajudaram muito corrigindo o meu projeto e os meus artigos, dando idéias preciosas de autores e temas e mesmo emprestando livros. Aline (e a pequena Luanda), Alex, Caio, Zélia, Igor (em vários momentos na escrita da dissertação pensava: “Igor vai dizer que estou sendo muito pelega!”), David, Pedro, Wesley (e Alter que não é historiador, mas já pode ganhar seu diploma pelos tantos anos de convivência com a gente!) e Daniel são grandes amigos que me acompanham desde o movimento estudantil, durante a época da graduação, e que até hoje são parte importante da minha vida.

Aos meus amigos atores Alda, Bárbara, Ismael, Guti e Sunny que me ensinaram muito sobre a bela arte do teatro.

Aos colegas da Aliança Francesa a quem devo a compreensão por algumas dificuldades pela minha dupla jornada de estudante e trabalhadora.

Aos funcionários da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA, em especial as bibliotecárias que sempre me receberam com grande gentileza.

Aos meus amigos amados que há muito tempo não vejo, mas que de uma forma ou de outra estiveram sempre presentes: Lorena, Airan, Rao, Lucas, Diego, Vinicius, Leonardo Raposo e Alisson.

À Eliane, um dos mais belos exemplos de vida que conheço. Pensei em você em muitos momentos durante a escrita deste texto.

Aos meus amigos francófonos que de longe torceram e acompanharam meu caminhar pelo universo acadêmico: Alfred (Montréal me manque!), Carmenne, Manuela, Nicolas, Giovanni, Sylvain e Fafa.

Algumas das minhas amigas compreendem perfeitamente o que é passar pelo difícil teste de paciência e disciplina que um mestrado exige, pois elas já escreveram as suas lindas dissertações e são meus orgulhos: Gloria e Thaís.

Não poderia esquecer da minha família que sempre me apóia e me ajuda nos momentos de desespero: meus irmãos Juquinha, Luisinho e Addae; minhas irmãs Robertha e Renatha; meus primos e tios cariocas e baianos que mesmo longe sempre me dão a maior força; à Carmem e Maia. E também à minha nova família D. Joana, Brenda, Bruna, Marquinhos, Mauricio e Ian.

Um agradecimento mais do que especial à galera do Teatro Vila Velha que me cedeu o seu acervo para que eu pudesse realizar a pesquisa documental. Jôse, Vinício, Gina e Márcio Meirelles obrigada pelo acesso ao *Nós, por exemplo*, esse acervo fantástico que vocês cuidam com muito empenho e dedicação e que possui documentos preciosíssimos para a história do teatro baiano.

Outro espaço que também foi muito importante para a realização da minha pesquisa foi o Grupo de Edição Estudo de Textos Teatrais Censurados do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Sou muito grata a Ludmila e a Prof. Rosa Borges que foram sempre muito gentis e solidárias comigo ao ter me dado cedido documentos importantes.

RESUMO:

Dos grupos de teatro baiano comprometidos com as causas sociais e que se engajavam na luta pela democracia, o Teatro Livre da Bahia é um dos exemplos no contexto do regime militar.

Nascido no ano emblemático de 1968, o grupo realizou uma das experiências mais significativas de aproximação com as camadas populares que foi o Teatro de Rua. A partir da utilização da literatura de cordel, o Teatro Livre da Bahia trouxe para os palcos e para as ruas um importante elemento da cultura popular nacional. Amparada em fontes orais, jornais alternativos e os de grande circulação, e ainda cartas pessoais dos atores tracei a trajetória artística e ideológica dos integrantes do grupo, com especial atenção à João Augusto e Bemvindo Sequeira, já que eles foram os principais responsáveis pelo perfil engajado do Teatro Livre da Bahia.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; História; Engajamento; Ditadura militar

RESUMÉ:

Parmi les troupes de théâtre baianais qui adhère aux causes sociales en s'engageant auprès de la lutte pour la démocratie, le Théâtre Libre de Bahia est l'un des exemples dans un contexte de régime militaire. Né en 1968, une année emblématique, le groupe a organisé l'une des expériences les plus significatives de l'approche des classes étant le Théâtre de Rue. En utilisant la littérature de *cordel* le Théâtre Libre de Bahia portait sur la scène et dans la rue un élément important de la culture populaire nationale. Soutenue par des sources orales, des journaux alternatifs et des journaux de grande circulation, et encore des lettres personnelles des comédiens, on a tracé la trajectoire artistique et idéologique des membres du groupe, avec une attention particulière à João Augusto et Bemvindo Sequeira, car ils étaient les principaux responsables pour le profil engagé du Théâtre Libre de Bahia.

MOTS-CLÉ : Théâtre ; Histoire ; Engagement ; Dictature militaire

SUMÁRIO

1. Introdução.....	11
2. Capítulo I – Militância em cena. Debate na historiografia sobre o teatro popular e o engajamento político-cultural entre as décadas de 1960 e 1970.....	19
3. Capítulo II – O palco da resistência em Salvador nos anos 1970	40
3.1 E os movimentos sociais entram em cartaz no Vila.....	45
4. Capítulo III - Nascimento do Teatro Livre da Bahia.....	62
4.1 A Era dos Festivais. Formas alternativas de organização teatral.....	63
4.2 A troupe do Teatro Livre da Bahia.....	70
5. Capítulo IV - Arte e política em Salvador em tempos de Ditadura Militar.....	82
5.1 “Onde começa o cidadão, termina o ator?”: o engajamento político-cultural de João Augusto e Bemvindo Sequeira.....	82
5.2 João Augusto visto pelos críticos.....	92
5.3 A coluna de João Augusto no jornal A Tarde.....	101
6. Capítulo V – A afirmação do Teatro Livre da Bahia e o contexto político e cultural em Salvador	121
6.1 O Teatro Livre e a cultura popular	122
6.2 Se o povo não vem ao teatro, o teatro vai até o povo.....	132
7. Considerações finais.....	151
Fontes.....	155
Bibliografia.....	157
Anexos.....	163

1. INTRODUÇÃO

O golpe civil-militar de 1º de abril de 1964 foi uma quebra de expectativa de artistas e intelectuais que utilizavam temáticas e metodologias que eram influenciadas pelo campo da esquerda política no Brasil. Havia a preocupação por parte desses artistas e intelectuais em conscientizar o povo que seria o protagonista de uma possível revolução social. Chegou-se a comentar sobre uma “relativa hegemonia cultural de esquerda”¹. Por isso durante o regime militar, tanto artistas quanto consumidores de cultura tornaram-se referências importantes para a resistência à repressão militar.

Por inúmeros fatores, dentre eles o endurecimento do regime militar a partir do AI-5, a década de 1970 é retratada por alguns estudiosos como sendo um período em que a contracultura² predominou entre os artistas do país. A contracultura se estabeleceu no Brasil em contraposição ao ideário nacional-popular. Como faziam os seguidores do Movimento Tropicalista – tendo no teatro o diretor José Celso Martinez seu maior expoente – que tentavam misturar as influências estéticas estrangeiras com a cultura brasileira.

No entanto, acredito que a arte engajada, vinculada à cultura popular, não foi enterrada com o golpe. Pretendo na presente pesquisa mostrar através da trajetória do Teatro Livre da Bahia (TLB) que houve grupos que fizeram a opção pelo teatro popular, mesmo com a predominância na cena baiana de um apelo comercial.

É verdade que, nos anos 1970, a forma de se engajar politicamente se diferenciou em certos aspectos. Havia artistas e intelectuais que não mais defendia a revolução socialista, alguns não acreditavam mais em uma vanguarda revolucionária, como a muitos acreditavam na década anterior, a exemplo do Centro Popular de Cultura (CPC) que era vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE). No período em que ficou marcado pelo processo político de abertura do regime militar, muitas tentativas de se empenhar pela transformação social eram tachadas de “panfletárias” ou “sectárias”. É preciso se levar em conta, ainda, que a partir do início da década

¹ SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e terra. 3 ed. 2009. p.8

² Herbert Marcuse e Norman Brown são considerados os dois maiores teóricos da contracultura. A partir de Marx e Freud, eles trabalham o conceito de revolução social. O ideário da contracultura se expande por todo o mundo, principalmente no seio da juventude universitária. A contracultura se politiza e ganha grande força depois dos acontecimentos do Maio de 68 francês. Sobre contracultura e os acontecimentos do Maio de 68 francês recomenda-se: ARTIÈRES, Philippe ; ZANCARINI-FOURNEL, Michelle.(org.) **68: une histoire collective (1962-1981)**. Paris: Éditions La Découverte, 2008.

de 1970 aprofunda-se um processo de desenvolvimento da indústria cultural no Brasil, incentivada principalmente pelo governo. Mas a busca por transformação social através do diálogo com a cultura popular continuou existindo.

O Brasil nesse momento da vida política estava sob o regime militar do general Ernesto Geisel. Somente em 1976 os censores se afastaram dos grandes jornais, mas permaneceram nos jornais menores, nos de oposição e nos da Igreja Católica. Com esse afrouxamento progressivo da censura direta aos órgãos de imprensa nacional, começaram a aparecer críticas abertas ao governo. O caso dos militantes do PCB, o jornalista Wladimir Herzog e o líder sindical Manuel Fiel Filho, mortos nas dependências do DOI-COD, são exemplares dessa nova conjuntura. O discurso oficial dizia que Herzog teria se suicidado. Este caso foi amplamente veiculado, surgem, dessa forma, cada vez com mais frequência nos jornais e revistas, discursos contra a repressão e a censura nas artes e na imprensa. A imprensa alternativa também ganha força e participa dos debates teóricos das esquerdas e ajudam na denúncia contra a repressão. Os jornais e revistas mais conhecidos são o *Pasquim*, *Movimento*, *Opinião*, *Em Tempo*, *Versus*, *Brasil Mulher*, dentro outros³.

A “luta pelas liberdades democráticas” se delineou com a nova tática política de um amplo conjunto de partidos e organizações de esquerda. Após críticas de alguns setores da esquerda à atuação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), organizaram-se outras tendências dentro da esquerda brasileira que acabaram por se unir nessa nova conjuntura política. Foi assim que o Partido Comunista Brasileiro (PCB), o Partido Comunista do Brasil (PC do B), a Ação Popular Marxista-Leninista (APML), o Movimento Revolucionário Oito de outubro (MR-8) ainda organizações trotskistas constituíram uma nova frente de esquerda que atuaram conjuntamente com os movimentos sociais contra a ditadura militar.⁴

Foi entre as décadas de 1950 e 1960 que os debates sobre o diálogo com a cultura popular por parte de artistas e intelectuais engajados ganharam força. Esse era um momento que estava “sob a vigência de uma cultura nacional-popular de esquerda”.⁵ Os artistas e intelectuais debatiam conceitos como nacional-popular, a relação entre cultura erudita e popular, cultura

³ VILELA, Gileide; FALCÓN, Gustavo; GONÇALVES, Rosa Beatriz; DIAS, Ruy Aguiar; FLOR, Terezinha. **Os baianos que rugem: a imprensa alternativa na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 1996. p.53

⁴ ARAUJO, MARIA PAULA. **Memórias estudantis: da fundação da UNE aos nossos dias**. São Paulo: Ediouro, 2007. p.212

⁵ NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). **Revista Estudos Históricos**, vol. 2, n.28, p.1

internacional e nacional, e conclamavam a população para se organizar em prol da revolução socialista. Havia uma preocupação por parte dos artistas de cinema, teatro e os músicos de construir uma “popularidade” que era vista como uma tática para atingir os objetivos políticos do engajamento.

Os artistas engajados que produziam neste período defendiam a idéia que através da aproximação com a cultura popular eles poderiam construir uma cultura *autenticamente* nacional, e colaborariam com a revolução socialista que estaria em curso. Entendendo engajamento no sentido proposto por Jean-Paul Sartre, no qual a atuação do intelectual se dá através da palavra (articulada em prosa e ensaio) e colocada a serviço das causas públicas e humanistas.⁶ Como pretendiam transformar a sociedade também através da cultura, esses artistas engajados queriam atingir o máximo de pessoas possíveis para que sua ideologia pudesse chegar ao *povo*. Portanto, presume-se que esta geração de artistas, intelectuais, estudantes, dentre outros, tinham em comum a vontade de transformar a sociedade da época.

Existiram companhias que se propunham a fazer um teatro popular e engajado nesse momento. Foi o auge de grupos como o Teatro de Arena em São Paulo, Teatro Opinião no Rio de Janeiro, o Centro Popular de Cultura (CPC) vinculado à UNE – que se espalhou por diversas capitais do país –, e ainda o Projeto de Teatro do Movimento de Cultura Popular (MCP) do governo estadual de Miguel Arraes em Recife, dentre outros que foram responsáveis pela apresentação de um teatro popular que marcaram a história do teatro moderno brasileiro. Havia, ainda, os que defendiam a arte como instrumento para suas ideologias políticas, como Oduvaldo Vianna Filho, que através do CPC escreveu peças com propósitos pedagógicos.

No teatro, portanto, esse entendimento influenciava tanto a dramaturgia que se fazia, quanto o tipo de relação que se queria estabelecer com o público. Neste sentido os atores e diretores tentavam ampliar o acesso ao teatro das camadas populares, já que quem freqüentava as salas de teatro neste período era majoritariamente originária de uma elite econômica e social⁷.

A experiência de Jean Vilar com o Teatro Nacional Popular (TNP) na França influenciou diversas companhias de teatro brasileiras. No TPN era defendida a idéia de que através do teatro popular operava-se o retorno à verdade primeira do teatro: o contato com as massas e sua

⁶ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume - Fapesp, 2001.

⁷ NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos (1955-1968)”. **Revista Estudos Históricos**: vol. 2, n.28. 2001. p.2

edificação⁸. Os intelectuais de esquerda tentavam definir o que seria teatro popular em revistas como a da Civilização Brasileira. Em um debate no ano de 1964 entre Bárbara Heliodora, Kleber Santos, Leo Gilson Ribeiro e Rubem Rocha Filho identificam-se três correntes do teatro popular no Brasil:

[...] a que considera essencial a criação de um repertório autenticamente nacional e popular, que poderá servir eventualmente como veículo de “conscientização de massa”; a que vê no *teatro popular* fundamentalmente um veículo para difusão ideológica e política; e, finalmente, a que acha essencial apenas criar condições que levam o povo ao teatro⁹.

Carlos Nelson Coutinho vincula a “hiperpolitização da cultura”, depois do golpe de 1964, ao fechamento dos canais de representação política, de modo que “as pessoas que tinham forte interesse pela política terminaram levando esse interesse para a área da cultura [...]”¹⁰. A cultura se tornou, dessa forma, um dos setores mais importantes no combate à repressão: diversos atores, cantores, poetas, artistas plásticos, cineastas utilizaram suas obras de arte para denunciar as arbitrariedades do governo militar.

Pode-se afirmar que no campo artístico se constrói no Brasil uma “cultura de oposição” ao governo¹¹. Diversos artistas utilizavam temáticas e metodologias que eram influenciadas pelo campo da esquerda. Tanto artistas quanto consumidores de cultura se tornaram referências importante para a resistência à repressão. No âmbito do teatro, o “golpe de 1964 encerrou (...) um momento de profundo otimismo. A arte engajada, influenciada pela esquerda, passou a predominar no cenário brasileiro”¹². Durante o regime militar, mudaram-se as temáticas e mesmo a forma: não se falava mais em “revolução”, mas em “resistência”; não se pretendia mais “popularizar” as artes, mas queria-se “chocar”, “agredir” o público.

No início da década de 1970, com o endurecimento do regime militar, iniciou-se o período que ficou conhecido pelos estudiosos como “vazio cultural”. De uma maneira geral, artistas e intelectuais, concluíram que devido à repressão e a censura a arte “empobreceu”, passou a ter menos qualidade. A arte brasileira teria se tornado alienada e alienante. Em estudos mais recentes, essa avaliação foi duramente criticada. É fato que mesmo nos períodos de repressão

⁸ COPFERMANN, Emile. **Le théâtre populaire pourquoi?**. Paris: MASPERO, 1969. p.18

⁹ CADERNOS BRASILEIROS, Teatro Popular. Ano VI, 1964. p.40

¹⁰ RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora Unesp. 1993 p.55

¹¹ PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999. p.16

¹² Idem. p. 78

mais intensa, nunca se deixou de fazer arte no país. Mesmo com todas as dificuldades que os artistas tiveram que enfrentar, principalmente aqueles que tinham um comprometimento político social, as ações culturais engajadas prosseguiram.

É verdade que no âmbito do teatro, se priorizou um tipo de espetáculo com temáticas menos politizadas, ao menos explicitamente. Na maioria das peças, preocupava-se muito mais com o trabalho de expressão corporal do que com o texto.

Mas acredito que o engajamento político e a oposição aos militares através da arte, nunca deixou de existir. A forma de engajamento mudou para alguns artistas de esquerda, mas através de gestos ou sub-textos os atores e diretores tentavam transmitir uma mensagem de transformação social. Não deixou de haver uma preocupação com uma mensagem de conscientização que o teatro poderia transmitir. Principalmente durante o projeto de distensão dos militares, os artistas e intelectuais de esquerda retomaram as temáticas popular e engajada que ajudaram no processo de democratização do país.

É dessa forma que acredito que a trajetória artística do Teatro Livre da Bahia (TLB) é exemplar nesse período. Mesmo considerando que não havia dentro do grupo um projeto político revolucionário explícito, percebe-se através das fontes, uma grande motivação em termos de contribuir para o avanço das transformações sociais através do diálogo com a cultura popular.

Em busca da relação entre Arte e Política, apresento aqui as motivações artísticas deste grupo de teatro baiano, que teve que lidar com limitações impostas por um regime militar. Para entender o sentido dos discursos dos artistas da época e a natureza dos seus engajamentos políticos, utilizei folhetos das peças e ainda os boletins do Movimento Estudantil produzidos na época em busca do tipo de relação que os atores do grupo estabeleceu com as atividades políticas.

Já através da análise das críticas teatrais que normalmente eram feitas nos cadernos culturais ou nas colunas específicas sobre teatro dos jornais da época, pude perceber como as peças encenadas pelo grupo eram recebidas pelos jornalistas ou pelos próprios artistas, já que grande parte dos críticos de arte eram os próprios sujeitos produtores dessa modalidade engajada de teatro. Os principais críticos analisados aqui foram: Sóstrates Gentil (Jornal da Bahia/ Jornal A Tarde); Rogério Menezes (Jornal A Tarde); Guido Guerra (Diário de Notícias); dentre outros. Outra importante fonte utilizada na presente dissertação é a coluna especializada em teatro do jornal A Tarde, escrita por João Augusto Sérgio de Azevedo Filho – mais conhecido como João Augusto –, pois pude entender de que maneira o diretor do TLB utilizava esse canal de

divulgação de suas ideias. Na imprensa soteropolitana, encontrei as falas dos membros do TLB e também pude compreender o contexto político-histórico em que o grupo teatral atuava através das notícias veiculadas nessa imprensa escrita.

Utilizo as fontes orais, através de entrevistas com sujeitos que participaram do TLB ou ainda aqueles que acompanharam o processo de sua formação como espectador, por exemplo. Esse tipo de fonte é de extrema importância, pois não temos disponíveis na Bahia os arquivos da ditadura militar, tornando-se difícil o acesso às informações desse período da nossa história.

Na revisão bibliográfica observei que na produção acadêmica baiana, ainda são poucos os trabalhos sobre o Teatro Livre da Bahia. Lindolfo Alves do Amaral¹³ fez um estudo muito interessante em sua dissertação sobre a dramaturgia de João Augusto e sua relação com o teatro popular, especificamente com a Literatura de Cordel. Outra pesquisa que aborda o TLB é a dissertação de Ludmila Antunes na qual também desenvolve um trabalho sobre as peças que João Augusto adaptou a partir dos cordéis, mas em uma outra perspectiva. Ela faz um estudo filológico dos seguintes textos teatrais: *A Chegada de Lampião no inferno*; *Antônio, meu santo*; *Felismina Engole-Brasa* e *Quem não morre num vê Deus*. Já na dissertação de Marconi Araponga, a pesquisa é sobre a fase do TLB ligada aos cordéis e versa principalmente sobre as técnicas teatrais utilizadas pelos atores em cena.¹⁴

Finalmente, no presente trabalho, estudei o Teatro enquanto prática social. Como o TLB contribuiu para a construção de um ambiente favorável de interlocução entre os atores e diretores e ainda entre estes e outros setores da sociedade baiana do período, como os estudantes universitários, intelectuais, outros artistas, o público, etc. Compreendo que essas pessoas possuíam algo em comum, ou seja, lutavam por um mundo mais justo socialmente, em um primeiro momento e, posteriormente, resistiram contra a censura e a repressão da ditadura militar,

¹³ Temos conhecimento que esse autor desenvolve atualmente uma pesquisa sobre o Teatro Livre da Bahia no âmbito do doutorado no mesmo programa de pós-graduação.

¹⁴ No programa de pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA sobre a temática em torno do Teatro Vila Velha: AMARAL FILHO, Lindolfo Alves do. **Na Trilha do Cordel: a dramaturgia de João Augusto**. 2005. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas. Salvador; GARRIDO MARTINEZ, Angel Cristobal. **Modelo administrativo do Teatro Vila Velha: uma luta pela sobrevivência**. 2003. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador; RODRIGUES, Débora Paes Landim de Almeida. **A cena da Novos Novos: percursos de um teatro com crianças e adolescentes**. 2008. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA. Salvador. ARAPONGA, Marconi de Oliveira. **Jogo-dentro-do-jogo: o trabalho de ator no Teatro de Cordel de João Augusto**. 2011. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas. Salvador.

já que após o golpe de 1º de abril de 1964, e principalmente após a implementação do Ato Institucional número 5, restringiram-se dramaticamente as liberdades individuais.

A pesquisa histórica proposta nesta dissertação, que foi desenvolvida com o uso de fontes orais e documentais, propõe um intervalo de tempo que começa em 1975, a partir do início da crise política e econômica do regime militar. O fim do “milagre” é acompanhado pela constituição de formas alternativas de organização popular, surgimento de novos partidos e, finalmente, há a fratura do bloco no poder¹⁵. A década de 1970 é marcada ainda pela crise de legitimidade com reivindicações de amplas camadas sociais: Associação de moradores, movimento estudantil, imprensa, Igreja Católica, e sindicatos¹⁶. No presente estudo, considero a relação do TLB com esses movimentos sociais que buscavam, devido à permanência do arbítrio, formas alternativas de organização, traduzindo-se na ida do grupo teatral baiano para o Festival Internacional de Nancy na França no ano de 1975. Neste evento o grupo consagra a experiência com o Teatro de Cordel, que há muito tempo trabalhava. E em 1977, leva o teatro para as ruas de Salvador, iniciando uma experiência inédita de teatro popular.

O ano 1979, é outro marco na trajetória do grupo, que é quando morre João Augusto, um dos principais responsáveis pelas atividades do TLB. E ao mesmo tempo se inicia uma outra etapa do regime que é o aprofundamento da crise e o restabelecimento da democracia no país. Em busca de uma melhor compreensão da relação entre o contexto político dessa fase de crise do regime militar – a saber a então proclamada estratégia de abertura política designada pelo presidente Ernesto Geisel de “lenta, segura e gradual” – e esse grupo de artistas e intelectuais, buscarei entender os posicionamentos políticos e as escolhas estéticas do grupo através das atividades artísticas e das peças encenadas pelo TLB nesse período.

Para efeito de organização da dissertação, no primeiro capítulo analiso a produção historiográfica sobre o teatro político e popular, com ênfase para os grupos paulistas e cariocas no período da década de 1970. A partir da produção teatral que tinha preocupações com o social em outras localidades, procuro compreender as diferenças e semelhanças da experiência em Salvador.

No capítulo seguinte, apresento a relação do Teatro Vila Velha com os grupos de teatro alternativo baiano. E principalmente como os movimentos sociais se apropriaram deste espaço

¹⁵ MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. **Historia do Brasil recente (1964-1992)**. São Paulo: Ed. Ática, 5 ed., 2006. p.66

¹⁶ MENDONÇA, p.78

que ficou no imaginário da cidade como sendo um exemplo de resistência política e cultura durante o período do regime militar.

Já no terceiro capítulo, está incluído o surgimento do TLB e uma breve biografia dos integrantes do grupo. Aqui demonstro quais foram as formas de organização da troupe baiana para participar dos festivais na Europa e América Latina. Discuto como esse grupo teatral se organizava em um contexto de regime militar e a forma como resistiam à mercantilização da arte. Momento este que acredito ter sido exemplar na busca de uma organização alternativa para o fazer teatral.

Posteriormente, no quarto capítulo, analiso a trajetória artística e política de João Augusto e Bemvindo Sequeira. Procuro enfatizar a forma como João Augusto se relacionou com o Estado durante a ditadura civil-militar e contribuiu na luta pela democracia no país. Por outro lado, traço o perfil de Bemvindo Sequeira, que militou em diversas organizações de esquerda como o PCB e grupos da luta armada, como ele mesmo relatou em entrevista. Será destacada a atuação de João Augusto através dos temas evocados em sua coluna *Teatro* do Jornal A Tarde – um dos jornais de maior circulação na época. E ainda como a crítica dos jornais baianos percebia a trajetória do TLB.

No quinto e último capítulo, destaco a relação do TLB com a *cultura popular*, não somente em termos estéticos, a saber, a utilização de elementos da literatura de cordel para a realização das peças de teatro; principalmente o Teatro de Rua, uma experiência marcante em que o grupo tenta se aproximar das camadas populares de Salvador. Para além das intenções, como se deu a experiência do contato desses atores com as camadas populares em Salvador na década de 1970.

2. CAPÍTULO 1

MILITÂNCIA EM CENA. DEBATE NA HISTORIOGRAFIA SOBRE O TEATRO POPULAR E O ENGAJAMENTO POLÍTICO-CULTURAL ENTRE AS DÉCADAS DE 1960 E 1970.

Cada artista tem o direito de ter sua visão do mundo e eu respeito a visão dos outros. Mas toda arte é política e todo artista é um político, porque em sua obra transmite uma visão de mundo.

Dias Gomes [Jornal da Bahia 28 de janeiro de 1979]

A historiografia do teatro engajado e militante no Brasil entre as décadas de 1950 e 1970 se pauta basicamente nos grupos do eixo Rio-São Paulo. Entre os mais conhecidos figuram o Centro Popular de Cultura (CPC) vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Teatro de Arena, ambos começaram a atuar antes do golpe de 1964; o grupo Opinião, que a partir do espetáculo homônimo ficou conhecido como o símbolo da resistência política e cultural durante o regime militar; e finalmente, os grupos de teatro vinculados aos movimentos sociais que atuaram nas periferias das grandes capitais no período de crise do regime militar, como Teatro União Olho Vivo e o Grupo Forja.

Embora pouco lembrado nos estudos sobre teatro engajado brasileiro, existiram, em outras regiões do país, movimentos e companhias teatrais de cunho popular, a exemplo da experiência do Movimento de Cultura Popular (MCP) que atuou em Pernambuco no período do governo estadual de Miguel Arraes. Aqui na Bahia também existiram grupos de teatro engajado como o Teatro de Equipe, Teatro Popular da Bahia e o Teatro Livre da Bahia, grupo aqui estudado, além das versões locais do CPC e do Teatro de Arena. Infelizmente, ainda não há trabalhos voltados para essas companhias baianas, por isso espero contribuir para que futuras pesquisas sobre o assunto sejam realizadas.

No plano das artes, entre as décadas de 1970 e 1980, criticava-se a relação que organizações culturais influenciadas pela esquerda e movidos pelo ideário do *nacional-popular*, principalmente o CPC da UNE, estabeleceram com as camadas populares. No debate está em pauta dois tipos de vinculação dos artistas e intelectuais das classes médias com a *cultura popular*: de um lado a relação direta desses artistas com o povo e de outro a utilização do nacional-popular enquanto temática. Portanto, o perfil pedagógico que esses artistas e intelectuais de esquerda

teriam frente às massas e ainda uma possível instrumentalização das artes pela política foi duramente questionado por seus opositores.

A ideia de *povo e nacionalidade* aparece nos discursos das esquerdas brasileiras desde a década de 1950 sob influência do trabalhismo e do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Para o Partidão, como era conhecido na época o PCB, o *povo* seria composto pelo campesinato, o semiproletariado, o proletariado, a pequena burguesia progressista e as partes da alta e média burguesia com interesses nacionais. Esses diversos setores de forças opositoras deveriam romper com o atraso nacional e seriam responsáveis por realizar a revolução brasileira. O processo revolucionário dependeria ainda de uma vanguarda que educaria e dirigiria as massas do povo. O entendimento desse processo variava segundo as diferentes tendências da esquerda, mas tinham como base a ação do camponês e das massas populares.

Diversos artistas e intelectuais de esquerda discutiram o seu papel na sociedade brasileira e ainda como se daria a revolução. A ideia de revolução brasileira, por sua vez, era uma temática recorrente nas músicas, versos, peças de teatro, filmes e nas artes plásticas nesse período anterior ao golpe civil-militar.

Havia, portanto, um grande número de atores, diretores e demais artistas *engajados* dessa época que se preocupavam em construir um teatro baseado em uma cultura que acreditavam ser “tipicamente” brasileira, em termos de texto, direção e atuação. Décio de Almeida Prado, aponta essa característica do teatro nacional no período citado:

Quanto ao lado nacionalista, todos o representavam, seja por inclinação política, seja por retratar em cena aspectos menos conhecidos ou menos explorados dramaticamente do Brasil, seja, enfim, pela simples presença em palco de suas peças, o que, em face do predomínio de repertório estrangeiro, significava sempre uma tomada de posição, se não deles, ao menos das empresas que os encenavam. Começava-se a apostar no autor brasileiro como antes apostara na possibilidade de se fazer espetáculos modernos entre nós.¹⁷

Ao descrever os encenadores, dramaturgos ou atores da época como Ariano Suassuna, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, o autor confirma a idéia de que havia uma grande sensibilidade para a abordagem no teatro e nas artes em geral de questões tipicamente nacionais. Esses artistas, que em sua maioria pertenciam a uma classe média intelectualizada, utilizavam elementos da *cultura popular* para construir suas obras. Por exemplo,

¹⁷ PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo:EDUSP,1999. p.61.

os personagens das peças eram originados das camadas sociais mais baixas, de uma maneira geral, e os textos retratavam sua vida cotidiana. Era a partir dos elementos da *cultura popular* que esses artistas tentavam criar uma identidade considerada brasileira. O que revela terem esses criadores um foco nos problemas sociais do país. Com isso, os artistas estabeleciam uma conexão ideológica com os partidos de esquerda da época, que consideravam viável uma revolução social.

A questão da identidade nacional e a relação dos artistas das classes médias urbanas com a temática do povo brasileiro, portanto, eram preocupações recorrentes no pré-golpe de 1964.¹⁸ Alguns artistas que estavam insatisfeitos com a atuação do Teatro de Arena em termos estéticos e ideológicos decidiram, a partir do contato com a UNE e com o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), criar uma outra entidade cultural. Assim surgiu o Centro Popular de Cultura (CPC) que se espalhou por diversas capitais do Brasil, inclusive Salvador.

O pesquisador Marcelo Ridenti analisa algumas peças de dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho que eram vinculados ao CPC: “às vezes pode aparecer o culto ao povo como entidade abstrata, noutras surgir a presença do proletariado ou do Partido como vanguarda revolucionária do povo [...] mas mantém-se sempre a fidelidade ao povo, como guardião da comunidade e das “atividades vitais” do homem brasileiro”.¹⁹

A temática central nas peças de teatro desses artistas e intelectuais do CPC era o *povo*, ou melhor dizendo, o que eles acreditavam sê-lo. Para Elias Chaves Neto, em artigo escrito na revista *Brasiliense* chamado “Experimento de um teatro popular”, o teatro deveria ser “uma tribuna em que são discutidos os problemas do nosso povo”.²⁰ É interessante também o depoimento de Ferreira Gullar sobre o debate em torno da concepção de nacional-popular que se tinha no período após o golpe de 1964:

[...] nosso problema ideológico era lutar contra a ditadura; nós não tínhamos teoria, essas teorias complicadas do nacional-popular, ninguém pensava nisso. Agora, nós achávamos que devíamos valorizar a cultura brasileira, que devíamos fazer um teatro que tivesse raízes na cultura brasileira, no povo, na criatividade brasileira. Nós achávamos que imitar as vanguardas européias era uma coisa que empobrecia a cultura brasileira.²¹

¹⁸ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do Povo Brasileiro – Artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.p.25

¹⁹ RIDENTI, 2000.p.87

²⁰ *Idem*, p.81

²¹ *Idem*, p.128

Porém, Carlos Nelson Coutinho acreditava que mesmo que os diversos membros do CPC divergissem sobre alguns pontos da questão, havia sim um entendimento claro de que queriam implementar uma cultura nacional-popular:

[...] havia alguma coisa mais ou menos em comum. Que era essa idéia de defender uma cultura gramscianamente nacional-popular, realista, valores do humanismo, da razão. Uma mistura entre Lukács e Gramsci. Era aquilo que marcava um pouco a cultura dos intelectuais comunistas do PC nesse momento. Mas não como uma coisa oficial. Não é que um dia nós nos reunimos e dissemos: a linha na cultura é Lukács e Gramsci. Não foi nada disso. Eu acho que era alguma coisa que surgiu um pouco da afinidade intelectual que nós tínhamos e também da comum opção na polêmica política que naquele momento era muito intensa entre os defensores da posição do PC e os da luta armada.²²

O PCB, entretanto, de acordo com Ridenti, não impunha nenhuma linha ideológica no setor cultural, os militantes e simpatizantes podiam discutir livremente sobre o assunto. A única preocupação do partido era sobre as estratégias políticas que nessa época girava em torno da discordância com a luta armada. De outro modo, o autor também enfatiza que nem todos os artistas engajados eram militantes do PCB, havia muitos que eram próximos, pois “esses ideais de generosidade, nobreza de caráter e solidariedade com os vencidos são característicos de muitos artistas e intelectuais engajados da época”²³.

No final da década de 1950, havia uma preocupação com a busca da brasilidade na dramaturgia e da vinculação entre arte e política. Sobre a questão da nacionalidade nas artes, em especial no teatro, destaca-se o esforço de Gianfrancesco Guarnieri no Teatro de Arena em encenar peças brasileiras em um momento em que os textos estrangeiros predominavam entre os grupos teatrais. Na Revista Brasiliense, Guarnieri explica a sua “lei dos dois por um – obrigando a apresentação de um texto nacional após a montagem de dois textos estrangeiros – [que] veio estimular os autores brasileiros e obrigar as empresas a procurar furiosamente textos nacionais”²⁴.

Leandro Konder, por sua vez, apresenta a sua visão sobre o debate da arte popular que se pensava e se produzia no CPC:

Então, o projeto do CPC era específico de um grupo de comunistas, que nós respeitávamos. Mas que estava desenvolvendo um trabalho peculiar, em relação ao qual eu tive algumas divergências.[...] O CPC nasceu muito sectário. O documento programático, de autoria do Carlos Estevam Martins, era um negócio meio atarrador,

²² *Idem.*, p.129

²³ *Idem.*, p.77

²⁴ *Idem.*, p.83

aquela divisão de arte popular, arte para o povo, arte popular revolucionária, sendo que só a arte revolucionária era boa, as outras duas eram alienadas. Eu achei aquilo um horror. Posteriormente, o CPC na prática foi retificando a linha, mas eu fiquei sempre preso àquela primeira imagem. Então, eu discutia com o Vianinha e ele me dizia: “Você está com essa mania de Lukács”.²⁵

Sobre a relação entre arte e povo, Carlos Estevam Martins definiu três formas: “arte popular”, “arte do povo”²⁶ e “arte popular revolucionária”. Esta última seria o tipo de arte que o CPC deveria seguir. O documento escrito por Carlos Estevam Martins e as práticas do CPC foram criticadas por muitos artistas da época, gerando um debate interessante sobre o papel da cultura na transformação social que influenciou o fazer artístico de outros períodos e locais.

A historiadora Miliandre Garcia discute os dilemas dos artistas e intelectuais das classes médias ligados aos projetos do Teatro de Arena e do CPC ao tentar construir uma arte nacional-popular, em um contexto de regime militar e surgimento da indústria cultural.

Garcia tenta se afastar das análises simplistas que se fez na década de 1980 acerca das práticas artísticas do período anterior ao golpe civil-militar. No debate gerado nessa época, se avaliou que o texto “Por uma arte popular revolucionária” de Carlos Estevam Martins, publicado na revista *Movimento*, era um documento panfletário e que por sua vez seria uma síntese da produção artístico cultural vinculada ao CPC. Para a autora, esse importante documento é somente um dos exemplos de posicionamento no debate que houve na época acerca do engajamento artístico e da função social da arte, mas não pode ser considerado a expressão absoluta da arte engajada do CPC.

A autora aborda ainda a questão do nacional-popular no Teatro de Arena, mas para ela o perfil nacionalista do grupo surgiria somente na segunda metade da década de 1950 com a entrada de Augusto Boal, o surgimento da sua sede própria, a estréia da peça *Eles não usam*

²⁵ *Idem.*, p.76

²⁶ Sobre “arte popular” e “arte do povo” Carlos Estevam Martins define da seguinte forma: “a arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artista e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada. A arte popular, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público, que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos, como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. Os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado de seu público, o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle”. Ver: GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007, p.32

black-tie, a relação com o Teatro Paulista do Estudante e finalmente, quando organizou o I Seminário de Dramaturgia.

Destacamos o trecho em que trata da peça *Eles não usam Black-tie*, pois ela foi encenada no dia da inauguração do Teatro Vila Velha, local em que o Teatro Livre da Bahia sediou por maior parte do tempo. Essa peça de Gianfrancesco Guarnieri estreou no Teatro de Arena, em São Paulo, em 22 de fevereiro de 1958. Depois de crises financeiras e problemas entre os atores, essa deveria ser a última apresentação, mas acabou se tornando um sucesso de público e de crítica. O texto do dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri foi um marco da dramaturgia brasileira vinculada ao ideário nacional-popular, juntamente com a presença de Augusto Boal – que vinha de uma temporada nos Estados Unidos com o *Actor's Studio*²⁷ e ajudou o grupo a definir uma identidade própria e um estilo de interpretação brasileiro. A estréia de *Eles não usam black-tie*, com direção de José Renato, e o posterior sucesso da encenação, consolidou as críticas que Guarnieri vinha fazendo sobre o monopólio do texto estrangeiro entre os grupos teatrais brasileiros, como destacou Ridenti anteriormente. A partir dessa peça, o Teatro de Arena confirma essa tendência de valorização do autor brasileiro.

Para Miliandre, a encenação da peça de Gianfrancesco Guarnieri *Eles não usam black-tie* e a publicação do seu artigo “O teatro como expressão da realidade nacional” na revista *Brasiliense* são como elementos de síntese do processo de politização do teatro brasileiro, baseado na nacionalização da forma e do conteúdo. A autora considera, contudo, que encenar textos de autores brasileiros nesse período poderia ter vários significados, não somente engajar-se às causas nacionalistas, mas também devido às leis de fomento ao teatro ou simplesmente para atender à um certo tipo de público que demandava peças de textos brasileiros.

Outra questão que gerou debates na época foi a democratização das artes e a relação desses grupos de teatro engajados e militantes com as camadas populares. Oduvaldo Vianna Filho, o conhecido Vianinha, por exemplo, foi categórico na sua crítica ao Teatro de Arena e o fracasso na sua relação com as massas: “O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares”²⁸. Para outros artistas da época o grupo se restringia a platéias da

²⁷ O *Actor's Studio* foi fundado em 1947 e ficou conhecido pelo desenvolvimento da teoria stanislavskiana nos Estados Unidos. Konstantin Stanislavski (1863-1938) foi um dos maiores teóricos do teatro mundial e se inspirava no naturalismo. Ver: GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007, p.18

²⁸ GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007, p.29

“alta classe média, que pod[iam] pagar ingressos”²⁹. Ferreira Gullar, por sua vez, faz a mesma crítica e ainda questiona o que para ele seria uma submissão das artes aos projetos políticos:

O grande erro do CPC foi dizer que a qualidade literária era secundária, que a função do escritor é fazer de sua literatura instrumento de conscientização política e atingir as massas, porque se você for sofisticado, se fizer uma literatura, um teatro, uma poesia sofisticada, você não vai atingir as massas. Então, propunha fazer uma coisa de baixa qualidade para atingir as massas. [...] Nós nem fizemos boa literatura durante o CPC, nem bom teatro, nem atingimos as massas. Então, nós sacrificamos os valores estéticos em nome de uma tarefa política que não se realizou porque era uma coisa inviável.³⁰

Mas Marcelo Ridenti entretanto, relativiza tais críticas ao ponderar que não se deve desvincular o posicionamento do CPC de toda a conjuntura do período e também não se deve esquecer das motivações políticas desses artistas. O autor fundamenta seu argumento com o depoimento de Denoy Oliveira que justifica a baixa qualidade artística das obras do CPC ao fato que eles acreditavam que o mais importante seria a constituição da revolução brasileira.

Miliandre Garcia também apresenta o debate em torno da relação que o CPC estabeleceu com a noção de *engajamento político*. Como visto anteriormente, o entendimento de Carlos Estevam Martins sobre a arte e a cultura do CPC é o mais conhecido, por isso é considerado por muitos estudiosos e artistas da época como sendo uma espécie de manifesto da entidade. Para Martins, os cepecistas deveriam “se tornar povo, parte integrante do povo” se quisesse ter uma “atitude revolucionária”. Mas essa visão de que essas artistas e intelectuais poderiam se tornar parte integrante do povo mudou ao longo do tempo, passou-se a investir na cultura popular não somente no intuito de conscientizar as massas, mas de considerar a importância das manifestações populares. Mas eles tentavam se diferenciar da noção de folclore, normalmente utilizada pelos intelectuais tradicionais.

Como a arte deveria ser instrumento para o processo revolucionário, o artigo citado por Garcia defende que o “artista revolucionário deveria abdicar dos recursos formais que integravam o universo burguês”³¹. Como a compreensão do público das mensagens políticas era o mais importante, a forma deveria ser a mais simples possível. Enfim, mesmo que alguns defendessem que o conteúdo não deveria se sobrepor à forma, ou seja, o cuidado com as renovações estéticas

²⁹ *Idem*, p.30

³⁰ RIDENTI, 2000.p.111

³¹ GARCIA, 2007, p.33

deveriam ser tão importantes quanto a mensagem política, a utilização das peças teatrais como forma de conscientização era incontestável para a arte engajada.

Como comentado anteriormente, esse artigo de Carlos Estevam Martins gerou um intenso debate acerca do engajamento político e da função social das artes dentro e fora do CPC. Vianinha era contra a separação de arte popular e da arte burguesa e da escolha da “arte popular revolucionária” como superior às outras. Ele inicialmente era a favor da simplificação da linguagem artística com o objetivo de atingir as massas, mas depois mudou de idéia. Já José Guilherme Merquior, discordava da noção de arte definida no artigo por limitá-la como instrumento político do processo revolucionário.

Denoy Oliveira, mais realista, faz a seguinte ponderação sobre a relação com o público e a qualidade artística no grupo Opinião e no cinema:

(...) O que acontecia naquele momento é que os filmes não estavam chegando até o público. Então se discutia a eficácia. Faziam filmes muito importantes do ponto de vista político, mas eles não conseguiam, no seu trabalho de linguagem, atingir o público. E nós achávamos que era importante não somente ficar na busca da qualidade isolada, mas também de uma eficácia política. (...) Com o *Se correr o bicho pega* estávamos atingindo uma qualidade e atingindo o público. Que era uma coisa que o Cinema Novo tinha muita dificuldade, embora alguns filmes pudessem ter tido sucesso. (...) Tínhamos uma visão muito concreta de que nós não estávamos realizando um filme para apresentar lá no Nordeste ou na favela. Estávamos localizados num teatro em Copacabana, que tinha uma bilheteria e se aquela bilheteria não sustentasse o espetáculo, não se conseguiria desenvolver o trabalho, nem cultural, nem político, nem sobreviver³².

Para Sérgio Paulo Rouanet, por sua vez, o CPC e a esquerda de um modo geral na década de 1960, via a massa como sendo “inerte, inculta, despolitizada [...], cuja consciência política precisava ser despertada por sua vanguarda, estudantes e intelectuais urbanos”. As críticas se voltavam também para a relação desses artistas e intelectuais com as massas. Para Marcelo Ridenti, mesmo que organizações tenham sido por diversas vezes autoritárias, ao estabelecer uma relação pedagógica com o povo, contraditoriamente, esses artistas possuíam uma visão libertária. Oriundos das classes médias, eles eram solidários às questões populares e atuavam como seus porta-vozes, já que o povo não podia se fazer representar social e politicamente. Para Ridenti a *intelligentsia* brasileira, incluindo os artistas, se colocavam como tradutores das demandas sociais.

A insatisfação de alguns artistas com a relação que o Teatro de Arena mantinha com o público foi fundamental para a criação do CPC. Para alguns artistas, o grupo não conseguia

³² RIDENTI, 2000, p.135

implementar um dos principais objetivos para um teatro que se queria engajado que era levar uma mensagem política às massas. O próprio Carlos Estevam Martins reavaliou, já no ano de 1980, a relação que o CPC manteve com as massas:

Encontramos aí varias dificuldades; tínhamos a ilusão na época que poderíamos entrar facilmente em contato com o povo, mas a decepção foi terrível. Tivemos duas surpresas desagradáveis. A primeira delas foi a descoberta de que, na periferia, a polícia era mais ativa do que em Copacabana. Fizemos várias tentativas, mas, muitas vezes, fomos interrompidos pela polícia de Lacerda, que invadia o local de apresentação ou impedia nossos espetáculos por outros meios. A segunda surpresa foi a ausência do operário nos locais onde supúnhamos que ele deveria estar: os sindicatos. Montamos muitos espetáculos em sindicatos mas não aparecia ninguém para assisti-los...Assim, a dificuldade não estava em entrar em contato com o povo, uma vez que não existiam estruturas de conexão entre o grosso da população e os grupos culturais politizados que queriam sair fora dos circuitos elitistas. Não existia uma sociedade civil desenvolvida o bastante para oferecer associações ou organizações populares que fossem vividas e freqüentadas pela população.³³

Mas depois de dois anos de atividades o CPC definiu que deveria atuar em duas frentes: a formação da intelectualidade e a conscientização das massas. Miliandre Garcia considera que foi nesse momento, inclusive, que os artistas começaram a se interessar pela leitura de autores de esquerda, pois até então o conhecimento desses autores e conceitos marxistas se dava através da mediação do PCB e depois do ISEB.

Nesse sentido, o CPC ao longo das suas atividades reformulou as suas concepções das teorias e práticas culturais. Miliandre caracteriza como dinâmica a prática cultural do CPC e as suas considerações teóricas ao longo da sua existência:

Nesse caso, a crítica de que o CPC não atingiu seu principal objetivo, isto é, não alcançou nem conscientizou o povo, não é inoportuna, mas é parcial, porque não considerou elementos essenciais ao processo de formação estética e política da intelectualidade, como as divergências internas, o caráter efêmero das políticas culturais, a ausência de projetos prévios, as etapas de ação cultural, o impacto do golpe militar, etc.³⁴

Alguns artistas acreditavam que era preciso revisar a presença popular no fazer artístico do CPC, daí surgindo a dicotomia: deveriam as massas ser apenas consumidora da arte produzida por eles, ou as massas precisariam produzir a sua própria arte. Ferreira Gullar reitera que no

³³ GARCIA, Silvana. **Teatro da militância : a intenção do popular no engajamento político**: São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990. p.102

³⁴ GARCIA, Miliandre. 2007 p.39

CPC havia a preocupação de que a conscientização das massas deveria levá-las a produzir cultura popular. Portanto desmistifica essa visão corrente de que o CPC possuía uma “visão paternalista de que: o povo não cria nada, mas permanece passivo à espera do CPC. Ele queria fazer arte para e com o povo³⁵”.

Vera Gertel participa dessa discussão ao comentar a tentativa desses artistas em se aproximar das camadas populares através das artes:

O Boal achava que o negócio era continuar no Arena, trabalhando e burilando as coisas. Mas o Arena começou a ficar pequeno para o Vianna, que tinha a intenção de ampliar essas platéias. O problema era fazer o teatro popular. Ninguém sabia bem o que era isso, mas se queria chegar a ele; não só ao teatro, mas à arte popular. Hoje a gente pode fazer uma crítica a isto. Mesmo o CPC chegou a fazer sua autocrítica de levar teatro para as favelas, para os morros, a linguagem era outra. Como um cara da classe média podia conseguir uma linguagem, como se comunicar com um favelado, com o povo? Era complicado.³⁶

Aqui Gertel não só comenta o tipo de público que esses artistas tentavam alcançar, mas também o entendimento deles sobre o que seria teatro popular. É importante enfatizar que alcançar um teatro popular nessa época também significava ampliar o público teatral. Sendo uma arte eminentemente elitista, os artistas de esquerda pretendiam se aproximar do *povo*. Mesmo com todas as dificuldades que essas tentativas poderiam gerar, como o fato levantado por Gertel acima de que seriam eles de “classe média” e por isso poderiam não conseguir dialogar com o povo, a sensibilidade social desses atores não pode ser negada. Tendo êxito ou não em seus projetos de popularizar o teatro, é importante frisar quais motivações levaram esses artistas a se aproximar das camadas populares.

Partindo do pressuposto de que as peças teatrais são constituintes do processo histórico, a historiadora Rosângela Patriota questiona as análises que afirmam que Vianinha já não mais atenderia às necessidades estéticas do presente. Patriota afirma que o fato dele ter feito “teatro político” não o torna ultrapassado ou um dramaturgo menor, como alguns críticos afirmaram.

Dessa forma, a autora relaciona a obra de Vianinha com o contexto político do período e, principalmente, com as resoluções do PCB, afinal ele acreditava que a sua arte deveria ser um instrumento para a transformação social. Esse aspecto é de extrema importância, já que a autora associa ao debate os diferentes entendimentos dos diversos artistas do CPC sobre o papel da arte.

³⁵ GARCIA, Miliandre, 2007, p.48

³⁶ RIDENTI, 2000, p.107

Destaco aqui uma fala do próprio Vianinha sobre como eles se aproximaram das camadas populares:

(...) esses intelectuais de alguma maneira acharam que deviam se incorporar a essa luta, levando a esses setores de vanguarda e de luta da massa trabalhadora novos instrumentos culturais, desde a informação social, desde o estudo social, até as manifestações artísticas, teatro, etc... A idéia era essa. A mobilização era sempre permanentemente feita em torno disso. Passava a ter inclusive o objetivo de atingir o camponês. O que ela caracterizava, eu acho, era uma condição cultural característica ao período anterior a 64, que era a possibilidade do contato entre as classes, que nunca foi tão fervente nunca foi tão 'trânsito', quer dizer ao mesmo tempo que nós bebíamos das classes trabalhadoras todas as informações sobre a sua situação, sobre as suas condições de lutas, sobre as suas aspirações (e essa era uma coisa não libertária, mas vivida, uma coisa real), nós tínhamos possibilidade de tentar levar a eles os instrumentos culturais que são privilégio de setores minoritários da sociedade. Então, o objetivo do CPC era esse. Como a realidade tratou desses objetivos e como os deformou, como os enriqueceu, isso eu acho que é um outro processo.³⁷

Nesta citação percebe-se que o próprio Vianinha faz uma reavaliação do modo através do qual eles tentaram se aproximar das camadas populares e, principalmente, a importância das motivações que levaram esses jovens artistas a se aproximar do povo. Mesmo que não tivessem conseguido efetivar os seus projetos, eles pretendiam contribuir de alguma forma com a democratização da cultura e com a emancipação popular.

Um outro trecho que merece destaque é o que aponta a utilização por Vianinha de elementos da literatura de cordel na busca de um teatro tipicamente brasileiro, na peça dele e de Ferreira Gullar chamada *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*. Pois como será visto posteriormente, o Teatro Livre da Bahia fez a mesma opção pela utilização do cordel em suas peças na busca de um resgate da cultura popular. Patriota localiza o entendimento dos críticos e de Vianinha acerca do *povo*:

As considerações sobre esta peça permitiram evidenciar que, antes de qualquer premissa, buscou-se mostrar que a encenação explicitava idéias que deveriam ser defendidas, bem como propostas que poderiam ser encampadas nas discussões em torno da constituição de um "teatro brasileiro", no qual o compromisso com o "popular" teria de ser entendido não mais como a "presença das camadas subalternas" nos palcos, mas como resgate do folclore, da literatura de cordel e demais manifestações elaboradas por determinados segmentos da população brasileira.³⁸

³⁷ PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999. p.107

³⁸ *Idem*, p.62

De acordo com Miliandre Garcia um dos primeiros intelectuais a discutir o significado de *cultura popular* no CPC foi Gianfrancesco Guarnieri, que “apresentava uma visão romântica e folclorista da cultura popular, entendida como expressão pura e espontânea do povo brasileiro”³⁹. Carlos Estevam Martins repudiava essa concepção romântica:

Repudiamos a concepção romântica a tantos grupos de artistas brasileiros que se dedicam com singela abnegação a aproximar o povo da arte e para os quais a arte popular deve ser entendida como formalização das manifestações espontâneas do povo. Para tais grupos o povo se assemelha a algo assim como um pássaro ou uma flor, se reduz a um objeto estético cujo potencial de beleza, de força primitiva e de virtudes bíblicas ainda não foi devidamente explorado pela arte erudita⁴⁰.

Mas é preciso enfatizar que Carlos Estevam Martins associa essa visão romântica da *cultura popular* aos intelectuais tradicionais e não a Guarnieri. Para Ferreira Gullar, por sua vez, a *cultura popular* seria um “fenômeno novo na vida brasileira, cuja importância está na razão direta dos complexos fatores que o determinam”.

Outro aspecto importante nesse debate é a relação dos artistas e intelectuais com as organizações armadas. Após o golpe civil-militar que acabou por frustrar os projetos revolucionários, parte da esquerda brasileira fez um balanço do seu papel frente a essa nova conjuntura. Para alguns militantes a única saída para derrotar o regime militar seria a luta armada.

Artistas participaram em organizações como a Política Operária (Polop), Ação Popular, Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), Aliança Libertadora Nacional (ALN) e o Partido Comunista Revolucionário (PCR). Celso Frateschi relata como ele iniciara sua militância política: “minha formação como cidadão está muito ligada à formação artística e o teatro. Na escola secundária, nós nos organizávamos a partir de idas ao teatro. Se organizavam caravanas para ir assistir”.⁴¹ Foi a partir dessas experiências em assistir as peças do Teatro de Arena que esses jovens secundaristas criaram o grêmio estudantil da escola pública em que estudavam, no bairro da Lapa em São Paulo. Frateschi chegou mesmo a ser expulso do colégio. Segundo Ridenti, o depoimento de Frateschi é exemplar para se entender a relação entre o movimento estudantil e os meios teatrais: “primeiro ‘se organizou o grupo para ir ao teatro, depois se organizou o grupo de teatro, depois o grêmio’⁴². É importante o depoimento de Frateschi, pois nos dá uma visão de

³⁹ GARCIA, Miliandre. 2007, p.52

⁴⁰ *Idem*, p.53

⁴¹ RIDENTI, 2000.p.156

⁴² *Idem*, p.158

como o público recebia as mensagens dos atores de grupos engajados como o Teatro de Arena. Deve-se ressaltar ainda o fato de que o teatro poderia influenciar no engajamento político de jovens em pleno regime militar, e ao que parece, contribuindo na organização do movimento estudantil.

Outro ator do Teatro de Arena que também militou na luta armada foi Isaias Almada. Ele foi da Polop e depois da VPR. A sua fala é interessante, pois revela como a militância desses jovens era muitas vezes escondida. Para se entender por exemplo de qual organização cada qual pertencia a estratégia era identificar o tipo de discurso que se fazia:

No meio artístico, teatral, principalmente depois de 1964, não se abria a militância. Quando muito, podia expor os seus pontos de vista em debates e assembleias estudantis ou teatrais, mas não se identificava como um militante desta ou daquela organização. Mas, assim como fui parar na Polop ou mais alguns, outros continuavam no PC, outros foram para o PC do B ou eram da AP. [...] Quando ouvia alguém falar numa assembleia ou numa discussão, eu sabia que era de esquerda, supunha a que organização pertencia. E isso acontece com muitos de nós nessa área. [...] Eu tinha uma militância fora do teatro, mas no teatro eu era um elemento do Arena, estávamos ali no trabalho e tal; mesmo dentro do Teatro de Arena, ninguém sabia que eu era militante.⁴³

Diferente do período anterior ao golpe quando os movimentos artísticos tinham vinculação principalmente com os outros movimentos sociais, em 1968 a relação era principalmente com os estudantes. Mauricio Segall lembra que fazia no Teatro de Arena o “apoio logístico de guardar o teatro”. Essa ajuda era muito importante, já que os teatros passaram a receber ameaças da direita e dos militares.

Celso Frateschi comenta qual era o tipo de relação que Augusto Boal pretendia estabelecer com os movimentos de esquerda:

(...) uma arte em que o discurso fosse muito revolucionário. Ele dizia uma coisa assim, para a gente: que procurava o seu reflexo no movimento da esquerda. Ele dizia que, quando se procurava reforçar a idéia do nacional, ele nacionalizou os clássicos; quando veio a repressão, ele fez o Zumbi; quando se buscava a revolta mais organizada pela luta armada, ele fez Tiradentes. Então, ele procurava dizer nas peças um pouco do reflexo da luta da esquerda, mais geral.⁴⁴

⁴³ *Idem*, p.186

⁴⁴ *Idem*, p.159

O Teatro da USP, que editava a revista *Aparte* que também dialogava com a luta armada, na época encenou a peça de Bertold Brecht, *Os Fuzis da Senhora Carrar*. Celso Frederico relata ao autor que na encenação os atores entregavam fuzis ao público.

Durante a década de 1970, a censura e a prisão de diversos artistas eram importantes instrumentos de repressão do regime militar. Ao mesmo tempo, alguns intelectuais foram atraídos para exercer cargos na indústria cultural amplamente fomentada pelos militares. Mas isso não quer dizer que não houve resistência cultural. O engajamento dos intelectuais da cultura nesse período girava em torno da vinculação individual às organizações de esquerda, ou, como cidadão, às causas populares, ou ainda, utilizando elementos políticos em suas obras.

Alguns cineastas, dramaturgos e atores aderiram ao governo ou foram para a televisão na década de 1970. Artistas de esquerda como Vianinha, Guarnieri e Dias Gomes foram trabalhar na Rede Globo, por exemplo. Dias Gomes justifica dessa forma a sua ida:

A minha geração de dramaturgos nos anos 50-60 sonhou com um teatro político e popular. A geração Guarnieri, Vianinha, eu, Boal, nunca conseguimos fazer um teatro popular, isto é, de platéia popular. Enquanto fazíamos no palco uma peça contra a burguesia, na platéia estava sentada a própria burguesia. Era uma contradição que nós nunca conseguimos resolver. Para se fazer um teatro popular era preciso mudar o regime, que impedia o teatro popular, desde que nos obrigava a cobrar uma entrada que o povo não podia pagar, e o governo deixava o povo em condições de não poder pagar essa entrada. Era uma contradição insolúvel⁴⁵.

Para Dias Gomes, a televisão era um meio de divulgação dos ideais de esquerda que eles haviam tentado anteriormente com o teatro e o cinema. Através desse novo meio ele acreditava finalmente conseguir dialogar com o povo.

Porém, especialmente no teatro, mantiveram-se os laços da organização coletiva em contraposição à constituição da carreira individual, buscou-se a realização de atividades essencialmente alternativas à ordem e ao modelo de mercado. Destaca-se a relação dos grupos teatrais com os movimentos populares através das atividades dos atores do Teatro São Pedro, que era organizado por Mauricio Segall. Atuaram nesse teatro Celso Frateschi, Fernando Peixoto, Beatriz Segall, Sergio Mamberti, dentre outros.

O Teatro São Pedro acabou se tornando um espaço de resistência cultural, já que grupos como o Teatro de Arena e Oficina sofriam com dificuldades financeiras e com a prisão e

⁴⁵ *Idem*, p.329

afastamento de vários atores. Segundo Frateschi, nos anos 1970 “os estudantes, que eram a base de sustentação do nosso público, mudaram o gosto. O milagre brasileiro de alguma maneira fez a cabeça da classe média que ia ao teatro. Foi a época, por exemplo, do teatro comercial, dos grandes musicais importados, como *Jesus Cristo Superstar*.”⁴⁶

Atores do Teatro São Pedro também se engajaram junto aos movimentos de bairro. Frateschi classifica dois campos e grupos teatrais desse período: os que viam o “trabalho cultural como uma coisa independente, com uma função cultural que tem importância política”; e outro que acreditava ser no trabalho cultural “como instrumento do trabalho político, que, dentro de uma hierarquia, estaria em primeiro plano”.⁴⁷ No primeiro tipo estaria o Núcleo Independente, grupo em que atuou e no segundo o Teatro União Olho Vivo. Esses atores passaram a organizar atividades nas periferias de São Paulo, junto às associações de bairro e comunidades eclesiais de base da Igreja Católica.

Para certos artistas e intelectuais de esquerda, a década de 1970 é marcada então por uma reavaliação de suas atuações no sentido de transformação social. Fruto da repressão e da censura nas artes, ao longo de todo o regime militar, esses artistas tiveram que usar de meios alternativos para continuar suas atividades. Uma das brechas que eles encontraram foi justamente a contribuição às associações de bairro e aos núcleos de base ligados à Igreja Católica situados nas periferias dos grandes centros.

Destacam-se duas correntes teatrais nesse período: a primeira que agrupa companhias que se preocupavam mais com pesquisas de linguagem do que em expressar uma vinculação política; e a segunda que se auto denominavam de independentes e que reuniam grupos que desenvolviam suas atividades nas periferias em prol de um comprometimento político. São exemplos da primeira corrente: Asdrúbal Trouxe o Trombone, Mambembe e Teatro do Ornitórrinco⁴⁸. Silvana Garcia menciona os seguintes grupos que assumiram a perspectiva da segunda corrente: Teatro-Circo Alegria dos Pobres, Teatro União e Olho Vivo, Núcleo Independente e Truques, Traquejos e Teatro, Galo de Briga, dentre outros. Como a produção teatral foi duramente ferida com a repressão e a censura, os artistas e intelectuais de esquerda se refugiavam em grupos de teatro que

⁴⁶ *Idem*, p.335-6

⁴⁷ *Idem*, p.337

⁴⁸ BENICIO, Eliene. **Teatro de rua: uma forma de teatro popular no nordeste**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1993. p.73

atuavam nas periferias das capitais. A referida autora caracteriza dessa forma os diversos grupos teatrais que surgiram nesse período:

São grupos que se formam a partir de circunstâncias diversas e nem sempre tem claro seus objetivos. A maioria traz como bagagem mais a garra e o idealismo do que propriamente um trabalho estruturado. Muitos têm vida efêmera, não resistem a mais do que uma montagem.[...]

Mambembando pelos bairros, movidos pelo desejo de alcançar uma comunicação eficiente com o público da periferia, levam espetáculos, na maioria, precários de produção e de qualidade artística. Teatro pobre *strictu sensu*, se apresenta onde for possível, nas condições deficientes que a comunidade pode oferecer –salões adaptados, pátios de escolas, ao rés-de-chão em qualquer espaço consentido.⁴⁹

Silvana Garcia também chama a atenção sobre a vontade de levar teatro até onde se encontravam as classes populares:

Há um consenso no sentido de ir buscar o público no seu *habitat*, ou seja, nos bairros periféricos mais afastados, e de produzir um teatro que atraia e corresponda à realidade dessas populações. Esse teatro, portanto, deve ser popular, no sentido de uma linguagem acessível, e também à medida que propõe conteúdos que digam respeito à vida desse homem da periferia. Essa vinculação com o social descarta o teatro enquanto mero entretenimento e determina um compromisso de solidariedade do produtor com os problemas e necessidades dessas populações periféricas, compostas, de modo geral, por operários, pequenos comerciantes, empregados do setor do comércio e do setor bancário, funcionários sem qualificação e empregadas domésticas, muito dos quais moradores de favelas⁵⁰.

É interessante perceber que a maioria dos grupos apresentados pela autora realiza o que ela chama de teatro itinerante, pelo fato de percorrer diversos bairros periféricos de São Paulo. Esse dado se torna importante na medida em que será visto nos capítulos seguintes que o Teatro Livre da Bahia seguiu esta tendência, ao iniciar as atividades com o Teatro de Rua.

Uma das experiências mais importantes dessa prática teatral engajada veio do incentivo de realização de peças em sindicatos. A historiadora Kátia Paranhos analisa a realização das atividades de dois grupos de teatro ligados ao sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo: o Grupo Ferramenta e o Forja. Sobre o Forja ficam evidenciados as práticas de teatro de rua do grupo. Normalmente as peças encenadas nas ruas se deram nos momentos de campanhas ou movimentos de greve, para ajudar o sindicato a fazer os operários refletirem sobre as pautas de

⁴⁹ GARCIA, Silvana. **Teatro da militância : a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990. p.123

⁵⁰ Idem. p.124

reivindicações. É interessante notar a dinâmica das encenações, pois ao final de cada peça havia debates que acabavam por estimular a participação dos operários nas atividades teatrais.

A peça *O Robô que Virou Peão*, por exemplo, era sem texto, fazia-se somente mímica, e foi encenada em fevereiro de 1982 para ajudar na Campanha Salarial. Esse tipo de experiência com o teatro de rua já tinha ocorrido anteriormente com a peça *A Greve de 80 e o Julgamento Popular da Lei de Segurança Nacional*. Houve ainda a peça *Pensão Liberdade* que recebeu a atenção da grande imprensa através de Sábato Magaldi, um dos principais críticos de teatro do país, além de exercer a profissão de professor titular de Teatro Brasileiro na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo; de um dos principais cientistas sociais brasileiros, Octavio Ianni; e de Fernando Peixoto, um dos mais importantes estudiosos de teatro, que a partir da década de 1970 se dedicou como diretor no teatro de resistência.

Paranhos cita um documento do grupo Forja que relata a experiência com o teatro de rua na década de 1980:

Fizemos um teatro (...) sem falas porque concluímos que o teatro feito na rua, em espaço aberto, para milhares de pessoas (como foi na Vila Euclides, no Estádio 1º de Maio), a platéia não tem condições de ouvir o que se fala a uma grande distância. (...)

Para comunicar nossas idéias sem palavras, deveríamos, então, transformar cada movimento, cada gesto, cada expressão, o andar, o olhar do personagem, num significado. Num símbolo. Isso foi extremamente complexo. Mas quando apresentávamos, o próprio público não se continha e falava. Na verdade o que a platéia dizia nada mais era do que o texto da cena, apenas representava com gestos e mímica. Ou seja, o público dizia o conteúdo da mímica e da situação que via.⁵¹

Outra experiência do grupo Forja com o teatro de rua foi com a apresentação do espetáculo *Boi Constituinte*. Nessa peça a temática principal era a possível convocação de uma Assembleia Nacional Constituinte. Fazia-se uma referência à Constituição através do tema do “boi”, que usava uma capa com fragmentos da lei. A peça trazia também as questões da Anistia, a luta pela liberdade política e o pelo fim das prisões políticas.

O grupo Ferramenta também fazia encenações em bairros periféricos de São Bernardo, como aponta Celso Frederico em 1979. Ele ratifica a importância dessas práticas de teatro na formação política dos operários:

⁵¹ PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que brilham (Sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo)**. 2002. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas. p.274-5

(...) também no plano cultural se fizeram sentir os seus efeitos, e o “reflexo artístico”, ao seu modo, procurou reproduzir a situação da classe e suas lutas. Refiro-me, aqui, à produção artística elaborada pelos próprios operários, como os cordéis, poesias e músicas que auto-refletiram a travessia do movimento operário. Foi, entretanto, no teatro que esse processo atingiu o seu ponto mais alto, em decorrência do caráter coletivo da criação teatral (...) dezenas de peças foram encenadas às pressas nos bairros da periferia por operários que se dirigiam a uma platéia igualmente operária que, no final, era convocada para debater o retrato artístico e a própria realidade por todos vivida. Essas peças eram em geral curtas e simples: mostravam algumas cenas do cotidiano na fábrica, a prepotência dos chefes, um acidente de trabalho, a reação dos operários etc.(...) ⁵²

Os grupos brasileiros de teatro engajado, na década de 1970, punham em prática a encenação de peças fora do espaço do teatro. Seja por falta de recursos financeiros ou por uma tentativa de se aproximar das classes populares, diversas companhias percorreram a cidade levando teatro onde normalmente as pessoas desconheciam esse tipo de atividade cultural. No depoimento acima se destaca também a produção artística coletiva dos próprios operários, principalmente a feitura de cordéis. Se imaginarmos que foram imigrantes que produziram esses cordéis citados pelo autor, é interessante notar que uma prática tipicamente nordestina possa ter sido difundida em outras regiões do país pelos próprios sujeitos que a criaram.

Aqui vale ainda destacar o debate em torno do *teatro popular* e, principalmente do processo de criação desses artistas engajados na década de 1970. Para Silvana Garcia o processo criativo cuja organização coletiva e sem hierarquia é um ponto em comum entre os grupos de teatro. Os membros, normalmente, eram originados das classes médias, mas que acabavam por incluir pessoas das camadas populares ao longo das atividades. Ela acredita ainda que mesmo guardando características peculiares a cada grupo, de uma forma geral, eles pretendiam se contrapor ao teatro profissional do centro, o chamado *teatrão*.

Sobre o assunto, é interessante a opinião de Sábato Magaldi sobre o processo de criação coletiva do grupo Forja quando faz a crítica da peça *Pesadelo*:

Os operários identificaram o problema que os aflige especialmente, anotaram suas experiências e as reflexões que elas suscitam, passando ao preparo do texto e do espetáculo. É incrível que, em reduzido o número de ensaios, a montagem tenha ficado perfeitamente de pé.

Não se está diante de um elenco profissional, que reclamaria domínio técnico de cada natureza. (...) A maior qualidade do desempenho se encontra na verdade que todos transmitem, à margem de qualquer artifício. Esse é um autêntico teatro amador, na melhor acepção do termo. (...)

⁵² PARANHOS, 2002. p.75-6

A criação coletiva utiliza um recurso que, tradicional na dramaturgia, marcou particularmente as peças de Oduvaldo Vianna Filho (...), ao invés de privilegiar o herói que vence os obstáculos, confere o papel de protagonista ao herói negativo. Raciocinando sobre esse erro, leva a platéia a encontrar o certo. José, que trai os companheiros, acaba solitário e, desempregado como os outros, só vê a saída do suicídio. Estamos longe das exaltações de sentimentos, de idéias demagógicas, de proselitismo que apenas afugentam qualquer público. (...) o processo de trabalho adotado revela-se o mais eficaz, porque parte de um consenso, em que o testemunho honesto sobre uma coletividade concentra as preocupações. Sente-se, sem medo de equívoco, a presença do sadio teatro popular⁵³.

Percebe-se a partir da análise de Magaldi uma afinidade ideológica entre os críticos e os artistas desse período sobre o que deveria ser o *teatro popular*. Vale destacar também o depoimento de Frateschi sobre o processo criativo coletivo:

Era um teatro didático, que a gente bebeu muito em Brecht. Toda vez que a gente dava um curso e tentava reproduzir o cotidiano dessas pessoas, dava um resultado relativamente bom. Quando a gente começou a dar improvisações mais livres. Começou a brotar um nível de ficção inédito. Tinha uma carga de fantástico, demorou para a gente saber lidar com ela. Tipo o seguinte: as improvisações não eram mais como ele vivia na fábrica ou o sofrimento dele, toda essa carga que vinha do realismo socialista, passando pelo CPC, Arena, que era um pouco a nossa herança. Passou a funcionar muito quando se começou a deixar os temas livres e de repente surge uma improvisação do cara que está no ônibus com o braço para fora, passou um caminhão, arrancou o braço dele fora; ele ficou pê da vida, saiu correndo, pegou, deu uma cuspidada, grudou o braço de novo, foi lá, correu atrás do caminhão, deu o maior cacete no motorista e saiu festejado pela população toda. Essa era uma improvisação que eles faziam, que não tinha nada a ver com que a gente propunha como estética. Começamos a perceber que o nível de ficção era bastante diferente do que qualquer outro próximo do nacional-cultural. Essa coisa autoritária intrínseca ao realismo socialista não funcionava. A gente não podia se desfazer dela porque fazia parte da nossa formação – nas nossas peças até havia um viés desse realismo. A gente foi cada vez mais se aproximando de Brecht e se distanciando do realismo socialista, cada vez mais buscando um realismo crítico. Esteticamente, foi um período muito produtivo. Nas peças de politização, a gente criava antimodelos. Completamente diferente do César Vieira, que partia de situações exemplares. As discussões eram provocativas, instigantes. Eram coisas muito interessantes, que a gente conseguiu nesse período de 1974 a 80, em termos de formulação. E basicamente foi um desfazer de cabeça. A gente foi lá meio com a missão de fazer a cabeça das pessoas, acabou refazendo as nossas.⁵⁴

A busca de um teatro popular era também outro fator importante para os grupos teatrais analisados por Silvana Garcia. Por exemplo, o Teatro-Circo Alegria dos Pobres, grupo que surgiu entre os alunos de uma escola de bairro trabalhou a literatura de cordel na sua primeira apresentação. Já o Teatro União e Olho Vivo agregava uma agremiação de Escola de Samba no enredo de sua peça. O grupo Cordão definiu da seguinte forma a sua relação com o teatro popular:

⁵³ Idem, p.299.

⁵⁴ RIDENTI, 2000,p.339

A proposta de trabalho do grupo é a seguinte: fazer um teatro popular, entendendo que teatro popular é um teatro que coloque no palco problemas das camadas populares e os mecanismos que os determinam vistos sob uma perspectiva popular; é feito para um público popular no local onde ele se encontra, defendendo o teatro sempre como uma forma de contar estória: teatro como diversão. “Quem não sabe ensinar divertindo e não se diverte ensinando, não serve para ser ator” – Brecht⁵⁵

Fernando Peixoto também fez uma reflexão interessante sobre o entendimento do que seria *teatro popular* a partir da experiência da peça *Pensão Liberdade* do Forja:

Teatro popular é uma questão política. É evidente que esta afirmação não subtrai o teatro popular do âmbito da estética. Mas redefine a noção de estética. Demonstra inclusive, para quem ainda duvida, que a estética é também uma questão política. (...) existe uma estética política e também uma política para a estética. (...) Mas existe uma estética do oprimido, que exprime a ideologia da libertação. Existe uma arte revolucionária que não deixa de ser arte por assumir a tarefa prioritária de transformar a sociedade. Que, enquanto arte, sabe que sua eficácia política está na razão direta de sua riqueza artística. (...) Esta estética popular e revolucionária (...) mergulha na revolução da linguagem expressional para melhor servir à revolução social. Teatro popular é uma questão política: não pode ser compreendido fora da batalha pela democracia e pelo socialismo. (...) esse texto, ingênuo e verdadeiro, sensível e corajoso, forjado pelo Grupo Forja. (...) *Pensão Liberdade* não é nenhuma obra-prima. Tem um bilhão de falhas de dramaturgia. É uma síntese de análise que apenas esboça, sem um aprofundamento maior. (...) Ninguém deve ler este texto como um modelo de nada. Ele possui apenas uma qualidade indestrutível: reproduz personagens e situações que nos remetem diretamente a pensar a vida cotidiana da classe operária. (...) Não inventa uma linguagem ou uma estrutura: serve-se das já existentes para tentar transformá-la em veículos de preocupações autênticas. (...) Para nós, acostumados com o teatro profissional ou amador de classe média, uma realidade incontestável (...). É outra estética: nasce de uma necessidade e uma função dela constrói sua gramática própria. E nos dá uma lição que inclusive atesta que a provalada e eterna “crise teatral” é a crise do teatro profissional de classe média: impotente e preso à mística do sucesso, incapaz de pensar ou dizer o que pensa. Insisto: *Pensão Liberdade* é um esforço ainda limitado. É até pobre. Mas é preciso construir o teatro popular a partir do possível. E só é possível construí-lo na prática. (...) Teatro popular é uma questão política: por isso desde 1964 foi sufocado e perseguido e destruído e castrado. Pode pouco, talvez: mas este pouco é muito. (...) *Pensão Liberdade*, em cena, me surpreendeu porque é tão pouco e atingia um resultado tão vigoroso. Pensemos um instante a força fantástica que poderá vir a ter um teatro popular livre e democrático, profundo e crítico, nacional e popular.(...) *Pensão Liberdade* é um tijolo neste caminho da retomada dentro do teatro brasileiro, procura que havia sido interrompida em 1964. por isso interessa (...) pensar criticamente este texto. Para construir.⁵⁶

⁵⁵ GARCIA, Silvana. 1990. p.140

⁵⁶ PARANHOS, 2002, p.222-3

O nascimento do grupo de teatro Ferramenta junto ao sindicato aparece no jornal Tribuna Metalúrgica. O aspecto mais interessante nessa matéria do referido jornal é o entendimento da importância da difusão do teatro popular:

(...) um grupo de pessoas como você, concordou em reduzir o seu fim de semana, trabalhando neste, a fim de que você tenha realmente um fim de semana agradável, e uma vez apoiado pelo sindicato, esse grupo que eu disse, “Grupo de Pessoas” passou a agir consciente em busca de um fim comum (...). Coletando elementos no nosso próprio meio, ou seja, elementos que trabalham a semana toda nas indústrias metalúrgicas, e que no fim desta, ou seja, nos seus dias de folga, deixam de lado as ferramentas usadas no trabalho nas fábricas, e pegam aquelas, as quais são usadas num trabalho cultural. Assim se formou um Grupo de Teatro, o qual se deu o nome de “GRUPO FERRAMENTA DE TEATRO”.

É objetivo do nosso ‘Ferramenta’, nosso e também seu, companheiro: difundir a cultura, aprimorar os nossos conhecimentos, dar uma melhor divulgação do Teatro no nosso meio, (...) estaremos sempre pertinho de você, apresentando-lhe algo que você goste, que o distraia, que o descanse e também que faça você pensar, porque, este algo é da realidade.

Companheiro, você é parte importante de nosso trabalho (...). (...) Para o “Grupo Ferramenta de Teatro”, esse trabalho representa uma caminhada, buscando difundir o teatro popular nos meios fabris (...).⁵⁷.

Dessa forma diversas atividades do grupo Ferramenta eram veiculadas pelo jornal da entidade. Tentavam estimular através da participação no próprio grupo de teatro, ou como espectadores das peças, uma maior aproximação dos operários com as atividades sindicais. E ainda por ser um tipo de teatro engajado, pretendia, através das encenações, levar uma mensagem política com vistas a conscientizar os trabalhadores.

Como se pode perceber através desses exemplos de grupos teatrais, é falsa a idéia de que na década de 1970 não se produziu nada em termos culturais, ou que a arte feita nesse período era completamente alienada. Não foram poucos os artistas e intelectuais que resistiram aos ditames do regime militar e que encontraram maneiras alternativas para continuar a atuar em defesa da democracia e de transformação social.

⁵⁷ *Idem*, 2002, p.75-6.

3. CAPÍTULO II

O PALCO DA RESISTÊNCIA EM SALVADOR NOS ANOS 1970

O Teatro Vila Velha (TVV) foi , entre as décadas de 1960 e 1970, considerado um local de resistência cultural e política da cidade. É preciso levar em conta que a juventude e os artistas circulavam nos mesmos locais da cidade. Por isso cogita-se que eles trocavam experiências e ideias. Outros lugares citados pelos entrevistados para esta pesquisa foram a universidade, o Teatro Gamboa, os bares situados no bairro do Canela, no centro da cidade e o Passeio Público onde ficava localizado o Teatro Vila Velha. Por isso acredito que foi estabelecida uma rede que acabou por formar todo um movimento de resistência cultural e política em tempos de ditadura militar.

Artistas e intelectuais de esquerda podiam utilizar esses locais, notadamente o Teatro Vila Velha, para fazer reuniões, realizar eventos em prol das pautas dos movimentos sociais da época ou mesmo assistir espetáculos comprometidos com a causa popular e de esquerda. Eram espaços que proporcionavam aos artistas e intelectuais engajados uma possibilidade de por em prática as suas atividades. Os jovens da cidade freqüentavam espaços como o Museu de Arte Moderna, a Reitoria da Universidade Federal da Bahia e clubes de cinema, porque ali poderiam compartilhar as mesmas preocupações e questionamentos⁵⁸. O Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA) também era visto pelos artistas e intelectuais de uma forma geral como “um centro de acolhimento de atividades artísticas e políticas.”⁵⁹

O motivo de destacar a criação do Teatro Vila Velha, é a de que foi nesse espaço que o Teatro Livre da Bahia se organizou como projeto durante toda a sua existência. Além disso, o processo de construção do Vila Velha, parece ter contribuído para a conformação de uma estética e uma prática teatral que influenciaria os precursores do TLB, assunto que será mais destacado no capítulo seguinte.

Quem criou o TVV foi a Sociedade Teatro dos Novos (STN), grupo criado no final da década de 1950, período áureo para as diversas formas de artes da Bahia. Sob a égide do reitor Edgar Santos (1946-1961), Salvador assistiu à implantação de um novo programa educativo cultural e a criação das escolas de Arte, Dança, Música e Teatro fazem parte desse projeto.

⁵⁸ Jornal A Tarde, 11 de setembro de 2011.

⁵⁹ Entrevista com Armindo Bião concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

Para a Escola de Teatro, o reitor convidou o professor pernambucano Eros Martim Gonçalves, que na época estava no Rio de Janeiro, para fundar a primeira escola de teatro em uma universidade brasileira. O curso regular da faculdade começou em maio de 1956, e as aulas eram realizadas no prédio da Escola de Enfermagem⁶⁰. Posteriormente, foram convidados figuras importantes do teatro brasileiro para ministrar as disciplinas, como Gianni Ratto, Domitila do Amaral, Brutus Pedreira, João Augusto de Azevedo, dentre outros. A Escola de Teatro se tornou uma das mais importantes escolas de artes da Universidade da Bahia.

A partir de 1959 inicia-se uma crise, que resultou no afastamento de Martim Gonçalves da direção da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Desentendimentos de ordem pessoal e ideológica com o diretor fizeram com que alguns alunos e professores se desvinculassem da instituição. Aliado a isso se iniciou uma campanha na imprensa contra Martim Gonçalves. No jornal A Tarde e na Folha Unidade – órgão da União dos Estudantes da Bahia ligada à UNE – por exemplo, apareceram críticas ao seu modo de dirigir e de conduzir a Escola. Questionaram principalmente o convênio que foi feito com a Fundação Rockefeller e ainda acusaram-no de ser autoritário, elitista e de fazer um teatro alienado.

Foi, portanto, nesse contexto de hostilidade ao diretor da Escola de Teatro, que sete estudantes que seriam os primeiros concluintes do Curso de Teatro, decidiram sair. Tal atitude levou os estudantes a não concluírem o curso e, além disso, se desvincularam da Escola. Foram eles: Othon Bastos, Sonia Robatto, Carlos Petrovich, Carmem Bittencourt, Echio Reis, Teresa Sá. Juntaram-se ao grupo posteriormente, Nevolanda Amorim, Marta Overbeck, Mario Gusmão, Mário Gadelha e Wilson Mello. Esse grupo de estudantes junto com o professor/diretor João Augusto criou a Sociedade Teatro dos Novos.

Segundo Raimundo de Matos Leão, estudioso do teatro baiano, ainda não se tem certeza se foram os próprios estudantes junto com o professor João Augusto que decidiram abandonar a instituição por não concordarem com a metodologia e a forma de dirigir de Martim Gonçalves, que para eles seria autoritária, ou se foi o próprio diretor que os expulsou da Escola⁶¹. Segundo Sonia Robatto, atriz, dramaturga e uma das alunas na época, relata que realmente eles tiveram um

⁶⁰ LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para outra cena: uma história do teatro na Bahia a partir da criação da Escola de Teatro 1946-1966**. Salvador: EDUFBA. 2006.. p.116

⁶¹ LEÃO, 2006. p.148

desentendimento com o diretor e decidiram abandonar a Escola para fundar a STN⁶². O próprio João Augusto, no entanto, enfatizou o fato de que a ideia de criação do grupo independente surgiu antes dos acontecimentos envolvendo a saída da Escola de Teatro. Segundo ele, esses fatos somente precipitaram a formação da nova companhia de teatro⁶³. De qualquer forma, o certo, é que liderados por João Augusto, criaram uma nova companhia profissional de teatro na Bahia.

É importante ressaltar que a criação de uma companhia de teatro, com espaço próprio, era considerado na época como uma necessidade, devido à escassez de casas de espetáculos na cidade; pois na época havia somente o Teatro Santo Antônio da Escola de Teatro, e que só podia ser utilizado pelos estudantes.

Mas, a criação de um espaço para a STN passou por um processo demorado de levantamento de fundos e de negociações políticas com os poderes públicos. Com a renda dos espetáculos, a realização de bingos, excursões e livro de ouro, o grupo se empenhou em angariar fundos para a construção de um teatro. Outra maneira de ajudar, foram as campanhas públicas que sensibilizaram toda a sociedade a contribuir, como a que lançou em 1961, “Ajude os Novos a Dar um Teatro à Bahia”, a “Campanha da Cadeira”, na qual fora aceitas doações de assentos para o teatro, e a Campanha “Dar para receber”.

No ano de 1962, o terreno do belo Passeio Público foi doado pelo Estado no mandato do governador da Bahia na época, Juracy Magalhães (1959-1963). O governador também concedeu a estrutura metalizada do teatro. O então prefeito Virgildasio Senna não somente doou cadeiras, como também, através da Secretaria de Educação, comprou alguns espetáculos.

A STN pôde contar ainda com a ajuda de comerciantes, particulares e outros artistas da cidade na construção do *Vila* – como era e é carinhosamente chamado o Teatro Vila Velha. Esse procedimento nos dá uma pista sobre as concepções ideológicas que conformaram os futuros componentes desse grupo ao procurar envolver a sociedade local como um mecanismo de desenvolvimentos de suas atividades no teatro. Othon Bastos conta como se procedeu a mobilização dos baianos em torno do projeto de construir um teatro para a cidade:

⁶² SEMINÁRIO HISTÓRIA DO TEATRO BAIANO, 2008, Salvador. **Década de 60**. Salvador: Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade do Estado da Bahia (UNEB), 2008. p.8

⁶³ Documento apócrifo e sem data. Com a leitura do mesmo pude concluir que se trata de uma entrevista escrita para João Augusto realizada no ano de 1964. [Acervo “Nós por exemplo” do Teatro Vila Velha]

(...) começou a batalha da construção do Vila Velha. A Sociedade Teatro dos Novos fazia espetáculos em função da construção do Teatro Vila Velha. Ai a cidade inteira começou a nos ajudar, principalmente os artistas plásticos de Salvador começou a nos ceder quadros para que a gente fizesse leilão e bingos para angariar o dinheiro, que era assim: “bingo do telhado”, nos davam quadros e a gente fazia o “bingo do telhado”. (...) E aos poucos nós fomos levantando o teatro. Isso tudo a Sociedade Teatro dos Novos: esses sete loucos foram nessa loucura total. Agora nós tínhamos que trabalhar fora. Cada um tinha um emprego fora para você se sustentar, porque o teatro não sustentava ninguém. E não podia sustentar devido ao tempo e as dificuldades que nós tínhamos aqui, na luta para implantar aqui um grupo de teatro.⁶⁴

Como bem mencionou Othon Bastos, eles tinham muitos problemas em se manter financeiramente somente com as atividades teatrais e essas dificuldades eram resolvidas com a ajuda de todos. Sonia Robatto confirma em seu relato o mesmo espírito de solidariedade e coletividade para o processo de construção do Vila referido por Othon Bastos:

Então nosso teatro foi construído com toda a ajuda da população. Então se um amigo tinha brita sobrando numa obra, nós íamos lá, ele dava a brita. Então era uma participação maravilhosa. E nós fizemos uma campanha também: “Os Novos Aceitam Tudo o que é Velho”. Então chegaram roupas, peças maravilhosas (...) voltando para o teatro, ele não dependeu só de nós. Era muito bonito você sentir que todo mundo tinha interesse que este teatro ficasse pronto. Porque nós não tínhamos um *tostão*, não tínhamos nada.⁶⁵

É importante perceber que a construção do Teatro Vila Velha envolveu a participação comunitária numa espécie de mutirão, estilo que perdurou no Brasil ao longo dos anos 1960 e 1970, principalmente entre os artistas de esquerda. A forma de organização e produção dos grupos de teatro nesse período, na maioria das vezes, eram baseadas na coletividade e solidariedade. Não se pensava em uma carreira profissional de forma individual, para obtenção de prestígio e dinheiro como muito acontece atualmente.

Mesmo no processo de criação trabalhava-se coletivamente, como afirma Carlos Pretovich sobre a experiência de estudo em uma viagem para o interior da Bahia antes mesmo da fundação oficial do grupo: “era menos perceber vocação e mais experimentação, desenvolver a sensibilidade. Eram os momentos de trabalho coletivo. Foi um experimento muito bom, porque era democrático.”⁶⁶

⁶⁴ História do Teatro Vila Velha. Salvador. TV FTC. Vídeo 30 min (Acervo “Nós, por exemplo” do Teatro Vila Velha)

⁶⁵ História do Teatro Vila Velha. Salvador. TV FTC. Vídeo 30 min (Acervo “Nós, por exemplo” do Teatro Vila Velha)

⁶⁶ PEDREIRA, 2004. p. 24

Finalmente, em 1964, no ano do golpe militar, no dia 31 de julho, a Sociedade conseguiu abrir o Teatro Vila Velha. Na noite da inauguração do teatro, houve uma exposição de cenários, fotografias, figurinos e programas do grupo, como se pode ver nesta foto⁶⁷:



Diversos artistas, intelectuais e políticos participaram de um coquetel que também contou com a participação do ex-governador Juracy Magalhães que fez um discurso.

Para Bemvindo Sequeira, um dos integrantes do Teatro Livre da Bahia, como veremos mais adiante, o TVV foi construído para o povo, “era um palco vivo que, em algumas vezes transformava o público em atores”.⁶⁸ Sequeira faz um relato impressionante sobre como os atores do Vila tiveram que lidar na atmosfera política criada depois do golpe militar. Segundo ele, os atores passaram meses dormindo no teatro armados para “defender” o espaço por temor de algum tipo de invasão.⁶⁹

No “Ciclo Comemorativo” de inauguração do teatro, a STN patrocinou 12 espetáculos de teatro, música, dança, dentre outros. A programação era bastante ampla: como canto gregoriano dos franciscanos, orquestras sinfônicas, e atividades populares, a exemplo do Concurso de Sambas e Marchas promovido no carnaval de 1965 pela Superintendência de Turismo da Cidade

⁶⁷ LIMA, R. Dias. **Jutaí Magalhães com Mercedes Magalhães e outros durante inauguração do Teatro Vila Velha**. 1964. 3 fotos: p&b; 18 x 24,5cm [Arquivo do CPDOC | FGV • Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil]

⁶⁸ PEDREIRA, 2004. p.30

⁶⁹ Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida à autora no dia 18 de fevereiro de 2011.

do Salvador e apresentação de capoeira e samba de roda do “Conjunto Folclórico da Bahia” em agosto de 1965. É importante destacar que a vinculação do grupo à cultura popular é muito clara na medida em que a primeira atividade desse ciclo comemorativo foi a apresentação da batucada da Escola de Samba do Garcia. E em seguida outros diversos espetáculos populares fizeram parte da programação de inauguração, como bumba-meu-boi, capoeira, musicais de grupos de samba, samba de roda, dentre outros⁷⁰.

Foi ainda nesse mesmo ciclo de espetáculos comemorativos que na noite de 22 de agosto de 1964, ocorreu o espetáculo musical *Nós por Exemplo* que é considerado um marco na carreira de Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil e Gal Costa (na época Maria da Graça). Tom Zé, o grupo Novos Baianos e outros artistas que posteriormente tiveram reconhecimento nacional também fizeram apresentações neste mesmo teatro.

A partir de 1971, a Sociedade Teatro dos Novos não era mais tão atuante e estava desfalcada de seus sócios fundadores. Aliado a isso, o Teatro Vila Velha paralisou as suas atividades devido a um desabamento do teto do seu *foyer*, o que dificultou bastante o trabalho do grupo. No entanto, mais uma vez, o Vila pôde contar com a ajuda dos artistas que se identificavam com seu perfil de resistência cultural e política. Foi assim que foi organizado o show solidário “Salve o Vila”, que reuniu os sambistas Batatinha, Ederaldo Gentil, Edil Pacheco, grupo Os Cremes, entre outros. Posteriormente, a Secretaria de Educação e Cultura contribuiu com a liberação de verba e a reabertura do teatro ocorreu em janeiro de 1972.

No final da década de 1970 os movimentos sociais retomaram suas atividades, sobretudo o movimento estudantil, após terem superado os limites de ação impostas pela ditadura militar. À essa altura, o projeto do Teatro Livre da Bahia estava em curso. Por causa do afastamento dos integrantes da SNT e dos problemas de estrutura do Vila Velha, nesse período, João Augusto e alguns atores priorizaram as suas atividades profissionais junto ao Teatro Livre da Bahia.

3.1 E os movimentos sociais entram em cartaz no Vila

O público do Teatro Vila Velha, segundo Harildo, era majoritariamente universitário.⁷¹ Sérgio Farias, que na época cursava a faculdade de Física na Universidade Federal da Bahia,

⁷⁰ Pauta do Teatro Vila Velha dos anos de 1964-1965. Acervo “Nós, por exemplo” do Teatro Vila Velha

⁷¹ SEMINÁRIO HISTÓRIA DO TEATRO BAIANO, 2008, Salvador. **Década de 60**. Salvador: Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade do Estado da Bahia (UNEB), 2008.

relata que os estudantes gostavam muito de assistir as peças de cordel.⁷² Bemvindo Sequeira define assim o público do Vila:

(...) ia ao Vila Velha quem de alguma forma tinha uma oposição a esse sistema, que era simpático a quem lutava contra o sistema, então nossa relação com o público era de proteção. A sociedade civil que nos defendia, que ajudava a manter as portas abertas. Não pelo dinheiro, mas sobretudo pela posição ideológica, sabia o que determinado público queria assistir. Em grande parte, durante grande período, a maior parte, cerca de 70% do público, era de estudante (...)⁷³

Armindo Bião relata como se dava essa relação dos estudantes com o TVV e com João Augusto que era o diretor do teatro:

(...) ele cedia o teatro para reuniões, ele dialogava, ele ia ver os espetáculos, e era o lugar que a gente freqüentava. Tinham os improvisos às sextas-feiras, meia-noite e tinham amigos que estavam na equipe técnica e artística dos espetáculos de João. Tinha essa capilaridade. A gente ia tomar vinho e comer pão vendo o pôr-do-sol no passeio público. Tinha uma mística e uma prática de relacionamento com o Vila.⁷⁴

Como a maior parte do público do teatro era formada por estudantes universitários, o TLB esteve envolvido em diversos momentos com o movimento estudantil. Assim, muitos militantes universitários utilizavam o teatro e outras atividades culturais como forma de engajar novos membros para as futuras entidades estudantis, como foi o caso da experiência do Centro Universitário de Cultura e Arte – CUCA. Havia muitos participantes do TLB que eram originados da universidade, ou do teatro universitário ou somente estudantes. Como era o caso de Moisés Augusto que era estudante de sociologia e depois deixou o curso para estudar teatro, e Jefferson Freire que fazia parte do grupo de Teatro de Administração. Não podemos esquecer que a maioria dos integrantes do TLB eram estudantes universitários, assim como o próprio João Augusto que era professor da Escola na década de 1950. Por isso essa relação tão próxima com a universidade. Por outro lado, houve também alguns estudantes universitários que freqüentavam o Teatro Vila Velha, como atores ou técnicos ou ainda como platéia dos espetáculos.

⁷¹ Jornal A Tarde, 11 de setembro de 2011.p.37

⁷² Entrevista com Sergio Farias concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

⁷³ Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida à autora no dia 18 de fevereiro de 2011.

⁷⁴ Entrevista com Armindo Bião concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

Sabe-se que no TVV também circulavam os estudantes secundaristas, principalmente do Colégio da Bahia, mais conhecido como Central⁷⁵. Alguns, inclusive, participaram dos espetáculos de teatro de cordel e do TLB, como Luciano Diniz que era iluminador, Chico Ribeiro, ator nos espetáculos de cordel⁷⁶. Teve também Haroldo Cardoso, que, em 1964, fundou um grupo de teatro no Central e depois se tornou assistente de direção do TLB⁷⁷.

A relação do TLB com o movimento estudantil baiano se dava também através da participação dos atores na luta pela Anistia. Bemvindo Sequeira e Armindo Bião participavam ativamente do movimento pela Anistia, que era uma das principais bandeiras de luta das esquerdas a partir de meados da década de 1970. Segundo Bião, eles organizaram um grande concerto pela Anistia no Vila⁷⁸. O evento citado por Bião foi chamado “Noite pela Liberdade”, promovido pelo Movimento Feminino pela Anistia e que foi realizado em 1977⁷⁹. O espetáculo que “lotou palco e platéia”⁸⁰ tinha Paulinho da Viola, Raimundo Sodré, Jards Macalé entre os músicos convidados. Além de uma mostra de curtas-metragem, foi prevista também leitura dramática de textos de Bertold Brecht, Arthur Rimbaud e Capinam com a participação de parte dos integrantes do TLB como Harildo Déda, Jurandir Ferreira e o próprio João Augusto.⁸¹ Mas a censura vetou curiosamente os textos de Rimbaud e Gregório de Mattos.⁸²

Mas não se pode esquecer, que muitos atores, alguns deles sintonizados com o que acontecia no Teatro Vila Velha, também ajudaram na reativação das entidades do movimento estudantil através da ajuda de grupos de teatro nas diversas faculdades da UFBA. A partir de meados da década de 1970, diversos movimentos sociais retomaram as suas atividades e o movimento estudantil universitário foi um dos responsáveis pela radicalização do processo de abertura política. Através da atuação de diversas tendências dentro da esquerda iniciou-se um processo de reconstrução das entidades estudantis, como os Diretórios Acadêmicos (DA) e

⁷⁵ Há uma pesquisa que analisa as atividades teatrais do Colégio Central na década de 1960: CARNEIRO, César Oliveira. **Aventuras e Desventuras: a peça proibida e a greve de estudantes que desafiou a ditadura em 1966**, 2008. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós- Graduação em História. Salvador.

⁷⁶ Entrevista com Armindo Bião concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

⁷⁷ Teatro Livre da Bahia. 1975. Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

⁷⁸ Entrevista com Armindo Bião concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

⁷⁹ Ofício ao Departamento da Polícia Federal, 15 de outubro de 1977. Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

⁸⁰ Jornal da Bahia, 21 de outubro de 1977.

⁸¹ Ofício ao Departamento da Polícia Federal, 15 de outubro de 1977. Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

⁸² FRANCO, Aninha. **O teatro na Bahia através da imprensa - Século XX**. 1994. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994. p.200

Diretórios Centrais dos Estudantes (DCE). Uma das estratégias encontradas pelos estudantes para atrair o maior número de militantes possíveis, foi também por meio de atividades culturais.

Célia Bandeira, que na época era estudante de Arquitetura e uma das responsáveis em reativar as atividades do DA da faculdade de Arquitetura, nos relatou que os atores do TLB em diversas ocasiões ajudavam nas atividades dos estudantes. Por exemplo, se “(...) estivesse[mos] em greve (...) e eles estivessem lá em uma peça, eles fariam, eles iriam inserir esse evento nosso na fala de algum deles”⁸³. Ela também afirmou que os integrantes do TLB sempre assinavam os documentos dos estudantes quando solicitados, ajudavam, ainda, ensinando técnicas teatrais ou emprestando livros para que se organizassem suas atividades culturais. Como foi o caso da “Maratona de Teatro” em que o TLB ajudou bastante emprestando figurinos, cenários e ainda com a adaptação das peças que seriam apresentadas pelos estudantes em toda a UFBA. Segundo Bemvindo Sequeira eles abriam “a porta do Vila Velha para que esses estudantes pudessem se reunir clandestinamente.”⁸⁴

Por outro lado as entidades do movimento estudantil também ajudavam na divulgação das peças realizadas pelo grupo através dos seus jornais ou mesmo nos murais das faculdades que na época era muito freqüentado pelos estudantes. Foi encontrado, por exemplo, no Boletim dos Estudantes da Bahia (BEBA) a divulgação da encenação do TLB da peça de Bertold Brecht, *Os Sete Pecados Capitais*⁸⁵. Na verdade a notícia informa ainda que os ingressos estariam sendo vendidos nos DAs, ou seja, o grau de vinculação dos integrantes das entidades estudantis e os atores era tão forte que permitia esse tipo de ajuda mútua. Muito provavelmente não havia qualquer retorno financeiro para os estudantes, esse tipo de serviço geralmente era feito de maneira voluntarista, para com um grupo teatral que eles admiravam e possuía afinidades estéticas e ideológicas.

Célia Bandeira fala sobre a utilização do Vila pelos estudantes organizados para dialogarem com o público, para ela “era um dos espaços mais importantes que a gente tinha. (...) era um espaço onde a gente podia reunir”⁸⁶ Como era muito difícil de fazer grandes assembléias ou reuniões, por causa da repressão, os militantes aproveitavam a aglomeração de estudantes entre o público no teatro para distribuir jornais ou folhetos de algum evento. Por outro lado, nos

⁸³ Entrevista com Célia Bandeira concedida à autora no dia 25 de maio de 2011.

⁸⁴ Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida à autora no dia 18 de fevereiro de 2011.

⁸⁵ Boletim dos Estudantes da Bahia, n.8, 4 de junho de 1973.

⁸⁶ Entrevista com Célia Bandeira concedida à autora no dia 25 de maio de 2011.

folhetos das peças do TLB por diversas vezes foram encontradas mensagens que contribuíam na divulgação das atividades das entidades do movimento estudantil ou, por exemplo, aconselhando o público a ler um dos principais jornais alternativos da época: “Leia e assine Opinião”⁸⁷

Segundo o pesquisador Antonio Eduardo Oliveira, os documentos da época mostram que “a prática cultural cumpriu um papel relevante na estruturação e consolidação dos jovens em torno do movimento dos estudantes”⁸⁸. Na verdade, “havia uma união de esforços e competências para um questionamento das manifestações da cultura na vida social e na política”⁸⁹. Por isso é compreensível que tendo entre os seus integrantes um grande número de jovens estudantes, o TLB e o espaço do Vila Velha tivessem contribuído expressivamente para a luta do movimento estudantil universitário.

Em 1979, Bemvindo Sequeira e Armindo Bião participaram de um seminário que tinha por objetivo incentivar a formação e criação de grupos independentes de teatro universitário. O seminário do “Projeto Teatro Universitário” tinha como temas: teatro e sua função social; teatro universitário; teatro de rua; o processo de encenação; o gesto no espetáculo e a interpretação no teatro. Participaram do evento além dos dois integrantes do Teatro Livre da Bahia, Roberto Wagner Leite, Gildásio Leite, Carlos Petrovich, Lia Robatto, Cleise Mendes e Guetz.

Outro evento universitário importante que contou com a participação de João Augusto, como representante do TLB, foi o I Seminário Livre de Teatro realizado pelo Movimento Universitário de Cultura e o Diretório Livre de Teatro. O evento tinha como objetivo:

(...) discutir as condições de produção do teatro hoje, bem como abordar criticamente as experiências levadas, esperando contribuir para abrir novos caminhos por onde possam passar uma dramaturgia comprometida com os setores que buscam uma transformação radical da sociedade.⁹⁰

Como se pode perceber a partir deste trecho do projeto do evento, os organizadores possuíam uma preocupação em contribuir para a transformação social, o que mostra a afinidade do TLB com os artistas e intelectuais do teatro engajado da época. João Augusto apresentou uma palestra, junto com Alfredo Luiz, chamada “Esquema de Produção Teatral na Bahia e chegou a

⁸⁷ Folheto mulheres de tróia.

⁸⁸ OLIVEIRA, Antônio Eduardo Alves de. **O ressurgimento do movimento estudantil baiano na década de 70**. 2002. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. p.131

⁸⁹ OLIVEIRA, p.132

⁹⁰ Diário de Notícias, 12 de janeiro de 1979.

dirigir uma peça do grupo universitário *Relaxe e Aproveite* chamada *Prova final*, com participação no elenco de Bemvindo Sequeira.⁹¹

Rogério Menezes também enfatiza a influência que o TLB exerceu sob os universitários:

Dentro da Universidade diversos grupos universitários montaram trabalhos e neles uma série de toques absorvidos do teatro de João Augusto. E com certeza, durante muito tempo o espírito irreverente e inovador do teatro de João Augusto vai acompanhar as produções dos grupos mais novos de Salvador, para desespero de uma certa ala do teatro baiano, que na verdade deveria estar fazendo tricot e crochê assistindo excitada o último capítulo de *Marron Glacê*. E ai a gente vai ver que João Augusto não morreu. Ele só não poderia ser encontrado no Vila Velha todos os dias às cinco da tarde.⁹²

É importante perceber também que o Teatro Vila Velha é reconhecido por Rogério Menezes como um espaço em que poderia contar contribuindo para a resistência democrática. Um “espaço de liberdade”. Através desse relato podemos concluir que o Teatro Vila Velha era percebido, pelos artistas e intelectuais da época, enquanto um lugar de resistência cultural e política, e João Augusto além do reconhecimento de sua competência enquanto artista de grande importância, era também reconhecido como um apoiador na defesa das liberdades e da democracia em tempos de exceção.

Sérgio Farias, que na época era estudante de Física e um dos coordenadores do CUCA, relata que os estudantes da UFBA organizaram a comemoração do cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 1922 para que fosse chamada “ (...) a atenção para a necessidade de revolucionar, necessidade de você transformar, de trazer o novo, então, promovemos palestras, trouxemos convidados, debates, apresentações teatrais (...)”⁹³. O TLB contribuiu para esse evento e a partir daí passou a participar de outras atividades dos estudantes universitários.

Na avaliação de Sérgio Farias havia uma vinculação muito forte entre o TLB e o ME:

(...) nós que fazíamos o Movimento Estudantil através do setor cultural cuja organização se chamava CUCA (...) estávamos sempre em contato permanente com o Teatro Livre da Bahia, havendo uma sintonia muito grande entre o que nós queríamos, nós pensávamos, e o que o Teatro Livre fazia⁹⁴.

⁹¹ FRANCO, 1994.p.223

⁹² Jornal Correio da Bahia, 24 de novembro de 1979.

⁹³ Entrevista com Sergio Farias concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

⁹⁴ Entrevista com Sergio Farias concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

E uma das formas de identificação entre esses estudantes que militavam nas entidades estudantis e o TLB era o teatro de rua, como ele afirma:

(...) muita simpatia e um reconhecimento pela seriedade, pelo trabalho conseqüente do TLB no sentido das liberdades democráticas, de romper com a opressão do governo militar e tudo mais. Embora não pudesse ser explícito nas peças as idéias deles, mas o fato de ter teatro de rua, de fazerem teatro de rua, de democratizar a arte, de levar a arte para outras pessoas que não necessariamente pudessem pagar ingresso isso tudo pra nós eram fatores de identidade.⁹⁵

Ele comenta que os estudantes iam com frequência assistir as peças de cordel do TLB. Por outro lado, o TVV era sempre um espaço em que podiam fazer reuniões e palestras. Não somente porque tinham a oportunidade para se expressar livremente, mas também por que os integrantes do teatro ainda ofereciam alguma colaboração em termos materiais. Farias relata que o TLB liberava a pauta do teatro para que eles pudessem organizar esses eventos.

Como foi observado, o TLB dialogava com os movimentos sociais que voltaram a atuar mais intensamente a partir de meados da década de 1970. Bemvindo Sequeira fala da defesa da democracia pelo TLB :

Não se pode falar em democracia e esquecer que o povo é que ordena. O Teatro Livre da Bahia sempre se posicionou por uma ordem democrática, só que democracia é muito mais que o direito de voto. E a participação do povo em [sic] todos os processos do país – social, cultural, político, econômico. Um teatro em casa fechada não é exatamente um teatro democrático. Pode ser um teatro pela democracia. A gente acha que quando vai pras ruas esta tentando ser coerente com o que a gente pensa”.[...]⁹⁶

Em um depoimento atual, Bemvindo Siqueira fala sobre a relação do grupo com entidades políticas de oposição na Bahia:

O Teatro Livre [da Bahia] estava inserido numa luta muito maior que a luta contra a Censura, era comprometido com partidos clandestinos, com movimentos sociais, com o socialismo e a luta armada até mesmo, como no caso do Araguaia, onde o Grupo serviu de disfarce para levar à Europa denúncias da Guerrilha do Araguaia e do massacre etc.⁹⁷

⁹⁵ Entrevista com Sergio Farias concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

⁹⁶ Jornal da Bahia, 27 de junho de 1977.

⁹⁷ Depoimento de Bemvindo Sequeira, em entrevista concedida a Ludmila Antunes de Jesus, por e-mail, no dia 16 de março de 2007.

Quando foi iniciado no final dos anos 1970 o processo que desaguou na democratização do país, o TLB para Armindo Bião “teve uma importância fenomenal na cidade em termos culturais, artísticos e políticos...”.⁹⁸ O TLB era o mais perseguido, porque era o mais atuante, mais presente, segundo Bemvindo Sequeira.⁹⁹ Por isso que o grupo sofreu muitas represálias dos militares, como relata Harildo Déda: “(...) teatro é um ato político, então é muito visado por qualquer censura do mundo. Mas o Teatro Livre que tinha ideologia popular então era mais visado ainda. Mas a gente conseguia se safar.(...) tinha estratégias.”¹⁰⁰

Déda conta ainda um caso de um “recado velado” para os atores do TLB quando se apresentavam na cidade de Brasília em 1978:

(...) recebemos ameaça que não se concretizou, mas foi um espetáculo de medo, porque um pouco antes tinha havido o que houve com Marília Pêra em São Paulo com *Roda Viva*. O próprio *Gracias a la Vida* a gente teve que mudar, foi um texto que a gente trouxe da Venezuela, de Caracas, e o nome do texto era *La Revolución*, a gente teve que mudar para *Gracias a la Vida*, muito mais palatável. E por aí vai. A gente conseguia passar, conseguia.¹⁰¹

Bemvindo Sequeira também descreve o caso de uma provocação dos militares que poderia ter redundado em uma tragédia, caso os atores presentes não tivessem experiência para lidar com a situação, e isso dentro do TVV:

Um dia eu estava fazendo um espetáculo e um cara grita: “Vasco!” e eu continuando: “Vasco!”. O teatro lotado. Você leva com muito cuidado essa provocação. Ascende a luz e pergunta quem é: “Foi ele!”. “Vasco, eu sou vascaíno!” “A gente paga a ele todas as noites para fazer essa brincadeira, fiquem calmos e tal...”. Ai intervalo, manda chamar a polícia militar, a polícia militar vem para tirar o cara, e ai o cara mete uma carteira e era major. Prende um tenente, tirar ele do teatro? Ai você descobre que o teatro tem 19, 20 policiais armados, empastelados. Se eu reagisse teria todo mundo tomado uma surra e quebrado o teatro inteiro como fizeram com o Roda Viva. Só que eu levei numa, pois já com a minha experiência política me permitia isso.¹⁰²

⁹⁸ Entrevista com Armindo Bião concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

⁹⁹ Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida ao Grupo de Edição Estudo de Textos Teatrais Censurados, novembro de 2007.

¹⁰⁰ Entrevista com Harildo Déda concedida à Ludmila Antunes no dia 13 de março de 2007.

¹⁰¹ SEMINÁRIO HISTÓRIA DO TEATRO BAIANO, 2008, Salvador. **Década de 60**. Salvador: Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade do Estado da Bahia (UNEB), 2008.

¹⁰¹ Jornal A Tarde, 11 de setembro de 2011, p.35

¹⁰² Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida ao Grupo de Edição Estudo de Textos Teatrais Censurados, novembro de 2007.

O Baile das Atrizes que acontecia no TVV e era organizado pelos atores do grupo, muitas vezes teve a sua renda destinada a fins políticos. Como foi o caso do ano de 1979 que o baile teve renda revertida para a causa da Anistia¹⁰³. Posteriormente foi organizado outro, o Baile de Oxum, que Bemvindo Sequeira organizava com essa finalidade para a ação política.¹⁰⁴

Em reconhecimento pela contribuição do TLB e do espaço do TVV em defesa da democracia, Joviniano Neto que na época era presidente do Comitê Baiano pela Anistia publicou uma carta emocionada em memória de João Augusto e Diógenes Arruda:

A João Augusto o destino deu tempo de repassar sua vida. E acreditamos, de perceber parte da sua importância na criação do espaço de liberdade que tem sido o Teatro Vila Velha; a sua importância no desenvolvimento do teatro e da consciência libertária na Bahia. No balanço de uma vida plena, uma parte deverá ter sido reservada para o apoio que deu à luta pela Anistia. No Teatro Vila Velha os artistas da Bahia e de outros Estados cantaram e dançaram o seu apoio à luta pela Anistia. No Teatro Vila Velha familiares de mortos e desaparecidos depuseram sobre sua dor e disposição de luta: No teatro de João Augusto se comemorou o Dia Nacional da Anistia, se celebrou a noite da liberdade. As forças democráticas da Bahia contavam com João Augusto e sua memória contará conosco. (...) ¹⁰⁵

Esta carta de Joviniano Neto foi escrita na ocasião da morte de João Augusto e do ex-deputado comunista por São Paulo, Diógenes Arruda Câmara. O fato de Neto colocar no mesmo texto a figura de João Augusto junto com a de um militante marxista, que foi exilado do país por conta da repressão, demonstra a importância do diretor frente ao movimento pela democracia. Sendo uma liderança na luta pela anistia, que foi uma das principais pautas da esquerda na década de 1970, Neto reconhece no diretor do Teatro Livre da Bahia um aliado.

João Augusto possuía relações ainda com líderes religiosos da Igreja Católica, principalmente aqueles que faziam oposição ao regime militar. Através das cartas pessoais dele pode-se concluir que era muito próximo de Dom Timóteo Amoroso Anastácio, que na época era abade do Mosteiro de São Bento, e que veio a ser uma figura importante na resistência ao regime militar na Bahia,¹⁰⁶. O Mosteiro de São Bento, onde atuava foi um local importante para a luta pela democracia, pois lá aconteciam reuniões dos movimentos sociais que ressurgiram em meados da década de 1970. D. Timóteo fazia parte de um grupo à margem da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB). O Mosteiro de São Bento, formado por padres, bispos e

¹⁰³ Jornal da Bahia, 23 de fevereiro de 1979.

¹⁰⁴ Entrevista com Armindo Bião concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

¹⁰⁵ Coluna Nilda Spencer, s/d. Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

¹⁰⁶ Carta de João Augusto Azevedo. Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

leigos, era o local onde eles se reuniam para refletir sobre que tipo de ação pastoral a Igreja Católica poderia desenvolver durante a ditadura militar. D. Timóteo Amoroso figurava entre os religiosos chamados de progressistas que se destacavam em várias partes do Brasil na época: D. Tomás Balduino; D. Antônio Frago; D. Pedro Casaldáliga; o padre Agostinho Pretto, da Ação Católica Operária (ACO); Ivo Poletto, da Comissão Pastoral da Terra (CPT); entre outros¹⁰⁷. Em 1975, D. Timóteo fazia parte de um grupo ecumênico, chamado Grupo Moisés, que em reuniões periódicas refletia “sua ação pastoral à luz da realidade concreta do povo”¹⁰⁸. Participavam do grupo, além de religiosos como D. Timóteo, integrantes de outras Igrejas não católicas, o Centro de Estudo e Ação Social (CEAS), instituição leiga vinculada à Igreja católica e ainda grupos leigos.

No momento da morte de João Augusto, foi D. Timóteo quem celebrou uma missa na Igreja de São Bento. Vale lembrar que, em carta a Jorge Amado, ele dissera que assumiria um compromisso com D. Timóteo em dramatizar a parábola do Bom Samaritano para a Semana Missionária¹⁰⁹.

D. Timóteo chegou a escrever um texto em folheto da peça *Mulheres de Tróia*, em 1978. O texto desta peça era um dos que possuía um conteúdo dos mais radicais do TLB, no sentido da denúncia à tortura e à repressão dos militares. O abade não perdeu a oportunidade também de fazer uma alusão à situação vivida pelo país através de textos religiosos:

Hoje estamos em condições culturais de julgar tanto a bruxaria, como a repressão que ela suscita, e o clima de intolerância que produz tais efeitos.
A CAÇA AS BRUXAS não nos “purifica” apenas de mal da intolerância. Entre parênteses, emprego, de propósito, a expressão “purificar”, para recordar a clássica função catártica ou purificatoria do teatro, reconhecida já desde Aristóteles como uma dessas forças críticas que ajudam a sociedade a purgar as suas paixões e a formar a consciência moral, através dessa espécie mundana de liturgia, que é o Drama. A peça, pois, não se limita à purificação da intolerância. Ela age também contra esse mal profundo, que é o Medo, aliás uma das doenças mais graves da nossa civilização. É através do medo, que aquelas forças obscuras da psique humana, chamadas de “elementos deste mundo” por S. Paulo, escreviam o Homem. Foi naquele meio, onde tais formas eram desencadeadas sob todas as formas de alienação e cativo do homem, que S. Paulo pregou com entusiasmo e a libertação operada por Cristo: “Vós fostes chamados à liberdade, irmãos”. (Gálatas 5,13)¹¹⁰

¹⁰⁷ ZACHARIADHES, Grimaldo Carneiro. **Os jesuítas e o apostolado social durante a ditadura militar: a atuação do CEAS**. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2010. p.96

¹⁰⁸ ESPIÑEIRA, Maria Victória. **O Partido, a Igreja e o Estado**. Salvador: EDUFBA, 1997. p.52

¹⁰⁹ Não foi encontrada assinatura de João Augusto nesta carta, mas deduzi que era dele, porque estava guardada em arquivo com outras cartas. Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

¹¹⁰ Folheto da peça *Mulheres de Tróia*, 1978

O escritório de Elquisson Soares, que então era deputado federal, distribuiu uma nota de pesar pela morte de João Augusto e nela destaca a contribuição do diretor para com a cultura popular brasileira:

Falar da morte de João Augusto, é falar da perda profunda que a cultura popular brasileira e seus companheiros agora enfrentam. Sua competência e coragem foram o marco de sua luta pela cultura deste País. Perde a Bahia, perde o Brasil dos oprimidos, um dos seus maiores valores da cultura popular. Mas o seu exemplo, o seu papel desempenhado na luta de libertação da nossa cultura, temos a certeza, ser seguido e registrado pela história sincera da libertação do nosso povo. João Augusto a verdadeira Bahia encontra-se triste¹¹¹.

O registro do deputado do MDB e sua simpatia demonstrada ao diretor, principalmente no que diz respeito a sua importância para a cultura popular, é um dado importante, pois o partido agregou, sob a sua legenda, os militantes que se opunham, no âmbito parlamentar, ao regime militar. Mesmo havendo dentro dos seus quadros, uma ala de “adesistas” ao governo, se destacava no partido um setor denominado de “autênticos” que constituía uma verdadeira oposição ao regime¹¹². Sabe-se que Elquisson Soares tinha os estudantes como um dos seguimentos que o apoiava. Em 1976, por exemplo ele assinou uma carta aberta aos estudantes que denunciava a apreensão do jornal Movimento¹¹³.

Outra ação importante dos atores do TLB no âmbito político foi a discussão para a criação de uma entidade de classe dos atores e técnicos de teatro. Bemvindo Sequeira e Armino Bião eram grandes ativistas dessa causa. Eles acreditavam que regulamentando iriam profissionalizar a atividade dos atores.¹¹⁴ Com a crise do regime militar e o surgimento de “novos personagens em cena”¹¹⁵, e a maior possibilidade de atuação dos movimentos sociais, foi criada a Associação de Trabalhadores em Teatro e Dança do Estado da Bahia (ATEDEBA). A associação demorou 15 anos para ser concretizada e, finalmente, em uma assembléia no ICBA, dia 17 de dezembro de 1977, com a participação de 60 pessoas foi eleito o primeiro presidente, o ator Leonel Nunes. Para

¹¹¹ Jornal Correio da Bahia, 24 de novembro de 1979.

¹¹² ESPÍNEIRA, Maria Victoria. A resposta da Bahia à repressão militar: a ação partidária da Ala Jovem do MDB e a militância civil do Trabalho Conjunto da cidade de Salvador. In: ZACHARIADHES, Grimaldo Carneiro (org). **Ditadura Militar na Bahia: novos olhares, novos objetos, novos horizontes**. Salvador: EDUFBA, 2009.p.216

¹¹³ Boletim dos Estudantes da Bahia (BEBA). 24 de agosto de 1976.

¹¹⁴ Entrevista com Armino Bião concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

¹¹⁵ Alusão ao livro de Eder Sader *Quando Novos Personagens entram em Cena*, que aborda a importância dos movimentos sociais do final da década de 1970 para o fim do regime militar. Ver: SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena: experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo 1970-1980**. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ele, a entidade se tornou uma necessidade na medida em que precisavam de uma representatividade dos artistas junto aos governos estadual e federal. No ato de posse que ocorreu no Teatro Vila Velha, Bemvindo Sequeira, que ficou com o cargo de vice-presidente, justificou a demora para a criação da entidade afirmando que:

(...) porque me parece que a realidade da época não ajudava muito. Desde então, as necessidades da classe aumentaram muito, o problema de ajuda por parte de órgãos oficiais, a política da Fundação, dos departamentos de cultura, o surgimento de novos atores, tudo isso criando uma nova compreensão, uma nova realidade.¹¹⁶

Sequeira continua fazendo ponderações sobre a conjuntura política do período:

A própria abertura política que o país começa a viver hoje leva as pessoas a se organizarem e um exemplo disso é a criação, além dessa, das associações de professores universitários, dos trabalhadores em cinema e de guias de turismo. O que acredito que fará é tornar mais objetivos os contatos da classe teatral com os órgãos oficiais e facilitar as relações entre atores e produtores ou seja, determinar e defender os direitos e deveres de atores e produtores. E nesse ponto é que fica a dúvida. Na Bahia, hoje, os interesses de atores e produtores, estão muito próximos. Não há ainda uma divisão entre patrão e empregado. O produtor é ator e vice-versa. Essa associação me parece um projeto nacional, se assemelha muito à política brasileira no geral¹¹⁷.

O vice-presidente Bemvindo Sequeira continua a avaliação sobre a criação da instituição:

O que não pode é continuar agindo isoladamente. Com atitudes individuais somos muito fracos. Faltam casas de espetáculo, existem produtores fantasmas, uma inflação demasiada de pessoas que não são atores nem atrizes cerceando o mercado de profissionais e falta de ética. A associação entra para servir de parâmetro ou melhor defender a própria dignidade da classe. O importante mesmo é não se estar isolado.¹¹⁸

Armindo Bião também afirma a sua participação junto com integrantes do TLB em eventos com entidades de classe na época:

Eu me lembro de participar muitas vezes de 1º de maio, da festa de 1º de maio. Quando eu fiz o [Auto da] *Compadecida*, quando acabou drasticamente, foi um sucesso de público e de crítica enorme. Eu fiz uma adaptação do folheto “As Proezas de João Grilo” e fiz o circuito das fábricas no Centro Industrial de Aratu, patrocínio do governo do estado, mas dentro das fábricas, na hora do almoço para os operários. (...) Bemvindo [Sequeira] apresentava e eu fazia com o grupo “As proezas de João grilo” isso em vários lugares, no Colégio 2 de Julho, na área esportiva que eles têm lá, no Campo Grande...

¹¹⁶ Jornal da Bahia, 17 de dezembro de 1977.

¹¹⁷ Jornal da Bahia, 17 de dezembro de 1977.

¹¹⁸ Jornal da Bahia, 17 de dezembro de 1977.

então havia uma vinculação (...) forte com os sindicatos, com os movimentos organizados de esquerda (...).¹¹⁹

No âmbito do teatro, o TLB sempre apoiou os grupos amadores. Participou de inúmeros festivais e estabeleceu uma relação direta, principalmente com o Amador Amadeu. João Augusto era um grande entusiasta do teatro amador. Era um defensor do teatro de grupo, para ele era importante haver muitos personagens em cena¹²⁰. Como outros artistas engajados da década de 1970, ele questionava as companhias que faziam espetáculos com poucos personagens com a finalidade de economizar.

O teatro amador, em sua definição tem objetivos “não-lucrativos” e portanto depende de um trabalho militante para a sua produção. Geralmente tem como uma de suas características ser “extra-teatral”, ou seja, representa uma atividade formadora, pedagógica¹²¹. Visto desta forma, o TLB sempre buscou incentivar o teatro amador baiano. João Augusto em sua coluna evocou inúmeras vezes solidariedade aos grupos amadores da cidade dando conselhos ou anunciando eventos. Como fez no seguinte trecho:

Para quem acha despropositada esta matéria, é bom que se diga que o estado atual do nosso teatro “profissional”, a posição que ocupamos em relação aos outros Estados, deve muito à atividade dos amadores, que sustentaram, por muito tempo o movimento entre nós. É urgente e prioritária, uma ajuda ao teatro amador baiano. É necessário uma “força”, um incrementar constante para o teatro estudantil e universitário. Não é uma “nostalgia”, nem tão pouca homenagem aos Fantoches ou a Nair da Costa e Silva. Na medida em que o teatro profissional caminha para uma infra-estrutura sulista, caduca e suicida, só pode haver esperança num teatro amador “resistente”, num teatro que não procure se acomodar “empresarialmente”. Esse teatro melhor só pode vir dos amadores, dos estudantes, dos universitários. Os profissionais estão prontos a entugar [sic] o teatro baiano, a integrá-lo na rotina e no acomodamento. É preciso que se faça alguma coisa. Que tal começar a ouvi-los?¹²²

Como se pode perceber, João Augusto identifica o teatro amador baiano como uma forma alternativa ao teatro profissional que nessa época estava sustentado em um modelo comercial. Mas não seria qualquer teatro amador, mas sim aquele que era feito principalmente nas universidades, devido ao seu caráter “resistente” e não empresarial. Ele era um grande incentivador para que os amadores se organizassem como classe, por isso utilizava a sua

¹¹⁹ Entrevista com Armindo Bião concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

¹²⁰ AMARAL FILHO, 2005. p.136

¹²¹ COPFERMANN, 1969.p.150-1

¹²² Jornal A Tarde, 8 de março de 1975.

influência no Serviço Nacional de Teatro para promover encontros e cadastros dos grupos¹²³. E o importante, para efeito do que se discute neste capítulo, é que o Teatro Vila Velha e o ICBA também eram utilizados para que reuniões e espetáculos dos amadores fossem realizados. Como lembra Aninha Franco:

(...) A partir de 1975/76, os universitários baianos praticaram um teatro engajado, com pretensões de integrar-se politicamente e falar, como foi negado à classe por oito anos. Algumas casas teatrais, como o ICBA, o Gamboa e o Vila Velha, que abrigavam o teatro profissional e semi-profissional da cidade, conseguiram, ao longo de suas existências, formar um público estável, ligado às ideologias de suas produções.(...)¹²⁴

Em outra ocasião João Augusto saudou a Federação e reforçou a identificação entre os amadores e o TLB, ou seja, a preferência por um teatro popular e que defendesse a descentralização do teatro através da ida aos bairros. Entre 1970 e 1972 ele foi conselheiro da região da Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA) que abrangia a Bahia, Sergipe, Pernambuco, Alagoas e Paraíba.¹²⁵ No trecho seguinte o diretor do TLB dá conselhos aos grupos de teatro amador e faz ainda alusão ao grupo paulista União e Olho Vivo:

O ano teatral pertenceu aos amadores, aos que chamo de grupos independentes, não-empresariais. A re(tomada) da Federação foi ponto marcante em 77. As produções individuais (animação maior), a promoção (entre eles os universitários) da Maratona de Teatro são fatos de relevância cultural no ano que passou. A Mostra final de seus trabalhos, no ICBA, outro momento sadio de teatro entre nós. É o começo. A esta altura, os amadores já descobriram que o popular é uma meta (e não uma moda) difícil e complexa. E que a descentralização (teatro na periferia e nos bairros) deve estar sempre voltado às suas bases: um grupo que trabalha num bairro não pode tornar-se (dentro do bairro) um corpo estranho – mas um organismo vivenciado por todos do bairro. Descobriram também que as divergências internas não devem dividir: o que importa é a união e o olho vivo. E a certeza de que a consciência crítica não se constitui através de um trabalho intelectualista [sic], mas na **práxis** na ação e na reflexão. Shakespeareanamente: isso acima de tudo, a grande tentação a ser evitada; a de pretender possuir a verdade revolucionária do 3º Mundo. Se não superarem esta tentação messiânica vão terminar caindo numa contradição com sua opção: a do colonialismo revolucionário. Outro assunto: como homens e mulheres podem equivocar-se, e mesmo errar – o que não podem é num momento verbalizar a opção revolucionária, e noutro ter uma prática pequeno-burguesa: o namoro com o teatro “profissional” com a dramaturgia tradicional, com o teatro artístico burguês, com promoções, etc. – o que não significa que se esqueçam de que o teatro, mesmo sendo um meio (e não um fim) é uma forma de arte.¹²⁶

¹²³ Jornal A Tarde, 25 de abril de 1975.

¹²⁴ FRANCO, p.226

¹²⁵ Currículo de João Augusto de Azevedo Filho. Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

¹²⁶ Jornal A Tarde, 20 de janeiro de 1978.

Nesse momento, João Augusto fala da independência cultural quando se faz um teatro amador e também como uma forma de defender a identidade nacional frente ao crescimento do poder da televisão:

A opção ideológica de um grupo não-profissional depende, evidentemente, de seus propósitos de ação e participação na sociedade, resultado de decisões do conjunto de seus membros. Num instante em que assistimos, quase impotentes, a um violento processo de massificação cultural do país, com a televisão, extraordinário instrumento de conscientização e conhecimento, **ainda** nas mãos de comerciantes inescrupulosos arrasando impiedosamente a cultura de cada região, procurando fazer de todas as diferenças (mediante a atenuação e descaracterização de elementos próprios) uma coisa só, informe, que permita a venda fácil do adocicado produto fabricado em São Paulo ou Rio, cabe aos grupos não-profissionais (e também, neste sentido, é claro, aos profissionais ou pseudos-existentes em outras regiões que não o eixo de produção São Paulo-Rio) a tarefa de intransigente defesa dos valores que estão ameaçados de destruição. O teatro não-profissional tem uma missão nesta batalha pela preservação da identidade cultural nacional.

O teatro não-profissional tem dois destinos: profissionalizar-se aos poucos, ou não. A opção depende, naturalmente, ou dos grupos ou de cada participante, individualmente. Muitos preferem continuar divididos entre a atividade teatral e outra profissão. Encontram, desta dualidade, uma forma de equilíbrio estável, como escolha existencial e como solução econômica individual. Encontram também a bandeira da independência cultural.¹²⁷

Um dos grupos preferidos por João Augusto e que manteve uma maior vinculação com o TLB foi o Amador Amadeu. Tendo Rogério Menezes, que era do movimento estudantil da UFBA, como um de seus integrantes, o grupo valorizava explicitamente o teatro popular:

Até agora, o fato mais significativo para o teatro baiano em 75 foi o lançamento do grupo Amador Amadeu com seu espetáculo Pau & Osso S.A. [...] “A gente se propõe a fazer um teatro pra toda uma população que dificilmente já viu uma peça de teatro em sua frente”. Ou então –“queremos um teatro popular tanto nos temas de nossas peças, como nos preços de nossos ingressos. Somos um grupo de teatro pobre, como a maioria dos grupos de nosso País”. Isso anima e comove. A mim, faz lembrar Garcia Lorca (mesquinamente acusado de faturar em cima do **popular**) quando declara –“Amo a pobreza acima de todas as coisas. Não a miséria, mas a pobreza bem-aventurada, simples, humilde como o pão moreno”. Não é só a maioria dos nossos grupos que é pobre. Somos todos pobres. Desconhecer isso, e partir **para outra**, é negar a si próprio o melhor de si próprio. É negar tudo o que há de positivo na nossa condição. Será com recursos escassos e grande inventividade que o teatro, único lugar fora da comunicação de massa, poderá reencontrar sua comunicabilidade maior entre nós. Talvez a descoberta do **ser pobre** faça com que se olhe o teatro com a ótica do povo (o maior abraço para Nelson Pereira dos Santos, que sabe fazer isso no cinema) e não pela ótica do intelectual típico classe média. Nesse sentido, os amadores são o sal da terra.¹²⁸

¹²⁷ Jornal A Tarde, 23 de março de 1979.

¹²⁸ Jornal A Tarde, 31 de outubro de 1975.

Como se pode observar a identificação de João Augusto e o TLB com o grupo amador é muito grande. Ambos estavam em defesa do teatro popular, tanto em termos temáticos quanto em favor de um outro público para o teatro. Para João Augusto, o teatro não estava inserido na “comunicação de massa”, por isso era um meio que poderia haver uma certa independência cultural e ideológica. Por isso tanto apreço pelo teatro amador.

O TLB e o Amador Amadeu foram identificados por Antonio Victor - responsável pela criação de grupos engajados como o IÑARON, que procura refletir sobre os problemas do índio, negro e do sertanejo na sociedade – como sendo das experiências mais sérias na Bahia de então, pois “abdicam de lucros comerciais em prol de um teatro engajado e participativo”¹²⁹.

Os próprios participantes do teatro amador reconhecem que o TLB contribuía com as suas atividades e influenciava-os para um teatro com perspectiva popular, como declarou Rogério Menezes:

Num teatro provinciano onde as pessoas têm mais a perspectiva de fazer um trabalho mais bonito ou mais premiado que o outro, João Augusto sempre tentou elevar o nível da discussão. Mas, pouca gente do teatro baiano agüentou o barco. Mas tudo bem, pois foi exatamente entre os setores mais jovens (de cabeça e corpo) que ele exerceu uma influência mais forte. O seu Teatro Livre da Bahia fez a cabeça de muita gente. E teve reconhecida influência sobre todos os trabalhos na linha do teatro popular que começaram a rolar a partir do Amador Amadeu em 75. Esse grupo teve uma forte marca do TLB e de João Augusto.¹³⁰

Assim como o TLB, os amadores também pretendiam descentralizar o teatro e levar espetáculos aos bairros periféricos, da capital e do interior. Assim defende Fernanco Fulco, ele próprio procedente de Jequié, do Amador Amadeu:

A gente precisa dar mais atenção às populações dos bairros, botar esse povo todo que taí pra discutir as peças, discutir a realidade que a gente vive, sair um pouco do centro e levar teatro pros bairros, pro interior, apresentar pelos que falem de nossos problemas sem essa de lantejoulas, paetês e outras baboseiras.¹³¹

Seja abrigando reuniões dos movimentos sociais que tinham retomado um novo fôlego depois de grande sufocamento do regime militar; ou apresentando peças com cunho popular; ou

¹²⁹ Jornal Movimento, s/d.

¹³⁰ Jornal Correio da Bahia, 24 de novembro de 1979.

¹³¹ Jornal A Tarde, 15 de setembro de 1977.

mesmo acolhendo grupos do teatro amador, o Teatro Vila Velha se firmou, ao longo da década de 1970 como um palco de resistência política e cultural baiano.

4. CAPÍTULO III

NASCIMENTO DO TEATRO LIVRE DA BAHIA

O Teatro Livre da Bahia – TLB foi criado em 1968 pela atriz baiana Sônia dos Humildes e pelo italiano radicado em São Paulo, Alberto d’Aversa, que na época eram respectivamente estudante e professor da Escola de Teatro na geração em que Martim Gonçalves era diretor¹³². Na verdade foi Sônia quem convidou D’Aversa para o projeto e a partir daí definiram que o grupo “se caracterizaria por um repertório popular, sempre que possível de autor nacional”¹³³ e que também produziria “espetáculos “abertos” à participação popular”¹³⁴.

O primeiro espetáculo do grupo foi *Santo Antonio Sepulcro para Casal* de A.C Carvalho, encenado no Teatro Santo Antônio, a qual se seguiu *Aquela Garota de Olhos Grandes* de Rubem Rocha Filho em 1970, com participação de Sonia dos Humildes, Kerton Bezerra e Raimundo Blumett, no Teatro Vila Velha¹³⁵. Posteriormente, quando Alberto d’Aversa já havia falecido, Sonia dos Humildes convida João Augusto a participar das produções do grupo e dirigir as peças do Teatro Livre. Dessa união entre o TLB e João Augusto resultaram diversos espetáculos até a morte dele em 1979.

Entre 1975 e 1979, período aqui estudado, o grupo montou dezessete peças e fez uma leitura dramática. Com uma estética voltada para o engajamento político através da cultura popular, o TLB ao longo da sua existência priorizou peças que utilizavam os cordéis, mesmo que tivesse encenado outros tipos de textos. Foram sete montagens baseadas na literatura de cordel: *Um, Dois, Três Cordel* em 1974 e *Cordel 3* no ano seguinte; encenaram ainda as peças do Teatro de Rua em 1977, *Felismina Engole Brasa*, *Aventuras de João Errado*, *A Chegada de Lampião no Inferno* e *Oxente, Gente*. Em 1978 o TLB montou ainda *Oxente, Gente Cordel*.

O TLB também promoveu peças da dramaturgia internacional de esquerda, a exemplo da leitura dramática de *Os Fuzis da Senhora Carrar* de Bertold Brecht, em 1977 e a montagem de *Mulheres de Tróia*, uma adaptação do texto de Jean-Paul Sartre, *As Troianas*, em 1978. *Mulheres de Tróia* foi montada pelo TLB em comemoração aos dez anos do grupo e teve renda revertida em benefício do movimento pela Anistia. A peça conta a história de um grupo de mulheres que

¹³² Jornal A Tarde, 19 de janeiro de 1978.

¹³³ Teatro Livre da Bahia. p.3 Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

¹³⁴ Teatro Livre da Bahia. p..3 Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

¹³⁵ Jornal do Brasil, 3 de maio de 1975.

tem que enfrentar a fúria de homens liderados pelo “Chefe”, fazendo uma clara alusão à repressão militar.

O grupo baiano encenou ainda um texto de Anton Tchecov, *Tio Vânia*, em 1974. Montou *Balangandã, Tem, Tem, Baiano*, em 1974 e *Off Sina Pombas Bahia*, em 1977. A primeira baseada em textos de poetas e dramaturgos baianos e a segunda foi fruto de uma oficina de teatro produzido pelo grupo no ICBA. O TLB montou também peças baseadas em temáticas religiosas como *Conto de Natal ou O Natal do Tio Patinhas, Via Sacra* e *Auto de Natal dos Ciganos*, todas em 1974. E finalmente, no ano do falecimento de João Augusto o grupo montou a peça infantil *Eu Chovo, Tu Choves*.

Com uma adaptação do livro de Jorge Amado, *Quincas Berro d'Água*, primeiro em 1972 e depois em 1976, o Teatro Livre pôs em prática o seu entendimento de um *teatro popular*. João Augusto afirmou no Jornal da Bahia que sua peça “busca o popular em todos os sentidos, e que, em certo sentido, procura o ‘teatro pobre’, subdesenvolvido, brasileiro e baiano”¹³⁶.

O TLB montou ainda *Gracias a la Vida*, em 1976 e 1978. A peça, escrita por Isaac Chocron, foi encontrada pelo grupo quando participavam dos festivais na América Latina em 1976. Como comentado anteriormente, seu título original era *La Revolución*, mas eles avaliaram que a censura não permitiria a encenação de uma peça com este título. Ao voltar para Salvador, para saldar as dívidas que ainda tinham com as viagens, decidiram encenar este texto, foi então que Bemvindo Sequeira e Harildo Déda traduziram-no e João Augusto adaptou-o. A peça conta a história de um travesti e seu “empresário” decadente. O espetáculo foi um grande sucesso entre os estudantes universitários que se identificavam com o conteúdo do texto que falava sobre revolução e preconceito. Segundo Sequeira, a partir desta peça o TLB se tornou muito importante entre os estudantes e ficou ainda mais diretamente ligado aos movimentos sociais, passando a assinar manifestos, participar de protestos pela Anistia e apoiar greves.¹³⁷

4.1 A Era dos Festivais. Formas alternativas de organização teatral

¹³⁶ LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009. p.237

¹³⁷ Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida à autora no dia 18 de fevereiro de 2011.

A maneira na qual o TLB levantou fundos para participar dos festivais internacionais foi emblemática para se entender como o grupo se organizava. De uma forma geral o TLB criava meios alternativos para permitir que o grupo participasse desses eventos.

Com a finalidade de arrecadar recursos para a viagem à Europa, por exemplo, o grupo organizou espetáculos e leilões¹³⁸. Contou ainda com o apoio de outros artistas da cidade, como Gilberto Gil e Vinicius de Moraes, que fizeram um show com o objetivo de ajudá-los¹³⁹. O TLB também “promoveu eventos gastronômicos no foyer do Vila Velha, regados a samba, batida de limão e o prato do dia; Rock’ambrole, Moqueca Louca, Sarapatel ARTÍSTICO, Dobradinha Buliçosa, Galinha Pulando, etc”¹⁴⁰. Parece que a solidariedade entre os artistas se manteve desde a época da criação do Teatro Vila Velha. Assim como a Sociedade Teatro dos Novos, os artistas do TLB também puderam contar com a ajuda dos seus pares na cidade, afinal eram tempos em que a coletividade era uma prática comum entre os artistas engajados do teatro baiano e brasileiro.

Mas mesmo assim os atores foram para o festival com dívidas a saldar posteriormente. João Augusto, por sua vez, tentou adquirir passagens através do MEC e da prefeitura, mas a ajuda de instituições oficiais não foram suficientes. Eles conseguiram as passagens através de um senhor que apreciava o grupo e que emprestou o dinheiro necessário para a compra. Durante o festival todo o recurso conseguido com os espetáculos foi destinado, uma parte para despesas pessoais de cada ator e outra para pagar essas dívidas que fizeram com as passagens. Portanto todo o recurso financeiro era gerido coletivamente¹⁴¹.

Mesmo os críticos teatrais fizeram campanha em prol do TLB para a arrecadação de finanças para a viagem à França.¹⁴² Carlos Borges, por exemplo, relatou um fato em que o grupo acabou sendo obrigado a organizar um espetáculo, pois o clube de futebol Bahia não mais cedeu o espaço para que fosse feita uma festa com o objetivo de arrecadar fundos¹⁴³. Outro crítico lamenta a falta de incentivo que sofria o teatro baiano nesta época:

É realmente doloroso assistir à luta que estes rapazes e moças que fazem teatro na Bahia travam não por sua própria sobrevivência, mas pela sobrevivência de uma arte que entre nós sempre foi relegada a um segundo plano.

¹³⁸ Jornal A Tarde, 6 de maio de 1975.

¹³⁹ Jornal do Brasil, 3 de maio de 1975.

¹⁴⁰ FRANCO, 1994. p.221

¹⁴¹ Relato de Harildo Déda, em entrevista concedida à autora em 18 de maio de 2011.

¹⁴² Jornal A Tarde, 6 de maio de 1975.

¹⁴³ Jornal da Bahia, 5 de maio de 1975.

Ainda agora, o Grupo de Teatro Livre da Bahia vai representar o Brasil no X Festival Mundial do Teatro, que se realizará na cidade francesa de Nancy e para poder viajar seus integrantes só tem faltado pedir esmolas, o que de resto não seria feio para eles, mas para um país que ainda permite essas aberrações.

Parece até que esses rapazes vão ali no interior do Estado montar um acampamento de escoteiros e por isso mesmo não merecem a menor consideração, um mínimo de atenção, de respeito e ajuda.

Fosse um time de futebol e temos certeza de que a esta altura já havia milhares de patrocinadores, mas o teatro infelizmente é coisa de pouca gente. Não há qualquer ajuda. Essa indiferença é coisa que não se aceita nem se tolera num país civilizado. Infelizmente para nós é uma dolorosa rotina. Sorte que esses rapazes do Teatro Livre são atores e para atores há sempre outras perspectivas.¹⁴⁴

Acredita-se que foi Sábato Magaldi – um dos mais importantes teóricos e críticos teatrais brasileiros – quem convidou o TLB para participar do Festival de Nancy entre os dias 8 a 19 de maio de 1975. Mas na verdade o convite chegou através de um emissário da França quando o grupo ainda nem tinha um espetáculo pronto. No entanto, os organizadores do festival queriam que o TLB apresentasse alguma peça baseada nos cordéis. Só posteriormente, em março de 1973, foi montada *Cordel III* e Magaldi veio até Salvador escrever sobre a peça para que entrasse na publicação do festival¹⁴⁵.

O Festival de Nancy era considerado na época como um dos mais importantes em matéria de teatro experimental. A organização obedecia a uma lógica coletivista, na qual participavam voluntariamente estudantes universitários e grupos de jovens. O festival era também financiado por instituições educacionais e por órgãos do governo¹⁴⁶. Segundo um crítico francês de teatro, o Festival de Nancy era um lugar de reivindicações e revoltas. Para ele, o programa proposto revela a “alma contestatória” do festival que se opunha à ordem de mercado na cultura, ou a hierarquias nas diferentes produções a partir de altos preços e ainda era contra a falta de imaginação, medo e a injustiça. Lew Bogdan, co-diretor do festival afirma que chegara em uma fase mais reflexiva, mais profunda e que o teatro popular se tornava, então, uma realidade.¹⁴⁷

Depois da enorme dificuldade para se fazer presente no festival francês, *Cordel 3* abriu o festival em um circo e fizeram ainda animação cultural nas ruas. O espetáculo era como um desfile de rua, com música e algumas chamadas¹⁴⁸. O TLB era o único representante brasileiro, o

¹⁴⁴ Jornal da Bahia, 24 de abril de 1975.

¹⁴⁵ Jornal da Bahia, 12 de dezembro de 1976.

¹⁴⁶ Jornal A Tarde, 6 de maio de 1975.

¹⁴⁷ Folheto do Festival Internacional de Nancy. Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

¹⁴⁸ Entrevista com a atriz Normalice Souza concedida à Marconi Araponga no dia 16 de abril de 2010.

que demonstra o entusiasmo dos organizadores com o espetáculo popular baiano¹⁴⁹. João Augusto relata em sua coluna que pela primeira vez não é um grupo do sudeste que representava o país em um festival desse porte¹⁵⁰. Além disso, fica clara a afinidade dos *festivaliers* para com a cultura popular levada pelo TLB.

O espetáculo do TLB, dirigido por João Augusto, mostrava a evolução do cordel, “(...) do dramático ao narrativo, do narrativo à interpretação crítica, e da crítica à festa de largo.”¹⁵¹ Foram incluídas ainda danças folclóricas e folguedos populares do Nordeste. Neste projeto João Augusto convidou também os músicos Raimundo Sodré e Zelito Miranda para atuarem na peça e apresentarem canções populares dentro do espetáculo¹⁵². O elenco contava ainda com Sonia dos Humildes, Jurandir Ferreira, Nelci Queiroz, Bemvindo Sequeira, Normalice Souza, Harildo Déda, Sonia Brandão, Fernando Lona, Olga Maimone, Marise Castro e Wilson d’Argolo. O grupo foi responsável pela ida para o festival de um trio elétrico de Dodô e Osmar e um afoxé chamado “Império d’África”. Segundo Déda, João Augusto, mesmo com todas as dificuldades financeiras que enfrentaram para irem à Europa, fez questão que o afoxé acompanhasse o grupo. O que demonstra o seu apreço pelas instituições culturais baianas populares de origem africana¹⁵³.

Aqui podemos ver o espetáculo *Cordel 3* que foi apresentado em Nancy. Esta foto mostra o caráter de esquerda do TLB e do seu espetáculo, afinal o gesto dos punhos erguidos é típico dos movimentos progressistas no mundo todo¹⁵⁴:

¹⁴⁹ Jornal A Tarde, 21 de maio de 1975.

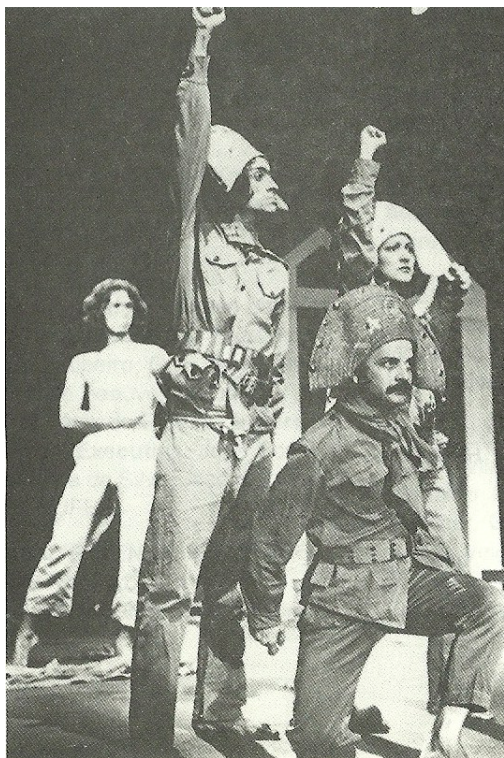
¹⁵⁰ Jornal A Tarde, 5 de maio de 1975.

¹⁵¹ Diário de Notícias, 16 e 17 de março de 1975.

¹⁵² Entrevista concedida com a atriz Maria Adélia à Marconi Araponga no dia 22 de abril de 2010.

¹⁵³ Diário de Notícias, 16 e 17 de março de 1975.

¹⁵⁴ FRANCO, Aninha. **O teatro na Bahia através da imprensa - Século XX**. 1994. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994. p.247



Todo esse esforço foi recompensado por uma boa receptividade da peça na França e Itália, como descreve João Augusto em sua coluna entusiasmado e agradecido pelo apoio recebido:

A turma do Teatro Livre da Bahia, que levou o “Cordel 3” para o Festival Mundial de Teatro em Nancy, já está voltando da Europa. (...) A maioria volta, depois de um trabalho que mereceu a repercussão que teve, e que souberam muito bem defender. Nancy, Paris, Nice, Caen, Tours, Bagnoet, Dijon, Le Havre, Aubervilliers, Macon, Roma e Salerno aplaudiram com entusiasmo a garra dos baianos em cena. Logo que chegue o material (fotos, críticas e cartazes) a direção do Teatro Livre da Bahia divulgará entre nós, numa espécie de prestação de contas à Cidade, que tanto colaborou em sua ida à Europa.¹⁵⁵

Os organizadores do festival e a crítica dos jornais franceses foram muito elogiosos com as apresentações do TLB, pois ambos estavam afinados com o tipo de teatro que estava sendo feito. Jean-Louis Barrault por exemplo, convidou o grupo a encenar no Teatro d’Orsay. O teatrólogo e o público francês se interessaram tanto pela cultura popular brasileira que caiu ao

¹⁵⁵ Jornal A Tarde 5 de julho de 1975.

som do frevo. Depois da apresentação do espetáculo o público passou quase dez minutos aplaudindo de pé.¹⁵⁶

Ao fazer a crítica da peça *Cordel 3* em sua coluna no jornal A Tarde, João Augusto esclarece qual tipo de relação que pretendia estabelecer com o povo:

Indented text: Não há condições para se fazer teatro para o povo. O que fazemos é um teatro pelo povo, em nome do popular. No caso do CORDEL TRÊS, divulgando e prestigiando a cultura popular. A produção do espetáculo é cara. Além disso, pessoalmente, acho que teatro para o povo deve ser feito na rua. Povo não frequenta teatro. Não tem esse privilégio (...). Gostaria de apresentar (o espetáculo) na rua durante o carnaval (...). Infelizmente os encarregados (de comprar espetáculos) se preocupam é em industrializar nosso carnaval¹⁵⁷.

Aqui o diretor mostra-se não somente ser um artista *engajado* como também um opositor da indústria cultural que se amplia nesse período. É impressionante a antecipação que João Augusto faz de um fenômeno já estabelecido atualmente que é o caráter comercial do carnaval baiano. Com o loteamento do espaço nas avenidas em que acontece o carnaval em Salvador, através dos camarotes, privando a maioria da população de um melhor aproveitamento da festa, e com a construção dos blocos que ajudam a excluir ainda mais o público que não pode pagar os altos preços cobrados por essas produções, os grandes empresários ditam as regras da folia. Ainda na década de 1970 o diretor vislumbra e lamenta o processo de industrialização do carnaval na cidade. Infelizmente não sabemos o que significaria de fato essa industrialização para João Augusto, mas podemos perceber que o perfil mercadológico do carnaval baiano não lhe agradava.

Posteriormente, com a experiência do Teatro de Rua do TLB, João Augusto colocará em prática esse desejo que ele afirma no trecho acima de fazer teatro nas ruas numa tentativa de levar o teatro *para o povo*.

Na turnê, alguns jornais franceses fizeram críticas positivas do espetáculo baiano. Parece que o repertório popular do TLB encantou os críticos. Segundo Harildo Déda, eles acabaram se tornando “os queridinhos do festival.”¹⁵⁸ O Festival de Nancy tinha essa reputação de ser um espaço de contestação cultural e oposição à lógica de mercado, por isso a participação do grupo

¹⁵⁶ Entrevista com Harildo Déda concedida à autora em 18 de maio de 2011. O mesmo fato é noticiado no Jornal da Bahia em 12 de dezembro de 1976.

¹⁵⁷ LEÃO, 2009. p.304-5

¹⁵⁸ Entrevista com Harildo Déda concedida à autora em 18 de maio de 2011.

baiano foi muito bem aceita. Os atores temiam que os franceses não compreendessem o espetáculo devido à língua¹⁵⁹, mas os críticos identificaram em meio à atmosfera de festa, as temáticas que envolviam política, liberdade sexual e o papel das mulheres. Para eles, foi um desfile contra a hipocrisia¹⁶⁰. Concluíram, desta forma, que com *Cordel 3* a estética popular encontrou seu verdadeiro significado¹⁶¹.

O TLB também participou por diversos festivais na América Latina onde nessa época, “em vários países surgiram os ‘teatros independentes’ que visavam levar o teatro para o povo. Acreditavam que não deveriam esperar que o público viesse até eles, mas eles que deveriam ir ao encontro do povo. Acreditavam na arte teatral posta ao alcance de todos: um teatro popular.”¹⁶²

Em 1976 o TLB foi convidado para participar do III Festival Internacional de Teatro de Caracas, na Venezuela, junto com outros dez grupos¹⁶³. Lá eles levaram os espetáculos *Quincas Berro d'Água* de Jorge Amado e *Os Sete Pecados Capitais* de Bertold Brecht, ambos com adaptações de João Augusto. Eles aproveitaram a oportunidade da viagem e foram também para quatro cidades do interior da Venezuela e ainda para o I Festival Internacional de Teatro de Bogotá, na Colômbia e o I Festival Mundial de Teatro, no Panamá¹⁶⁴.

Os custos da viagem para esses festivais na América Latina também foram conseguidos através de vias alternativas. Somente uma passagem foi concedida pela Fundação Cultural do Estado da Bahia¹⁶⁵. Durante o carnaval, o TLB organizou o I Baile dos Ossos, com o tema “Carnaval da Saudade” em benefício da viagem¹⁶⁶. O famoso Baile das Atrizes, que acontecia todos os anos, organizado no Teatro Vila Velha, teve toda a renda doada ao grupo¹⁶⁷. Houve ainda um sarau com um prato tipicamente baiano, o “xinxin de galinha” que também foi em benefício do TLB que insistia em “divulgar o teatro baiano e brasileiro por aí a fora”¹⁶⁸. Mas como na viagem para a Europa, eles partiram com dívidas a saldar posteriormente. Neste caso, o espetáculo *Gracias a la Vida* apresentado aqui na cidade foi que acabou ajudando o grupo.

¹⁵⁹ Entrevista com Harildo Déda concedida à autora em 18 de maio de 2011.

¹⁶⁰ Jornal *Le Bien Publique*, 11 de junho de 1975.

¹⁶¹ Jornal *La Nouvelle Republique*, s/d.

¹⁶² BENICIO, p.42

¹⁶³ Jornal da Bahia, 24 de abril de 1976.

¹⁶⁴ Entrevista com Harildo Déda concedida à autora no dia 18 de maio de 2011.

¹⁶⁵ Entrevista com Harildo Déda concedida à Lindolfo do Amaral, no dia 7 de julho de 2004.

¹⁶⁶ Jornal A Tarde, s/d.

¹⁶⁷ Jornal A Tarde, 20 de fevereiro de 1976.

¹⁶⁸ Jornal A Tarde, 2 de abril de 1976.

Um fato interessante foi narrado por Harildo Déda quando da participação do TLB no festival de Caracas. Segundo ele, grupos de esquerda detestaram o espetáculo *Quincas Berro d'Água* e ao final gritaram “Fórum, fórum !”. Na verdade era um pedido para que houvesse um debate com os atores. Segundo Déda, a platéia, que era majoritariamente de estudantes, não aceitavam o fato de que na peça houvesse “prostitutas com pensamento de esquerda”. Os atores explicaram a intenção de haver os personagens marginalizados, mas o clima não melhorou muito¹⁶⁹. Para os estudantes venezuelanos, era um absurdo que prostitutas, bêbados e ladrões tivessem falas na peça com cunho politizado. Essa passagem demonstra uma clara diferença de posicionamento entre os grupos teatrais engajados brasileiro e venezuelanos.

4.2 A *troupe* do Teatro Livre da Bahia

Os integrantes do Teatro Livre eram majoritariamente jovens, moradores do centro da cidade e originados das classes médias. Muitos eram estudantes e alguns profissionais liberais, por isso havia uma rotatividade muito grande de atores de um espetáculo para outro. Essa mudança constante dos integrantes, portanto, pode estar relacionado ao fato de eles exercerem outras atividades profissionais e, por isso, poderia haver uma certa dificuldade em cumprir com a agenda do grupo. Neste caso, é difícil a tarefa de delimitar exatamente quem participava do TLB no período aqui estudado.

Era comum na década de 1970, que os artistas exercessem outras funções que os sustentassem financeiramente. Poucos viviam somente das atividades artísticas. Poderíamos até mesmo dizer que nenhum deles se sustentava das peças que fazia. Essa era uma situação muito comum principalmente entre aqueles que estavam envolvidos com grupos comprometidos política e ideologicamente, já que não estabeleciam uma relação comercial com a arte que faziam. Por isso que o que se arrecadava com as apresentações era, geralmente, revertido para as próprias produções do grupo, para o Teatro Vila Velha, local em que eles eram residentes, ou em benefício de alguma causa social. Além disso, havia a participação de estudantes universitários que ainda muito jovens escolhiam entrar em alguma produção de uma peça, mas que depois de formados muitos acabavam se comprometendo com as suas funções profissionais. Para Claudia Pedreira e Claudia Lessa, estudiosas do TLB, havia na companhia “uma experiência socialista no

¹⁶⁹ Entrevista com Harildo Déda concedida à autora no dia 18 de maio de 2011.

processo de criação”¹⁷⁰. Harildo Déda relata que “o lucro era dividido entre atores, técnicos e equipe de produção, sendo que às vezes, os atores ensaiavam sem receber nada durante dois meses.”¹⁷¹

Por isso, escolhi como critério destacar os atores que tinham como referência o teatro popular e, principalmente que tiveram algum envolvimento com os movimentos sociais que ganharam nova força ao longo de toda a década de 1970. Portanto, o interesse pela biografia de alguns desses atores ultrapassam o destaque artístico que tiveram com o TLB. O relato da trajetória artística e política de alguns atores foram breves, menos por sua importância no grupo do que pela dificuldade em termos documentais que encontrei ao longo da pesquisa.

Começamos por Sonia dos Humildes que foi a fundadora do grupo. Ela começou sua carreira artística no teatro amador em 1954, fazendo o papel principal da peça *Sinfonia Silenciosa*, uma montagem do Clube Fantoches da Euterpe. Chegou a alcançar uma premiação no Festival Nacional de Teatro de Amadores no Rio de Janeiro, em 1957, ao atuar na peça *A Grande Estiagem* de Isaac Gondim. Já como estudante universitária, fez parte do grupo profissional *A Barca* da Escola de Teatro da então Universidade da Bahia (ETUB). Nesse período atuou nos espetáculos do grupo como *Um Bonde Chamado Desejo* de Tennessee Williams, *A Ópera dos Três Vinténs* de Bertold Brecht, *Major Bárbara* de George Bernard Shaw, *Morte Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, *Leonce Lena* de Buechner e a *Escola de Viúvas* de Jean Cocteau, dentre outras. Posteriormente, ela se tornou professora de Improvisação da mesma Escola em que estudou.

Como foi visto anteriormente, foi Sonia dos Humildes quem convidou João Augusto para fazer parte do Teatro Livre da Bahia, grupo que ela criou com o também professor da ETUB, Alberto d’Aversa. Mesmo exercendo a função de administradora-geral, ela continuou a participar no grupo como atriz, a exemplo da peça inaugural *Grrrrrrrr* em 1970, *Quincas Berro d’Água* em 1972, *Os Sete Pecados Capitais* em 1973, *Balangandã Tem Tem Baiano* em 1974 e as peças do Teatro de Cordel em 1977.

Em 1976, Sonia dos Humildes montou as peças baseadas na literatura de cordel, *A Peleja de Chico Tampa Com Maria Tampada* e *Antônio, Meu Santo* para os trabalhadores do campo¹⁷².

¹⁷⁰ PEDREIRA, p. 27

¹⁷¹ PEDREIRA, p.28

¹⁷² Jornal A Tarde 6 de agosto de 1976.

Esse fato merece destaque, por se tratar do fato de levar teatro para uma parcela da população que normalmente não era incluída nas preocupações da cidade de então e também que dificilmente teria acesso a esse tipo de atividade artística. Como será visto ao longo desse capítulo, a maioria dos atores que estavam envolvidos no Teatro Livre da Bahia se mostravam interessados em sair dos espaços elitizados dos teatros para buscar um público mais popular.

Sonia dos Humildes também trabalhou no cinema e na televisão. Entre os filmes que ela participou, destaca-se *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, no qual, Glauber Rocha utilizara elementos da literatura de cordel. Esse filme do cineasta baiano de 1964 é considerado um marco do Cinema Novo e nele pode-se perceber através de sua temática um discurso influenciado pelas esquerdas da época, já que questiona a estrutura da sociedade e mostra o povo que se revolta contra os seus opressores. Sonia dos Humildes interpretou Dadá e contracenou com um dos fundadores do Teatro Vila Velha, Othon Bastos, que no filme fez o protagonista Corisco.

Normalice Souza além de atriz era também professora de Educação Artística nas escolas de Salvador. A sua relação com o teatro também começou como estudante da ETUB. Em 1968 ela concluiu o curso de Formação de Ator, e quatro anos depois voltou à universidade para fazer o curso de Direção¹⁷³. A atriz entrou no Teatro Livre da Bahia através de uma audição para a encenação de *Quincas Berro d'Água*, em 1972, no Teatro Vila Velha. Posteriormente, atuou nas principais produções do Teatro de Cordel¹⁷⁴ com adaptação de João Augusto, e integrou o elenco de duas peças que considero que tenham um conteúdo mais à esquerda dentre as que foram pesquisadas: *Caça às Feiticeiras* de Arthur Miller em 1976 e *Gracias à la Vida* de Isaac Chocrón em 1976 e 1978. É interessante destacar ainda a relação de Normalice Souza com a dança e, principalmente com a cultura popular, já que fez parte de dois grupos o Viva Bahia e o Olodumaré.

Maria Adélia Meira de Araújo (Maria Adélia) era uma das atrizes mais experientes do Teatro Livre. Quando ela fez *Oxente Gente Cordel*, em 1978, tinha 45 anos¹⁷⁵. Maria Adélia se formou na ETUB, e lá trabalhou em *A Sapateira Prodigiosa* de Garcia Lorca e *A Falecida* de Nelson Rodrigues. Trabalhou com João Augusto durante um longo período, e foi dirigida por ele

¹⁷³ Entrevista com a atriz Normalice Souza concedida à Marconi Araçonga no dia 16 de abril de 2010.

¹⁷⁴ Na listagem dos espetáculos do livro *O Teatro de Imprensa Através da Imprensa* de Aninha Franco o único espetáculo do Teatro de Cordel que Normalice Souza aparece é o que foi levado para o Festival Internacional de Nancy em 1975. FRANCO, Aninha. **O teatro na Bahia através da imprensa - Século XX**. 1994. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994, p.270; mas em entrevista concedida à Marconi Araçonga, Normalice Souza afirma que participou de mais dois espetáculos, *Um, dos, três Cordel* em 1974 e *Cordel 3* em 1973.

¹⁷⁵ Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

desde os tempos da Sociedade Teatro dos Novos, nos anos 1960. Ela atuou nessa época, por exemplo, na peça inaugural do Vila, *Eles Não Usam Black-tie*¹⁷⁶ de Gianfrancesco Guarnieri, em 1964, *A Paixão Segundo os Retirantes* de João Augusto e *O Noviço* de Martins Pena, ambas em 1965. Já com o Teatro Livre da Bahia esteve em duas peças adaptadas por João Augusto, *Quincas Berro D'Água* em 1972 e *As Mulheres de Tróia* em 1978.

Mas antes de entrar no grupo Maria Adélia trabalhou em outras companhias, com quase todos os diretores da cidade de Salvador de então. Somente de Bertold Brecht foram quatro peças: *A Exceção e a Regra*, *Os Fuzis da Senhora Carrar*, *Terror e Miséria do III Reich* e *Um Homem é Um homem*. Atuou ainda em *As Preciosas Ridículas* de Molière, *Santa Maria Egípciana* de Cecília Meireles e *Rua Sem Portas* de Wolfgang Borchert, *Medeia* de Eurípedes e *O Cão Siamês de Alzira Power* de Antonio Bivar. Assim como Sonia dos Humildes, Maria Adélia sempre foi uma atriz muito versátil e também trabalhou com o grupo do Cinema Novo em filmes como *Tocaia no Asfalto* de Roberto Pires, *Os Fuzis* de Rui Guerra e *O Caipora* de Oscar Santana.

O ator Harildo Esteves Déda (Harildo Déda) é sergipano e ganhou em 2003 o título de cidadão soteropolitano. Desde o período em que esteve com o Teatro Livre da Bahia, exercia duas funções, ator e professor de História do Teatro na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia¹⁷⁷. Em 1978, ganhou uma bolsa de estudos do Departamento de Teatro da UFBA e passou dois anos nos Estados Unidos para fazer mestrado, e retornou somente em 1980¹⁷⁸. Ele se tornou um dos mais importantes atores de teatro da Bahia na contemporaneidade, por sua longevidade e competência artística.

Destaca-se o fato de Harildo Déda ter ajudado a fundar dois grupos de teatro engajado de âmbito nacional aqui em Salvador, o Teatro de Arena e o Centro Popular de Cultura (CPC). Em meados de 1962, a Caravana do CPC chegou em Salvador para criar um núcleo na cidade. Segundo Déda estavam nas primeiras reuniões para sua organização, José Carlos Capinam, Ivone Galvão, Nemésio Sales, Geraldo Sarno, Johnson Santos, Luiz Lamago, Roberto Santana, Paulo Gil Soares e Wally Salomão.

Durante a sua participação no CPC, Déda atuou em *Arroz, feijão e simpatia* de Geraldo Sarno e *Rebelião em Novo Sol* de Augusto Boal, ambos em 1962, *Bumba meu boi* de Capinam e

¹⁷⁶ Como será visto posteriormente a grafia da peça de Gianfrancesco Guarnieri que originalmente é *Eles não usam black-tie* foi modificada pelo grupo baiano, Sociedade Teatro dos Novos.

¹⁷⁷ Teatro Livre da Bahia, 1975. Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

¹⁷⁸ Jornal A Tarde, 13 de janeiro de 1978.

Os Fuzis da Senhora Carrar de Bertold Brecht em 1963. A sua amizade com Maria Adélia se iniciou quando ela protagonizou esta última peça.

Ele descreve como foi a experiência do CPC aqui em Salvador:

Começou a se criar uma preocupação porque quem fazia direção era gente da casa, da cidade, sem nenhuma experiência com teatro. Então um se elegia diretor e outros se elegiam atores e começavam a fazer. Mas tinha gente que tinha um sentido maior. (...) Com o tempo, o CPC vai evoluindo pra sair daquela coisa rançosa da política, de a política através do teatro, para realmente fazer teatro, mas aí é quando vem o golpe. (...)¹⁷⁹

A análise que Harildo Déda faz sobre o CPC é muito interessante, pois difere daquelas que partem de um ponto de vista simplista, no sentido de que a entidade não possuía preocupações estéticas por ter preocupações políticas explícitas. Como vimos no capítulo anterior, a historiadora Miliandre Garcia chama a atenção para essas análises que levam a crer que os cepecistas eram sectários e panfletários. Na verdade, se houve uma fase em que acreditavam que a arte deveria ser um instrumento de transformação política e social, não devemos desconsiderar que havia também uma preocupação em termos artísticos e, principalmente que houve diferentes perspectivas dentro do CPC¹⁸⁰. Harildo Déda enfatiza um fator importante para a interrupção do amadurecimento do grupo, que é o golpe civil-militar. Acredito que para compreender o procedimento e as escolhas do CPC não se pode fazer uma análise centrada somente em questões que são internas ao grupo. De fato essa ruptura do contexto histórico acabou por prejudicar o desenvolvimento artístico e político que vinha acontecendo no país desde a década de 1950.

Harildo Déda rememora como ele e outros atores do CPC vivenciaram o 1º de abril de 1964 em Salvador:

Quando estourou o golpe, eu, Capinam e Luiz estávamos no cinema. Ao sair nos deparamos com a cidade deserta. Sem saber o que estava se passando fomos para casa. Somente no dia seguinte caímos na real. A dura realidade se apresentava de maneira violenta. Acompanhado por Capinam, fui até a sede do CPC. Estava tudo destruído. Quebraram tudo, tudo. Nossos refletores, coisas de cinema, que eram um primor. Até figurino jogaram na rua. Ali eu tive consciência de que aquilo tinha vindo para ficar por muito tempo. Até então, eu tinha pensado que Jango ia acabar com aquilo, ia voltar o estado democrático (...) mas no dia 2 de abril, vi que o golpe vinha mesmo para ficar. Como parte da propaganda anticomunista, o Exército realizou uma exposição no foyer do Teatro Castro Alves. Aí foram exibidos os falsos fuzis de madeira utilizados como objetos de cena em *Os Fuzis da Senhora Carrar*, considerados como armas a serem

¹⁷⁹ LEÃO, 2006. p.191

¹⁸⁰ GARCIA, Miliandre, 2007. p.10

utilizadas pelos subversivos. Um mimeógrafo tcheco era a prova das relações dos estudantes baianos com o comunismo internacional¹⁸¹.

A declaração de Déda é um rico testemunho histórico. Ele retrata de forma precisa o clima que se instaurou no país nos primeiros dias do golpe. Podemos deduzir a partir da fala dele, que as pessoas, no exato momento da tomada do poder pelos civis e militares, não poderiam prever os desdobramentos da implantação do regime. Sabia-se apenas que uma das motivações dos militares, e dos civis que os apoiavam, era a possibilidade de haver um movimento comunista no Brasil. De fato as esquerdas se mostravam influentes nos diversos setores da sociedade, inclusive entre os artistas com as experiências do CPC e o Teatro de Arena. Por isso, um dos primeiros atos de repressão contra as artes depois do golpe civil-militar foi atacar a sede da UNE no Rio de Janeiro. Como se pode perceber, aqui na Bahia não foi diferente, pois os militares atacaram a sede do CPC. Através do relato de Harildo Déda, tive conhecimento desse episódio no TCA em que o Exército vinculou o figurino da peça de Brecht aos comunistas.

O golpe militar atingiu a sociedade como um todo e prejudicou a vida dos que estavam comprometidos em fazer avançar as transformações sociais. Como aconteceu com Harildo Déda que teve que renunciar a contragosto a sua carreira como ator quando ela ainda estava no seu início. Ele foi obrigado a permanecer um tempo escondido com a família de Capinam e depois acabou indo para um sítio em Aracaju, quando seu pai o avisou que tinha visto pelo Globo que ele fora chamado para depor. Longe dos palcos, procurou um emprego e acabou sendo contratado pelo Banco Freire Silveira. Ainda durante o treinamento no banco, ele foi convidado por Álvaro Guimarães para participar da montagem da peça *Arena Conta Zumbi* de Augusto Boal. Assim nasce o Teatro de Arena da Bahia.¹⁸²

A versão local do Teatro de Arena se estruturou em 1966 com remanescentes do CPC e de outros atores, como Luiz Lamego, Domingos Leonelli, Soane e Harildo Déda. O grupo mantém o tipo de organização coletiva que predominava no período. Eles mesmos participavam das diversas etapas que uma produção teatral exige, como montar um palco de madeira dentro de um Barracão na Graça, onde acontecia uma feira:

¹⁸¹ MARFUZ, Luiz e LEÃO, Raimundo Mattos de. **Harildo Déda: a matéria dos sonhos**. Salvador: SS Produções, 2011. p.31

¹⁸² MARFUZ, p.31-32

(...) Não dava dinheiro, óbvio que não dava dinheiro. Tivemos que pagar madeira para construir o teatro. O espetáculo que fez mais sucesso na época deu o maior prejuízo. Com o insucesso financeiro, a alternativa era continuar a roda-viva e montar uma nova peça para pagar o prejuízo da anterior. Sinto saudade disso tudo, de fazer, fazer, fazer... As pessoas faziam, e faziam com prazer, a aventura do fazer. Hoje, a pretexto da busca por um profissionalismo, se perdeu muito esse *amador* que ama o que faz e faz com prazer¹⁸³.

O depoimento de Déda é emblemático no que tange a maneira em que os grupos teatrais se organizavam na década de 1960. Obedecendo a uma lógica que não era mercadológica, o Teatro de Arena da Bahia encontrava muita dificuldade financeira para dar prosseguimento às suas atividades. Ao contrário do acentuado compromisso de ordem ideológica com o setor privado mais comum nos dias de hoje. É claro na fala de Déda que a razão que motivava ele e os outros atores era simplesmente fazer teatro, independente de um retorno financeiro lucrativo. E se tratando de um teatro engajado do pós-golpe, contribuir para a luta pela democracia parecia ser mais importante do que o retorno financeiro. Afinal a peça que foi montada por eles em Salvador faz parte da fase em que o Teatro de Arena produzia os famosos musicais que utilizavam heróis do passado, como Zumbi e Tiradentes, fazendo uma relação com o presente para denunciar os arbítrios do regime militar.

O Teatro Arena aqui em Salvador produziu entre outros espetáculos, *Terror e Miséria do III Reich* de Bertold Brecht, *Arena Conta Zumbi* de Augusto Boal e *O Fardão* de Bráulio Pedroso. Harildo Déda esteve no elenco de todos esses espetáculos.

Harildo Déda atuou ainda em peças como *Esta Noite se Improvisa* de Luigi Pirandello, *A Mandrágora* de Maquiavel, *A Última Gravação* de Samuel Beckett, *Medéia* de Eurípedes. Já nessa época ele atuava junto com Maria Adélia e Sonia dos Humildes, mostrando uma afinidade entre os três para com grupos de cunho engajado desde esse primeiro momento até quando voltam a atuar juntos com o Teatro Livre da Bahia na década de 1970.

Nos seis anos em que esteve no Teatro Livre da Bahia, entre 1972 e 1978, participou de quase todos os espetáculos do grupo. Ele fazia parte ainda da coordenação geral juntamente com João Augusto, Bemvindo Sequeira, Maria Adélia, Moisés Augusto e eventualmente Normalice Souza. O seu primeiro espetáculo com o grupo foi *Quincas Berro D'Água* em 1972. Um ano

¹⁸³ MARFUZ, p.32

antes ele já havia sido dirigido por João Augusto em *Cordel II*, mas a produção foi da Sociedade Teatro dos Novos. Déda também trabalhou um tempo no ICBA por volta de 1974¹⁸⁴.

Harildo Déda esteve ainda no cinema em *A Construção do Norte* de Orlando Senna, *Akpalô*¹⁸⁵ de Deodolindo Checcucci e José Frazão, *Pindorama* de Arnaldo Jabor e *As Moças Daquela Hora* de Paulo Porto.

Um fato certamente marcou na época em que atuava no Teatro Livre da Bahia: quando Harildo Déda preso por acusação de um crime ocorrido na cidade. Ao ser levado por policiais dentro das dependências da Escola de Teatro, o Chefe do Departamento de Integração Artística da Escola Dulce Aquino, a professora Lia Robatto, o reitor da UFBA Augusto Mascarenhas e mesmo o Secretário de Segurança Pública Luiz Artur, ou seja, diversos setores da universidade e da sociedade mobilizaram-se para localizá-lo e tentar ajudar a elucidar o ocorrido. Felizmente, Déda foi liberado no mesmo dia. O Teatro Livre da Bahia publicou uma carta, escrita por Bemvindo Sequeira, no Jornal A Tarde na qual conta os fatos da prisão de Harildo Déda e declara solidariedade ao ator.¹⁸⁶ Bemvindo Sequeira relata como se deu esse fato:

(...) provocações horríveis, por exemplo, em *Gracias a la Vida*. O Harildo Déda foi preso na universidade, invadiram a universidade e ele foi acusado de homicídio, homicídio comum, de um crime comum. Tinham matado um funcionário da universidade. Foi levado para uma delegacia na Boca do Rio. Foi um escândalo o dia inteiro: “Harildo foi preso, Harildo foi preso! Onde é que ele está”. É uma forma de repressão contra uma peça política.¹⁸⁷

A prisão de Harildo Déda coincidiu com o momento em que ele era protagonista, junto com Bemvindo Sequeira, da peça *Gracias a la Vida*. Acredito que houve algum tipo de represália dos militares contra o ator em virtude do espetáculo, pois o texto tinha um conteúdo bastante progressista, ao tratar de temas como homossexualidade e revolução. De qualquer forma a prisão foi muito estranha e tendo acontecido no contexto da ditadura levanta muitas suspeitas de que

¹⁸⁴ AMARAL FILHO, Lindolfo Alves do. **Na Trilha do Cordel: a dramaturgia de João Augusto**. 2005. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas. Salvador, p.127

¹⁸⁵ Filme de temática social e racial. Infelizmente a película, desse que é considerado o primeiro longa metragem em cores rodado na Bahia, está sumida. Para mais informações sobre o filme ler artigo do cineasta Guilherme Samiento: www.ufrb.edu.br [acessado em 6 de março de 2012].

¹⁸⁶ Jornal A Tarde, 6 de agosto de 1976.

¹⁸⁷ Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida ao Grupo de Edição Estudo de Textos Teatrais Censurados, novembro de 2007.

pode ter sido mais um episódio de intimidação dos militares contra artistas que manifestavam publicamente oposição ao regime.

Luiz Marfuz sintetizou muito bem a formação ideológica de Harildo Déda, que se reflete na maneira em que foi construída a sua trajetória artística, ao interligar a arte e política:

Junte-se a atuação no Centro Popular de Cultura - CPC ao Teatro Livre da Bahia, sob a liderança de João Augusto, à visão dos tanques russos invadindo a Tchecoslováquia, à participação ativa e militante no Teatro de Arena da Bahia, ao interrogatório no Quartel General da Bahia, e aí perceberá traços da militância política e social de Harildo, que, embora não tenha pertencido a nenhum partido, sempre teve admiração pela causa socialista¹⁸⁸.

Como a maioria dos integrantes do Teatro Livre da Bahia, Harildo Déda não possuía relações diretas com as organizações de esquerda da época, de acordo com a observação de Marfuz. Mas através do teatro, ele tentara de alguma forma contribuir na luta pela democracia. O próprio contexto da ditadura obrigava-os a se posicionar politicamente. Já que a repressão militar atingia-os diretamente, seja através da censura e mesmo com torturas e prisões, como aconteceu com o próprio Déda.

Há ainda a participação mais destacada de três atores que classifico como uma segunda geração do Teatro Livre da Bahia, pois iniciaram suas atividades no grupo a partir de 1977 através da experiência da oficina de teatro no Instituto Cultural Brasil e Alemanha (ICBA)¹⁸⁹. São eles: Moisés Augusto Barbosa Coelho, José Araripe Cavalcanti Jr. e Arly Arnaud Tavares. Foi nesse mesmo ano que se iniciou a experiência com o Teatro de Rua, portanto os atores dessa fase contribuíram bastante para os espetáculos de Cordel que foram apresentados nas praças da cidade.

Moisés Augusto Barbosa Coelho (Moisés Augusto) tinha 19 anos quando foi para o Festival de Nancy com o Teatro Livre da Bahia em 1975, ele foi um dos integrantes dessa segunda geração. O seu primeiro contato com teatro foi a partir de um trabalho de pesquisa nos bairros para temporadas populares do grupo¹⁹⁰. Parece que o curso de Ciências Sociais que Moisés Augusto fazia facilitou a sua identificação com a proposta de aproximar o teatro das classes populares. Afinal, imagino que ele era influenciado pelo pensamento de esquerda, como a maioria dos estudantes de Sociologia desta época. Por isso não é de se espantar que ele tenha se encantado com a experiência de um grupo de teatro que tentava dialogar com o povo. Depois

¹⁸⁸ MARFUZ, p. 143

¹⁸⁹ Irei tratar dessa experiência da considerada primeira oficina de teatro de Salvador no próximo capítulo.

¹⁹⁰ Teatro Livre da Bahia, 1975. Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

dessa experiência ele foi fazer parte da equipe técnica do grupo no espetáculo *Auto de Natal dos Ciganos* em 1974. Quando o TLB organizou as oficinas de teatro, Moisés ficou responsável pelo Teatro de Bairro.

Moisés Augusto gostou tanto da experiência com o teatro que acabou abandonando o curso e foi estudar Direção Teatral na ETUB. O próprio Moisés Augusto é quem descreve porque fez a opção de trabalhar com teatro:

(...) porque o teatro permite um contato com muita gente de uma só vez e é também uma coisa lúdica que a gente pode brincar, se divertir. Além disso, o teatro influi nas pessoas, mexe com elas. Porque eu deixei Ciências Sociais pra fazer teatro? Em termos objetivos eu acho que tanto poderia ser um ator como um cientista social, um médico ou qualquer coisa útil. Eu acho que todas as profissões são muito úteis, só que o teatro além de ser útil é um negócio muito agradável de se fazer. A formação política e humana das pessoas que fazem teatro tem que ser uma formação maior pois nós atores estaremos em contato constante com a comunidade, de uma maneira direta, enfrentando o público cara a cara e influenciando nele. (...) Pra terminar, como disse um determinado elemento ligado à Igreja: “O teatro é um sacerdócio, uma opção de vida”. Se não o é, deve se tornar¹⁹¹.

Pelo depoimento do ator fica claro que ele se preocupava, se não com uma formação abertamente política e social do público a que ele se dirigia, pelo menos com o caráter educacional que o teatro deveria cumprir na sociedade. Em conformidade com os artistas engajados da década de 1970, Moisés Augusto acreditava que o teatro tinha essa função social e deveria buscar estar junto à comunidade. Ele entendia que o teatro estaria muito além do divertimento, por isso traça um paralelo entre o ator e outras profissões como a medicina, por exemplo. O discurso dele reflete muito bem as experiências do Teatro Livre da Bahia em prol de discutir as questões sociais. Essa função social do teatro também aparece nos escritos de João Augusto, como veremos mais adiante ao analisar a sua coluna no *Jornal A Tarde*.

Entre outros atores que integraram o Teatro Livre da Bahia nesta fase destaca-se José Araripe Cavalcanti Jr. (José Araripe), por ter feito parte do movimento estudantil¹⁹². Ele era bastante jovem nesse período. Em 1977, ele tinha apenas 18 anos. Depois de *Off-Sina Pombas Bahia* em 1977, Araripe participou, no mesmo ano, das peças do Teatro de Cordel e de *Gracias à la Vida* em 1978. A participação de Araripe reforça a idéia de que o grupo teve uma vinculação

¹⁹¹ *Jornal A Tarde*, 15 de setembro de 1977.

¹⁹² Entrevista com Harildo Deda concedida à autora em 18 de maio de 2011.

muito forte com os movimentos sociais da década de 1970, principalmente no movimento estudantil universitário. No capítulo seguinte abordaremos sobre esse assunto.

Já a paraibana Arly Arnaud Tavares (Arly Arnaud) teve os seus primeiros contatos com o universo artístico através do circo quando ainda morava em Campina Grande. O relato que ela fez à professora Eliene Benício sobre sua infância quando freqüentava um circo popular da sua cidade é fascinante. Ela afirma que foi nessa época que começou “a ter admiração por esse povo tão pobre e com tanta garra!”¹⁹³. Por essa convivência com os palhaços e equilibristas do circo e ainda por ser filha de uma cantora de rádio, possivelmente, ela passou a se interessar pelo teatro ainda muito jovem. Em 1972, ela entrou para o Laboratório Experimental Droxtop, um grupo de teatro engajado, experimental, pré-punk, freqüentado majoritariamente por estudantes universitários, então dirigido por Guttemberg Assis, professor de engenharia na Universidade Federal da Paraíba¹⁹⁴. Posteriormente, veio o primeiro contato com o cordel, quando ela fez parte de uma montagem da peça *A Feira*¹⁹⁵, escrita por Lourdes Ramalho, que assim como outros dramaturgos paraibanos de sua geração, como Paulo Pontes e Altimar Pimentel, foram responsáveis por escrever peças engajadas politicamente e também destacaram a cultura regional. Lourdes Ramalho ficou conhecida nacionalmente por fazer um “teatro totalmente de oposição ao discurso da ideologia da ditadura” na década de 1970¹⁹⁶.

Arly Arnaud conheceu o Teatro Livre da Bahia através de uma das suas vindas à cidade para a Jornada de Cinema de Salvador, que freqüentava desde 1974. Mas ela entrou no grupo somente em 1977, depois de participar da oficina de teatro no ICBA. Foi quando também iniciou seus estudos na ETUB. Nesse período ela era casada com Bráulio Tavares que tocava violão e também foi convidado a participar como músico dos espetáculos de rua do Teatro Livre da Bahia¹⁹⁷.

¹⁹³ BENICIO, p.256

¹⁹⁴ Entrevista com a atriz Arly Arnaud Tavares concedida à Marconi Araçonga no dia 25 de janeiro de 2011.

¹⁹⁵ Arly Arnaud se refere ao nome dessa peça como sendo *Feira de Campina Grande*, mas através de pesquisa da obra de Lourdes Ramalho não encontrei esse título citado. Acredito que a atriz queria se referir ao título *A Feira*, peça que foi encenada em 1976 em Campina Grande pelo Grupo do Centro Cultural Paschoal Magno e em 1978 pelo Grupo Feira da Universidade Regional do Nordeste com direção de Hermano José Bezerra. Para mais detalhes sobre a dramaturgia nordestina Lourdes Ramalho ver: SILVA, Vanuza Souza. **O Teatro de Lourdes Ramalho e a Invenção da Autoria Nordestina**. 2005. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Campina Grande; e o sítio: www.lourdesramalho.com.br.

¹⁹⁶ TAVARES, Osvaldo. **A Palavra** (Segundo Caderno), Campina Grande, 1992.

¹⁹⁷ AMARAL FILHO, p. 143

Arnaud relata que quando entrou em contato com o grupo coordenado por João Augusto ela teve certeza de que era o teatro popular, através do cordel, que lhe interessava fazer.¹⁹⁸ É assim que ela, que desde a infância convidava freqüentemente violeiros para cantar em sua casa, entendeu que esse viés do teatro que se voltava para as práticas culturais populares a emocionava. Parece que a passagem do teatro paraibano de resistência para o teatro baiano popular foi mais do que natural. Ela se tornou uma pesquisadora do teatro de cordel e passou mesmo a escrever cordéis. Posteriormente organizou oficinas de teatro popular e teatro de cordel¹⁹⁹.

É preciso destacar ainda alguns outros atores de grande importância que fizeram parte do Teatro Livre da Bahia no período aqui estudado e que serão mencionados ao longo da dissertação: Haroldo Cardoso, Haydil Linhares, Armindo Bião, Zelito Miranda, Fernando Lona, Jurandir Ferreira, dentre outros.

Como vimos, os integrantes do Teatro Livre da Bahia, cada um a sua maneira, se preocupavam com o contexto político da sociedade baiana deste momento. Ao optar por esse viés, engajavam-se. Eles fizeram parte de uma geração que precisava se posicionar politicamente, mesmo que a maioria deles não tivesse uma filiação partidária ou ideológica, talvez por conta da repressão ou mesmo por opção. Segundo Harildo Déda, tanto ele como João Augusto, Bemvindo Sequeira, Maria Adélia e Normalice Souza não eram filiados a nenhum partido político, mas todos nutriam simpatias por partidos de esquerda, pois eram esses que, segundo ele, tinham afinidade com suas ideias de transformação social²⁰⁰.

Diferente da maioria dos artistas engajados do período anterior ao golpe civil-militar, eles não defendiam que a arte deveria servir como instrumento da política. Mas todos eles optaram por dialogar com a cultura popular e era dessa forma que se comprometiam com a transformação social do país. Como veremos no capítulo seguinte em que o TLB se apropria da literatura de cordel e de textos com conteúdo politizado em prol do ideal de democracia e de justiça social.

¹⁹⁸ BENICIO, p.257

¹⁹⁹ *Idem.* p.92

²⁰⁰ Entrevista com Harildo Déda concedida à autora dia 18 de maio de 2011.

5. CAPITULO IV

ARTE E POLÍTICA EM SALVADOR EM TEMPOS DE DITADURA MILITAR

5.1 “Onde começa o cidadão, termina o ator?”²⁰¹: o engajamento político-cultural de João Augusto e Bemvindo Sequeira

A arte pode e deve intervir na História
Revista Teatro Popular (1958)

As trajetórias artísticas de Bemvindo Sequeira e João Augusto foram fundamentais para definir o caráter engajado do Teatro Livre da Bahia. É evidente que todos os integrantes, como pôde ser visto anteriormente, contribuíram para que houvesse um diálogo com a cultura popular. Porém a liderança de João Augusto e o comprometimento político de Bemvindo Sequeira foram imprescindíveis para que o grupo se tornasse um dos exemplos mais bem sucedidos de teatro engajado baiano da década de 1970.

Bemvindo Pereira de Sequeira nasceu no dia 27 de junho de 1947, na cidade de Carangola, zona da mata de Minas Gerais, mas viveu a maior parte da sua vida no Rio de Janeiro. Posteriormente se tornou cidadão soteropolitano – título concedido pela Câmara dos Vereadores de Salvador graças ao então vereador Juca Ferreira ²⁰².

No Teatro Livre, Sequeira participou de todos os espetáculos desde a sua estréia com *Teatro de Cordel 2* de João Augusto em 1972. Aqui em Salvador, ganhou diversos prêmios como o de Melhor Ator Itinerante pelo trabalho em *O Asfalto* de José Vicente, em 1970, e o de Melhor Ator pela atuação em *Sete Pecados Capitais* de Bertold Brecht, em 1973.

Ele também trabalhou em produções de outras companhias, principalmente aquelas que faziam um teatro engajado, como no Teatro de Equipe com *Romão e Julinha* em 1972, e *O Cão Siamês de Alzira Power* de Antonio Bivar em 1979. Esse grupo era liderado por Manuel Lopes Pontes e Álvaro Guimarães e em sua estréia encenou o texto de Vianinha, *Chapetuba Futebol Clube*. A simples escolha desta peça já revela o caráter comprometido do grupo. Mas a fala do diretor confirma as intenções políticas do grupo, pelo menos no seu começo:

²⁰¹ Jornal da Bahia, 20 de novembro de 1978.

²⁰² Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida à autora em 18 de fevereiro de 2011.

Futebol, futebol, futebol...Haveria coisa mais nossa que isso? E futebol, como tudo, está cheio de complicações. O que *Chapetuba* diz já aconteceu. Muitos ex-craques estão morrendo sozinhos, em hospitais de “gente sem nome” (...) O capitalismo fez do homem o que *Chapetuba* conclui: a “grana” em primeiro; a gente só sobrevive com a própria. Heroísmo, honestidade, lealdade, benignidade, nobreza (...) não “dá pé”; numa conjuntura social como a nossa. Precisamos dinamitar o capitalismo. Vamos ao teatro²⁰³.

Bemvindo Sequeira atuou ainda na peça *Pinóquio* em 1972; em *Medeia*, com direção de Bráulio Alves Neto, em 1973; *Brisa ou Poeira de Estrelas ou Era uma Vez Salvador e Prova Final* em 1975; e ainda nas peças *Tio Vânia* de Anton Checov. Também participou de projetos de outros espaços teatrais, principalmente aqueles que faziam identificados com a resistência cultural e política da cidade de Salvador como no ICBA, por exemplo, onde participou de um espetáculo de música e poesia em que ele recitou textos de poetas brasileiros²⁰⁴.

João Augusto Sérgio de Azevedo Filho nasceu no Rio de Janeiro, no dia 15 de janeiro de 1928. Ele ajudou a fundar grupos como o Teatro Sem Nome junto com Roberto de Cleto e Geraldo Markan. O grupo estreou no Teatro Duse com duas peças, uma escrita por Markan que se chamava *Deborah e o Capataz* e a outra por João Augusto, *A Matrona de Epheso*. Fundou também o Teatro da Praça com Martim Gonçalves. Quando João Augusto completou 23 anos, atuou na peça inaugural de O Tablado, grupo teatral carioca criado em 1951 por Aníbal Machado, Martim Gonçalves e Maria Clara Machado²⁰⁵. O jovem João Augusto participou nas seguintes peças do grupo: *O Moço Bom e Obediente (Nô Japonês)*, de Betty Barre Gould Stevens, em 1951; *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder em 1954; *A História de Tobias e de Sara*, de Paul Claudel, em 1955; *Pluft, O Fantasminha*, de Maria Clara Machado, em 1955²⁰⁶.

Dessas peças, duas delas foram dirigidas por Martim Gonçalves que, posteriormente o convidou a participar do projeto de criação da Escola de Teatro da então Universidade da Bahia. Em 1956, João Augusto passou a fazer parte do corpo docente da primeira escola de teatro do Brasil e tornou-se responsável pelas cátedras de Formação do Autor e História do Teatro²⁰⁷. Ele se tornou um dos diretores de teatro mais importantes da Bahia na época.

João Augusto é considerado um verdadeiro *homem de teatro* por ter sido dramaturgo, professor de teatro, ator, tradutor, contra-regra, iluminador, cenógrafo, sonoplasta, figurinista,

²⁰³ Jornal A Tarde, 22 de janeiro de 1962. In: LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para outra cena: uma história do teatro na Bahia a partir da criação da Escola de Teatro 1946-1966**. Salvador: EDUFBA. 2006. p.185

²⁰⁴ Jornal A Tarde, 2 de abril de 1976.

²⁰⁵ Currículo de João Augusto. Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

²⁰⁶ Sítio: www.itaucultural.com.br (consultado no dia 13 de março de 2012)

²⁰⁷ Currículo de João Augusto. Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

animador, letrista²⁰⁸. Acredito no entanto que o diretor é fruto do seu tempo e de um tipo de teatro que não se voltava somente para uma carreira individual. Como em grande parte dos grupos de teatro engajado do seu tempo, os integrantes do TLB exerciam diversas funções sem se preocupar com hierarquias ou estrelismos.

Na maioria das entrevistas que realizei e em relatos memorialísticos de outras pesquisas, aparece a figura de João Augusto como intelectual muito dedicado. Para a atriz Arly Arnaud, “João Augusto era um mestre, um estudioso, um erudito que realmente entendia de teatro em Salvador”²⁰⁹. Além disso ele era percebido pelos atores que trabalharam com ele como aquele que liderava o TLB, o “cabeça”, o “pensador”²¹⁰.

Como diretor de um dos principais teatros da Bahia naquele momento, João Augusto estabelecia relações com autoridades governamentais, com outros artistas de teatro e de outros campos culturais, com a elite econômica da época e também com lideranças de oposição ao regime militar. Já Bemvindo Sequeira militou no PCB e esteve envolvido em algumas organizações de guerrilha contra o regime militar. Portanto, esses dois sujeitos devem ser vistos enquanto intelectuais, ou seja, inseri-los nas suas múltiplas relações sociais e não se restringi-los às suas atividades enquanto diretor de teatro, dramaturgo ou ator. É preciso considerar ainda que as atividades como artistas de teatro estavam diretamente relacionadas com a estrutura política e social daquele período.

João Augusto quando ainda muito jovem, trabalhou como técnico em comunicações na Rádio Nacional e, posteriormente, quando começou a se envolver com teatro, ele foi alocado para o Serviço Nacional de Teatro (SNT)²¹¹. Foi ainda no Rio de Janeiro que João Augusto começou a exercer a função de crítico de teatro no jornal Tribuna da Imprensa. Em 1956, quando aporta em Salvador, ele continuou a ser funcionário do SNT, mas nesse momento ele foi transferido para uma seção em Salvador do Ministério da Cultura e Saúde em Salvador, era, portanto, um representante do órgão na Bahia²¹².

Em meados da década de setenta João Augusto, de volta ao SNT, se tornara o principal representante desse órgão na Bahia, e uma das suas funções era divulgar suas atividades aqui no

²⁰⁸ ANTUNES, Ludmila. **A dramaturgia de João Augusto: edição crítica de textos produzidos na ditadura militar**. 2008. Dissertação de mestrado em Letras da Universidade Federal da Bahia. p. 31

²⁰⁹ BENICIO, p.257

²¹⁰ BENICIO, p.258

²¹¹ Órgão governamental criado durante o Estado Novo em 1937 no âmbito do Ministério de Educação e Saúde Pública. Mais adiante abordado com mais profundidade sobre essa instituição durante governo de Ernesto Geisel.

²¹² Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida à autora no dia 18 de fevereiro de 2011.

estado. Segundo Bemvindo Sequeira, João Augusto, como funcionário, deveria apoiar a política do SNT. Ainda segundo Sequeira, era de sua alçada como funcionário do referido órgão ser conselheiro da Secretaria de Educação e Cultura da Bahia. Mas me parece que as duas funções eram independentes, pois, para fazer parte do Conselho Estadual de Cultura, bastava ser membro da sociedade civil, com atividades reconhecidas na área cultural. De qualquer forma ele fez parte do Conselho no ano de 1979²¹³.

João Augusto possuía um prestígio muito grande entre as pessoas que organizavam a cultura no governo. O Secretário de Educação do Estado da Bahia, Eraldo Tinoco, quando da morte de João Augusto, lamentou pela perda para a cultura brasileira, em especial aquela vinculada ao povo.²¹⁴ Durante a gestão do então governador da Bahia, Lomanto Júnior, João Augusto foi convidado pelo então secretário da educação, Alaor Coutinho, a coordenar o programa de inauguração do Teatro Castro Alves. Já em setembro 1974, foi convidado pela Bahiatursa para participar da Feira da Bahia que aconteceu no Palácio das Convenções do Parque Anhembi em São Paulo. Nesta ocasião ocorreu a apresentação de um espetáculo do Teatro de Cordel montado pelo Teatro Livre da Bahia. João Augusto já havia estado na mesma cidade quando era professor para participar da V Bienal de São Paulo em 1959. Na referida Feira, ficou responsável pelo setor de literatura de cordel, cerâmico e meio mecânico do Pavilhão da Bahia, que foi realizado pela ETUB e organizado por Martim Gonçalves e Lina Bo Bardi²¹⁵.

Mas o fato de exercer funções institucionais, aparentemente antagônicas ao seu pensamento político, não o impedia de fazer críticas às políticas culturais seja no âmbito estadual ou federal. Como veremos mais adiante, João Augusto utilizava a sua coluna de teatro no jornal A Tarde para denunciar as arbitrariedades do regime militar, como a censura, ou para cobrar maior incentivo dos poderes públicos com a cultura.

Através da documentação foi possível identificar que João Augusto se relacionava bem com as lideranças dos movimentos sociais que ganharam força a partir da crise política do regime militar, no final da década de setenta. Ele estabeleceu contato principalmente com o movimento estudantil e o movimento pela anistia. Segundo Sequeira, João Augusto se aproximou muito dos militantes do PCdoB, principalmente com a juventude universitária que mantinha muito contato

²¹³ Cada Conselho de Cultura atuava normalmente entre três a quatro anos. Neste que João Augusto participou funcionou entre 6 de julho de 1979 e 15 de março de 1983. Mas ele veio a falecer em 1979, portanto participando somente alguns meses. Site: <http://conselhodeculturaba.wordpress.com/o-cec/conselheiros/conselheiros-antigos/>

²¹⁴ Jornal da Bahia, s/d.

²¹⁵ LEÃO, 2006.p.132

com ele.²¹⁶ Como foi visto no capítulo anterior, ele também se relacionava com lideranças da Igreja Católica que se engajaram na defesa pela democracia, como D. Timóteo Amoroso, que era um ícone na luta pela democracia na cidade de Salvador.

Em um momento de grande repressão por parte dos militares ele comenta ironicamente em carta com sua irmã: A “Pátria amada, Brasil” cada vez melhor não? A Ditadura manda braza [sic] e todo mundo abaixa a cabeça. Do geito [sic] que vai vou virar guerrilheiro. (...)”²¹⁷. Essa foi somente uma brincadeira do diretor com sua irmã, mas denota a preocupação que ele tinha com relação a conjuntura política que o país vivia naquele momento.

João Augusto era muito próximo de diversas figuras da cultura popular baiana. Sabe-se que ele mantinha uma relação pessoal com o cordelista Rodolfo Coelho Cavalcanti. Tinha também muito apreço pela Escola de Samba Juventude do Garcia, que por diversas vezes participou de seus espetáculos. Em carta à Jorge Amado, disse ter ido juntos ao terreiro Axé do Opó Afonjá, no bairro popular do Cabula, em Salvador²¹⁸. Jorge Amado era um freqüentador assíduo da casa e chegou a conquistar o título honorífico de Obá de Xangô do referido terreiro. Ele, junto com outros intelectuais progressistas como Edison Carneiro e Carybé, denunciavam o preconceito e a violência policial que as religiões de origem africana sofriam. Tal violência foi citada por Jorge Amado quando afirmou em carta escrita em 1974, que os candomblés eram “perseguidos pela polícia [...] com inominável violência, obrigados a uma vida quase clandestina”,²¹⁹. Mas mesmo sofrendo com o preconceito, os terreiros estavam “sempre abertos e fraternos nas relações com sábios, escritores e artistas”²²⁰. Parece que João Augusto possuía uma relação muito próxima com o terreiro e recebia convites freqüentes para participar de suas cerimônias religiosas²²¹.

Bemvindo Sequeira iniciou sua militância política ainda muito jovem. Em 1963, quando era estudante secundarista foi diretor do setor administrativo e político da União Brasileira de Estudantes Secundaristas no Rio de Janeiro. Em 1964, antes do golpe civil-militar, se filiou ao Partido Comunista Brasileiro. Sequeira, juntamente com outros 18 estudantes, organizou uma “célula de juventude comunista” na Ilha do Governador. Em agosto de 1964, houve um incêndio

²¹⁶ Entrevista de Bemvindo Sequeira concedida à autora no dia 18 de fevereiro de 2011.

²¹⁷ Carta de João Augusto à Palmyra, s/d. Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

²¹⁸ Carta de João Augusto à Jorge Amado, s/d. Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

²¹⁹ AMADO, Jorge. “Carta escrita em Paris em julho de 1974”. *Revista Afro-Ásia*, n.12, p.61.

²²⁰ *Idem*, p.61.

²²¹ *Jornal A Tarde*, 28 de abril de 1978.

em sua casa e quando a polícia chegou, acabou encontrando manifestos do PCB, por isso foi detido e obrigado a depor no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Por causa dessa detenção, que durou pouco mais de um dia, o jovem Bemvindo Sequeira não somente foi expulso do colégio em que estudava como ficou proibido de se matricular em qualquer outra escola pública do Rio de Janeiro. Foi então que se dedicou exclusivamente às atividades políticas. Segundo ele, a sua formação intelectual foi feita durante a sua militância no PCB. Com o partido aprendeu diversas línguas e entrou em contato com uma vasta literatura internacional²²².

Até que um antigo militante do “Partidão”, como era conhecido o PCB nessa época, aconselhou os jovens que tiveram dificuldades de continuar suas atividades depois do golpe, a criar um grupo de teatro como forma de camuflar a militância no partido. Segundo ele, era dessa forma que faziam no governo varguista. Sendo assim, com 19 anos, Bemvindo Sequeira funda, juntamente com outros jovens o grupo Teatro de Arena da Ilha do Governador. A peça de estréia do grupo era uma colagem de poemas de diversos autores como Bertold Brecht. O nome foi inspirado em um livro do jornalista Reynaldo Jardim chamado *Joana em flor* e participava do elenco, além do próprio Bemvindo Sequeira, Reinaldo Gonzaga, Lia Maria e Gonzaguinha²²³. Somente Sequeira e Lia Maria eram filiados ao PCB na época, os outros, no entanto, eram simpatizantes²²⁴. Posteriormente o grupo apresentou a mesma peça em algumas cidades do interior de Minas Gerais e Espírito Santo.

Em Aracaju, em 1966, Bemvindo Sequeira e outros atores foram presos durante três dias por suspeita de serem ligados a grupos “terroristas” e por não possuírem os documentos necessários às exigências policiais²²⁵. A repercussão do caso foi tão grande que mesmo o Secretário de Segurança do Estado apareceu em público e bravejou que “em Aracaju quem entende de teatro é a polícia!”²²⁶. Depois de soltos eles foram expulsos da cidade. O grupo de teatro acabou se desfazendo depois desse episódio, mas a “base” dos jovens militantes do PCB continuou com suas atividades. Mas houve posteriormente outras parcerias artísticas entre Gonzaguinha e Sequeira. Em 1968, por exemplo, eles fizeram um outro espetáculo que se chamava *Uma*

²²² Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida à autora em 18 de fevereiro de 2011.

²²³ Essa peça foi a estréia desses artistas que posteriormente tornaram-se conhecidos nacionalmente como atores e cantores. Reinaldo Gonzaga continuou na carreira de ator e atualmente trabalha em novelas de televisão e Gonzaguinha, filho de Luiz Gonzaga, se consagrou como cantor.

²²⁴ No final dos anos 1980, Gonzaguinha se filiou formalmente ao PCB.

²²⁵ Tanto a imprensa da época como setores conservadores da sociedade durante o período da ditadura militar tratavam os militantes comunistas e de esquerda como “terroristas”.

²²⁶ Jornal da Bahia, 29 de novembro de 1978.

Experiência sobre o Nordeste, com texto e produção de Gonzaguinha. Para Bemvindo Sequeira, é através desse “espetáculo de receitas, cordel” que ele “toma contato com o cotidiano do homem do sertão”²²⁷. Aqui é importante destacar o interesse precoce dele pela temática nordestina quando ainda nem imaginava que um dia viria morar em Salvador, anos depois.

Segundo Sequeira, em 1968, ele e outros jovens romperam com o PCB e decidiram entrar para a luta armada. Nesse período eles participavam das discussões em torno da construção de alternativas partidárias revolucionárias, incluíam entre as possibilidades o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), o Partido Operário Comunista (POC) e a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares).²²⁸ Posteriormente o ator afirma que ao fazer uma autocrítica da luta armada, concluiu negativamente sobre as tentativas em voga nesse período e resolveu ingressar novamente no PCB, agora na Bahia. Nessa época chegou a criar o Comitê de Cultura do partido na Bahia²²⁹. Infelizmente, não encontrei indícios na documentação pesquisada de que o ator tenha continuado a sua militância em organizações políticas aqui em Salvador. Ao que parece, pelo menos no que diz respeito às organizações armadas, a sua participação se restringiu ao período em que morava no Rio de Janeiro.

Bemvindo Sequeira acabou aportando em Salvador, em 1970, quando conheceu o diretor João Augusto – que dirigia na época as peças da Sociedade Teatro dos Novos – e é convidado a permanecer na cidade para participar dos projetos teatrais do Teatro Vila Velha. Como essa militância política obrigou Sequeira a viver clandestinamente, afinal era o momento de endurecimento do regime militar e as organizações armadas eram reprimidas violentamente, acredito que esse tenha sido o principal motivo de ter se convencido a estabelecer morada na cidade. É o próprio ator quem descreve a sua chegada na cidade:

Quando chego em Salvador conheço João Augusto (...) com um pensamento marxista e com um teatro popular e revolucionário. Ele me propõe a ficar na Bahia trabalhando com ele. (...) A proposta era de resistência à ditadura. Havia uma clandestinidade e eu começo a conhecer os comunista baianos²³⁰.

Portanto a sua preocupação com as questões sociais e políticas seriam traduzidas em suas atividades artísticas em Salvador, afinal nessa época afirmava que “nunca imagin(ava) que pudesse

²²⁷ Jornal da Bahia, 29 de novembro de 1978.

²²⁸ Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida à autora em 18 de fevereiro de 2011.

²²⁹ Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida à autora em 18 de fevereiro de 2011.

²³⁰ *Bemvindo Sequeira, um homem bem-vindo*. Série Brasileiros e Militantes. Fundação Astrojildo Pereira, 2011. Vídeo 23min36

ter vocação para o teatro. Eu queria ser revolucionário.”²³¹. Sequeira, em toda a sua permanência na cidade esteve envolvido com as pautas da esquerda desse período:

(...) eu era envolvido nas lutas políticas da época, envolvido em todas as lutas de vanguarda: desde a criação do GGB, do dia internacional do orgulho gay, até o Trabalho Conjunto, até o PC do B, até a fundação da UNE, ali no Clube Cruz Vermelha, a fundação dos DCEs, do Congresso da UNE (...)²³²

Bemvindo Sequeira fez a opção por não estabelecer qualquer vínculo com as instituições governamentais, como ele próprio relata:

(...) eu vivia Deus sabe como na Bahia, mas era opção minha. Comunista ferrenho, eu não aceitava trabalhar em um estado ditatorial, na época de Antonio Carlos Magalhães. Eu não queria fazer conciliação com Fundação Cultural ou com a universidade. Todos os dois pra mim eram diretamente ligados ao regime repressor, à ditadura e outras coisas. E eu nunca abandonei minha cabeça não. Eu queria era fazer a revolução, fazer política.²³³

A partir dessa análise que o ator fez posteriormente ao momento em que viveu na Bahia, ficam claras as suas opções políticas frente ao governo durante o regime militar. Diferente da estratégia estabelecida por João Augusto que parecia preferir aproveitar do prestígio junto aos governantes em benefício das suas atividades culturais, Sequeira afirma optar por não estabelecer qualquer vínculo direto com os órgãos estatais. São duas formas diferentes, mas não conflitantes, no entanto. Acredito que obteve sucesso, já que possibilitou a realização de espetáculos importantes como *Mulheres de Tróia* que foi patrocinado pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e Ministério de Educação e Cultura (MEC) não deixando de haver a liberdade ideológica de fazer uma clara alusão à repressão e a tortura dos militares em seu texto. Talvez se não fosse a ousadia e militância de Bemvindo Sequeira e a boa articulação com alguns setores dos órgãos governamentais de João Augusto, esse tipo de montagem não seria possível.

A década de 1970 é marcada por ser um período em que alguns segmentos da esquerda se voltaram para as questões específicas, como o machismo e o racismo. É o momento também que os movimentos sociais ganharam força, fazendo surgir entidades como o Movimento Negro

²³¹ Vídeo *Bemvindo Sequeira, um homem bem-vindo*. Série Brasileiros e Militantes. Fundação Astrojildo Pereira, 2011. Vídeo 23min36

²³² Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida ao Grupo de Edição Estudo de Textos Teatrais Censurados, novembro de 2007.

²³³ Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida ao Grupo de Edição Estudo de Textos Teatrais Censurados, novembro de 2007.

Unificado (MNU) e diversas organizações do movimento feminista. Em 1979, por exemplo, ele foi convidado a participar de uma palestra sobre “minorias”, ou seja, os negros, homossexuais e a mulher²³⁴. Como foi dito anteriormente, essas eram as novas pautas de parte da esquerda brasileira. Além das questões classistas dos trabalhadores, outras preocupações, mais relacionadas com o comportamento e a cultura, permeavam as organizações progressistas da época.

Bemvindo Sequeira, portanto, mostra-se preocupado em acompanhar essas novas pautas da esquerda, principalmente sobre a questão da homossexualidade, já que matinha uma relação homoafetiva com o diretor João Augusto, portanto participava ativamente das discussões, como ele comenta ao analisar a peça *Gracias a la Vida*:

Com esta peça, ganhei o conhecimento social do homossexualismo. Vi que nesta praça patriarcal e machista o homossexual padece o inferno de ser um elemento atípico, enquanto os machos, numa atitude tipicamente fascista, exige sua tipificação, catalogação. O macho não admite o homem como homem e exige que ele seja fêmea! Sabe que é homem, como os machos são: então, o homossexual é levado a assumir a posição de fêmea se quiser ter o direito democrático do ato sexual.

O sistema se reflete até na cama, atitude das pessoas. O ativo verdadeiro é a ação em si. Não as posições. (...) Me recuso. Assim como no plano pessoal, no social é a mesma coisa. A vida em coletividade deve ser uma decisão coletiva, democrática, não individual. Não podemos aceitar que nenhum poder machista ou facista estabeleça as regras de nosso dia a dia. Me preocupa tanto ao homem/artista a falta de liberdade sexual quanto à falta de liberdade de expressão, dá no mesmo.²³⁵

Há notícias em jornal de grande circulação da cidade nesse período de que Sequeira esteve envolvido em reivindicações de melhorias da rua em que morava. O jornalista da matéria registra que cerca de 500 moradores da Ladeira da Fonte – que se situa aos arredores do centro da cidade – liderados pelo artista, reclamavam da péssima situação do local e afirma que “unidos eles estão pensando em constituir uma comissão para ir ao prefeito Edvaldo Brito, solicitar medidas urgentes para sanar em parte os problemas mais imediatos da comunidade”²³⁶. Bemvindo Sequeira parece muito revoltado com a situação e ameaça ir para as ruas:

Queremos uma luta organizada, sem tumulto, mas estamos dispostos a dançar a música que eles tocarem. Caso a primeira tentativa não surta efeito, nós vamos em praça pública, munidos de faixas e cartazes convidar os turistas (a época é propícia) a visitarem o local, aí eu quero ver se uma providência não vai ser adotada²³⁷.

²³⁴ Jornal A Tarde, 21 de abril de 1979.

²³⁵ Jornal da Bahia, 29 de novembro de 1978.

²³⁶ Jornal da Bahia, 14 de janeiro de 1979.

²³⁷ Jornal da Bahia, 14 de janeiro de 1979.

Infelizmente não temos notícias se as reivindicações dos moradores da Ladeira da Fonte foram atendidas pelo prefeito. Mas o registro vale a pena para mostrar o engajamento do ator em causas sociais também fora dos palcos. Para Sequeira, fazia parte do seu entendimento filosófico do que era para ele ser artista – a preocupação com os acontecimentos na sociedade e a participação ativa na resolução dos seus problemas:

O artista deve estar sempre à margem de qualquer sistema. Ele é um crítico permanente desde a Grécia Antiga. E ser ator, é ser coerente com a dignidade da profissão alicerçada há milhares de anos, sem que seja preciso nenhum decreto governamental pra dizer que a gente existe e é um valor na História. É ser herdeiro dos atores gregos que contavam os feitos de seu povo; dos atores da Idade Média que apodreciam nas masmorras da Inquisição; dos atores burgueses que ajudaram consolidar a Revolução Francesa; dos atores que iam pros campos de batalha levantar a moral dos soldados em luta contra o nazismo; daqueles que neste século tiveram de mudar de país, como de sapatos, porque contavam com a força de seu povo.[...] É possuir a dignidade trágica que nossa época exige do cidadão.[...] *Onde começa o cidadão, termina o ator? Onde começa o ser humano? Como separar um do outro? Carrego comigo essas questões. Tanto me preocupa a falta de um refletor em cena quanto a falta de feijão na mesa*²³⁸. [grifo meu]

Aqui ele busca o entendimento do “ser artista” através da sua relação com a comunidade, ou seja, por meio do engajamento. Ao traçar o histórico do fazer teatral desde a antiguidade, defende que é da sua essência a denúncia das contradições sociais. Para finalizar o ator afirma os princípios que norteiam a ação do ator no teatro seriam tão importantes para ele quanto aqueles que orientam a participação política na sociedade.

Mas é importante lembrar que diversos artistas engajados da década anterior participavam e tentavam contribuir com a almejada revolução brasileira, já boa parte dos que atuavam a partir de meados da década de 1970 começaram a possuir outras pautas, baseadas de um modo geral na defesa de “direitos”. Talvez por conta da repressão e da impossibilidade de expressar publicamente a defesa do socialismo, ou por desilusão devido à derrota da esquerda com o golpe militar de 1964, ou mesmo por acreditar na impossibilidade de lutar pelo socialismo em uma conjuntura de ditadura. De uma forma ou de outra, alguns artistas engajados da década de 1970 tinham outros referenciais e proclamavam mudanças através da melhoria da qualidade de vida em termos de alimentação, moradia, educação, trabalho, etc. É nesse contexto que Sequeira proclama preocupar-se com a “falta de feijão”.

²³⁸ Jornal da Bahia, 20 de novembro de 1978.

Bemvindo Sequeira, como visto anteriormente, também se envolve com as questões dos trabalhadores técnicos e artistas de teatro e dança, como foi visto anteriormente, quando da criação da Associação de Trabalhadores em Teatro e Dança do Estado da Bahia (ATEDEBA).

A peculiaridade da trajetória artística e política de João Augusto e Bemvindo Sequeira, enfim, transformou o TLB em um grupo de referência de teatro engajado em Salvador. A participação desses dois sujeitos foi imprescindível para que o perfil de teatro engajado fosse configurado. De um lado João Augusto através de suas múltiplas relações com diversas figuras que participaram da luta pela democracia. E também com a sua preocupação com a cultura popular, principalmente através da literatura de cordel. E Bemvindo Sequeira, que militou em um partido de esquerda quando ainda era secundarista e ter atuado junto aos movimentos sociais como o movimento pela Anistia e o movimento estudantil. Ao que parece, as diferenças entre os dois, ao contrário de terem sido obstáculos, serviram para potencializar o que os unia: a luta contra a ditadura militar a partir do lugar onde eles atuavam – o teatro.

5.2 João Augusto visto pelos críticos

A preferência de João Augusto por um teatro que se voltasse para as classes populares era destacada pela maioria dos críticos dos jornais da cidade. Por estarem afinados em termos de cultura e ideologia, muitos críticos teatrais baianos teciam elogios ao trabalho de João Augusto na cidade. Como Vieira Neto em sua coluna:

João Augusto foi também crítico de teatro dos mais conscientes, [...] Ele era um homem que pugnava em prol de um teatro, essencialmente, *ligado ao povo*, sem ser panfletário, mas dentro de uma visão essencialmente engajada nos anseios de toda uma coletividade. Teatro-denúncia, frontalmente contrário a todas as formas de repressão, de cerceamento das liberdades individuais. O teatro de João Augusto era, em suma, um teatro sem concessões à vulgaridade, tão sério quanto ele, tão autêntico quanto o seu criador, um artista de grande talento, um homem simples, de uma cultura invejável, mas que jamais se deixou levar pelos elogios fáceis e enganosos da crítica leviana. Foi sempre superior às intrigas da província, consciente da sua capacidade e sabendo acima de tudo, que o importante mesmo é a gente dar o nosso recado, segundo as nossas convicções, tendo a consciência apaziguada e o espírito imune às investidas tendenciosas dos incompetentes que integram a grande colméia da ignorância generalizada²³⁹. [grifo meu]

²³⁹ Jornal A Tarde, 2 de dezembro de 1979.

Como pode se observar nessa citação, João Augusto é identificado pelo crítico como um artista que estava vinculado ao teatro popular, engajado e comprometido com a luta pela democracia. No entanto, a ênfase do crítico de que o teatro feito por João Augusto não era “panfletário” chama a atenção. Provavelmente é uma tentativa de diferenciar do que se fazia em termos de teatro engajado, principalmente na década de 1960. Como visto anteriormente, o final da década de 1970 foi marcado por uma crise nas concepções das esquerdas no que concerne a vinculação da cultura popular-nacional como meio de engajamento²⁴⁰. Na verdade qualquer relação direta dos artistas com os partidos de esquerda era vista com desconfiança, por isso ser “panfletário”, dentro desta visão, era um problema. Mas mesmo assim, tanto para críticos quanto para alguns artistas era importante fazer um teatro comprometido com as classes populares e com a luta pela democracia. Afinal vivia-se um período em que havia uma grave crise do regime militar, mas a repressão estava longe de ter chegado ao seu fim.

Para os jornalistas baianos da década de 1970 estar vinculado ao povo no campo das artes era ser progressista: “João Augusto tinha uma visão progressista do teatro, só o entendendo como uma arte intimamente ligada ao povo, e era considerado um dos responsáveis pela descentralização do teatro brasileiro, por ter decidido se radicar na Bahia.”²⁴¹ O debate em torno da descentralização do teatro no Brasil era um dos temas preferidos de João Augusto em sua coluna. Inúmeras vezes ele fazia críticas ao teatro que era feito no eixo Rio-São Paulo. Mais adiante, quando forem apontados os temas levantados por João Augusto em sua coluna essa questão será aprofundada.

A amizade entre João Augusto e Jorge Amado rendeu bons frutos. Afinal João Augusto adaptou um dos romances do escritor baiano, para os palcos. No folheto da peça *Quincas Berro D'Água*., Jorge Amado torna público o que pensa sobre João Augusto:

Criador de Cultura, vocação indeclinável a desse moço que soube unir tão bem o melhor de todas as manifestações culturais do povo e o conhecimento dos livros. Imaginação livre, saber adquirido, capacidade de trabalho e de realização, humildade e orgulho de quem tirou coisas importantes do nada e construiu um mundo indestrutível, eis João Augusto, homem de teatro atuando na Bahia, um dos mais importantes do Brasil. Assim o considero e por isso mesmo todos podem se dar conta de como me sinto contente por ele ter adaptado aos imensos limites do palco a vida pobre e ardente de Quincas Berro D'água e de sua gente, povo de nossa cidade²⁴².

²⁴⁰ NAPOLITANO, Marcos. O caso das “Patrulhas Ideológicas” na cena cultural brasileira do final dos anos 1970. In: MARTINS FILHO, João Roberto. **O Golpe de 1964 e o Regime militar: novas perspectivas**. São Carlos: EDUFSCAR, 2006. p.43

²⁴¹ Jornal A Tarde, 26 de novembro de 1979.

²⁴² Folheto da peça *Quincas Berro d'Água*, 1972. Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

Aqui o escritor demonstra não somente o seu afeto por João Augusto, mas manifesta o interesse comum entre os dois pelo cotidiano das classes populares. Os dois parecem compartilhar da mesma preocupação com as questões sociais e a valorização da cultura popular em suas obras. Jorge Amado continua a sua apresentação do diretor carioca e situa sua importância para o teatro baiano:

Direi mais: João Augusto é o Teatro Baiano atual, sua força motriz. Nesse particular não há como valorizar suficientemente sua atuação, sua presença, sua batalha, seu ânimo indomável, sua decisão de criar. Não fosse ele e o sonho de um teatro baiano, os projetos de movimento e criação teatral na Bahia, seriam apenas assunto de conversa e lamentação; ele fez desse sonho, desses projetos, realidades em crescimento. Existem na Bahia alguns homens fundamentais em termo de cultura. Um deles é João Augusto. Criador de cultura, nascido do povo, homem do povo²⁴³.

Jorge Amado fala da humildade e da origem popular de João Augusto. Não ficou claro nessas declarações se ele falava de sua vinculação em termos culturais com o povo ou se dizia que João Augusto originava socialmente das classes populares. Pelas cartas e segundo alguns atores entrevistados, João Augusto parecia ser proveniente das camadas médias da sociedade. Mas a sua humildade também é exaltada em ocasião da sua morte em matéria no jornal A Tarde:

Humilde como o nome, na verdade, sua morte significa inestimável perda para o teatro e a cultura da Bahia. Foi, de certo modo, o continuador da obra de Martim Gonçalves, como renovador das propostas cênicas, adaptando, ao teatro, obras das mais consagradas da dramaturgia universal²⁴⁴.

Para além de informações sobre sua personalidade, o mais importante para a presente pesquisa, é como João Augusto e, principalmente, como sua obra foram percebidos pelos críticos de teatro e por outros artistas da cidade. E a partir destas citações percebe-se como o diretor carioca era visto como alguém que estabelecia uma relação com o povo. E isso poderia se refletir em uma sensibilidade, não somente em suas peças, mas também na sua vida privada e pessoal, como relata Maria Manuela ao afirmar que ele “era muito interessante e humano. Podia tirar a roupa do corpo e ficar sem comer para dar a alguém. Mas, quando ele queria, era implacável.”²⁴⁵

É creditado a João Augusto o início da utilização do cordel para o teatro:

²⁴³ Folheto da peça *Quincas Berro d'Água*, 1972. Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

²⁴⁴ Jornal A Tarde 26 de novembro de 1979.

²⁴⁵ Correio da Bahia, 25 de novembro de 1999.

É uma produção artística das mais acreditadas tendo sido o iniciador no Brasil, do aproveitamento da literatura de cordel no teatro dando-lhes uma dimensão erudita no contexto das artes.

Essa experiência, apenas, valeria pelos 10 anos do Vila onde João Augusto procura lançar novos diretores, novos autores, e movimentos artísticos, como o “tropicalismo” que teve a sua origem com Caetano Veloso um dos valores que começou a sua carreira no palco do Vila Velha, como também Gil, Tom Zé e a maioria dos jovens cantores-compositores baianos.²⁴⁶

Estudos mais recentes sobre João Augusto e o Teatro de Cordel questionam o pioneirismo do diretor na utilização da literatura de cordel para o teatro. Mas é inquestionável a importância das adaptações que ele fez, já que propagou esse tipo de prática no teatro baiano.

Depois de vinte anos da sua morte, parece que essa imagem de um artista que defendia o teatro popular permaneceu, como se percebe na análise de Sergio Maggio em 1999: “Com uma arte sem concessões, João Augusto saía na defesa feroz do teatro popular e de rua, repelindo qualquer tentativa de se associar ao teatro comercial.”²⁴⁷

Sostrates Gentil, era um crítico teatral que foi apresentado a Bemvindo Sequeira por João Augusto por possuir relações com o PCB²⁴⁸. O crítico acompanhou o Teatro Livre da Bahia desde os seus primórdios e escrevia periodicamente em sua coluna a sua opinião sobre as encenações. Na ocasião dos dez anos do Teatro Vila Velha ele tece elogios incontidos à João Augusto:

Timoreiro [sic] forte, disposto a tudo, navegou durante esses 3.650 dias segurando o leme com maestria, evitando pedras e todos os obstáculos que lhe foram jogados para destruir o barco ou desviar-lhe da rota. E o fez nesta década, com a segurança necessária com o amor indispensável. A consciência da entrega a obstinação de identidade de objetivo, a troca de afeto e a satisfação espiritual da convivência com o seu barco deram a João o entusiasmo e a certeza de poder suportar com paciência e compreensão o mar revolto do tempo. (...) Mesmo saindo do “stress” do seu trabalho cheio de incompreensão e dificuldades em todas as partes e em todas as épocas, mas sempre levado com a necessária compreensão da sua importância para a comunidade a que se dirige²⁴⁹.

Além da importância do diretor para a cultura da cidade, Gentil destaca também a oposição que João Augusto sofria. Acredito que o crítico se referia, através da metáfora do “mar revolto”, à repressão dos militares que por diversas vezes dificultavam as atividades teatrais na cidade.

²⁴⁶ Jornal A Tarde, 9 de fevereiro de 1974.

²⁴⁷ Correio da Bahia, 25 de novembro de 1999.

²⁴⁸ Vídeo *Bemvindo Sequeira, um homem bem-vindo*. Série Brasileiros e Militantes. Fundação Astrojildo Pereira, 2011. Vídeo: 23min36

²⁴⁹ Jornal A Tarde, 9 de fevereiro de 1974.

O engajamento de João Augusto durante toda a sua permanência aqui em Salvador é outro aspecto exaltado por Vieira Neto em sua coluna:

João Augusto foi um “revolucionário” no bom sentido, corajoso e forte como ele só, intemorato...e como homem de teatro, jamais ficou na “janela” que nem Januária, “vendo a banda passar”. Essa é a posição cômoda dos tíbios, aqueles que se esquecem, por covardia, ou comodismo...de que “Roma” esta em chamas, enquanto o “Grande Bufão” toca harpa tranqüilamente, no alto do seu pedestal de soberano onipotente²⁵⁰.

Para Vieira Neto, João Augusto está no rol de artistas que contribuíram ativamente para a solução dos problemas da sociedade em que ele vivia. Utilizando metáforas advindas de músicas de protesto ou do teatro clássico, como a letra “A Banda” de Chico Buarque de Hollanda em que cita uma passagem, Neto defende que o criador do Teatro Vila Velha não teria ficado somente no discurso. E, mesmo ocupando um lugar de prestígio na sociedade, se portava como um “revolucionário” e foi para o campo de batalha na luta pela democracia no país. Mas o interessante, é o fato de que para o crítico, João Augusto era um “revolucionário”, mas “no bom sentido”. Parece que o que está por detrás desse destaque de Neto é um pensamento considerado anticomunista muito comum durante todo o período do regime militar que associava o querer fazer revolução como sendo algo negativo, destruidor. O que é, aparentemente, de certo modo contraditório, já que o crítico parecia defender os movimentos que lutavam pela democracia. Mas talvez Vieira Neto estivesse querendo se diferenciar do sentido em que o termo “revolução” tomou a partir da sua utilização pelos próprios militares para alcinhar o golpe que eles submeteram ao estado.

É Sergio Maggi quem exemplifica a maneira em que o engajamento de João Augusto se expressou ao relatar o caso de quando as forças de repressão atingiram o Teatro Castro Alves (TCA) no período de endurecimento do regime militar:

Arte sem concessões – O engajamento nos palcos refletia a postura política de João Augusto. Do Vila Velha vinha a voz de contestação à censura e ao regime militar. Em 1968, por exemplo, o ensaio da peça As senhorinhas, de Álvaro Guimarães, no TCA, foi invadido por policiais armados que espancaram o ator Jorge Blumetti. João Augusto conclamou a classe artística e cedeu o seu teatro para discutir a situação em encontros semanais²⁵¹.

²⁵⁰ Jornal A Tarde, 2 de dezembro de 1979.

²⁵¹ Jornal Correio da Bahia, 25 de novembro de 1999.

Para Maggi a trajetória artística de João Augusto é marcada pelo seu engajamento. Depois de um episódio de repressão contra Alvinho, como era carinhosamente chamado Álvaro Guimarães, um dos mais importantes diretores baianos dessa época, ele organizou reuniões no Teatro Vila Velha para que se discutisse sobre o assunto. O crítico ressalta a importância de João Augusto enquanto intelectual que se opunha ao regime militar, e o Teatro Vila Velha como um espaço de resistência artística e política da cidade.

Deodolindo Checucci, que era diretor de teatro e em 1979 integrava o grupo Tato, também afirma que João Augusto era comprometido e engajava-se na luta por transformação social. Vivendo em um momento que o país era governado pelos militares, transformar a sociedade nessa época representava lutar pela democracia e pela liberdade de expressão: “(...) a perda de João Augusto significa uma grande lacuna em termos de teatro na Bahia. Professor competente e pessoa consciente do trabalho que desenvolvia, tinha uma visão muito profunda do mundo e sabia da necessidade de transformá-lo.”²⁵²

A atriz Frieda Gutman destaca também a personalidade forte e o engajamento político de João Augusto: “(...) Ele era tirano, irônico, mas também tinha muito bom-humor. Era engajado e detestava o ator alienado, sem visão política de esquerda”²⁵³. Mesmo traçando um perfil negativo da personalidade de João Augusto, a atriz que trabalhou em *Orin Orixá* em 1971, reconhece e importância artística do diretor e seu perfil engajado. Mas o que mais chama a atenção neste relato sobre João Augusto é sua possível relação com a esquerda da época. Normalmente ele é apontado como sendo “engajado”, mas raramente vincula-o diretamente à um pensamento de “esquerda” propriamente dito. Talvez o que a atriz se refira como ser de “esquerda” seja muito mais pelo perfil oposicionista em relação ao regime militar. Ao que parece, a imagem mais frequente da época que João Augusto “era um convicto homem de esquerda”²⁵⁴ permanece até os dias de hoje. Armindo Bião defende que João Augusto “valorizava isso, esse tipo de teatro engajado nas ações dos movimentos sociais organizados e dos sindicatos”.²⁵⁵

Sobre o tipo de tratamento dado aos atores, Rogério Menezes desfaz o mito de que João Augusto teria sido autoritário e mostra outra visão de seu método de trabalho:

²⁵² Jornal A Tarde, 27 de novembro de 1979.

²⁵³ Jornal Correio da Bahia, 25 de novembro de 1999.

²⁵⁴ PEDREIRA, p.23

²⁵⁵ Entrevista com Armindo Bião concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

Acostumados como somos em todos os níveis e em todos os sentidos a fazermos tudo aquilo que o mestre mandar, muita gente encontrou dificuldades em entender [sic] seu método de trabalho. Não era fácil trabalhar com ele exatamente por isso. Uma coisa fazia questão nos seus atores: pensar, ter consciência de tudo, do companheiro de cena, de seu sexo, do palco, do autor, do mundo.²⁵⁶

É interessante também, a propósito do método de trabalho de João Augusto, o relato de Harildo Déda sobre o processo de escolha do elenco por parte de João Augusto da peça inaugural do Teatro Vila Velha, em 1964:

Ideologicamente, João pega gente que foi do CPC, gente que tinha saído da Escola e que não estava fazendo nada e bota todo mundo no espetáculo. (...) É quase uma resposta ao golpe que tinha acabado de ser dado no Brasil. Assim, de dizer: nós estamos vivos. Só isso já era alguma coisa, já muito emocionante pra quem ia ver.²⁵⁷

Como sugere o ator Harildo Déda, João Augusto se relacionava, desde a década de 1960 com grupos de teatro engajado. Percebe-se, que o diretor estaria inserido nesse grupo de artistas brasileiros que resistiram à ditadura civil-militar instaurada no nosso país através de sua arte. Ditadura esta que tentou frear, também no campo das artes, um movimento democrático que estava em curso desde a década de 1950.

Na verdade o enfoque de engajamento do TLB é associado a João Augusto, como afirma Armindo Bião:

(...) Então o Teatro Livre tem uma importância muito grande na história do teatro da Bahia porque associa pessoas com a formação e desejo profissional que é o caso dos criadores originais da marca “Teatro Livre” com artistas engajados com uma vontade política muito clara que é o caso de João especificamente (...). Então o encontro desta inquietude ideológica de João com a busca profissionalizante dos criadores do Teatro Livre original gera essa coisa híbrida que gerou tantas coisas interessantes na Bahia que foi o Teatro Livre da Bahia. João é o grande líder, ideólogo e impulsionador e Bemvindo é o grande continuador (...)²⁵⁸

Segundo Nilda Spencer, João Augusto se preocupava também em levar os espetáculos teatrais mais próximo do povo:

(...) E estudava muito as possibilidades de levar o teatro ao povo como em janeiro de 1963 quando levou o Auto de Natal dos Ciganos em Mataripe, Concha Acústica, Passeio

²⁵⁶ Correio da Bahia, 24 de novembro de 1979.

²⁵⁷ LEÃO, 2006, p.176

²⁵⁸ Entrevista com Armindo Bião concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

Público, Praça da Sé, Baixa dos Sapateiros e Ginásio Antônio Balbino. E em julho do mesmo ano, o Auto da Liberdade e a Independência na Bahia, com apresentações no Campo Grande, Liberdade, ÓRFÃOS de São Joaquim, Periperi, Santo Amaro da Purificação, Seminário dos Estudantes do Mundo Subdesenvolvido e no Congresso Brasileiro²⁵⁹.

É a própria Nilda Spencer quem destaca outra característica importante da obra de João Augusto, que é a sua preocupação com o caráter nacional das suas peças: “A Bahia perdeu uma alta personalidade totalmente voltada intelectualmente para o teatro que está ligado às raízes brasileiras”²⁶⁰. Carlos Petrovich também ressalta a preocupação de João Augusto em trazer questões nacionais para o palco baiano: “João Augusto foi o cabeça da sociedade, cujo objetivo era materializar uma dissidência à linha europeizante teatral, e partir para um trabalho novo, que fosse mais Brasil, mais nosso.”²⁶¹

Rogério Menezes também identifica João Augusto como um artista que estaria voltado para as questões locais:

Dançou quem não percebeu isso e vai continuar dançando quem não sacou a cabeça de João. Aos 50 anos tinha idéias a nível de [sic] teatro que muito jovem diretor teatral de seus vinte e tantos nem sonha em ter, presos que estão às velhas fórmulas de sempre. Num teatro em que Martim Gonçalves deixou um ranço muito grande de colonialismo cultural ele foi um defensor veemente da necessidade de se fazer um trabalho voltado para a nossa comunidade e a nossa cultura.²⁶²

Em matéria do Jornal da Bahia, que era um jornal tido na época como sendo mais progressista, a morte de João Augusto é anunciada e sua importância para uma dramaturgia em termos da busca de uma nacionalidade também é enfatizada: “O teatrólogo, que sempre lutou pela implantação de uma linha de dramaturgia nacional, rompendo com a linguagem elitista e levando o teatro também aos jovens (...)”²⁶³

Mas havia críticos que discordavam da conduta artista do Teatro Livre e de João Augusto. É sabido que enquanto João Augusto defendia o teatro popular, outros críticos como Carlos Borges e Hamilton Celestino acusavam-no de piegas e anacrônico²⁶⁴. Assim como Carlos Ribas, que por diversas vezes escreveu análises negativas como a seguinte:

²⁵⁹ Coluna Nilda Spencer. s/d

²⁶⁰ Acervo *Nós Por Exemplo*, do Teatro Vila Velha.

²⁶¹ Jornal da Bahia, s/d.

²⁶² Correio da Bahia, 24 de novembro de 1979.

²⁶³ Jornal da Bahia, 24 de novembro de 1979.

²⁶⁴ FRANCO, p.228

ESSES MOÇOS – Dos quais o Teatro Livre da Bahia é um reduto reafirmam o velho, comprometendo o novo. Através a [sic] experiência colonizante a que chamam de Teatro de Rua, por exemplo, pretendem levar cultura para o povo, como se o povo precisasse da cultura deles. São os neo Nóbregas (e Anchieta) empenhados na catequese dos selvícolas, a massa. Ou uma versão baiana do Hare Krisna – qualquer dinheiro compra o seu incenso²⁶⁵.

Aqui Ribas questiona a experiência dos espetáculos de rua do TLB em 1977. Em uma análise que, para os padrões da época pode ser considerada, conservadora afirma que a tentativa de levar “cultura para o povo” seria “colonizadora”. Na verdade, esse tipo de crítica contra a tentativa de popularizar o teatro é feita igualmente à experiência do CPC da UNE. Alguns críticos consideravam a experiência do CPC fracassada, na medida em que não conseguiram atingir o objetivo principal que era o de conscientizar as massas. Mas como veremos posteriormente, havia menos uma tentativa em conscientizar as massas através do Teatro de Rua, que de dialogar com as camadas populares em prol de integrá-los às atividades culturais da cidade.

Algumas vezes essa crítica partia de dentro da própria esquerda. Principalmente depois do AI-5 e o conseqüente aumento da repressão do regime militar, os intelectuais e artistas progressistas se questionavam sobre as causas da derrota da “frente única” rumo à revolução brasileira. E no campo da cultura, Vianinha, por exemplo fez uma autocrítica interessante da sua relação com o povo no início da sua carreira:

(...) descobrimos que na horizontalização da cultura há necessidade, em primeiro lugar, de um trabalho de continuidade, que para nós praticamente não existia. Eu acho que realizei espetáculos teatrais em todas as favelas do Rio de Janeiro, mas devo ter realizado um ou dois em cada uma. Isso significa uma total descontinuidade e não tinha nenhum significado. Nós trabalhávamos em sindicatos, mas as condições de trabalho eram utópicas. Era a paixão pela atmosfera, a paixão do encontro do intelectual com o povo, e para nós era incandescente, mas, ao mesmo tempo, muito romântico. Informou muito mais a nós do que à massa trabalhadora. Eles continuavam com seus problemas de lutas salariais e nós, em determinado momento, descobrimos que estávamos reduzindo nossas conquistas culturais ao fato de ir para o sindicato e fazer um ‘auto do *tutu* que acabou’, defendendo o aumento salarial. Não era um aprofundamento cultural. Essa é uma visão que hoje repudio porque acho que o processo de aprofundamento cultural tem de ser feito diante das forças que absorvem cultura, e eu não posso inventar outros componentes que não os de nossa sociedade²⁶⁶.

²⁶⁵ Jornal da Bahia, 9 de setembro de 1977.

²⁶⁶ PATRIOTA, p.43

Aqui Vianinha afirma que ele e os artistas engajados fracassaram nas duas frentes: ao atingir o povo não trouxeram contribuições importantes em termos sociais e políticos, ou seja, não conseguiram ajudar na transformação da sociedade em direção ao socialismo. Projeto almejado pela esquerda; nem desenvolveram a cultura brasileira. No próximo capítulo irei aprofundar a análise sobre o debate que existiu, principalmente na segunda metade da década de 1970, sobre os erros e acertos da arte engajada.

Por hora fiquemos com a continuação da problematização feita pelo crítico de teatro Carlos Ribas que questiona o caráter conscientizador das peças do TLB e de João Augusto:

PANFLETOS DEBILÓIDES – Sem perceber os “Meninos de João” e o próprio João Augusto são mais caretas que as professorinhas do Mobral. Fazem a crítica – social, artística ou sócio-artística – pela ética, retornando à velha alienação da arte pelo valor. São mais auto-censurados do que censurados. Comprometendo o todo – atitude mais cômoda – entregam como entreguistas aqueles que dão nome aos bois. Eles próprios não entregam – a não ser nos bastidores – com medo de serem entregues, e não denunciam – a não ser ao pé do ouvido – por covardia: para não serem denunciados. Enfim, eles e seus tutores mentem o tempo todo. E errando a língua e a linguagem “distribuem” panfletos debilóides, não nas praças, mas nas Oficinas²⁶⁷.

Carlos Ribas, em um tom agressivo, parece discordar especificamente da experiência da oficina de teatro que o grupo fez em parceria com o ICBA. Aqui o mais interessante é que o crítico ataca o TLB e João Augusto afirmando que eles seriam “caretas”, “dedo-duro” ou “covardes”. Ele diz que os artistas do grupo não “denunciavam”, mas não esclarece o que deveria ser denunciado. Acredito que ele fala de se posicionar mais explicitamente contra o regime militar, ou seja, os integrantes do TLB estariam calados frente à repressão. Essa crítica como veremos ao longo da minha pesquisa não tem procedência. O Teatro Livre e João Augusto contribuíram enormemente para a luta pela democracia. E essa luta não era velada, muito pelo contrário, eles denunciavam abertamente que era contra as arbitrariedades dos militares no governo. Principalmente no período de “abertura” que se tornou mais favorável serem feitas críticas abertas ao regime, seja através da coluna teatral de João Augusto, seja através das peças do Teatro Livre da Bahia.

5.3 A coluna de João Augusto no jornal A Tarde

²⁶⁷ Jornal da Bahia, 9 de setembro de 1977.

João Augusto escreveu uma coluna semanal especializada em crítica de teatro no jornal A Tarde, um dos jornais de maior circulação da cidade, entre os anos de 1975 e 1979. Era uma coluna lida pela maioria das pessoas que estavam envolvidas com teatro nesta época ²⁶⁸. No entanto, talvez pela má conservação do acervo ²⁶⁹, ou mesmo devido à dinâmica do próprio jornal na época, a coluna não aparecia regularmente. Mas de qualquer forma, foi possível encontrar durante esses quatro anos, os escritos de João Augusto que contribuíram para conhecer não somente a sua opinião, mas também para acompanhar as atividades do TLB e de outros grupos de teatro engajado do período.

Esperava-se encontrar na referida coluna do jornal A Tarde julgamentos e avaliações sobre as produções, encenações ou textos dos espetáculos. Mas, curiosamente, foram raras as ocasiões na qual João Augusto escreveu críticas. O diretor priorizava principalmente a programação das casas de espetáculos da cidade, as atividades dos grupos amadores e profissionais, prazos e informações do SNT, dentre outros temas. Havia também diversas citações de artistas e intelectuais e ainda análises dele próprio sobre a cultura e a conjuntura política nacional e internacional.

Como o meu principal interesse é o de discutir como João Augusto utilizava a sua coluna como meio para expressar sua opinião sobre as questões econômicas, sociais e culturais do país, destacarei os temas evocados. No âmbito teatral, dei prioridade aos trechos em que ele analisa o fazer teatral baiano e brasileiro e os grupos de teatro engajado de Salvador e de outras partes do país. Destaco também as sessões nas quais ele responde aos leitores, pois aqui se pode entender os seus posicionamentos artísticos e políticos de uma maneira mais clara e objetiva, e por outro lado, tomar conhecimento de como pensavam as pessoas que assistiam as peças e/ou que liam a sua coluna.

Muitos artistas de esquerda que exerceram cargos nos órgãos do Ministério da Educação e Cultura (MEC) entendiam que poderiam evitar que a arte se tornasse mera mercadoria através do financiamento do Estado, em virtude de o Estado ser o financiador dos espetáculos. João Augusto, através de sua coluna de jornal, parece compartilhar mais da idéia de que os produtores cobrem do Estado:

Na área estadual, o Governador nomeou novo diretor para a Fundação Cultural. E o Secretário da Educação empossou o poeta Cid Seixas na direção do TCA – o que pode

²⁶⁸ Entrevista com Armindo Bião concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

²⁶⁹ O jornal A Tarde foi encontrado no acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

ser conseqüente, desde que lhe dêem condições de trabalho. Praticamente apenas **mudanças**, mas, ao que parece, salutares. Perdeu-se muito tempo, pois tais mudanças demoraram, vieram com bastante atraso: um ano perdido. No setor cultural o que se fez totalmente inexpressivo. O ano começa agora, e a partir de agora podemos esperar definições. Esperar e cobrar²⁷⁰.

Nesse trecho João Augusto dá mostras do que espera das autoridades públicas para ajudar a cultura baiana. Ao anunciar que iria “cobrar” as ações do Estado baiano no setor cultural ele se colocava no papel de “guardião” dos interesses artísticos e crítico das ações do governo estadual. Por outro lado, a nomeação de um poeta para a direção do Teatro Castro Alves mostra que também no âmbito estadual havia a mesma estratégia de tentativa de cooptação dos intelectuais.

Como visto anteriormente, João Augusto era funcionário do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e uma de suas funções era divulgar as atividades do órgão na Bahia. O SNT foi expandido na gestão de Ney Braga no Ministério da Educação e Cultura (MEC), e nesse período foram realizados diversos eventos, como seminários, entrega de prêmios, financiamentos de montagens, dentre outros. João Augusto anunciava-os freqüentemente em sua coluna, como neste trecho abaixo em que ele não só defende a instituição que dirige como também refuta as críticas feitas por outros colonistas contrários à política do SNT:

Agora que alguns grupos baianos já enviaram ao SNT seus pedidos de auxílio da montagem, agora que já foi constituída Comissão para a escolha dos melhores infantis do ano – volta-se a escrever que **nada** está sendo feito do Plano de Ação, apresentado pelo SNT. Por motivos burocráticos, o auxílio para **excursões** ainda não se estendeu ao Norte-Nordeste. (...) A ajuda a quatro montagens nos Estados, a escolha dos melhores espetáculos infantis do ano, o concurso para universitários e o concurso de dramaturgia de 75 já estão sendo executados **nacionalmente**. Falta ainda a Leitura das peças selecionadas no Concurso de 74, o que deve ocorrer em outubro próximo. (...) Tudo isso já é resultado, e tem sido notícia²⁷¹.

A defesa da política do SNT é parte da concessão que justificava a presença de João Augusto como dirigente de um órgão cultural do governo militar. Mas, isso não pode ser entendido como um apoio incondicional ao conjunto das políticas desse governo, até porque como homem de teatro preocupado que era com a conjuntura de repressão em que se vivia nessa época, ele que era contra a censura e as demais arbitrariedades desse governo.

A citação em sua coluna sobre a premiação da peça de teatro *Patética* de João Ribeiro Chaves Netto é um exemplo de posicionamento contrário ao regime militar. A questão em torno da

²⁷⁰ Jornal A Tarde, s/d.

²⁷¹ Jornal A Tarde, 29 de agosto de 1975.

premiação dessa peça foi bastante polêmica e considerada o escândalo do ano de 1978 pelo meio teatral. Orlando Miranda, que era o presidente do SNT na época, esperou meses para conseguir marcar a reunião final do júri para que se confirmasse o prêmio do Concurso de Peças do órgão. Sabendo que *Patética* seria a vencedora, os artistas e jornalistas pressionavam Orlando Miranda para que fosse divulgado o resultado da premiação. Quando finalmente conseguiu realizar a reunião, o texto foi “confiscado” por agentes dos órgãos de segurança do governo, sob a alegação de que a peça tratava de “matéria subversiva, além de conter insinuações inaceitáveis à morte do jornalista Vladimir Herzog”²⁷². Portanto, João Augusto em sua coluna questionou a ação do Ministério da Justiça, em nome de Armando Falcão, em relação à peça de João Ribeiro Chaves Netto: “PATÉTICA – Orlando Miranda homologou o prêmio para a peça confiscada. O caso Herzog conquista outra vitória. Agora, na área do SNT. E agora Armando Falcão?”²⁷³

Para além do SNT, João Augusto questiona a política de educação e cultura nos âmbitos nacional e estadual. Em um longo texto em sua coluna, ele analisa o Plano Nacional de Cultura (PNC) lançado pelo governo de Ernesto Geisel em 1975:

Na hierarquia dos problemas nacionais, nenhum sobreleva em importância a gravidade ao da Educação. (...) O ensino é sagrado – embora *nacionalmente* aconteça o que todos sabemos; o sistema educacional brasileiro se está transformando em gigantesca fraude. A queda progressiva da qualidade do ensino no Brasil é denunciada semanalmente nos editoriais da nossa Imprensa. Parece até que o Marques de Pombal ao expulsar daqui os jesuítas destruiu mesmo nossa rede escolar. Há uma perspectiva de mudança. O Conselho Federal de Cultura pretende executar um PLANO NACIONAL de Cultura. Vamos ver até que ponto esse Plano pode ativar as SEC deste Brasil²⁷⁴.

Com as novas medidas na cultura, o governo militar tentava assumir o controle do processo nesse setor. João Augusto via com otimismo as mudanças que o PNC poderia gerar, mas ao mesmo tempo denunciava a má qualidade da educação do país. Parece entretanto, que João Augusto estava cada vez mais crítico com as políticas culturais no âmbito estadual:

Na área do teatro, todo auxílio, colaboração, patrocínio vindo da SEC (via *Fundação Cultural*) tem sido até hoje acriterioso, primário, paternalista, inseqüente. Quando se trata de fazer algo é sempre de *cima para baixo*. Nunca é proposto o diálogo, o encontro, o lance. Nunca são ouvidas as bases. E por que? Pra que? A postura inicial é sempre a impostura: as necessidades de afirmação, as pretensões, as falsas hierarquias, as poses, o

²⁷² PACHECO, Tânia. O Teatro e o poder. NOVAES, Adauto (org). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano/ SENAC-Rio, 2005. p.284

²⁷³ Jornal A Tarde, 5 de dezembro de 1978.

²⁷⁴ Jornal A Tarde, s/d.

poder. *Teoricamente* nossos SECRETÁRIOS vem declarando sempre que não pode haver Educação sem Cultura. Na *prática* tudo continua igual: a indefinição, a insensibilidade, a passividade e apatia. Não só o movimento teatral, como qualquer outro na Cidade, se re-sente disso. Não há estímulo, incentivo, anima-ção cultural. Apesar de tudo, sem condições, nosso artista (de teatro ou não) produz. Mas cultura não é só produção. (...)²⁷⁵

No trecho acima João Augusto faz uma avaliação negativa da política cultural que foi implementada pelo governo estadual. A sua análise pode não representar o que pensava todo o conjunto dos artistas e intelectuais da sua época, mas pode ser representativo do sentimento de inconformismo de uma parte da sociedade artística em relação à política do governo. Eu vejo na crítica à falta de diálogo, e o apelo para que se ouça “as bases” e, por outro lado, a crítica pela postura autoritária, sempre de “cima para baixo” por parte do governo, um reflexo da postura adotada por parte das esquerdas, principalmente a partir de meados da década de 1970. Tentava-se pressionar o regime para que fossem efetivadas as mudanças que estavam sendo prometidas devido ao processo de abertura. Mas é sabido que os militares não pretendiam efetivar qualquer tipo de transformação social que não estivesse sob o seu estrito controle, portanto a repressão aos movimentos sociais continuava e estes, por sua vez, ganhavam cada vez mais força. Dessa forma, João Augusto parecia estar do lado daqueles que tencionavam o governo para que pudessem participar do rumo que estava tomando a política cultural.

Para muitos artistas e intelectuais de esquerda desse período na qual se esboçava sintomas cada vez mais visíveis de crise de dominação política, a causa dos problemas financeiros que o teatro enfrentava era a subvenção do estado. Para eles, ter o Estado como financiador do teatro era uma forma de fugir da via mercadológica. João Augusto parece compartilhar dessa perspectiva:

Nosso teatro, vivendo sob a iniciativa privada enfrenta dois problemas, sem solução à vista, que determinam sua qualidade cultural. O primeiro é dinheiro. Em países civilizados, o teatro tem um apoio de base: quando não motivado por uma política cultural do Estado, e animado por Fundações e/ou Instituições particulares. No Brasil tais suportes não existem. As Fundações funcionam como instituições de caridade. A política cultural do Estado **começa** a existir. Ainda é vacilante, pouco conseqüente, às vezes contraditória. A iniciativa privada sustenta o teatro no Brasil, daí a predominância do comercial (e do romântico) em nosso meio teatral. Alega-se que a intervenção do Estado (através de uma política para a cultura) pode conduzir ao totalitarismo cultural. Esquece-se do totalitarismo, menos evidente, do mercado comercial, que igualmente avilta e marginaliza o trabalho teatral. Os exemplos da França (é verdade que nem todo país chega a ter um André Malraux como Ministro da Cultura) e da Inglaterra indicam o oposto: revelam que o perigo do totalitarismo é

²⁷⁵ Jornal A Tarde, s/d.

nulo. Entre a política cultural e o comercialismo não há escolha. Os governos mudam ou modificam suas perspectivas. Mas o comércio não pode fugir à sua finalidade.²⁷⁶

Havia um debate entre os artistas de esquerda sobre como se deveria enfrentar a crise financeira do teatro brasileiro, se pela via da vinculação ao estado ou pela via do mercado. João Augusto parecia acreditar que através das políticas públicas se poderia haver algum tipo de mudanças de perspectivas. Creio que ele se referia à possível chegada da democracia e dessa forma ele parecia esperar um maior diálogo para ajudar no aperfeiçoamento das políticas voltadas para o setor artístico. Para ele, se dependesse do comércio, no entanto, o teatro fatalmente deveria respeitar a lógica de mercado. Ele esclarece, ainda, que estar “livre” no mercado, não quer dizer “estar livre” em sua essência, pois dessa forma, na verdade, o teatro encontra-se aprisionado pelo setor privado. Porém, há críticos dessa perspectiva defendida por João Augusto, a exemplo de Jean-Claude Bernadet, que, segundo ele, seria um erro de alguns artistas e intelectuais progressistas, ao esquecerem que sendo o estado capitalista, a ajuda financeira estaria também imbuído de um interesse em termos de lucro²⁷⁷. João Augusto, porém, parecia mesmo acreditar que através das políticas do SNT o teatro poderia seguir por um caminho de valorização da cultura popular e de transformação social.

Não é de se estranhar que João Augusto se esforce em tentar participar dos rumos da política cultural que se desenvolve no estado. Se por sua vez o regime tenta cooptar artistas progressistas para legitimá-lo, esses artistas tentavam fugir da lógica mercadológica através da subvenção estatal. É dessa forma que ele, em diversos momentos na sua coluna, defende a política do SNT.

Finalmente João Augusto cita no trecho acima a importância de André Malraux, que foi ministro da cultura na França na década de 1960 e que teve um desempenho marcante para as Casas de Cultura, e mostra a sua afeição à atuação do francês no governo. Como artista engajado que era, Malraux, juntamente com outros artistas e intelectuais progressistas, como Jean-Paul Sartre, Régis Debray, Constantin Costa-Gavras e Michel Foucault, assinaram no dia 22 de setembro de 1975 uma carta de apelo contra a condenação à morte de onze homens e mulheres na

²⁷⁶ Jornal A Tarde, 3 de dezembro de 1976.

²⁷⁷ JORGE, Marina Soler. **Cinema Novo e EMFRAFILME: cineastas e estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira**. 2002. Dissertação de mestrado, departamento de Sociologia do Instituto de filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. p.54

Espanha franquista²⁷⁸. Acredito que o engajamento do artista francês só reforçava essa admiração por parte de João Augusto.

Na coluna de João Augusto é bastante freqüente também a referência às arbitrariedades da censura, não somente emitindo a sua própria opinião, como também citando outros artistas que não se calaram diante da repressão sofrida durante o período de governo civil-militar, como Chico Buarque, Plínio Marcos, Glauber Rocha, entre outros. Nesse trecho ele cita alguns intelectuais e artistas:

- A censura prejudica todas as expressões de liberdade, todas as tentativas de sermos livres e conscientes. E a condição humana é esta: se não formos livres e conscientes não temos nada de especial, de humano. Dom Paulo Arns, cardeal de S. Paulo
- Comportamentos preconceituosos que vetam Plínio Marcos, por ser Plínio Marcos, que caçam a inspiração de Chico Buarque por ser Chico Buarque, não são condizentes com os nossos foros de civilização, nem com o desenvolvimento cultural que pretendemos alcançar. Norton Macedo, deputado Arena-PA
- O que é mais maléfico: a censura institucionalizada, policial ou a censura estética do Tinhorão? Eu por mim acho mais temerária essa do Tinhorão. Gilberto Gil
- Nada pior que o tacão burocrático dos censores. Informe JB
- A censura mais perigosa é a que esta dentro de nós, introjetada, aquela que nos faz falar uma linguagem que não é a nossa. A. Jabor²⁷⁹

Como foi visto anteriormente, o aumento de críticas abertas ao governo militar nos jornais se tornou comum a partir da segunda metade da década de 1970. É nesse período também que surgem diversos jornais alternativos que contribuem para a disseminação dos artigos de artistas e intelectuais que se opunham ao regime. O mais inusitado nesse trecho é a citação de uma fala de um deputado da Aliança Renovadora Nacional (Arena), partido que apoiava o regime militar. Acho interessante que ele tenha aproveitado a crítica de um aliado da ditadura para reforçar a sua própria crítica.

Em outro momento, João Augusto faz uma análise interessante de como a Censura prejudicava o teatro no Brasil:

A razão do interesse permanente e cerrado da Censura pelo teatro não pode ser explicada apenas pelas posições assumidas nos idos de 60, muito menos pela prodigalidade de palavras que tanto incomodam os ouvidos dos censores. Há uma consciência nítida da função do teatro como veículo de idéias, já que pornochanchadas são toleradas, mas qualquer texto que arranhe fatos da realidade é sistematicamente incomodado, quando não sumariamente proibido. O teatro parece ser o campo de experimentação da Censura,

²⁷⁸ ARTIÈRES, Philippe; ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. **68: une histoire collective (1962-1981)**. Paris: Éditions La Découverte, 2008. p.422

²⁷⁹ Jornal A Tarde, 17 de outubro de 1975.

onde os critérios mais rígidos são aplicados e a distensão é apenas notícia de jornal. Qual será o conceito de liberdade para os que dominam? Na verdade não há muitos – apenas este: liberdade é sempre, e exclusivamente, a liberdade de quem discorda de nós. Quem teve a coragem de dizer isso foi uma respeitável Sra. chamada Rosa Luxemburgo, muito amiga de Paulo Francis²⁸⁰.

Era muito inusitada a desproporção entre o tamanho do público de teatro durante todo o regime militar e a importância que o regime dava em termos de censura. O teatro no Brasil nunca foi um fenômeno de massas, mas durante o regime militar ele foi fortemente reprimido. Foram catalogadas mais de 400 peças censuradas durante toda a vigência dos militares no poder, outras centenas que foram totalmente proibidas, e ainda aconteceram diversos casos de prisões e torturas de atores e diretores. João Augusto explica esse fenômeno afirmando que tanta repressão se deve ao fato de os militares saberem do impacto que o teatro poderia provocar ao transmitir idéias. E no caso desse momento que foi marcado por uma promessa de abertura política, é de se espantar ainda mais a permanência das censuras e proibições às peças de teatro.

Além do teatro, outras temáticas eram também alvo de denúncia de João Augusto. Em 1978, ele chama a atenção, com fina ironia, para a arbitrariedade da polícia militar que não estava mais permitindo utilizar o estacionamento onde estava localizado o Teatro Vila Velha:

FERO-CIDADE: Na entrada existe uma placa comemorativa onde se lê: SENDO DO POVO este Passeio, ao gozo público foi restituído pelo Governo do Estado. Hoje, o PASSEIO PÚBLICO é do 6º Batalhão da Polícia Militar. Sem essa de povo. Fazem é o que querem. Agora, em represália pelo roubo de um carro roubado [sic], estão proibindo estacionamento para quem vai ao Restaurante Perez ou ao Teatro Vila Velha. Quando acabará o arbítrio?²⁸¹

É inusitado o endereço do primeiro teatro profissional baiano, que foi inaugurado no mesmo ano do golpe civil-militar, e se encontrava no mesmo local que abrigava o 6º Batalhão da Polícia Militar. Pode-se imaginar os constrangimentos e conflitos entre artistas e militares como este relatado acima por João Augusto em sua coluna.

João Augusto demonstra que defendia um teatro que se contrapusesse ao modelo puramente comercial. O teatro deveria atuar politicamente na sociedade, e isso significava para ele também estar vinculado às questões sociais da cidade:

²⁸⁰ Jornal A Tarde, 8 de dezembro de 1978.

²⁸¹ Jornal A Tarde, 27 de outubro de 1978.

(...) Parte da classe teatral esta mais afinada (afim de) a uma ideologia de mercado, do que a qualquer ideologia. Outra parte pensa o teatro como arte (e não como participação). Toda produção teatral é preparada PARA O CONSUMO, para o contato interpessoal – quando devia ser preparada PARA A COMUNIDADE. Sempre o particular – nunca o geral (a geral, a galera é só na teoria). A dificuldade de olhar para a comunidade é reflexo da incapacidade de se ver como classe – enquanto classe. A busca pela vivência comunitária é uma saída. Há outras? A classe teatral não se comunica, porque não dialoga. (...) A classe (grupo social, local de aprendizado, categoria, qualidade) é básico. A comunidade (o comum, o todos nós, a maioria, quantidade, o consenso, a sociedade) é básico também. A busca da vivência comunitária é imprescindível.(...)²⁸²

João Augusto neste trecho se diz contrário tanto à produção teatral que visa meramente o mercado, quanto àquela que se preocupa somente com a estética. Ele defende que o teatro deve se relacionar com a sociedade em que ele está inserido. Demonstra dessa forma, ter uma visão engajada, pois considera que sua arte deveria responder às problemáticas da sociedade. O alvo de sua crítica são aqueles artistas e intelectuais que pretendiam fazer “arte pela arte” e aqueles que tentavam se inserir na lógica da indústria cultural.

O diretor volta a falar sobre o assunto e confirma a mesma análise vista anteriormente. Ele acredita que se o teatro, em termos de temática e produção, se voltar somente para o mercado é uma arte “elitista e reacionária”,²⁸³

Em outro momento João Augusto faz uma análise brilhante do cenário cultural que o país vivia durante o processo de abertura. Ele enumera os sintomas negativos da lógica de mercado que muitos artistas adotavam nesse período:

A organização teatral e o sistema de produção dominantes reduzem qualquer espetáculo a uma mercadoria. Para muita gente isso é uma saída e a única justificção existente para o teatro hoje em dia. (...) E o teatro passa a ser um meio de produção de objetos artísticos. Como **objeto** todo espetáculo-mercadoria está entregue ao sistema de produção capitalista e industrial. A indústria cultural ganha mais um produto. O teatro, como qualquer produto, passa a merecer um trabalho mercadológico de apoio. Para quem sonha com o teatro profissional feito no sul, é a glória: cada espetáculo terá uma pesquisa de mercado, um estudo de sistema de distribuição, uma análise de consumidor, uma implantação da imagem, um planejamento de conceito, etc. a mercadologia aplicada ao teatro. O **marketing** à nossa disposição.²⁸⁴

O diretor denuncia o fatalismo da mercantilização do teatro. Na verdade, ele revela toda a lógica que tenta introduzir o teatro na indústria cultural vigente. Segundo ele, para muitos artistas naquele momento esse seria o único caminho possível para o teatro. Diversas vezes na sua coluna,

²⁸² Jornal A Tarde, s/d.

²⁸³ Jornal A Tarde, s/d.

²⁸⁴ Jornal A Tarde, 16 de julho de 1976.

João Augusto critica os artistas baianos que têm o teatro do eixo Rio-São Paulo como parâmetro. Como alternativa, ele defende a descentralização do teatro brasileiro como meio de fugir do modelo mercadológico do teatro dito profissional do “sul maravilha”, como ele mesmo nomeia.

João Augusto analisa e critica severamente o modelo de profissionalização do teatro baiano baseado nas experiências, segundo ele negativas, do Rio de Janeiro e São Paulo:

E há o sonho provinciano de um teatro **profissional**, via sul. Um teatro que só faz esvaziar e tirar toda nossa capacidade criadora, sem dar nada em troca, um teatro que medioriza qualquer um. O sonho da empresa – e o pesadelo das exigências da empresa, que são incompatíveis com um trabalho verdadeiro, real, conseqüente? Os valores técnicos e econômicos são cada vez mais privilegiados, nessa sociedade que renega os valores culturais e humanos. As fundações e as divisões culturais afundam na apatia, se arrastam sem planos de ação, sem política cultural, sem diálogo entre seus componentes, à mercê da vaidade de alguns, do esforço de uns outros, do “vamos fazer isso”? E surgem promoções isoladas, gratuitas, alienadas e alienantes, onde alguns comparecem “pra fazer média”, agradar a terceiros e ver algo que lhe agrada em cheio. To cheio.²⁸⁵

É preciso se levar em conta que a partir do início da década de 1970 inicia-se um processo de desenvolvimento da indústria cultural no Brasil incentivada principalmente pelo governo. Dentro dessa lógica, predominava no meio cultural, a idéia de que a crise financeira que se vivia, poderia ser enfrentada “profissionalizando” o teatro. E essa profissionalização significava encarecer a produção teatral, investir na formação acadêmica dos atores, dividir as tarefas de uma organização de um espetáculo, etc. O teatro que se fazia no sudeste brasileiro, era o parâmetro dessa profissionalização. Desta forma, fazer avançar o teatro na Bahia significaria copiar esse modelo, ou seja, inseri-lo dentro da lógica de mercado. João Augusto, criticava os artistas baianos que consideravam o modelo como ideal. E a crítica era sempre feita em termos da preferência por um teatro comercial que era feito nessa região. Não é possível afirmar que é correta e exata essa avaliação do teatro que era feito no Rio de Janeiro e São Paulo desta época. Mas o que é mais importante para a presente pesquisa é que para ele a busca do teatro profissional através desse viés comercial era equivocada. Defendia um teatro alternativo à essa lógica, com produções coletivas, voltado para os questionamentos sociais e em prol de “valores culturais e humanos”, como veremos principalmente no próximo capítulo quando serão discutidas as atividades do TLB.

Para ele, estando o teatro nas mãos de empresários, tudo o que se fizesse seria com o objetivo de gerar lucros. Mesmo as inovações em termos de estética ou de produção teria como

²⁸⁵ Jornal A Tarde, 7 de abril de 1975.

orientação, uma conquista de um maior público, para, conseqüentemente, haver maior lucratividade²⁸⁶.

João Augusto também questiona a forma em que esse teatro de perspectiva mercadológica poderia se relacionar com o público, além de desconfiar dos benefícios políticos e ideológicos que a globalização cultural, já evidente à época, poderia trazer com o processo de profissionalização do fazer teatral:

Não se procura mais ideologias no teatro, mas significados. A meta é a comunicação global, uma espécie de cretinização do público, idêntica à aldeia televisiva cantada por McLuhan. O negócio é pensar pouco e viver muito (em extensão e em superfície). E tudo bem no ano que vem. Cada vez melhor. (...) Com isso se desenvolve as interpretações culturalistas, o monopolismo cultural. E temos a cultura e o napalm na era dos satélites. A planetarização da cultura de massa. O fetiche da agressão cultural massiva. O mundo do objeto: todo mundo consumindo (a **produção** é privilégio de uns poucos – dos técnicos e dos artistas). **É a glória**. A glória da cultura dominante, com seus esquemas conhecidos, formas populistas ou popularescas de teatro (nunca popular), paternalismo pretensamente didático, intelectualismo disfarçado em mergulho antropológico nos mitos e costumes, e uma pseudo-abertura, expressa em uma caridosa extensão do produto cultural a passivos consumidores – que nada tem a ver com ele – sob forma de preços populares ou até – generosamente – gratuitos. E depois? A institucionalização? O dirigismo cultural? Os brazilians centers?²⁸⁷

Aqui o diretor reafirma que enxerga o teatro dentro de uma perspectiva de esquerda que se tinha à época, pois para ele, o teatro deveria estar à serviço do povo e não atender às exigências do mercado. E sobre a relação desse tipo de teatro com a cultura popular, ele denuncia a forma que se dá essa aproximação: tratando-a de maneira “paternalista” ou “folclorizada”. A partir daí João Augusto fala sobre a confusão que se fazia na época entre uma autêntica cultura popular e a cultura de massa. O público de teatro seria tratado, segundo ele, como “consumidor” como o de qualquer outro “produto”. Para ele a busca de uma ampliação do público somente em termos de “ganhar dinheiro” é um dos efeitos da lógica da cultura de massa que o teatro tentava assimilar.

Se nos anos 1960 pensava-se na maioria das vezes em conquistar um público mais amplo para levar uma mensagem de conscientização com o intuito de contribuir para a revolução brasileira, na década seguinte, o projeto de popularização do teatro estava associado ao aumento da renda dos atores e dos empresários. Mas como vimos no capítulo anterior, para muitos intelectuais, a proposta revolucionária consistia em popularizar o teatro para melhor dialogar com as camadas populares. Aqui na Bahia, o TLB é um bom exemplo disso.

²⁸⁶ Jornal A Tarde, 16 de julho de 1976.

²⁸⁷ Jornal A Tarde, 16 de julho de 1976.

João Augusto denuncia que a cultura vinda do povo seria sempre tratada como um meio de garantir lucros. Ele faz uma crítica ferrenha ao modo como o mercado trata o povo de forma a transformá-lo em um público passivo e o manipula de acordo com a lógica do “faturar cada vez mais”²⁸⁸. O que estava em jogo, do seu ponto de vista, não seria uma maior aproximação com a cultura popular para que o povo pudesse aparecer representado nos palcos, mas uma maior facilidade de aceitação da maioria da população para que o negócio pudesse render mais financeiramente.

A partir daí João Augusto tenta encontrar uma solução para que o teatro conseguisse dialogar com um público mais amplo e que pudesse contribuir para uma transformação social, de acordo com o ideal de sociedade socialista que se preconizava à época:

Para devolver ao teatro sua utilidade **social** como acontecimento **cultural**, para reintegrá-lo ao povo, é preciso se pensar as bases materiais que condicionam a produção teatral – sua organização, sua dramaturgia, seu repertório e seu público. Pensar o papel do espectador, seu caráter de **leitor de espetáculos**, a procura de sua participação ativa, de sua criatividade (a partir e através do) no espetáculo. É preciso transformar profundamente a base produtiva em que nosso teatro se apóia. É mais que necessário livrar o teatro de sua preocupação econômica de sua mais-valia abusiva, de seu caráter de mercadoria – e convertê-la num **serviço cultural público** à disposição de todos, à disposição do povo. E quando falo para não [corte] no conjunto amorfo da população economicamente menos dotada, mas na ampla vanguarda de forças sociais que seguem um processo ascendente e lutam por uma sociedade sem **classes**.²⁸⁹

João Augusto em outro texto, e ao que parece, em outro momento de sua reflexão, defende um projeto de teatro, aparentemente, diferente do que fora esboçado acima em diferentes escritos. A citação a seguir, mostra como esse polêmico diretor concebe relação do teatro com o comércio:

(...) Não deve haver nenhum preconceito na exploração comercial de nenhum espetáculo. A atividade “comércio” é mal vista pelos teóricos “deslumbrados”, e a palavra “comercial”, no terreno artístico, é pejorativa há muito tempo. Na verdade entre comércio e cultura sempre houve uma relação íntima, um paralelismo, um causa-e-efeito. Atenas e Florença (símbolos de cidades criadoras de valores culturais) foram eminentemente comerciais, como lembra e adverte Fernando Pessoa, o poeta. Não é o fato de ser **comercial**, que tira de um espetáculo seu valor ou importância. Pelo contrário, acreditamos que se a proposta é **ser comercial**, o espetáculo deve ser “mais cuidado”, pelo menos em seu aspecto formal. Igualmente, ser **tradicional** não é o pecado maior de nenhum espetáculo que o é, desde que ele atinja um nível superior dentro das tradições e usos em que se apóia²⁹⁰.

²⁸⁸ Jornal A Tarde, 16 de julho de 1976.

²⁸⁹ Jornal A Tarde, 16 de julho de 1976.

²⁹⁰ Jornal A Tarde, 29 de março de 1975.

Aqui ele defende não ter nenhum preconceito com o teatro que é feito nos moldes comerciais. Inclusive justifica o argumento através do fazer teatral desde a antiguidade européia. O mais interessante nesse relato, para além da opinião contraditória do diretor, é a constatação de que um teatro que se voltasse para o comércio era visto de forma pejorativa pela maioria dos artistas dessa época. Isso demonstra que, de uma forma geral, era valorizado a arte engajada ou uma arte que, pelo menos, tivesse outras finalidades que não a meramente comercial.

Outra questão que parecia inquietar João Augusto naquela época era a importação da cultura estrangeira. Mas diferente do sentido de construção de uma identidade nacional que se pautava principalmente em fins da década de 1950 e meados de 1960, João Augusto questionava a lógica de consumo que era importada. Se nas décadas anteriores se queria encontrar a cultura popular para, a partir daí, se construir uma identidade brasileira, nessa nova conjuntura o sentido nacionalista da cultura era de “preservação” da “autêntica” cultura popular:

O mais grave problema que estamos enfrentando é o da importação de cultura de consumo, que além de amesquinhar o mercado de trabalho do artista brasileiro está esmagando as nossas formas de expressão mais autênticas. Um povo que não ama e não preserva as suas formas de expressão autênticas jamais será um povo livre. E nós brasileiros, lamentavelmente não estamos tomando conhecimento, nem garantindo espaço para as manifestações espontâneas de nosso povo. Isso é muito **grave**. É preciso que se fale nisso toda hora e em qualquer lugar. A preservação da nossa cultura é que é uma questão de segurança nacional. *Temos que defender as manifestações espontâneas de nosso povo contra a cultura de consumo importada*. Nossa atitude deve ser a de uma constante auto-crítica que nos garanta e ajustamento do nosso trabalho com a realidade²⁹¹. [grifo meu]

Grande parte dos intelectuais e artistas das esquerdas na década de 1970 não se colocavam mais perante o povo como seu porta-voz, como se fazia anteriormente, se defendia que deveria fazer o próprio povo falar. Acreditava-se sobretudo que deveriam fomentar as manifestações populares ditas autênticas. João Augusto parece que compartilhava dessa visão.

Ele dá prosseguimento à sua argumentação da seguinte forma:

Existe no mundo de hoje um hiato desnecessário entre os que almejam transformá-lo e os que preferem gozar a vida. Na verdade não há motivo algum para os gozadores da vida não se engajarem, por sua vez, em transformar, a fundo as sociedades em que vivemos. Pode-se satirizar a lei, os costumes, os poderes e até mesmo as virtudes – sem que isso, se esteja perdendo sua liberdade de criação, envolvendo-se, como dizem alguns, em **outras áreas**. (...) ²⁹².

²⁹¹ Jornal A Tarde, 7 de maio de 1976.

²⁹² Jornal A Tarde, 7 de maio de 1976.

O recado de João Augusto se volta para os artistas que muitas vezes criticavam a esquerda de “patrulhamento” e, com isso podar a liberdade dos que faziam opções diferentes dessa esquerda. Acredito que ele identificou esses artistas como “gozadores da vida”, por muitas vezes preferirem abordar questões existencialistas e psicológicas.

Dessa vez a artilharia crítica de João Augusto se volta para o debate que existia no final da década de 1970 entre os artistas que se aproximavam da contracultura, como os tropicalistas por exemplo, e aqueles que estavam mais aliados ao modelo de arte engajada que se fazia antes do golpe militar. Isso porque para as pessoas vinculadas à contracultura, a esquerda, principalmente aqueles ligados ao PCB, fazia uma “patrulha ideológica”. Ao exigir dos artistas que faziam oposição ao regime militar a agir criticamente e que se comprometessem no processo de conscientização das massas²⁹³. A partir da citação acima se deduz que João Augusto acreditava que não havia contradição entre os dois pólos: o comprometimento em ajudar na transformação da sociedade, não significaria a perda de liberdade de criação.

Em outra passagem João Augusto participa mais diretamente desse debate sobre a “patrulha ideológica” exatamente no ano em que ela se instaura:

Acusar os outros de patrulheiros ideológicos é um modo de patrulhar ideologicamente. No caso do Cacá Diegues é bom não se esquecer do que foi sua participação no Cinema Novo – e do que fizeram com Sganzerla e Julinho Bressane. Em teatro essa postura já foi adotada. Exemplo baiano: a prisão de várias pessoas da classe teatral por ocasião do caso SENHORITAS (TCA). Quem chamou a polícia, horas depois estava na Segurança Pública hipotecando solidariedade aos colegas²⁹⁴.

Como se sabe, a primeira vez que o termo “patrulha ideológica” surge na imprensa foi em uma entrevista com o cineasta Cacá Diegues ao jornal Estado de S. Paulo em agosto de 1978. Vários artistas e intelectuais entraram neste debate, até mesmo Dias Gomes que disse não saber da existência da polêmica, mas de qualquer forma seria contra as patrulhas ideológicas entre os artistas²⁹⁵. Sobre a polêmica que se instaurou entre intelectuais e artistas posteriormente, João Augusto se coloca contra a postura dos que criticavam a esquerda e inverte toda a lógica dos que

²⁹³ NAPOLITANO, Marcos. O caso das “patrulhas ideológicas” na cena cultural brasileira do final dos anos 1970. In.: MARTINS FILHO, João Roberto. **O Golpe de 1964 e o Regime militar: novas perspectivas**. São Carlos: EDUFSCAR, 2006. p.40

²⁹⁴ Jornal A Tarde, 26 de dezembro de 1978.

²⁹⁵ Jornal da Bahia, 28 de janeiro de 1979.

acusavam-na de patrulhadores. Ele chega ao ponto de levantar suspeitas de que quem defende esse tipo de visão colaboravam com a repressão militar.

Mas, o inquieto João Augusto também questionava alguns posicionamentos da esquerda no campo da cultura ao tratar, por exemplo, da questão da forma-conteúdo. Esse debate gerou uma polêmica muito grande no Brasil, pois havia aqueles que defendiam o engajamento, portanto acreditavam que o conteúdo das obras artísticas deveriam sobrepujar a forma. Assim, os artistas que defendessem qualquer tipo de mudanças ou estudo em termos de forma era tachado de alienado. João Augusto avalia da seguinte maneira esse debate:

O velho e desgastado problema forma – conteúdo acabou há muito tempo, meu caro. Se quiser: foi definitivamente enterrado nos 70. Põe isso na cabeça. Reaja urgentemente contra a burocracia do “normal” e das “normas”. Acaba com seus receios, pudores e gavetas. Viva Marx e o Tio Patinhas. Viva Freud e nosso padrinho Padre Cícero. Analise as diferentes formas de poder atualmente presentes no dia a dia de cada um de nós – e no dia a dia histórico de todos²⁹⁶.

É importante enfatizar também que nesse trecho o diretor evoca dois símbolos politicamente antagônicos. Talvez ele estivesse tentando afirmar que não possuía nenhuma vinculação formal com qualquer agremiação política. Não foram poucas as vezes em que ele fez críticas às práticas da esquerda. Na verdade os anos 1970 foi um período em que a própria esquerda fez uma autocrítica, principalmente quando o movimento guerrilheiro foi aniquilado pelos militares. João Augusto avalia desta forma essas questões:

(...) Essa corrida para estar bem alimentado, bem vestido, bem habitado, etc. é um padrão estabelecido no nosso século por uma mentalidade de cultura americana transformada em padrão de cultura da civilização cristã e ocidental. Assuma o viver. A vontade de viver. A fúria de viver. O corpo precisa do mínimo, do necessário.[...] realmente nesta coluna não há muita crítica “aos erros e desacertos, absurdos, na arte e na vida” feitos pela dita “esquerda”. Não há – pra isso, cara leitora, já existe a indústria anticomunista, que não precisa dos meus serviços. Além do mais, estamos mais perto de Washington do que de Moscou – o que não me faz esquecer que há pessoas oprimidas há mais de 50 anos nos Arquipélagos Gulag, instituídos em nome da Mais Valia. Muito menos que existe a Hungria, a Tcheco-Eslováquia. Também nunca adotei a estética do tipo estalinista – a julgar qualquer arte apenas por uma mensagem. Nem vejo por que ficar preso a um formalismo banana e estéril, o que não quer dizer que a palavra vanguarda para mim seja quase um palavrão. Não acho também que qualquer pesquisa em nível de significante seja suspeita de alienação. Não vejo diferença entre a censura do Pravda e a de Brasília.²⁹⁷

²⁹⁶ Jornal A Tarde, 14 de junho de 1979.

²⁹⁷ Jornal A Tarde, 8 de dezembro de 1978.

Essa citação é muito interessante porque é demarcado claramente qual é o seu posicionamento sobre a conjuntura política nacional e internacional. Mesmo dizendo evitar o apelo anticomunista, ele se diz mais próximo de Washington do que de Moscou. Faz críticas ao socialismo real, ou pelo menos na sua versão estalinista, e ao capitalismo. E no campo da cultura também se afasta de um discurso mais sectário de uma parte da esquerda que defende a arte como instrumento político e, por outro lado, diz também não estar vinculado aos “vanguardistas” que defende as mudanças somente em termos estéticos. Parece que com esse posicionamento, ele tenta se colocar como independente de qualquer movimento, filiação partidária ou estética. Começava ao que parece uma fase de relativismo e de desencanto com os projetos de transformação social cujo modelo era a União Soviética.

João Augusto também questiona os artistas que se voltam no teatro somente para temáticas existencialistas:

Cada vez mais, as pessoas tomam uma postura existencial que coloca seu trabalho como uma profissão voltada para uma visão introspectiva do mundo e das coisas – e não voltada para fora. É sempre o mesmo público diante de nós – um público que não reage nunca como classe, mas como indivíduo. A única possibilidade é um teatro da crueldade **brasileira**, do absurdo **brasileiro**. Teatro anárquico, cruel, grosso, como a **grossura** da apatia em que vivemos, nesta terra, neste país.²⁹⁸

Segundo a historiografia, a década de 1970 é marcada pela considerável predominância de uma estética voltada para as questões existenciais, de foro íntimo e que fazia modificações principalmente em termos formais. O que não quer dizer que não houvesse presentes na cena artística da década outras leituras de mundo. No meio teatral, duas correntes teóricas destacavam-se, de um lado estavam aqueles artistas e intelectuais que se aproximavam de uma visão contracultural-experimentalista e de outro a nacional-popular.

João Augusto defendia uma concepção de teatro pautada nas questões que a sociedade brasileira vivia naquela época. Portanto, aproximava-se mais de uma visão nacional-popular, o que não quer dizer que defendesse em sua integridade essa perspectiva. Passados mais de uma década, João Augusto fez um balanço do teatro popular que era feito na década de 1960. Ele expôs qual era o seu posicionamento sobre o assunto ao responder a um leitor da sua coluna: “Todo drama social realista foi enterrado nos anos 60 (...) Há gente (autores poucos) que ainda usa essa forma de teatro. Se quiser faça – sabendo de antemão que tal forma de teatro não tem mais a autoridade. Nem a

²⁹⁸ Jornal A Tarde, 14 de novembro de 1975.

aceitação que já teve. (...)”²⁹⁹ É interessante notar que mesmo afirmando que o tipo de teatro feito no período anterior ao golpe militar não seja mais aceito pela classe artística, ele não desaconselha que o faça.

A partir das suas produções com o TLB e mesmo através da sua coluna no jornal percebe-se que a sua preferência é o teatro popular. Uma das suas principais referências eram os artistas e intelectuais de esquerda que discutiam sobre cultura popular e engajada na Revista da Civilização Brasileira. Uma revista que dava uma ênfase especial aos temas culturais e era muito influente nos meios artísticos, políticos e intelectuais de esquerda³⁰⁰. Por diversas vezes João Augusto cita trechos de artigos da Revista da Civilização Brasileira de Maria Helena Kürner, Luiz Carlos Maciel, Fernando Peixoto, Dias Gomes, dentre outros. Como por exemplo um trecho em que Maria Helena Kurner define o que entende por teatro popular:

Teatro popular – O que importa é tentar e testar na prática uma nova conceituação de cultura popular que, a meu ver, não pode ser uma simplificação ou barateamento de uma cultura dita superior, **um falar por** ou **falar sobre** o povo, que apenas camuflam, em fachada demagógica, uma profunda depreciação e descrédito do que há de específico na linguagem, valores, aspirações e necessidades das camadas populares. O trabalho mais válido não é, portanto, o de vir falar **por eles** e sem o de **dar-lhes os meios** e a abertura que lhes falta para transformar sua sub-cultura local, profissional ou oral – ampliá-la, conhecê-la e afirmá-la cada vez mais **como cultura**³⁰¹.

Como foi assinalado anteriormente, grande parte dos artistas e intelectuais de esquerda desse período se diferenciavam daqueles que atuavam antes do golpe militar. Não se defende mais enfaticamente, de um modo geral, como na década anterior, uma *vanguarda* revolucionária. Nesta perspectiva, a conceituação de cultura popular foi redefinida. Não se pretendia mais falar *pelo* ou *para* o povo, mas dever-se-ia deixá-lo falar por si próprio. Pretendo voltar ao assunto no capítulo final em que trarei as atividades do TLB como exemplo de outro tipo de aproximação com a cultura popular.

Em 1975, João Augusto fez uma análise negativa de parte do teatro que era feito na Bahia e no Brasil:

²⁹⁹ Jornal A Tarde, 31 de março de 1978.

³⁰⁰ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do Povo Brasileiro – Artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p.133

³⁰¹ Jornal A Tarde, 10 de outubro de 1975.

O que mais deprime é que as pessoas não tomam conhecimento da mediocridade teatral vigente. Todos parece que tem um compromisso com o teatro, e não com o ser humano. Parece que sonham com alguma elite, com o público mundano que é atraído pela fama, ou que sonham com o público-massa, que é atraído pelo sucesso fácil, convencional, reacionário, das “gaiolas das loucas”. Alguns parece que trabalham para que seus espetáculos sejam um acontecimento estético. Há uma repetição incrível, enfadonha, chata, em tudo o que fazem. (...) O “fino do teatro” é ainda procurado, na base do “repertório selecionado, de nível”, etc. O espetáculo inteligente também **ainda** é um [sic] proposta. A infantilidade da censura afeta toda uma dramaturgia que teve de ser substituída pelo espetáculo, agora também na alça da mira. Brecht foi enterrado. Meyerhold já era. Teatro popular é folclore. Teatro com alguma conotação social, é “festivo” e “careta”.³⁰²

Segundo a sua perspectiva a crise que vive o teatro naquela época se dá por uma incompreensão dos artistas de como lidar com a forma de se relacionar com o público e ainda sobre a própria dramaturgia utilizada. Não é de estranhar a sua indignação ao ver o teatro ser manipulado para atrair as massas ou a elite através de uma produção que se preocupa somente com a estética, já que ele entendia que o teatro deveria servir à sociedade em que se vivia. Para ele, mesmo os espetáculos que possuíam uma preocupação social não atingia as suas expectativas.

Nesta perspectiva João Augusto também questionava o poder de alienação dos meios de comunicação de massas, principalmente a televisão, que em 1970 começava a ganhar uma força muito grande no Brasil:

Nada contra a TV enquanto veículo. Como realização é que não dá meu caro Edivaldo. Não garotão: TV e Teatro não têm nada em comum. Teatro não é eletrodoméstico, meu caro. A expressão “meio massivo de comunicação”, (...) surgiu nos States e é uma mentira – ou várias. Em primeiro lugar, esses meios não constituem realmente um veículo de comunicação, pois, comunicação implica em diálogo, intercâmbio, os mass média (veículos de massa) falam – mas não admitem respostas. São apenas meios de transmissão ou de difusão. Em segundo lugar, as palavras “massivas”, “massa” empregadas pela sociologia burguesa são conceitos abstratos imprecisos e equívocos. Assim a referência aos “Meios Massivos” podia sugerir o emprego por parte das massas populares de certos veículos transmissores de mensagens o que não ocorre na sociedade capitalista. Além disso, se se trata de meios de difusão, devemos saber a que fins estão destinados – e quem está utilizando esses meios, de acordo com que fins. Curioso: você evita a palavra capitalismo e a substitui por eufemismos como “sociedade de consumo”, “neo-capitalismo”, “sociedade industrial avançada” e “sociedade de massas”. Uma postura imperialista a sua. Postura aliás muito em moda, assumida por todos que reforçam em demonstrar que o capitalismo “agora é diferente” – e as teses que o analisaram não têm hoje mais validade. To sabendo. To sabendo³⁰³.

³⁰² Jornal A Tarde, 7 de abril de 1975.

³⁰³ Jornal A Tarde, 27 de maio de 1978.

Nesse trecho João Augusto, com ironia, questiona a falsa idéia de que a televisão é um meio que poderia contribuir para difundir um conteúdo popular, ou pelo menos que pudesse dialogar com as massas.

Como foi visto, alguns artistas de esquerda acreditavam que a televisão era um meio que poderia ser utilizado para a transmissão de suas mensagens. Para Dias Gomes, por exemplo, a televisão era um meio de denúncia. Ele defende que a Rede Globo lhe proporcionou a platéia popular que a geração de 1950 e 1960 tanto sonhou³⁰⁴. Mas salienta que não quer “dizer com isso que o sonho do teatro popular tenha se resolvido com a telenovela, de modo algum. Porque são coisas completamente diferentes, são gêneros diferentes, mas em termos políticos foi resolvido”³⁰⁵.

Mas João Augusto faz uma análise radicalmente diferente da vinculação com a televisão. Como visto na citação anterior, para ele a televisão só falsamente poderia ser um veículo utilizado pelas “massas populares”. Na verdade, ele acreditava que a televisão não seria nem mesmo um “veículo”, pois sendo assim designaria um certo diálogo com a população; mas sim um “meio de transmissão”. E em uma sociedade capitalista estaria à serviço dessa lógica. Posteriormente João Augusto reforça a sua oposição à televisão:

É meu chapa, a planetarização cultural imposta pelos meios de comunicação de massa (é sempre bom usar a expressão Mass Media – ela tá em inglês, e lembra aos esquecidos quem é quem, e quem é que manda) destrói as especificidades étnicas (tudo vira folclore, exótico, fantástico) e negam a cultura popular. Pense nisso.³⁰⁶

Ao denunciar em sua coluna tanto as arbitrariedades da censura impostas pelo governo civil-militar, como a pouca colaboração dos governos federal, estadual, e municipal para o financiamento das montagens teatrais; ou mesmo divulgando os atos de repressão dos militares fora do país, João Augusto mostra-se como um *autêntico* intelectual na concepção sartriana, já que estava comprometido ativamente na luta contra a ditadura em voga³⁰⁷.

³⁰⁴ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do Povo Brasileiro – Artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.329

³⁰⁵ *Idem*, 2000. p.329

³⁰⁶ Jornal A Tarde, 28 de maio de 1976.

³⁰⁷ Para Jean-Paul Sartre o *autêntico* intelectual, percebe as contradições sociais e desvela a sociedade *monstruosa* em que ele estava inserido. Para efetivar a sua denúncia o intelectual se coloca ao lado dos oprimidos: “*Em outras palavras, a natureza de sua (a do intelectual) contradição obriga-o a se engajar em todos os conflitos de nosso tempo porque todos são – conflitos de classes, de nações ou de raças – efeitos particulares da opressão dos desfavorecidos pela classe dominante e porque em cada um deles ele está, ele, o oprimido consciente de sê-lo, do lado dos oprimidos.*” Ver: SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ed Ática, 1994. p. 40

Tal postura é visível nas escolhas estéticas que João Augusto fez em suas peças, ou no discurso da sua coluna semanal, ou mesmo na sua vinculação com o SNT, de que ele era um intelectual engajado. No trecho a seguir, ele deixa claro qual deveria ser o papel do teatro como meio de conscientizar a sociedade: “Tomando como um veículo de educação coletiva, acho que importante é um teatro que procura identificar nossa sociedade, que possua uma consciência coletiva, que obrigue (ou procure obrigar) o público a tomar conhecimento dos nossos problemas.”³⁰⁸

³⁰⁸ Revista Magazine, s/d, 1964.

6. CAPITULO V

A AFIRMAÇÃO DO TEATRO LIVRE DA BAHIA E O CONTEXTO POLÍTICO E CULTURAL EM SALVADOR

“O teatro deve aprender na escola da rua.”

Bertold Brecht (Jornal A Tarde 17 de junho de 1977)

A partir de meados da década de 1970, com a redescoberta dos movimentos sociais e a abertura política para a atuação de *novos personagens*, surgem diversas frentes que acabaram por abalar as estruturas do regime militar que perdurara por anos³⁰⁹. Existiram diversas frentes de oposição, entre as quais se destacam no campo partidário o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), de oposição ao regime militar, o único possível legalmente. A Igreja Católica teve também um papel importantíssimo nesse novo cenário político, pois foi responsável pela organização popular nos bairros através das Comunidades Eclesiais de Base (CEB) e das Pastorais, ajudando a formar as associações de moradores e clubes de mães. Destacavam também algumas organizações de classe como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), a Associação Brasileira de Imprensa (ABI). É também nessa mesma época que surgem alguns movimentos chamados de “minorias sociais” como o movimento de mulheres, o movimento negro, o movimento indígena e o movimento homossexual, além do movimento sindical que é responsável por lutas históricas como a que aconteceu no ABC paulista e do Movimento Estudantil, principalmente o universitário, que organizou grandes manifestações de rua em todo o país, desde a segunda metade da década de setenta³¹⁰

Ao fazer uma autocrítica dos erros cometidos que resultaram na derrota das esquerdas com o golpe militar em 1964, e depois com a execução e perseguição dos grupos guerrilheiros, uma parte dos militantes de esquerda decidiu utilizar outra estratégia de enfrentamento ao regime, que consistiu basicamente em uma maior aproximação do povo. Assim é que alguns militantes decidiram se aproximar dos movimentos de bairros, que por sua vez teve uma influência muito forte da Igreja Católica. Surgiram, juntamente com esses setores dos movimentos sociais, uma nova vertente no seio das esquerdas. Qualquer atitude que lembrasse a vanguarda revolucionária, com ideais conscientizadores era visto como sendo autoritário.

³⁰⁹ SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena**: experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo 1970-1980. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

³¹⁰ ARAUJO, MARIA PAULA. **Memórias estudantis: da fundação da UNE aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p.213

É sabida que essa esquerda que ganha nova força na época se caracteriza, segundo alguns críticos, por assumir uma atitude basista, ou seja, por supostamente querer viver com o povo, participar de sua vida cotidiana e, sobretudo, desenvolver ações de acordo com a sua consciência naquele momento, e não a partir daquilo que era concebido intelectualmente pela liderança revolucionária.

Não se pode esquecer ainda, que mesmo com a promessa do governo de Ernesto Geisel, formulada estrategicamente pelo ideólogo deste, Golbery do Couto e Silva, de uma abertura política “lenta, segura e gradual”, o governo não deixou de lado as práticas de repressão. Por outro lado, dentro do próprio governo havia cisões que acabaram acirrando e moldando o projeto de distensão política. A outra dificuldade para o êxito da política de distensão era o fato de que os militares tiveram que enfrentar um fortalecimento progressivo da oposição no seio da sociedade. Contribuiu muito para o desmoronamento da distensão política de Geisel, que era de fato uma tentativa de abertura política controlada, a participação dos movimentos sociais que teve um papel essencial na radicalização do processo que desaguou, mais tarde, na democratização no Brasil.

6.1 O Teatro Livre e a cultura popular

No âmbito da cultura, e especificamente no teatro, a partir de meados da década de 1970 passou-se a se debater mais abertamente os rumos que se havia tomado na década passada, durante os anos de chumbo da ditadura militar. Procurava-se entender o porquê do teatro no país ter abandonado os temas da cultura popular e em termos de organização, a razão pela qual as preocupações eram majoritariamente comerciais.

No entanto, mesmo havendo no meio teatral uma certa predominância da chamada contracultura entre os artistas, existiram em Salvador, grupos teatrais que dialogavam com a cultura popular e que acreditavam que a arte poderia ser um meio de transformação social, como foi o caso da experiência do TLB. O grupo tentou dialogar com as questões do teatro popular através dos contatos com a literatura de cordel e ainda com o Teatro de Rua. Lindolfo Amaral, estudioso do TLB, confirma esta idéia:

A experiência desenvolvida pelo Teatro Livre da Bahia, em 1977, que utilizou a Literatura de Cordel em seus espetáculos de rua, é um exemplo de Teatro Popular,

levando-se em consideração o espaço geográfico, a rua ou as praças públicas, a forma (circular, sem cenários ou qualquer tipo de parafernália, além de acontecer no plano horizontal) e o conteúdo (as histórias foram retiradas dos folhetos de Cordel e João Augusto não teve a pretensão de reescrever ou transformar o pensamento do poeta popular)³¹¹.

O TLB utilizou com frequência elementos da cultura popular em suas peças, como o samba, a capoeira e as cantorias nordestinas. Por diversas vezes a Escola de Samba Juventude do Garcia era convidada a participar de espetáculos no Teatro Vila Velha.

Alguns dramaturgos e grupos teatrais na década de 1960 já haviam trabalhado com a literatura de Cordel, a exemplo de Ariano Suassuna, Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar do CPC e ainda o MCP (Movimento de Cultura Popular) de Pernambuco. Mas eles utilizavam o folheto principalmente como fonte de inspiração para a criação de seus textos, diferentemente de João Augusto e o TLB que, na maioria das vezes, faziam adaptações ou mesmo encenavam diretamente os folhetos.

Segundo o pesquisador Lindolfo Amaral, tudo leva a crer que João Augusto desde quando morava no Rio de Janeiro trabalhava com o folheto popular em verso, pois ele era amigo do autor Francisco Pereira da Silva³¹². Aqui em Salvador ele estabeleceu uma amizade principalmente com Rodolfo Coelho Cavalcante. Cavalcante era um dos mais importantes cordelistas baiano e se preocupava muito com a organização dos mesmos e principalmente com o recebimento dos seus direitos autorais. A Associação de Trovadores foi criada na década de cinquenta³¹³. Em sua coluna, João Augusto fazia uma verdadeira campanha de ajuda a Rodolfo Cavalcante, recomendando os turistas e interessados pela cultura popular baiana a visitar a casa do cordelista que morava nesta época do bairro da Liberdade³¹⁴.

Esta imagem que apareceu na coluna de João Augusto no jornal A Tarde representa a utilização da xilogravura, típica dos folhetos de cordel, neste caso apresentando uma das peças do Teatro Livre da Bahia em 1975³¹⁵:

³¹¹ AMARAL FILHO, Lindolfo Alves do. **Na Trilha do Cordel: a dramaturgia de João Augusto**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2005, p.22

³¹² *Idem*, p.25

³¹³ *Idem*, p. 134

³¹⁴ “O endereço de Rodolfo Cavalcante é obrigatório para turistas e pessoas amigas em visita a Salvador (...) Ajudem o poeta.” Jornal A Tarde, 20 de fevereiro de 1976.

³¹⁵ Jornal A Tarde, 21 de maio de 1975.



O interesse de João Augusto pela temática popular remonta ao momento em que estava dirigindo a Sociedade Teatro dos Novos em que o grupo tentava arrecadar fundos para construir um teatro para a cidade. Ao escolher peças de cunho religioso, a STN tentava dialogar com as camadas populares que eram simpáticas ao tema. Essa preferência foi confirmada na escolha da peça que inauguraria o tão esperado Teatro Vila Velha.

A primeira peça montada pela Sociedade Teatro dos Novos foi *Eles Não Usam Blaque-Tai*³¹⁶ de Gianfrancesco Guarnieri, no dia 1º de dezembro de 1964. Guarnieri escreveu esse texto no final da década de 1950 quando fazia parte do Teatro de Arena. Como foi visto no primeiro capítulo, depois de crises financeiras e conflitos entre os atores do grupo, essa deveria ser a última apresentação, mas a peça acabou se tornando um sucesso de crítica e de público, e atualmente é considerada um marco de “um teatro sintonizado com as expectativas de conscientizar, por meio da produção artística, segmentos sociais ligados às camadas populares da sociedade.”³¹⁷ A história gira em torno dos conflitos de uma família humilde durante a greve de operários de uma fábrica.

A simples escolha dessa temática desenvolvida pela criação de Guarnieri, e dessa peça em particular, já demonstra a afinidade de João Augusto e dos atores do STN com os grupos de teatro engajados do Rio de Janeiro e São Paulo. Mas, para acentuar a relação com esse tipo de teatro e com as camadas populares, o diretor fez adaptações para que ficasse ainda mais próxima da realidade brasileira e, principalmente da realidade baiana. Além de mudar a grafia do nome da

³¹⁶ Em sua versão original a peça tem a seguinte grafia: Eles Não Usam Black-tie.

³¹⁷ PATRIOTA, Rosângela. Arte e resistência em tempos de exceção . **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, v. 42, p. 126, jan./jun. 2006. p.124

peça para “Bleque-Tai”, aproximando da ortografia da nossa língua, fez mudanças no cenário que ao invés das típicas favelas cariocas, da encenação original, representava os *Alagados* – uma espécie de “favela” construída sob palafitas no subúrbio de Salvador. Para essa peça, e também outras, ele envolveu a Escola de Samba Juventude do Garcia, enfatizando a sensibilidade do grupo para com a cultura popular da cidade e com o samba em particular, já que também foram criados sambas para a trilha sonora.

No elenco da versão baiana estavam presentes atores destacados dessa época, o que revela sua liderança assim como também sua capacidade de convencimento: Carmem Bittencourt, Othon Bastos, Martha Overbeck, Olga Malmone, Waldemar Nobre, Sonia Robatto, Maria Manuela, Adson Lemos, Wilson Melo, Echio Reis, Rodrigo Veloso; atores convidados: Maria Adélia, Fernando Lona, Mario Gusmão, Passos Neto, Mario Gadelha; foram lançados ainda Jacina Oliveira, Lourival Paris, Fernando Barros, Robernal Ribeiro e Roberto Santana. O cenário do espetáculo foi assinado por Calazans Neto e a trilha sonora ficou sob responsabilidade de Hermano Silva, Robernal Ribeiro e Fernando Lona. Esses três compositores escreveram respectivamente os seguintes sambas que foram executados nas encenações: “Nós Não Usa”; “Já Posso Ser Feliz” e “Triste de Mim”³¹⁸.

Aqui pode se observar o cenário apontado acima em que retrata os *Alagados*³¹⁹:



³¹⁸ Jornal da Bahia, 29 e 30 de novembro de 1964.

³¹⁹ Peça Eles Não Usam Blaqué-tai, 1964. Acervo *Nós Por Exemplo* do Teatro Vila Velha.

Em depoimento a uma revista baiana, João Augusto justificou as mudanças que ele introduzira na sua adaptação da peça de Gianfrancesco Guarnieri. Na entrevista ele trata dos protagonistas Tião e Otávio e demonstra sua preocupação em expandir a sua criação para o público: “Por outro lado, procurei transformar Tião em um símbolo acessível ao grande público, um Judas, alguém que se vende para trair.”³²⁰ Através deste depoimento, fica explícita a tentativa de João Augusto em popularizar o teatro por meio de uma maior identificação do público com os personagens da peça.

Entre os anos de 1965 e 1971 foram encenadas pelo STN quatorze peças, dentre elas, destaca-se *Estórias de Gil Vicente e Teatro de Cordel* (1966), por se tratar de textos ligados à cultura popular. Na verdade, essas foram as primeiras experiências de João Augusto com a utilização dos folhetos de cordel para o teatro.

Em *Estórias de Gil Vicente* o diretor fez uma colagem com folhetos de cordel e textos de Gil Vicente. Para responder às críticas que apareceram nos jornais de que a peça teria usado um texto por demais encenado, João Augusto afirma:

Além de eu achar o texto bem didaticamente é imprescindível na visão do teatro vicentino a inclusão desse diálogo. Além do mais, o espetáculo não é para os “profundo conhecedores” da obra de Gil Vicente. Pelo contrário: a melhor homenagem que posso fazer ao autor no seu 5º centenário é a divulgação (mais popular e didática possível) de sua obra³²¹.

Mais uma vez o diretor reafirma sua preocupação em popularizar o teatro. O público que estava interessado em atingir seria aqueles oriundos das camadas populares, por isso montava e escrevia suas peças com essa intenção. Parece que as suas pretensões foram alcançadas, pois essa peça foi realmente um sucesso de público e sua temporada foi prolongada.

Ao mesclar textos de Gil Vicente e trechos do Cordel, ele pretendia mostrar as afinidades de conteúdo e forma dos dois estilos. Ainda nesse mesmo ano houve uma nova experiência com os folhetos quando João Augusto organizou a montagem de diversos textos de Cordel para homenagear o cantador urbano Cuíca de Santo Amaro que havia falecido nesta época: *A beata que mordeu a outra com ciúmes do vigário*, *O marido que passou o cadeado na boca da mulher*, de Cuíca de Santo Amaro; *Valentia e paixão de três irmãs*, de Antonio Batista Guedes; *História do soldado jogador*, de Leandro Gomes de Barros; *O exemplo da moça que virou cobra*, de

³²⁰ REVISTA VISÃO, 5 de fevereiro de 1965, p.51.

³²¹ LEÃO, 2006.p.179

Severino Gonçalves; *Intriga do cachorro com o gato*, de José Pacheco; *Romance das vezes do cão*, recolhido por Leonardo Mota – todos adaptados por João Augusto; *História de Mariquinhas e José de Souza Leão*, de João Ferreira de Lima; *Os martírios de Rosa de Milão*, de Teodoro Ferraz da Câmara – adaptados por Orlando Senna. Nesse projeto cada membro do grupo dirigiu um folheto, além do próprio João Augusto: Orlando Senna, Othon Bastos, Péricles Luiz e Haroldo Cardoso. Estavam todos sob a coordenação de João Augusto³²².

É importante frisar que, na colagem com textos de Gil Vicente, João Augusto assinou a peça como adaptador e já no formato do Teatro de Cordel, o texto foi atribuído aos próprios cordelistas. Essa atitude mostra a responsabilidade e respeito de João Augusto para com os artistas populares.

Mas foi em parceria com o Teatro Livre da Bahia que João Augusto aperfeiçoou a utilização da literatura de cordel para o teatro. O grupo produziu as seguintes peças utilizando os folhetos: *Cordel 2* (1972), *Cordel 3* (1973), *Um, dois, três Cordel* (1974), *Teatro de Cordel* (1975), *Oxente Gente Cordel* (1978)³²³. Houve ainda a fase com o Teatro de Rua, em 1977, em que eram encenados principalmente cordéis como, por exemplo, *A Chegada de Lampião no Inferno*, *Oxente*, *Felismina Engole Brasa* e *As Aventuras de João Errado*. A experiência com os textos cordelistas, foi, portanto, a fase mais importante e conhecida do TLB.

O TLB levou a peça *Oxente, Gente* para o Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília através do “Projeto Mambembão” do SNT, em 1978. O órgão pretendia popularizar o teatro no país, portanto o grupo baiano levou esse espetáculo que também teve como base a literatura de cordel. Os textos de cordel foram os seguintes: *O Marido que Trocou a Mulher por Uma Televisão ou Boa Noite, Cinderela; A Verdadeira Estória da Chegada de Lampião ao Inferno; O Dia em que Faturaram a Celeste ou Depois que os Heróis do Espaço Desceram na Fase da Lua; Oxente Gente! Ou a Mulher que Perdeu a Simetria; As Artes do Criolo Doido ou a História Epopeica do Povo de Quijipó Enquanto Espera o Milagre*; e ainda a *Esmagadora Peleja do Galo de Campina*. Fez parte do elenco Arly Arnaud, Bemvindo Sequeira, Bráulio Tavares, Eliane Lisboa, Florival Oliveira, Francisco de Paulo, Gilson Rodrigues, Harildo Déda, Jéferson Freire, José Araripe, José Henrique, Marise Castro, Moisés Augusto, Sonia Medeiros, Zelito Miranda e Maria Adélia³²⁴.

³²² AMARAL FILHO, p.31

³²³ ANTUNES, p.49

³²⁴ Folheto da peça *Oxente Gente*, 1977-1978.

Para o TLB era importante que o espetáculo refletisse as questões referentes ao país, como é assinalado por João Augusto em matéria sobre o espetáculo *Oxente Gente* em 1978:

Daí reunirem em “Oxente, gente, Cordel”, cinco estórias de cordel e apresentarem não o espetáculo fechado, o produto acabado, mas “um projeto para o espectador consumidor criativamente propondo versões, se envolvendo no processo do raciocínio, do pensar-Brasil.”

E este pensar-Brasil é, para os integrantes do Teatro Livre, também a recusa do padrão Globo de qualidade, a busca de um teatro subdesenvolvido, de um teatro pobre, “de um teatro popular, brasileiro latino-americano, terceiro-mundista”. É, ainda, uma tentativa de flagrar a realidade de nosso povo, na co-existência passiva entre a cultura popular e a cultura de massa e provar que em nossas manifestações populares, “juntamente com a submissão às linhas determinadas pela sociedade estão presentes também os elementos de resistência e protesto”.³²⁵

Em afinidade com os grupos de teatro engajado da época, o TLB buscava em suas peças uma valorização da cultura nacional e popular. Se para alguns as práticas populares eram alienantes, para outros havia nelas traços de “resistência e protesto”. Se aparentemente os textos dos cordéis não possuíam nenhuma denúncia aberta aos problemas sociais, o TLB acreditava que poderiam ajudar na compreensão do país. Como aponta Bemvindo Sequeira: “(...) só de trabalhar com o teatro popular já era uma afronta à ditadura, pois trabalhava com uma linguagem do povo, linguagem antiditatoriais, com gestos, expressões, críticas, mesmo com a censura indo para cima da gente.”³²⁶

É importante frisar também a maneira como o TLB manifestava a sua oposição ao regime militar através dos espetáculos. Dentro da própria peça, os atores por meio de uma improvisação faziam críticas à ditadura, como relata a atriz Maria Adélia:

Mas na época da ditadura, era muito bom fazer (...) Porque a gente ficava excitado de conseguir alguma coisa pra criticar, pra denunciar, pra falar... Nessa aqui mesmo, *A Mulher que Batia na Mãe na Sexta-Feira Santa e Virava Cachorro*, eu fazia a mãe, Marilda Santana fazia a filha (...) Depois que tem a cena toda, que ela bate na mãe, coisa assim, (...) nós estávamos no palco, estava a fim de fazer um verso, aí eu pensei, enquanto eu estava lá sentada, de público, antes da minha hora, eu pensei numa musiquinha pra cantar... “*Seu abiatá, o senhor não viu/ a desgraçada me bateu e fugiu/ êê* (e dançando twist, a velha) *quem é que pode/ eu desconfio que ela é do Doi-Codi!*” (...) então tinha essas coisas, que a gente fazia muito, tá entendendo, não tinha perigo nenhum, não tinha censor na sala, tá entendendo. Na Europa a gente fez muita crítica, fez muita crítica de política, com referência as coisas que aconteciam no Brasil³²⁷.

³²⁵ Jornal da Bahia, 13 de janeiro de 1978.

³²⁶ Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida à autora no dia 18 de fevereiro de 2011.

³²⁷ Entrevista com a atriz Maria Adélia concedida a Marconi Araçonga em 22 de abril de 2010.

Aparece aqui e em algumas outras entrevistas realizadas, que os atores aproveitavam as viagens para os festivais internacionais e os momentos dos espetáculos para denunciar as arbitrariedades que aconteciam com o regime militar no país. Bemvindo Sequeira, por exemplo, relata que uma das peças de cordel chamada *Quem Não Morre Não Vê Deus* tem uma referência a Lamarca. Há um personagem que morre da mesma forma que o guerrilheiro.³²⁸

Gostaria, ainda, de enfatizar a boa receptividade das encenações do TLB entre os críticos afinados com a cultura popular. Sóstrates Gentil, por exemplo, elogia a montagem de Cordel 2 “porque é a verdade artística dirigida para o público com a preocupação de fazê-lo sentir a cultura popular”,³²⁹.

Outros críticos teatrais elogiavam freqüentemente as peças do grupo baiano:

Um desvario cênico há muito ausente dos palcos cariocas. O público é assaltado pela música, pelo efeito luminoso dos refletores e pela movimentação nervosa dos atores, **Oxente Gente** explode no palco como um pavio mantido quase sempre, incandescente, e conquista o expectador, exatamente por ser um espetáculo sem preconceitos estilísticos, morais ou estéticos. **Oxente Gente** incorpora a imagística popular e o faz de maneira tão anárquica quanto são as suas formas quase macunaimas de sobrevivência. Moleque, grosso e inteligente **Oxente Gente** atinge um tom muito próximo ao da demolidora revisão da cultura brasileira empreendida por José Celso Martinez em *O Rei da Vela*.³³⁰

Esse perfil popular e irreverente é destacado também por Clóvis Garcia, um dos mais importantes estudiosos do teatro popular brasileiro:

Oxente Gente Cordel é uma grande criatividade, uma “garra” cênica insuperável, calcada num identificável e seguro conhecimento de técnica teatral. Um espetáculo dinâmico, surpreendente, inventivo e, o que é melhor, baseado na cultura espontânea do nosso povo. **Oxente Gente** é um dos melhores caminhos para o estabelecimento de um autêntico teatro brasileiro, identificado com nosso povo³³¹.

O espetáculo do TLB é interpretado por Armindo Blanco do jornal *O Dia* como uma tentativa de abordar criativa e valorizadora das raízes nordestina presentes na cultura brasileira:

Não perca. Eu lhe proponho Brasil. O Brasil emergindo de um espetáculo que é um dos melhores que já me foi dado assistir. Podes crer. É o Brasil que, aqui e ali, parece um pátio de milagres onde sobrevive um povo extrovertido, incrivelmente musical e esperto. **Oxente Gente** lhe dará orgulho de sua condição. Pois lhe lembrara o seu berço e

³²⁸ Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida ao Grupo de Edição Estudo de Textos Teatrais Censurados, novembro de 2007.

³²⁹ LEÃO, 2006. p.181

³³⁰ *Jornal da Bahia*, 5 de abril de 1978.

³³¹ *Jornal da Bahia*, 5 de abril de 1978.

também, que foram nordestinos como você que construíram as florestas de cimento armado que são a marca registrada da cidade grande, o metrô, o Maracanã. E ainda que uma viola sertaneja é mais sábia do que a TV das cinderelas e dos carnês.³³²

Percebe-se o entusiasmo do crítico para com o espetáculo que valorizava a cultura popular. Pode-se confirmar que nesse período a busca do que era uma “autêntica” cultura brasileira estava identificada com o povo.

O grupo também recebe elogios de Sábato Magaldi, que já conhecia os espetáculos de cordel desde 1975:

Se o Cordel três (que vi em Salvador) valoriza os textos, sublimando a imaginação desenfreada dos poetas de cordel, o espetáculo do Pinxinguinha explora de preferência os elementos coreográficos e visuais, com apoio sobretudo no baião e no xaxado. O Teatro Livre da Bahia não se limita a somar novos textos: cada lançamento representa um critério diverso como linguagem para que o palco não seja também mera ilustração na literatura popular. O Teatro Livre da Bahia, graças à segura orientação de João Augusto, distingue-se como um dos pólos da criatividade teatral brasileira.³³³

No Jornal Tribuna da Bahia afirmou-se que “o Teatro Cordel (...) [foi] colocado por alguns críticos brasileiros como a primeira tentativa profícua de realizar-se um teatro brasileiro tipicamente popular (...)”³³⁴. Aqui se apresenta uma afinidade estética e ideológica entre o jornalista e o TLB, no sentido de valorizar o aspecto popular da realização de teatro brasileiro.

Dessa forma, o TLB defendia que deveria haver uma temática popular, que discutisse questões estruturais da sociedade, em contraponto às temáticas existencialistas e psicológicas que predominavam nos palcos brasileiros da época. Explica-se dessa forma a análise de Zelito Miranda que tinha uma coluna de teatro no jornal Diário de Notícias e também foi ator em peças do TLB:

Alguns teatrólogos procuram distanciar o teatro do seu papel principal: divertir e questionar a nossa realidade, usando técnicas e linguagens características da nossa comunidade. Uns chegam até a dizer que a realidade do teatro é **mais profunda**, mais espiritual, egoísta podemos dizer. Ai eu pergunto: é interessante para o espectador, ir ao teatro para ver grilos existenciais de tipos isolados dentro do conjunto social? Ou ver um trabalho que analise as estruturas sociais, não pegando casos específicos, mas sim, o conjunto das ações coletivas, quantificando-as[sic], estudando os fenômenos que regem

³³² Jornal da Bahia, 5 de abril de 1978.

³³³ Jornal da Bahia, 5 de abril de 1978.7

³³⁴ Jornal Tribuna da Bahia 26 de outubro de 1976.

as transformações? A resposta deve ser dada pelo próprio público que vai ao teatro, principalmente pelo que não vai. A este pergunte: porque não vai ao teatro?³³⁵

Deodolindo Checcuci ratifica essa visão hegemônica do teatro baiano dessa época e distingue duas formas antagônicas do fazer teatral:

Em meio a tudo isto o teatro se divide entre aqueles que se acomodam e divertem a corte e os que lhe apontam o ridículo. Alguns numa atitude de desafio e em busca de um caminho coerente com sua ideologia, sua visão do mundo. Outros, acomodando-se num estrelato de província inconsistente e vazio.³³⁶

Por isso que os integrantes do TLB defendem que as peças deveriam trazer a realidade social para os palcos:

(...) a mentalidade provinciana acaba com o teatro na Bahia. E o que é a Bahia? É uma província mesmo. E pensam que Paris é diferente? Agora, ficar querendo fazer a Broadway na província é que não dá, não é mesmo? Olhe pro ator: entra em cena, enche o “saco” de todo mundo com preciosismos. Na cabeça duas coisas: “mostrar meu trabalho, para uma casa cheia”. Não quer nem saber se o que ele ta dizendo, ta fazendo, diz respeito às necessidades do público, à realidade da Bahia-Brasil 77, ao mundo, tempo, espaço. Depois a culpa é do público, do povo, do governo, menos destas “vítimas” que fazem teatro na Bahia.³³⁷

6.2 Se o povo não vem ao teatro, o teatro vai até o povo

Mas o engajamento, não se revela somente na utilização da cultura popular enquanto temática. Havia uma preocupação por parte desses grupos em uma maior aproximação com as camadas populares. Por isso, seguindo a tendência de parte da esquerda desse período, buscava-se intervir onde o povo estava. E no caso do TLB isso significou a organização do Teatro de Rua.

Ferreira Gullar avalia a situação do teatro brasileiro neste período:

(...) Acho que o teatro brasileiro está tentando renascer. Houve um período muito difícil, em que ele se tornou cada vez mais comercial. Isto se deve a vários fatores, por exemplo, a censura que impediu o teatro de colocar nossas questões. Com medo de prejuízos financeiros, optou-se por textos amenos e ele foi ficando cada vez mais vazio. Vejo, no momento, possibilidades de se retomar tais questões e colocar os problemas que vivemos e enfrentamos de uma maneira mais franca.³³⁸

³³⁵ Diário de Notícias, 31 de dezembro de 1978 e 2 de janeiro de 1979.

³³⁶ Jornal Movimento, s/d.

³³⁷ Jornal Movimento, s/d.

³³⁸ Jornal da Bahia, 19 de maio de 1979.

Mas os artistas de um modo geral acreditavam que essa volta para temáticas populares e sociais não deveria acontecer através de uma vinculação em termos de conscientização do povo, como pensava alguns artistas na década de 1960. Acreditava-se que levar alguma mensagem política para o público seria uma prática “populista”. E ser “populista” era visto de maneira negativa. Por isso que o entrevistador de Ferreira Gullar questiona se esse retorno de questões sociais como temáticas das peças não poderia cair em um “populismo”:

(...) Quanto aos riscos, há sempre. Mas acho também que a gente está aí para arriscar mesmo. Não posso aceitar que por medo de cair no populismo, o teatro não se volte para os problemas sociais ou da atualidade. Tudo isto vai depender do autor e de como ele abordará o tema.³³⁹

Portanto, é preciso se levar em conta a tentativa do TLB em buscar atrair o povo para as suas peças. Em uma conjuntura em que a maioria dos atores e diretores locais tentava buscar uma “profissionalização” do teatro via lógica comercial, a preocupação do Teatro Livre era a de ir para as ruas em busca do povo.

Um dos críticos mais importantes do país, Yan Michalski, nos dá uma pista das mudanças no teatro na década de 1970:

(...) a partir do momento em que começou a se tornar possível, novamente, algum tipo de discussão de problemas reais, houve uma volta à palavra, com a reabilitação de uma comunicação mais verbal, o que pode ter enriquecido a temática e o conteúdo, mas trouxe um retrocesso nas experiências inovadoras da linguagem cênica.³⁴⁰

Essa análise de Michalski diz respeito principalmente ao teatro que estava sendo feito no Rio de Janeiro e São Paulo. Para o crítico, o que ele chamava de “produção regional”, conseguia escapar do padrão que a Rede Globo impunha ao teatro já nessa época:

Tenho grandes esperanças e expectativas em relação à produção regional. Embora a produção atual do Rio seja boa, sinto que os esquemas de produção e o profundo condicionamento do público à visão do mundo, tipo “padrão Globo de qualidade”, pode a curto ou médio prazo conduzir a um esvaziamento bastante grande da vitalidade do teatro, enquanto que a produção regional pode escapar a esse condicionamento.³⁴¹

³³⁹ Jornal da Bahia, 19 de maio de 1979.

³⁴⁰ Jornal da Bahia, 9 de novembro de 1979.

³⁴¹ Jornal da Bahia, 9 de novembro de 1979.

Porém, Armindo Bião, ao fazer uma retrospectiva a respeito dos espetáculos de cordel do TLB feito nas ruas, principalmente no ano de 1977, defende que nesse momento não estava descartado o interesse em conscientizar o povo:

(...) tinha um interesse político porque era uma coisa mais popular, autêntica e tinha um viés político pedagógico (...). Uma visão um pouco autoritária *malgré soi*, ou seja, “sem querer” que é o de “conscientizar”. Para conscientizar o povo, vamos usar a linguagem do povo. (...) Tinha uma coisa de boa intenção, mas eu acho que é um equívoco. Acho que é um equívoco de educadores, acho que é um equívoco de parte da esquerda que achava: “Nós detemos o saber, então vamos ensinar os pobres alienados!” E é isso, entendeu? Então tinha esse lado de querer usar uma linguagem que era do povo para conscientizá-lo para transformar a sua consciência, digamos assim. Acho que tinha esse aspecto didático, pedagógico, político com viés equivocado, autoritário, eu diria.³⁴²

Como se pode observar através dessa avaliação, o ator acredita que ao se tentar conscientizar o povo naquele período, cometeu-se um erro. Mas não fica claro na documentação que o TLB tivesse motivações estritamente políticas através de seus espetáculos. Havia um comprometimento e um engajamento devido à utilização de temas da cultura popular ou até mesmo da participação nas lutas dos movimentos sociais deste período. Mas de um modo geral os atores do TLB pareciam não ter como objetivo central, uma “conscientização do povo”. Acreditavam que era importante discutir questões da sociedade, mas não pretendiam intervir na sociedade de uma maneira tão direta, como pretendiam alguns artistas sobretudo na década de sessenta. Ainda naquele período, Bemvindo Sequeira faz uma crítica aos atores que tentavam se relacionar com o povo de maneira pedagógica:

Uma atitude costumeira entre o pessoal que faz teatro no Brasil é se queixar da ausência de público. “Fico observando alguns companheiros dos vários setores de arte querendo levar a arte ao povo. Em última análise está pensando em educar esse povo a ir ao teatro. Teatro fechado em casa de espetáculos é elitista. Nem regimes socialistas o teatro em casa é popular. Pode ser uma arte a serviço do povo, mas não é popular.”³⁴³

Ao fazer um balanço da atuação do TLB nesta época Bemvindo Sequeira faz a seguinte análise do grupo:

(...) o Teatro livre (da Bahia) a essa época e João Augusto, à frente do Teatro Livre, procurava uma linguagem de teatro popular falando: que não era para o povo, no Teatro

³⁴² Entrevista com Armindo Bião concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

³⁴³ Jornal da Bahia, 27 de junho de 1977.

Livre era pelo povo. (...) com certeza tinha uma ideologia, agora não era uma coisa panfletária.(...)³⁴⁴

Perdurou desde aquela época o pensamento de que o grupo tinha preocupações sociais, mas não fazia das suas atividades um instrumento político de manipulação. Para Sequeira era importante, enquanto participantes de uma sociedade que se discutissem as suas questões, mas enfatiza que o TLB não pretendia fazer política no sentido partidário com o teatro:

Estamos voltando ao teatro de texto, abandonado no período mais negro da repressão (em 68, exatamente quando nasceu o grupo) quando o pessoal falava menos e as peças entravam mais para o campo do visual, do metafísico. Hoje não. Queremos um teatro que vá de encontro à cultura de nosso povo – e quando falo povo não penso em uma determinada classe social – para que ele se veja refletido culturalmente pelo teatro. Não fazemos política com teatro, somos homens de teatro, mas antes de sermos profissionais somos elementos participantes de uma sociedade. Não dá para separar nosso trabalho da crítica social e política, por isso o artista deve estar sempre à margem de qualquer sistema, pois ele é um crítico permanente deles.³⁴⁵

Nesta fala, Bemvindo Sequeira, no momento da estréia do espetáculo *Mulheres de Tróia* em 1978, enfatiza a importância da mudança de perspectiva do teatro no Brasil dessa época em que volta a valorizar o texto. Segundo ele, os artistas se preocupavam novamente em transmitir uma mensagem através de seus espetáculos. Mas isso não queria dizer que queriam fazer do teatro um instrumento da política. Mas ao mesmo tempo não descarta a importância de o teatro participar dos debates que são levantadas na sociedade, já que todos faziam parte dela.

Também para Moisés Augusto, um dos integrantes do TLB, os atores não deveriam se colocar frente ao povo como aqueles que ensinam:

Às vezes as pessoas pensam que fazer teatro popular é ensinar alguma coisa ao povo, ensinar ao povo a fazer alguma coisa. Mas a gente não vai ensinar nada a ninguém, a gente vai passar informações e receber toda uma carga de informações deles. Nós também vamos aprender com eles³⁴⁶.

Para João Augusto era importante que os dramaturgos se preocupassem com as questões sociais:

Uma dramaturgia que procure desvendar o significado da vida cotidiana, voltada para a avaliação crítica da realidade social, para o estudo do comportamento dos homens num

³⁴⁴ Entrevista com Harildo Déda concedida à Ludmila Antunes no dia 13 de março de 2007.

³⁴⁵ Jornal da Bahia, 26 de novembro de 1978.

³⁴⁶ Jornal A Tarde, 15 de setembro de 1977.

determinado estágio das contradições entre relações de produção e desenvolvimento dos meios de produção, inserida nas raízes nacionais de um povo, identificada com os valores populares, nasce quase que inevitavelmente de um trabalho coletivo. Hoje já se torna difícil aceitar o dramaturgo como um ser isolado, fechado em seu gabinete de trabalho, propondo, a partir apenas de si mesmo, uma reflexão através da linguagem teatral.³⁴⁷

Como discutido no capítulo anterior, era freqüente, nos jornais e artigos, referências da crise teatral baiana devido a falta de público e de incentivo financeiro. Alguns cobravam dos poderes governamentais e outros tentavam resolver esse problema através de um apelo comercial. Para certos artistas engajados, a resolução dessa crise deveria passar por incentivos governamentais e políticas públicas de apoio à cultura. Uma outra forma seria a tentativa de aumentar o número de pessoas na platéia. E para isso, seria preciso procurá-las fora das casas de espetáculos, pois esses espaços eram vistos por eles como elitizados e por isso pouco freqüentado pelas classes populares. Fernanda Montenegro faz a seguinte análise sobre a crise do teatro brasileiro:

Qual o tipo de vôo que estão lhe propondo. Por isso que às vezes espetáculos difíceis, complexos, tem uma enorme aceitação de público e outros que são feitos para caçar níqueis, entram por um respeitável cano. Eu acho que o problema da crise é sempre o problema de público ter um bom espetáculo, agora, não se deve desconhecer que existe uma crise geral. Todos nós sem exceção, do grupo mais experimental ao grupo mais tradicional e o que menos arrisca, reconhece que nós trabalhamos para uma elite de certo poder aquisitivo. O chamado povo, povo mesmo, nunca passou em porta de teatro. A classe estudantil é praticamente a platéia toda. Nós temos vivência disso, quer dizer, 80% do nosso público é estudantil e compreende todo mundo que estuda. Não há um levantamento para se saber a que tipo de estudante vem nos assistir e além do mais com a impropriedade da censura para 18 anos, praticamente os jovens estão lijados [sic] do teatro.³⁴⁸

A avaliação da atriz coincide com a do TLB, no sentido em que acreditava que os espaço do teatro era (e é) reservado a uma elite e que as camadas populares não costumavam freqüentá-lo, pois “(...) ir ao teatro exige do povo uma atitude de se arrumar, o gesto de ir até a casa de espetáculo, e até de conhecer a arquitetura da casa, saber como é que entra no teatro, como sentar nas cadeiras e tudo o mais (...).³⁴⁹ Mas a atriz defende que a “qualidade” do espetáculo seria a chave para a solução da crise. Diferente do TLB que acreditava que para atrair o público era preciso dialogar com questões que lhes diziam respeito. E ainda se deslocar de dentro das casas

³⁴⁷ Jornal A Tarde, 21 de abril de 1979.

³⁴⁸ Jornal da Bahia, 10 de abril de 1976.

³⁴⁹ Jornal da Bahia, 27 de junho de 1977.

de espetáculos e ir para as ruas com o intuito de encontrar o público, como foi feito com a experiência do Teatro de Rua, como veremos mais adiante. Como afirma Bemvindo Sequeira para um dos principais jornais alternativos do país nesta época, o jornal Movimento:

(...) nós somos os nossos atos. A comunidade não vai ao teatro? E o teatro vai a comunidade? Quem é mais importante? Quem depende de quem? No Teatro Livre temos uma proposta: fazer um teatro voltado para a comunidade que vivemos. Nunca tivemos problemas de público. “Reúna um bom elenco, um bom diretor, um bom produtor, um bom texto e terá um bom espetáculo”. Pra quem? Endereçado a quem? A interpretação subjetiva usada pela grande parte dos diretores e atores baianos, nos palcos, não será a mesma que eles possuem da vida e da realidade? “O povo baiano não vai ao teatro. O povo baiano não prestigia o teatro”. E o teatro baiano, o que faz por seu povo?³⁵⁰

Como se pode observar, a utilização de temáticas que versassem sobre os problemas da sociedade e principalmente das camadas populares era importante, pois desta forma eles acreditavam que conseguiriam atrair um público maior. O TLB defendia “o teatro como forma e reflexo da sociedade que exprime e anima, ligado mais intimamente que qualquer outra manifestação artística à vida social da cidade.”³⁵¹ Portanto, para o TLB outra maneira de enfrentar a crise de público, era saindo das casas de teatro e indo para as ruas, pois seria preciso levar o teatro para a comunidade “e não ficar esperando que a comunidade venha ao teatro”³⁵².

Um dos principais lemas do TLB era a descentralização do teatro. Para eles era fundamental que o teatro saísse das casas de espetáculos e no âmbito nacional se deslocasse do eixo Rio-São Paulo:

Dizem que somos elitistas. Como? Se nestes anos todos formamos atores, que só não continuaram no TLB devido a decisões de outra ordem. Inexiste um plano cultural de incentivo ao teatro. Por que não constroem teatros pequenos, populares, nos bairros? Dizem-nos alguns, que esse trabalho é de vanguarda. Não aceito isso. Vanguarda de que, ou de quem? Do povo? Que pretensão! A vanguarda do povo é o povo organizado. Da cultura popular? Os camelôs, os capoeiristas, os prestidigitadores, os cantadores de cordel, etc. sempre foram o teatro das ruas e praças do país. Então o que é que sobra? Ser vanguarda da cultura burguesa? Qualé???

A arte é uma expressão mágica dos anseios da humanidade, e insisto. Poder nenhum pode furtar à História dos povos.³⁵³

³⁵⁰ Jornal Movimento, s/d.

³⁵¹ PEDREIRA, p.27

³⁵² Jornal da Bahia, 27 de junho de 1977.

³⁵³ Jornal da Bahia, 29 de novembro de 1978.

A radicalidade do TLB consistia, como se pode ver nessa declaração acima, em repor na cena teatral o povo como sujeito, mais do que isso, pelo menos nessa concepção, o povo simples da Bahia, a exemplo dos camelôs e capoeiristas. Em vários momentos os atores do TLB questionavam a organização do Teatro Castro Alves por ser este um espaço elitista e, certamente, veiculador de um discurso igualmente elitista. Como aponta Moisés Augusto:

(...) a coisa é bem clara: fazer um teatro para o público. Tem que se procurar em questionar a realidade do público endereçando um espetáculo a ele realmente. Não interessa se fazer uma peça popular, com um tema popular num teatro como o Castro Alves. Tem que se procurar desenvolver um trabalho junto com a comunidade. Você tem que fazer um teatro para o pessoal da Massaranduba, da Barra, procurando respeitar as características locais, os problemas maiores de cada comunidade.³⁵⁴

Mesmo que Jurandir Ferreira, também integrante do TLB, afirme que o grupo não poderia ser comparado com grupos de teatro engajado como União e Olho Vivo de São Paulo, fica evidente através da documentação que há semelhanças entre os grupos de teatro engajado³⁵⁵.

Como foi visto anteriormente, muitos artistas e intelectuais de esquerda acreditavam que a ação de políticas públicas e o apoio governamental às produções era o meio ideal para enfrentar a crise do teatro brasileiro sem precisar recorrer às empresas privadas. Mas havia também os artistas que discordavam em esperar ajuda dos órgãos oficiais, como aponta o diretor Deodolindo Checcuci:

Os colegas queixam-se da falta de apoio oficial. A oficialidade por sua vez apela para o conservadorismo e a preservação, numa tentativa de fazer da “boa terra” um grande museu, cartão postal para os visitantes, desconhecendo todo um processo de evolução, vital para o pleno desenvolvimento de uma cultura. Qualquer tentativa de transgressão fica limitada a uma pequena elite que por sua juventude não deixa que o medo gere o silêncio e a passividade característicos destes tempos cuidadosamente estagnados.³⁵⁶

Para o referido diretor, o financiamento público poderia provocar um conservadorismo nas artes. Não havendo possibilidade para experimentações. O TLB parecia não ter objeções para que fossem financiadas as suas montagens. Inclusive algumas peças tiveram ajuda do MEC ou de órgãos estatais. Acredito que a influência de João Augusto no governo possa ter contribuído para uma certa facilidade em conseguir recursos. Mas isso não quer dizer que eles apoiavam a ajuda

³⁵⁴ Jornal A Tarde, 15 de setembro de 1977.

³⁵⁵ Jornal do Brasil, 3 de maio de 1975.

³⁵⁶ Jornal Movimento, s/d.

do governo a qualquer custo. Como enfatiza Bemvindo Sequeira, no caso do teatro de rua eles preferiam não ter subvenção:

O Teatro Livre não busca verba, embora não a rejeite e no caso do teatro de rua não desejamos nenhuma subvenção para que nosso objetivo não seja confundido com as ações politiqueras, com o plano cultural do governo. E sobretudo para servir de exemplo aos companheiros que estão ai e podem fazer o mesmo trabalho. Não é preciso subvenção. E é até humilhante e antes de tudo igenuidade[sic] ficar esperando subvenção do governo.³⁵⁷

O TLB durante toda a sua existência, defendeu um tipo de organização teatral que estava pautada na busca de um público popular e da utilização de temáticas que versassem sobre a realidade social no país. Dessa forma, iniciou-se a experiência do Teatro de Rua que surgiu a partir de oficinas que foram organizadas com o objetivo de descentralizar os trabalhos. O TLB organizou a primeira oficina de teatro, em 1977, com cunho pedagógico, no formato de um “curso livre” na cidade. Essa oficina acabou resultando no espetáculo *Off-Sina Pombas Bahia*. Foi depois dessa oficina organizado no ICBA, que o grupo decidiu definitivamente a organizar o Teatro de Rua³⁵⁸.

Como já foi comentado anteriormente havia uma alta rotatividade de atores no TLB. Chegou um momento em que a quantidade de participantes era muito grande e foi preciso organizar esta situação. Por isso que em 1977, cinco oficinas foram criadas pelo grupo nas quais qualquer pessoa poderia participar gratuitamente. Na verdade, toda a organização das oficinas era feita sem nenhum financiamento público ou privado e contava com o trabalho voluntário dos atores do TLB. O Teatro de Câmara, o Teatro de Rua e o “Teatrão” foram as primeiras oficinas a ser criadas, sendo seguida pela oficina de Teatro de Bairro³⁵⁹.

O Teatro de Câmara que realizava leituras dramáticas ou montagens de pequenos textos experimentais inéditos com finalidades didáticas, ficou sob responsabilidade de Harildo Déda. O ator chegou a organizar a leitura dramática do texto de Bertold Brecht, *Os Fuzis da Senhora Carrar*, no ICBA. A leitura contou com a participação de Maria Adélia, Marise Castro, Orlanita Ribeiro, Bemvindo Sequeira, Moisés Augusto, Florival Oliveira e José Araripe Júnior³⁶⁰. Já o Teatro de Bairro ficou sob a responsabilidade de Moisés Augusto e tinha como principal objetivo

³⁵⁷ Jornal da Bahia, 27 de junho de 1977.

³⁵⁸ Entrevista com Armino Bião concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

³⁵⁹ Folheto da peça *Off-Sina Pombas Bahia*, 1977.

³⁶⁰ Jornal da Bahia, 17 de julho de 1977.

“a descentralização do Teatro Livre e a criação de um teatro para o povo, mais amplo e que ajudava na luta pela democracia”³⁶¹. Funcionava da seguinte maneira: fazia-se leitura de revistas e jornais e construía, conjuntamente com as pessoas envolvidas, a peça a ser apresentada. Segundo Sequeira, chegou a haver algumas reuniões nos bairros da Federação e Liberdade, mas a oficina não teve continuidade pela falta de interesse das pessoas das comunidades³⁶². O “Teatrão”, que seria o teatro mais tradicional, de palco italiano e com textos mais clássicos era liderado por João Augusto. Houve ainda a tentativa de criar o Teatro para Crianças com Maria Adélia, que fariam espetáculos com crianças nas escolas a partir de lendas indígenas, mas essa oficina não chegou a funcionar.

Destacaremos a atuação do Teatro de Rua, pois foi essa experiência que mais obteve resultados artísticos e que perdurou por mais tempo. E sobretudo pelo fato de que esta, juntamente com o Teatro de Bairro, ter sido uma iniciativa de aproximar o TLB das camadas populares, já que eles levavam as peças baseadas na literatura de cordel para praças e bairros periféricos de Salvador.

A experiência do TLB com apresentações nas ruas remonta ao período em que participou dos festivais fora do Brasil. Na viagem para o Festival Internacional de Teatro de Nancy, fizeram animação cultural nas ruas. Mesmo antes de seguir viagem, o grupo revela o desejo de levar “teatro aos bairros periféricos”³⁶³. Mas foi através da participação nos festivais na América Latina na Venezuela, Colômbia e Panamá em 1976 que o TLB tomou conhecimento da experiência do teatro de rua e o incorpora ao grupo. Bemvindo Sequeira relatou que conheceu um ator do teatro de agitação e propaganda no Festival Internacional de Caracas e comentou com ele sobre a sua vontade de fazer teatro de rua no Brasil. Então o ator teria dito que conhecia Salvador e que aqui já existiria teatro de rua: os *camêlos*. A partir desta comparação inusitada, Sequeira decidiu organizar espetáculos nas ruas da cidade no ano seguinte³⁶⁴.

O Teatro de Rua era coordenado por Bemvindo Sequeira e nasceu da seguinte maneira:

No dia 1 de maio de 77, dia dos trabalhadores, que naquela época era dia de luta, (...) na Praça da Piedade onde foram enforcados os líderes da Revolução dos Alfaiates, de uma

³⁶¹ Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida à autora no dia 18 de fevereiro de 2011.

³⁶² Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida à autora no dia 18 de fevereiro de 2011.

³⁶³ Jornal do Brasil, 3 de maio de 1975.

³⁶⁴ Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida à autora no dia 18 de fevereiro.

forma sutil de dizermos: “estamos livres, estamos aqui”, nós estreamos a peça do Teatro de Rua.(...)³⁶⁵

Em 1977, Bemvindo Sequeira define para o Jornal da Bahia os objetivos do TLB com os espetáculos nos espaços públicos:

É muito difícil produzir, fazer teatro por todo este tempo. A nossa estabilidade vem de nosso desequilíbrio. Não é meta atingir a estabilidade. Somos frágeis. O Teatro de Rua é um caminho para fugir das normas do teatro burguês, é uma alternativa, procurar romper com o esquema de cadeiras, todas voltadas para o palco, aplausos na hora certa, os chamados efeitos baratos. Na rua se cria em cima do que acontece. O público participa, bancário, estudante, vendedora de acarajé. O importante é estarmos voltados para a população de Salvador, isto nos interessa. Fazer teatro popular é ir de encontro à cultura de nosso povo, para que ele veja no teatro seu reflexo cultural.³⁶⁶

O TLB teve muita dificuldade para ter a permissão da polícia federal e da prefeitura para ir às ruas³⁶⁷. Afinal havia uma preocupação muito grande por parte dos censores em saber qual conteúdo seria levado para as ruas e ainda pelo fato de esse tipo de teatro proporcionar sempre aglomeração de pessoas, situação sempre preocupante para os militares. É sabido que nessa época não se podia fazer reuniões abertamente. Qualquer agrupamento de pessoas era visto com desconfiança pelos militares. Principalmente quando essas pessoas eram estudantes universitários, grupo que sempre causava preocupação, já que muitos deles faziam militância política de esquerda na universidade. Bemvindo Sequeira fala dos objetivos políticos que o TLB tinha ao organizar apresentações teatrais nos bairros periféricos:

(...) Uma [oficina] foi entregue ao Moisés Augusto, que era o teatro de bairro, que era uma experiência de trabalhar nos bairros mais pobres de Salvador a partir da fotonovela, “Capricho”, “Querida”. Montar as fotonovelas com o pessoal do bairro (...) era o Teatro de Bairro (...) que era um trabalho comunitário, porque o trabalho da gente era ligado diretamente, muitas vezes, à luta contra a ditadura e ao processo democrático, então nós tínhamos todos os interesses em penetrar nos bairros, ter bases nos bairros (...) pela democracia e a liberdade de expressão, formalizar, conscientizar (...) era uma vida romântica ainda da luta política³⁶⁸.

Percebe-se uma diferença entre o discurso atual do ator e o que ele pronunciava ainda naquela época. Se antes ele afirmava que o TLB não tinha finalidade política, como vimos em citação anterior, aqui ele diz ter o grupo uma vinculação direta com os movimentos sociais.

³⁶⁵ Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida à autora no dia 18 de fevereiro de 2011.

³⁶⁶ Jornal da Bahia, 29 de novembro de 1978.

³⁶⁷ Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida à autora no dia 18 de fevereiro de 2011.

³⁶⁸ Entrevista concedida a Ludmila Antunes de Jesus, novembro de 2007.

Talvez Bemvindo Sequeira tenha sido obrigado a fazer tal discurso devido a conjuntura de repressão da época. Mas o que mais importa, é a constatação do comprometimento do TLB com as questões sociais tanto em termos de temática, quanto a sua pretensão em popularizar o teatro. E ainda pelo fato de o grupo ter ajudado em diversos momentos com os movimentos sociais do período.

Bemvindo Sequeira anuncia que com a experiência dos espetáculos nas ruas, o TLB tentava reagir à tendência dominante nos meios teatrais baianos de imitarem o modelo teatral do sudeste:

Os artistas aqui querem fazer teatro como se estivessem no sul do Brasil (...) Esquecem que estamos no Nordeste, uma das regiões mais atrasadas do país. Salvador, com seu 1,5 milhão de habitantes, dispõe de apenas um pronto-socorro, e mesmo assim cheio de goteiras (...) Aqui não adianta ficar esperando do governo verbas para a arte³⁶⁹.

João Augusto, em sua coluna, destaca a importância das oficinas do TLB para o teatro baiano, com ênfase para o Teatro de Rua:

Teatro de Rua e Oficina – O Teatro Livre da Bahia busca uma possível alternativa para o fazer teatro neste burgo. Uma alternativa para os tantos vícios (muito inevitáveis) da comprometida produção empresarial baiana. Isso vale pela postura (saudável) de não-conformismo, e pela recusa obstinada diante das regras do jogo, que são impostos agressivamente pela estrutura econômica e ideológica. É uma postura nova, um querer pensar o teatro de outra forma. Ser consciente não é um slogan. Nem expressão de idealismo, mas a forma radical de ser seres humanos. Desde que a consciência é condicionada pela realidade, a conscientização é um esforço através do qual, ao analisar a prática que realizamos, percebemos em termos críticos o próprio condicionamento a que estamos submetidos. Pela primeira vez, se fez na Bahia uma Oficina de Teatro. Pela primeira vez tentou-se o Teatro de Rua, um divertimento pra (sic) população, nos fins de semana. Esta ação cultural do Teatro Livre se caracteriza pelo diálogo, pelo não embotamento das consciências. Ela problematiza e propõe o desvelamento da realidade. O Teatro Livre da Bahia está entre o que marcou o ano teatral de 77, de modo positivo, pioneiro.³⁷⁰

Aqui fica explícito o sentido do projeto como também a postura do grupo frente ao tipo de teatro que estava sendo feito na cidade na década de 1970. Diferente de outras companhias que estavam inseridas em um circuito comercial, o TLB tentava encontrar alternativas para fazer o teatro que eles queriam e acreditavam.

³⁶⁹ Revista Veja, 13 de julho de 1977.

³⁷⁰ Jornal A Tarde, 20 de janeiro de 1977.

O teatro de rua do TLB obedecia a uma dinâmica interessante. Primeiro escolhiam o local de apresentação. Na maioria das vezes eram praças públicas no centro da cidade ou em bairros periféricos. Principalmente na praça do Campo Grande e da Piedade, mas eles se apresentavam também no Largo do Papagaio na Cidade Baixa, na Fazenda Garcia, Lapinha, no Terreiro de Jesus no Pelourinho, Alagados, Largo do Retiro, Fazenda Grande, São Caetano.³⁷¹ Eles também se apresentaram no interior da Bahia³⁷². Ao chegar no local começavam a cantar e dançar para atrair a atenção das pessoas. Rapidamente se formava uma roda e eles davam início ao espetáculo. No final passavam um chapéu e recolhiam a contribuição do público³⁷³. Bemvindo Sequeira mostra como se dava todo o processo:

(...) feito aos domingos. Passando o chapéu. Sem subvenções, graças a nós. A gente antes vai no bairro, bota uns cartazinhos no comércio local. Domingo a gente chega. Estende roupas no chão, se maquia, começa a cantar, o povo chega. Depois a gente vai pra casa de alguém no bairro e junto com o pessoal de lá, o dono da casa nos oferece um lanche, um vinho e a gente fica até de noite confraternizando.³⁷⁴

O TLB seguia essa dinâmica de passar o chapéu em suas apresentações e que acabou perdurando até hoje com os espetáculos de teatro de rua contemporâneo. De forma coletiva, o grupo regulava as suas finanças e não precisavam de comprometimento ideológico com nenhum setor. Essa arrecadação realizada nos bairros, entretanto, tinha um significado mais simbólico dos espetáculos serem financiados pelo público, na medida em que tais fundos dificilmente fossem suficientes para prover as necessidades da produção e de subvenção dos atores.

Outro trecho importante da citação é quando o ator relata a confraternização que havia entre o TLB e a comunidade em que eles se apresentavam. É interessante notar que os atores não somente buscavam público para os seus espetáculos, parece que com as apresentações nos bairros o grupo procurava um diálogo maior com as pessoas que habitavam nesses lugares ao participar de uma parte do cotidiano daquelas pessoas.

Rogério Menezes, que na época era militante do Movimento Estudantil universitário e um dos organizadores do grupo de teatro Amador Amadeu, faz um relato minucioso de como se dava as apresentações na rua do TLB:

³⁷¹ Jornal da Bahia, 27 de junho de 1977.

³⁷² Entrevista com Armino Bião concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

³⁷³ Jornal da Bahia, 21 de setembro de 1977.

³⁷⁴ Movimento, s/d.

Domingo. Quatro da tarde. A praça esta meio vazia. Brasil vai jogar com a Polônia daqui há pouco e todos estão em suas casas ao redor da tevê. No bar em frente, o pessoal toma sua braminha dominical. Nenhum sinal de que vai acontecer alguma coisa parecida com teatro um pouco depois. Lá pelas quatro e quinze vai chegando o pessoal do Teatro Livre da Bahia, em dois fusquinhas. A troupe: Jefferson, Raimundo, Benvindo, Maria Adélia, Eliane, Zelito, Olga Maimone, Seu Chico. Jefferson e Eliane saem pelas casas chamando o pessoal pra ver o espetáculo. Saem da igreja animados pois encontraram mais de 100 crianças participando duma festa junina e chamaram todas. O resto do grupo começa a limpar a praça e conquistar o espaço. Um deles coloca no centro do coreto da pracinha uma placa onde tem escrito: TEATRO LIVRE DA BAHIA APRESENTA: “FELISMINA EMGOLHE[SIC] BRAZA[SIC]”. Zelito começa a tocar violão chamando a atenção do pessoal. Vai chegando gente. Os atores vão colocando suas roupas no chão, as roupas que usarão durante a representação. A festa junina acaba e um monte de meninos e meninas invade o local. Dona Olga reclama dos garotos. O pessoal que passa nos ônibus olha curioso. Será que é carnaval? O povo curioso e estranhando aquilo tudo começa a se aproximar medrosamente. Os atores começam a se maquiar. São quatro e meia e uma das atrizes ainda não chegou. (...) O negócio começa a esquentar. O negócio vai tomando forma. Os atores já estão todos vestidos a rigor. O músico toca. Mais de cem pessoas formam um círculo ao redor do grupo. Curiosidade no olhar da moçada. A praça está o maior ouriço a essa altura do campeonato. O tocador puxa uma música de São João. Todo mundo dança. Batem palmas. Apresentador sugere um samba de roda e tocador mete bronca. Todo mundo de mão nas cadeiras e remexendo. Apresentador, animador e palhaço gritam: “Senhoras e Senhores....” e começa o espetáculo.³⁷⁵

O público parecia prestigiar bastante os espetáculos de cordel nas ruas, em uma apresentação na praça do Campo Grande, por exemplo “deu gente apinhada na estátua do Caboclo (...)”³⁷⁶. Além do mais, de uma forma geral, o público fazia contribuições generosas. O jornalista da Revista Veja que fez uma matéria sobre o grupo, escreveu, por exemplo, que a maioria dos participantes contribuíram com 1 cruzeiro, o que equivaleu a um total de 222 cruzeiros naquele dia³⁷⁷. Se pensarmos que normalmente o público desses espetáculos era de origem popular, podemos concluir a grande identificação que essas pessoas possuíam com as mensagens transmitidas pelo grupo. Nesta foto fica claro toda a dinâmica do TLB com o teatro de rua³⁷⁸:

³⁷⁵ Jornal A Tarde, 6 de julho de 1977.

³⁷⁶ Jornal A Tarde, 3 de junho de 1977.

³⁷⁷ Revista Veja, 13 de julho de 1977.

³⁷⁸ Revista Veja, 13 de julho de 1977.



Nesta imagem da reportagem publicada pela Revista Veja, é nítido o sorriso solto das crianças negras, provavelmente de origem humilde que assistiam o teatro de cordel.

Em outra foto um ônibus que leva a palavra “liberdade” pelas ruas da cidade, torna a coincidência uma bela imagem de um grupo de teatro que tanto lutou pela democracia em tempos de exceção³⁷⁹:



Rogério Menezes descreve muito bem como era o clima entre as pessoas que assistiam as peças na rua:

³⁷⁹ Revista Veja, 13 de julho de 1977.

As pessoas que assistiam a apresentação de “Felismina emgolhe[sic] braza[sic]” estavam simplesmente maravilhadas com o que viam. Em determinado momento os sorrisos e os rostos de alegria da platéia era tão interessantes quanto o que se via em cena. Um grupo de três moças se esbaldava de rir com as maluquices de Adélia/Felismina. Um velho careca dava voltas de tanto rir. Para o povo que assistia era uma coisa muito nova aquilo tudo. A única coisa que eles já viram em termos de teatro de rua foi o carnaval, que não deixa de ser uma imensa peça de teatro. Elas chegaram, meio estranhando aquilo tudo e depois se entregavam de corpo e alma a acompanhar aquela farsa. Um motorista de ônibus demorou um pouquinho no ponto de ônibus, em frente, observando o que é que estava acontecendo.³⁸⁰

O mais importante nesta matéria de Rogério Menezes sobre o TLB foi a transcrição de relato de pessoas do público sobre os espetáculos, a exemplo da declaração de Rita de Cássia Nascimento, estudante da sexta série do Colégio Pirajá, na Lapinha: “Eu achei maravilhosa a peça. Os jovens se apresentaram muito bem. Achei a apresentação muito instrutiva. Os jovens deram o que tinham: talento. Isso ajuda a incentivar o teatro na Bahia, que anda muito morto”.³⁸¹

A também estudante colegial, Silvia Rocha, do Anísio Teixeira, fez elogios ao TLB pela iniciativa de fazer teatro nos bairros:

Nem todo mundo tem condição de ver teatro. Dinheiro pra pagar teatro no centro. Essas apresentações dão possibilidades à gente, que não tem dinheiro e mora nos bairros, de ver teatro. Eles devem continuar a fazer isto e sempre em cordel, que é uma coisa muito bonita. Todo domingo devia haver isso nos bairros. Em vez de se fazer teatro só no centro, se devia fazer aqui nos bairros também.³⁸²

Como se vê, havia uma identificação entre as opiniões do público dos bairros sobre o projeto de levar o teatro para a rua e a proposta política do TLB, ainda que em algumas oportunidades, sobretudo quando a estratégia de montagem não era sensível às circunstâncias locais, o público reagia também negativamente aos espetáculos como esse no Largo do Retiro, relatado por Armindo Bião:

(...) uma vez a gente foi apedrejado (...) no Largo do Retiro. Bemvindo e eu fomos fazer um espetáculo e o único lugar que tinha era uma espécie de pracinha, que não era uma pracinha, era um lugar de circulação em um quarteirão de uma população muito pobre e aí a gente impediu a ida e vindas das pessoas e as pessoas apedrejaram a gente e a gente saiu correndo.³⁸³

³⁸⁰ Jornal A Tarde, 6 de julho de 1977.

³⁸¹ Jornal A Tarde, 6 de julho de 1977.

³⁸² Jornal A Tarde, 6 de julho de 1977.

³⁸³ Entrevista com Armindo Bião concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

O TLB não pretendia, como vimos na maior parte dos exemplos citados, *levar* cultura ao povo, “mas apenas devolver ao povo um teatro e cultura que é dele próprio”. A esse propósito, Bemvindo Sequeira faz uma observação interessante de como as pessoas reagem ao espetáculo de rua: “Nunca sentimos surpresa no público, talvez por que ele já saiba que o seu teatro acontece nas ruas, eles demonstram apenas curiosidade antes de começar o espetáculo e uma simpatia muito grande que vai crescendo à medida que o teatro acontece.”³⁸⁴

Sequeira procura racionalizar sobre o sentido de se comunicar com o povo através do Teatro de Rua:

O teatro de rua não é a única saída, é apenas uma delas. Só tem uma coisa: teatro que você leva ao povo tem que ser para o povo, texto, produção, figurino, maquiagem, linguagem. É bom reparar que isso não é pretender levar arte para o povo. Se o povo não vai ao teatro a gente é que vai a ele.³⁸⁵

Para o TLB era importante manter uma relação com o povo durante os espetáculos, como declara Bemvindo Sequeira, baseada na confiança e na reciprocidade, sem isso a proposta não teria sentido:

Mas em todos os locais onde se apresentaram, o desenrolar dos acontecimentos deu bastante subsídios para os atores com a reação do público que dança o samba de roda junto com eles, faz comentários em voz alta que são aproveitados na hora. A medida que os atores forem ganhando experiência vamos tendo uma maior participação do público e isso me lembra o caso de um universitário que perguntou se não iríamos contar com proteção policial. Contra quem perguntei. E ele disse: Contra o povo. E eu respondi: “ou a gente confia no povo ou não há saída.”³⁸⁶

Percebe-se que as pessoas geralmente participavam do espetáculo. E os atores apreciavam essa aproximação tão direta com o povo, como relata Eliane Lisboa, uma das atrizes do TLB, gaúcha e estudante de jornalismo:

(...) a experiência é excelente, pois desperta no povo o interesse pelo teatro, já que o teatro se apresenta mais abertamente, com menos artifícios, mais limpo e sincero. No teatro de rua a gente sente muito a reação das pessoas e a gente trabalha com a reação delas”.³⁸⁷

³⁸⁴ Jornal da Bahia, 27 de junho de 1977.

³⁸⁵ Jornal da Bahia, 27 de junho de 1977.

³⁸⁶ Jornal da Bahia, 27 de junho de 1977.

³⁸⁷ Jornal A Tarde, 6 de julho de 1977.

O Teatro de Rua do TLB era percebido pelos críticos como uma experiência positiva em prol do teatro popular:

O teatro saiu das casas fechadas para a rua e se envolveu com o povo para se fazer sentir como uma manifestação pura de arte popular. A proposta foi abraçada principalmente por dois grupos, o Teatro Livre da Bahia e o grupo Amador Amadeu. No teatro infantil também a renovação foi grande e muitos atores surgiram acompanhando os grupos formados pelos próprios autores.(...) Nas ruas, o Teatro Livre coloca em grupo com a intenção de incentivar na comunidade o uso das praças como área de lazer.

Os críticos dos jornais pareciam satisfeitos com essa nova organização do TLB em oficinas. Principalmente a experiência de levar teatro para as classes populares:

Levar teatro popular ao povo no meio da rua, o teatro infantil às crianças nos orfanatos e o teatro dramático aos alunos de segundo grau no próprio estabelecimento de ensino, foi talvez, a mais importante proposta assumida pelo Teatro Livre da Bahia, na sua recente reformulação no plano de trabalho³⁸⁸.

Rogério Menezes também destaca a importância dessa iniciativa do TLB:

(...) se formos comparar a quantidade de pessoas ali presentes com a quantidade de pessoas que estavam naquele mesmo momento assistindo o jogo Brasil x Polônia, o teatro perderia de goleada. Naquele exato momento em que os atores do TLB se apresentavam na praça da Lapinha pra aquelas cem pessoas, milhares de outras estavam abestalhadas diante da televisão vendo futebol. E daí? E daí é que mesmo com a imensa diferença do “score”, quem faz teatro deve batalhar pelo seu público. A luta é glória, mas o teatro precisa mostrar ao povo que pode ser uma coisa muito útil pra ele. O povo não sabe disso. É preciso que ele tome consciência da necessidade do teatro. E levar o teatro pra rua vai fazer com que ele sinta a arte teatral como um negócio mais próximo de sua vida, menos complicado. Um negócio tão próximo dele quanto a briga danada pra entrar num ônibus às 6 horas da tarde, na Barroquinha, ou a fila imensa para consultar um médico do INPS.³⁸⁹

Como um intelectual engajado que era, Menezes concebe que o teatro deveria ser encarado pelos trabalhadores como qualquer outra atividade do seu cotidiano. Mesmo considerando que as massas estavam mais interessadas em outras atividades culturais como o futebol, por exemplo, ele acreditava que o incentivo que o povo recebia com as peças nas ruas era muito importante para um processo de conscientização. Era muito comum nesse momento também que o teatro fosse considerado pela esquerda como um instrumento de educação e de consciência política, enquanto o futebol, que era e continua sendo uma “paixão nacional”, fosse

³⁸⁸ Jornal da Bahia, 27 de junho de 1977.

³⁸⁹ Jornal A Tarde, 6 de julho de 1977.

visto como um instrumento de alienação do povo. A partir dos anos 1970 alguns militantes de esquerda se abriram mais para as práticas culturais de origem popular e passaram a valorizar o futebol, festas religiosas, músicas, dentre outros.

A experiência do TLB motivou uma matéria de página inteira no Jornal da Bahia que reconheceu a importância do teatro de rua baiano:

Sem tablado, sem proteção policial, iluminação, som ou infra-estrutura governamental, o Teatro Livre da Bahia vai realizando uma experiência pioneira no Brasil, buscando aproveitar a forma teatral popular. A técnica é a mesma adotada pelos *camêlos*, pelos mágicos de rua ou capoeiristas. É uma forma, também, de incentivar a comunidade a usar suas praças como área de lazer, alimentando a memória do povo com textos de cordel e formando atores através de uma ética popular. O povo ganha com isso, ouvindo coisas que lhe diz [sic] respeito, vendo um teatro buscando as suas origens.³⁹⁰

Em um momento em que os espetáculos nas ruas já não mais aconteciam, um crítico saudou Bemvindo Sequeira por tê-lo retomado, no ano de 1979: “[...] O Teatro Livre da Bahia pretende retomar a experiência do “Teatro de Rua”, o que de mais sério se fez até hoje, em termos de teatro popular na Bahia. Mete bronca, Bemvindo!”³⁹¹

O jornalista e ator de teatro, Rogério Menezes volta a destacar a grande contribuição e o ineditismo do TLB para o teatro brasileiro:

O Teatro Livre da Bahia vem assumindo, com essas apresentações na rua, uma atitude quase inédita no teatro brasileiro: o ato de sair dos espaços tradicionais e conquistar espaço nas ruas e praças da cidade, buscando um contato maior com o povo, com os elementos de comunidade em que vive. Para uma certa ala do teatro baiano que fica enclausurada nos seus teatrinhos esperando o público e se queixando sempre da ausência dele, a experiência do TLB é, no mínimo, didática.³⁹²

Através do Teatro de Rua, o TLB pôde por em prática o seu engajamento político em prol de uma maior aproximação com as camadas populares. Assim como as esquerdas desse período, eles acreditavam que deveriam atuar diretamente onde o povo estava. Não era sem sentido, portanto, a estratégia do TLB de fazer apresentações em bairros periféricos, em comunidades que sofreram com enchentes³⁹³ ou mesmo em localidades que possuíam entidades organizadas de luta.

³⁹⁰ Jornal da Bahia, 27 de junho de 1977.

³⁹¹ Jornal A Tarde, 18 de março de 1979.

³⁹² Jornal A Tarde, 6 de julho de 1977.

³⁹³ Jornal da Bahia, 3 de junho de 1977.

Em 1978, eles foram convidados pelos moradores do Novo Marotinho para um almoço de confraternização, pretexto de uma ação cultural conjunta. Antes do almoço houve uma animação cultural entre os integrantes do TLB e os moradores locais. Eles praticaram capoeira, houve ainda conjunto musical e roda com crianças. Depois o TLB fez uma apresentação do Teatro de Rua, com *O Homem do Canivete*, de Jose Araripe e Bráulio Tavares e *O Justo Juiz* de Bemvindo Sequeira. Os atores afirmaram nesta ocasião que o almoço teria sido marcante e que o ponto alto teria sido o relato feito por moradores de como resistiram em Marotinho, localidade invadida por moradores pobres, à ação da polícia ao derrubar suas casas. Foi um momento emocionante, inesquecível para os componentes do TLB.³⁹⁴

Esse episódio da resistência dos moradores de Marotinho é bastante conhecido e emblemático em Salvador. E se tornou um dos marcos da luta pela moradia que foi iniciada na cidade a partir de outras localidades como Corta Braço e Vila Rui Barbosa-Alagados. Marotinho era um espaço ocupado por famílias de baixa renda e sempre sofria represálias policiais. Até que se iniciou uma ação da Igreja Católica através do Grupo Moisés, uma das entidades que agregavam a ala progressista da Igreja Católica. Dessa forma outras entidades da sociedade civil organizada também passaram a apoiar a população de Marotinho, como o Trabalho Conjunto de Salvador, Trabalho Conjunto de Bairros, a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), Instituto dos Arquitetos da Bahia (IAB), Diretório Central dos Estudantes (DCE), Clube de Engenharia da Bahia e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Foi devido a esse apoio que os moradores dessas localidades, mesmo sendo expulsos do bairro acabaram conseguindo com que o governo fornecesse a possibilidade de ocupar um outro espaço, que foi o Novo Marotinho³⁹⁵. Foi nesse bairro que o TLB fez as suas apresentações do Teatro de Rua. Bemvindo Sequeira relata como se dava a relação deles com os moradores dos bairros periféricos em virtude das apresentações teatrais:

Encontrávamos-nos no domingo às 9h no Teatro Vila Velha, saímos em procissão dionisíaca do Teatro Vila Velha até a Piedade e onde tinha um terminal de ônibus e pegávamos um ônibus para o Cabula, Pernambués, para Castelo Branco, com o apoio das associações de moradores desses locais, que nos esperavam. (...) Quando chegávamos lá, a associação tinha nos preparado uma feijoada, uma rabada ou um mocotó. Dividíamos-nos em grupos, uma parte dos atores ia trabalhar teatro com as

³⁹⁴ Jornal da Bahia, 20 de maio de 1978.

³⁹⁵ LIMA, Gisele Oliveira de. **Movimento Baixa do Marotinho: a luta pela moradia em Salvador (1974-1976)**. 2009. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós- Graduação em História. Salvador.p.79-80

crianças, outra parte ia trabalhar teatro com jovens da comunidade, outros com os idosos da comunidade e outros como Zelito Miranda ligados à música iam trabalhar com os compositores do bairro. Almoçávamos todos em conjunto e virava uma grande confraternização. E depois do almoço, na parte da tarde, era apresentar os trabalhos para a comunidade, os trabalhos de música, dos garotos, dos jovens, dos idosos e a peça de teatro de rua do Teatro Livre. Voltávamos no final da tarde por volta de 6 horas. Tudo isso sem um tostão, passando chapéu e sem pedir apoio também.³⁹⁶

O TLB nessas localidades procurava dialogar com as comunidades, como relata Bemvindo Sequeira em matéria no jornal sobre o grupo:

De todos os lugares onde se apresentaram dois foram mais gratificantes para o grupo. “Em Alagados, sem querer melindrar os outros bairros, foi onde mais produzimos, onde houve maior receptividade a ponto de um grupo de repazes (sic) capoeiristas nos pedir que quando tivermos que voltar lá avisar para que eles apresentem um show antes do espetáculo”. Outro foi na Lapinha onde o Grupo de Teatro da Igreja se sentiu muito fortalecido depois que o teatro de rua esteve lá.³⁹⁷

A partir desses relatos fica evidente a importância do teatro de rua enquanto oportunidade de fazer com que as pessoas das camadas populares pudessem conhecer esse tipo de arte. Mas também era uma forma de incentivo a outros grupos de teatro popular e engajado como foi esse caso relatado por Sequeira. Não se pode esquecer ainda, que o TLB fez oficinas de teatro em outras cidades e mesmo em outros estados³⁹⁸.

Dessa forma o TLB concretizou a sua vontade de aproximação com as camadas populares em termos de temática e de público. Sempre envolvidos e preocupados em democratizar o teatro, o grupo foi um dos exemplos mais bem sucedidos de teatro engajado baiano na década de 1970.

³⁹⁶ Entrevista com Bemvindo Sequeira concedida à autora no dia 18 de fevereiro de 2011.

³⁹⁷ Jornal da Bahia, 27 de junho de 1977.

³⁹⁸ Sobre o grupo sergipano Imbuça ver: BENICIO, Eliene. **Teatro de rua: uma forma de teatro popular no nordeste**. 1993. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É preciso atentar para o fato de que a dramaturgia e as práticas teatrais da década de 1970 foram profundamente marcadas por temas e autores que dialogavam com as discussões e temas nacionais que se refletiam no âmbito artístico, a partir dos anos 1950 e durante toda a década de 1960.³⁹⁹ Daí a preocupação de utilizar temáticas da cultura popular e o grande esforço em popularizar o teatro foram constantes também nesse período. No entanto, deve se levar em conta que as motivações dos indivíduos que faziam teatro e os militantes políticos de esquerda eram diferentes. Não se pensava em utilizar o teatro exclusivamente como instrumento da política. As questões artísticas predominavam sob as questões políticas. A forma de engajamento também mudou para alguns artistas e intelectuais. Em um momento em que as esquerdas buscavam uma maior aproximação com as classes populares indo, ou tentando ir, onde elas estavam organizadas, no âmbito da cultura isso se refletiu na busca de um público mais amplo e a saída dos atores para fora dos espaços teatrais.

É preciso não confundir a busca de ampliação de público que certos artistas pretendiam com fins lucrativos. O que a maior parte dos artistas engajados da década de 1970 pretendiam era encontrar um meio que pudessem, enfim, dialogar com as classes populares. Muitos estavam decepcionados com o fato de nunca terem conseguido ter o público popular que tanto esperavam para poder enviar uma mensagem de transformação social. Alguns acreditaram que a utilização da televisão era um meio eficaz para que essa mensagem chegasse de forma mais rápida, como fez Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri e Vianinha ao escreverem novelas para a Rede Globo. Mas havia outros artistas e intelectuais, que tentavam encontrar formas alternativas de chegar até esse público. Foi assim que muitos militantes de esquerda ajudaram a organizar grupos de teatro em sindicatos, bairros periféricos ou escolas.

Como se sabe, a discussão sobre a importância de valorizar a cultura nacional é recorrente entre os artistas engajados desde a década de 1950. Mas nesse período estudado da década de 1970, em que o governo fomenta a importação da cultura estrangeira, o destaque para o que se é produzido nacionalmente ganha outra conotação. Principalmente se levarmos em conta que diversos artistas tentavam defender que o uso de elementos da cultura estrangeira era importante,

³⁹⁹ PATRIOTA, 1999.p.49

principalmente aqueles que estavam vinculados à contracultura. Na música, por exemplo, o debate girava em torno do uso de instrumentos elétricos, como a guitarra. Enquanto que os tropicalistas defendiam que utilizar elementos do rock era enriquecedor em termos estéticos, para os músicos mais vinculados ao nacional-popular se acreditava que essa utilização era negativa.

Acredito, no entanto, que o teatro foi uma das artes que melhor conseguiu escapar da armadilha, como era concebida na época, de lucratividade rápida. Por ser um tipo de arte que não precisava de altos investimentos, ela encontrou brechas para viabilizar a organização de suas atividades de maneira coletiva e produzindo espetáculos de cunho popular e engajado. É evidente que houve muitos atores e atrizes que atraídos pelo glamour acabaram indo trabalhar para a televisão. Ou mesmo, como falei anteriormente, alguns artistas de esquerda acreditavam que este poderia ser um meio para divulgar a sua mensagem de conscientização.

Dentro dessa lógica, predominava no meio cultural, e em específico no teatro, a ideia de que a crise financeira que se vivia, poderia ser enfrentada com a “profissionalização”. Em Salvador, essa “profissionalização” significaria “melhorar” a produção teatral, investir na formação dos atores, dividir as tarefas de uma organização de um espetáculo, etc. E, como parâmetro dessa “profissionalização”, estava um certo teatro que se fazia no sudeste brasileiro. Desta forma, fazer avançar o teatro na Bahia significaria copiar este modelo do eixo Rio-São Paulo, ou seja, inseri-lo dentro da lógica de mercado.

Mas não se pode desconsiderar aqueles artistas e intelectuais que encontraram uma brecha na hegemonia da mercantilização da cultura e levaram à frente uma arte comprometida e engajada na luta pela democracia. Houve alguns grupos de teatro em Salvador que optaram pela organização coletiva, pela procura de um público menos elitizado, e que preferiram dialogar com os movimentos sociais. Acredito que o Teatro Livre da Bahia (TLB), foi exemplar dessa forma de organização teatral de cunho engajado e popular.

O Teatro Livre da Bahia deixou dois legados importantíssimos para o teatro baiano. Fazendo parte de uma nova fase do teatro engajado brasileiro que, a partir da década de 1970, buscava um diálogo com a cultura popular através de um resgate do folclore, o TLB contribuiu para que o teatro baiano buscasse inspiração nas práticas culturais subalternas. O diálogo que estabeleceu com os cordelistas inaugurou uma maior aproximação dos artistas para com a cultura local que se reflete nos dias de hoje com o surgimento de companhias que fazem um belo trabalho teatral a partir de cantigas regionais.

O outro legado que o TLB deixou foram os espetáculos feitos para as ruas que inspirou grupos até fora do estado como foi o caso do Imbuça, de Sergipe, que surgiu a partir de uma oficina realizada por Bemvindo Sequeira em meados da década de 1970. E se considerarmos que o Teatro de Rua atualmente é uma prática comum no Brasil, poderíamos ampliar essa influência em termos nacionais.

Sobre a tentativa de popularizar o espaço dos teatros, o Teatro Livre da Bahia não obteve grandes êxitos. Sabe-se que o Teatro de Bairro, por exemplo, que buscava a interação e incentivo para que se criassem grupos de teatro em bairros periféricos de Salvador, foi uma experiência frustrada, pois, segundo relatos dos próprios atores, os moradores não se interessaram pelas atividades teatrais. De outro lado, os espaços teatrais continuam sendo vistos como locais elitizados. A maioria das pessoas que freqüentam teatro atualmente é originária das classes médias e altas.

Infelizmente a história do Teatro Livre da Bahia foi praticamente apagado da memória dos artistas e dos baianos. Apesar da sua importância para a época em que atuou, no sentido de contribuir na luta pela democracia e de defesa da cultura popular baiana, o grupo caiu no esquecimento. A presente dissertação é uma tentativa de resgatar a trajetória artística e ideológica de um grupo que realizou feitos marcantes como as experiências do Teatro de Rua e o Teatro de Cordel. Os integrantes do Teatro Livre da Bahia, principalmente João Augusto e Bemvindo Sequeira, contribuíram para as lutas pelo fim da repressão dos militares no país como, por exemplo, o Movimento pela Anistia.

Não se pode deixar de enfatizar o fato de que grande parte dos artistas do teatro baiano atualmente não dialogam com a cultura popular. De um modo geral, questões existencialistas e psicológicas predominam enquanto temáticas das peças na cidade. Nesse sentido acredito que a contracultura parece ter ganhado na disputa simbólica no campo teatral. Salvo experiências como a do Bando de Teatro Olodum que tem como um dos seus principais objetivos contribuir para o fim do preconceito racial na nossa sociedade, de uma forma geral, os atores e diretores baianos preferem montar espetáculos que tenham uma temática dita universal, que nessa perspectiva, significaria discutir problemas de ordem psicológica e no âmbito do individual em contraponto ao coletivo. Outro aspecto que distancia os artistas que fazem teatro em Salvador das questões sociais e políticas, é a predominância do gênero de comédia. Não que não se possa ser feito crítica social através de textos cômicos, muito pelo contrário. O Teatro Livre da Bahia conseguia

através da comicidade dos cordéis denunciar as arbitrariedades do regime militar. Mas o que acontece atualmente é a exploração da comédia como forma de atrair mais facilmente o público com finalidades exclusivamente comerciais. As peças que são consideradas “de sucesso” em Salvador e que permaneceram durante anos em cartaz são aquelas que são desprovidas de cunho social ou político. Felizmente existem exceções como foi o caso do grupo teatral Los Catedráticos que criou um espetáculo chamado Novíssimo Recital da Poesia baiana durante o período de uma greve na UFBA no final dos anos 1980 em que utilizava letras de músicas de *axé-music* e pagode baiano como forma de denunciar idéias sexistas e preconceituosas, gerando um intenso debate na sociedade sobre essas questões.⁴⁰⁰

Infelizmente apenas em questões pontuais, os artistas contemporâneos se propõem a participar das discussões políticas propostas pela esquerda brasileira. A maioria dos atores está completamente distanciada dos debates e projetos do campo da política. Não se pode esquecer, no entanto, de grupos como Cia do Latão, que resistem e persistem na realização de um teatro voltado para questões sociais realizando estudos sobre o marxismo e o teatro brechtiano.

Esse contexto se reflete na universidade. Ainda são poucos os pesquisadores que se debruçam sobre a historiografia do teatro engajado brasileiro. E também são poucos os atores de teatro que escolhem textos engajados para montar. De uma forma geral esses textos são vistos com muita desconfiança, e são rotulados como “datados” e por isso teriam uma qualidade artística inferior. Visto de uma perspectiva histórica, essa classificação para peças como *Arena Conta Zumbi* de Augusto Boal, *Dois Perdidos em Uma Noite Suja*, de Plínio Marcos ou *Eles Não Usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri, para ficar entre as mais conhecidas, é simplista e anacrônica. Pois se pode dizer que qualquer peça ou texto literário são escritos a partir de uma perspectiva do tempo em que vivia o autor. Mas não pretendo aprofundar sobre esse assunto, não haveria tempo. Mas, gostaria de enfatizar que mesmo essas peças retratando os anseios de uma época específica, elas não deveriam ser desqualificadas artisticamente. É necessário que se compreenda as motivações que levaram esses textos a ser escritos. E se ainda há injustiça social, preconceitos e marginalizados, esses escritos ainda têm muito o que falar sobre a nossa sociedade.

⁴⁰⁰ Folheto da peça *Nova Mente*, 2012.

FONTES:

- Teatro:
Programas das peças (1975-1979)
Pautas do Teatro Vila Velha (1964-1979)
Acervo fotográfico
Cartas pessoais dos atores e diretores do Teatro Livre da Bahia;
Folheto da peça *Mulheres de Tróia*, 1978
- Jornais:
A Tarde, de 1975 a 1979;
Jornal da Bahia, de 1975 a 1979;
Diário de Notícias, de 1975 a 1979;
Correio da Bahia, 1979;
Revista Veja, 1977;
Revista Civilização Brasileira, [ver data]
Le Bien Public, 1975;
Nice-matin, 1975 ;
La Nouvelle Republique, 1975 ;
- Fontes governamentais:
Estatuto de Criação da Fundação Cultura do Estado da Bahia: Lei Estadual nº 3.095, de 26 de dezembro de 1972
- Fotografias:
LIMA, R. Dias. **Jutaí Magalhães com Mercedes Magalhães e outros durante inauguração do Teatro Vila Velha**. 1964. 3 fotos: p&b; 18 x 24,5cm [Arquivo do CPDOC | FGV • Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil]
Teatro de Cordel, 1975. (FRANCO, Aninha. **O teatro na Bahia através da imprensa - Século XX**. 1994. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA,1994. p.247)
Teatro de Rua. (Revista *Veja*, 13 de julho de 1977.)

Peça Eles Não Usam Blaque-tai, 1964. (Acervo *Nós Por Exemplo* do Teatro Vila Velha.)

- Outros documentos:

Cadernos brasileiros, 1964;

História do Teatro Vila Velha. Salvador. TV FTC. Vídeo 30 min;

Vídeo *Bemvindo Sequeira, um homem bem-vindo*. Série Brasileiros e Militantes. Fundação

Astrojildo Pereira, 2011. Vídeo 23min36;

Teatro Livre da Bahia. 1975;

Ofício ao Departamento da Polícia Federal, 15 de outubro de 1977

Boletim dos Estudantes da Bahia (BEBA). 24 de agosto de 1976.

Currículo de João Augusto de Azevedo Filho

Folheto do Festival Internacional de Nancy, 1975.

- Entrevistas:

Arly Arnaud Tavares concedida à Marconi Araçonga no dia 25 de janeiro de 2011;

Armindo Bião concedida à autora no dia 2 de junho de 2011;

Bemvindo Sequeira concedida à autora no dia 18 de fevereiro de 2011; entrevista concedida a Ludmila Antunes de Jesus, por e-mail, no dia 16 de março de 2007; entrevista concedida ao Grupo de Edição Estudo de Textos Teatrais Censurados, em novembro de 2007.

Célia Bandeira concedida à autora no dia 25 de maio de 2011;

Harildo Déda; concedida à autora em 18 de maio de 2011; entrevista concedida à Ludmila Antunes no dia 13 de março de 2007; entrevista concedida à Lindolfo do Amaral, no dia 7 de julho de 2004.

Normalice Souza concedida à Marconi Araçonga no dia 16 de abril de 2010.

Maria Adélia concedida à Marconi Araçonga no dia 22 de abril de 2010.

Sérgio Farias concedida à autora no dia 2 de junho de 2011.

BIBLIOGRAFIA:

- AMARAL FILHO, Lindolfo Alves do. **Na Trilha do Cordel: a dramaturgia de João Augusto**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2005.
- ANTUNES, Ludimila. **A dramaturgia de João Augusto: edição crítica de textos produzidos na ditadura militar**. Dissertação de mestrado em Letras da Universidade Federal da Bahia, 2008.
- ARAÚJO, Nelson. **História do Teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.
- ARAUJO, MARIA PAULA. **Memórias estudantis: da fundação da UNE aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- ARAPONGA, Marconi de Oliveira. **Jogo-dentro-do-jogo: o trabalho de ator no Teatro de Cordel de João Augusto**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2011.
- ARTIÈRES, Philippe; ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. **68: une histoire collective (1962-1981)**. Paris: Éditions La Découverte, 2008. p.422
- BACELAR, Jéferson. **Mario Gusmão: um príncipe negro na terra dos dragões da maldade**. Salvador: Ed. Pallas. 2006.
- BENICIO, Eliene. **Teatro de rua: uma forma de teatro popular no nordeste**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1993.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Teatro de Cordel na Bahia e em Lisboa**. Salvador: SCT. 2005.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas** . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BRITO, Antonio Mauricio Freitas. **Capítulos de uma história do Movimento Estudantil na UFBA (1964-1969)**. Dissertação de Mestrado.FFCH – UFBA.2003
- CADERNOS BRASILEIROS, “Teatro Popular”. Ano VI, 1964.
- CARNEIRO, César Oliveira. **Aventuras e Desventuras: a peça proibida e a greve de estudantes que desafiou a ditadura em 1966**. Dissertação de Mestrado.FFCH – UFBA, 2008
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **Imagens de Um Tempo em Movimento; cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)**. 1. ed. Salvador: Edufba, 1999.
- COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado.: cultura marginal no Brasil das décadas de 1969 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

- COPFERMANN, Emile. **Le théâtre populaire pourquoi?**. Paris : MASPÉRO, 1969.]
- COSTA, Iná Camargo. “Teatro político no Brasil”. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 24: 113-120, 2001.
- ESPIÑEIRA, Maria Victória. **O Partido, a Igreja e o Estado**. Salvador: EDUFBA, 1997.
- FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. **Revolução e Democracia (1964-...)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- FILHO, João Roberto Martins. **O Golpe de 1964 e o Regime militar: novas perspectivas**. São Carlos: EDUFSCAR, 2006
- FRANCO, Aninha. **O teatro na Bahia através da imprensa - Século XX**. 1994. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994.
- GARCIA, Miliandre. “A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)”. **Revista Brasileira de História**, 2004, vol.24, no.47, p.127-162.
- _____. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da militância : a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.
- GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada - As ilusões Armadas**. vol 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **A Ditadura Escancarada - As ilusões Armadas**. vol 2, São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- GARRIDO MARTINEZ, Angel Cristobal. **Modelo administrativo do Teatro Vila Velha: uma luta pela sobrevivência**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2003.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 10 ed., 1982
- LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para outra cena: uma história do teatro na Bahia a partir da criação da Escola de Teatro 1946-1966**. Salvador: EDUFBA. 2006.
- _____. **Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2009.
- LIMA, Gisele Oliveira de. **Movimento Baixa do Marotinho: a luta pela moradia em Salvador (1974-1976)**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós- Graduação em História. Salvador, 2009.

- MARFUZ, Luiz e LEÃO, Raimundo Mattos de. **Harildo Déda: a matéria dos sonhos**. Salvador: SS Produções, 2011.
- MAGALDI, Sábado. “Tendências contemporâneas do teatro brasileiro”. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 10, n. 28,dez. 1996 Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141996000300012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso no dia 2 de outubro de 2009.
- _____. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC / FUNARTE, 1962.
- MEIRELLES, Márcio. “João Augusto Arquiteto”. **Revista da Bahia**, v. 32, nº 37. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 2003.
- MEIRELLES, Marcio (org.). **O teatro de cabo a rabo: do Vila para o interior e vice versa**. Salvador: Ed. P555, 2004
- MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. **Historia do Brasil recente (1964-1992)**. São Paulo: Ed. Ática, 5 ed., 2006.
- MELO, Izabel de Fátima Cruz. “**Cinema é mais do que filme**”: uma História do Cinema Baiano através das jornadas de cinema da Bahia nos anos 70. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós- Graduação em História. Salvador, 2009.
- MICELI, Sergio (org.). **Corpo e alma do Brasil: estado e cultura no Brasil**. São Paulo: IDESP, 1984.
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume - Fapesp, 2001.
- SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena: experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo 1970-1980**. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. “**Ou vocês mudam ou acabam**”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em História Social. Rio de Janeiro, 2008.
- _____. **Do Teatro Militante à Música Engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos (1955/1968)”. **Revista Estudos Históricos**, n.28, 2001.

- NOVAES, Adauto (org). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano/SENAC-Rio, 2005.
- OLIVEIRA, Antônio Eduardo Alves de. **O ressurgimento do movimento estudantil baiano na década de 70**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 4º ed. Brasiliense. SP.1994.
- PARANHOS, KÁTIA Rodrigues. “ O ABC dos trabalhadores no pós-1964: os grupos de Teatro Ferramenta e Forja”. In: **Revista História e Luta de Classes**, ano 4, ed. nº5, abril, 2008.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que brilham (Sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo)**. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2002.
- PARIS, Robert. “A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um “Vaudeville”. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.8, n. 15, set. 1987-out. 1988.
- PATRIOTA, Rosângela. “A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo.” **História**, Franca, v. 22, n. 1, 2003 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000100006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso no dia 4 de junho de 2009.
- _____. “A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos”. **História**, Franca, v. 24, n. 2, 2005 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742005000200004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso no dia 4 de junho de 2009.
- _____. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec,1999.
- PEDREIRA, Cláudia. LESSA, Cláudia. “De caminhão, de trem, de navio”. MEIRELLES, Marcio. (org.) **O Teatro de Cabo a Rabo: do vila para o interior e vice-versa**. Salvador: P555, 2004.
- PEIXOTO, Fernando. **Um teatro fora do eixo**. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- _____. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense. 1980.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva,1996.
- _____. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo:EDUSP,1999.
- RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela.(orgs.) **A História invade a cena**. São Paulo: Ed. HUCITEC, 2008.
- RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora Unesp. 1993

- _____. **Em busca do Povo Brasileiro – Artistas da revolução, do CPC à era da TV.** Rio de Janeiro: Record, 2000
- _____. “Intelectuais e artistas brasileiro nos anos 1960/197: “entre a pena e o fusil””. **Revista ArtCultura:** Uberlândia, v. 9, n. 14, jan-jun, 2007.
- _____. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social.** 2005, vol.17, n.1, pp. 81-110
- RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia.** Dissertação de Mestrado em Antropologia. IFCH - UFBA, 1995
- RODRIGUES, Débora Paes Landim de Almeida. **A cena da Novos Novos: percursos de um teatro com crianças e adolescentes.** Salvador. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA. 2008.
- SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais.** São Paulo: Ed Ática,1994.
- SEMINÁRIO HISTÓRIA DO TEATRO BAIANO, 2008, Salvador. **Década de 60.** Salvador: Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade do Estado da Bahia (UNEB),2008.
- SEMINÁRIO HISTÓRIA DO TEATRO BAIANO, 2008, Salvador. **Década de 70.** Salvador: Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade do Estado da Bahia (UNEB),2008.
- SETARO, André. “Bahia Cinema 65-71:Nascimento do surto contracultural”. **Revista da Bahia,** Salvador, v.32, n.25, dez 1996.
- SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato.** São Paulo: Ed. Perspectiva. 1981.
- SILVA, Sandra Regina B. da. **“Ousar lutar, ousar vencer”:** histórias da luta armada em **Salvador (1969-1971).** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós- Graduação em História. Salvador, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política.** São Paulo: Paz e terra. 3 ed. 2009.
- TAVARES, Luis Henrique Dias. **História da Bahia.** São Paulo: UNESP; Salvador: EDUFBA, 10 ed, 2001.
- UZEL, Marcos. **O Teatro do Bando: negro, baiano e popular.** Salvador: Cadernos do Vila. 2003.
- VILELA, Gileide; FALCÓN, Gustavo; GONÇALVES, Rosa Beatriz; DIAS, Ruy Aguiar; FLOR, Terezinha. **Os baianos que rugem: a imprensa alternativa na Bahia.** Salvador: EDUFBA, 1996.
- ZACHARIADHES, Grimaldo Carneiro. **Os jesuítas e o apostolado social durante a ditadura militar: a atuação do CEAS.** 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2010.

ZACHARIADHES, Grimaldo Carneiro (org). **Ditadura Militar na Bahia: novos olhares, novos objetos, novos horizontes**. Salvador: EDUFBA, 2009.

ANEXOS:



Eles Não Usam Blaque-tai, 1964. (Acervo Nós Por Exemplo – Teatro Vila Velha)



Quincas Berro D'Água, 1972. (Acervo *Nós Por Exemplo* do Teatro Vila Velha)



Teatro de Cordel, 1975. (Acervo pessoal de Harildo Deda)



Gracias a la Vida, 1978 (Acervo pessoal de Harildo Deda)



Gracias a la Vida, 1978 (Acervo pessoal de Harildo Déda)



João Augusto na Campanha da Kombi do Serviço Nacional de Teatro, 1979. (Acervo *Nós Por Exemplo* do Teatro Vila Velha)