



CADERNOS DO  
**GIPE  
CIT**

**ANO 25  
N. 47  
2021.2**

ISSN ELETRÔNICO  
2675-1917

# DE EROS A OGUM NA ESCOLA DE TEATRO DA UFBA

ORGS. **ANA CLÁUDIA CAVALCANTE  
ANTÔNIA PEREIRA BEZERRA  
JUSSILENE SANTANA  
RAIMUNDO MATOS DE LEÃO**



CADERNOS DO  
**GIPET  
CIT**

ISSN ELETRÔNICO  
2675-1917

SALVADOR

ANO 25

N 47

P 1-203

2021.2

## DE EROS A OGUM NA ESCOLA DE TEATRO DA UFBA

### AUTORES

Carluce Couto; César Augusto Paro; Danilo Lima de Souza; João Victor Soares dos Santos; Jones Oliveira Mota; José Rêgo; Ricardo Sizílio; Sérgio Nunes Melo

### AUTORES / JORNALISTAS

Ana Cláudia Cavalcante;  
Juliana Protásio;  
Marcos Uzel

### ORGANIZAÇÃO

Ana Cláudia Cavalcante; Antônia Pereira Bezerra;  
Jussilene Santana; Raimundo Matos de Leão

### COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana Cláudia Cavalcante

### COMISSÃO CIENTÍFICA – EDIÇÃO 47

Ana Cláudia Silva Cavalcante; Angela de Castro Reis; Antônia Pereira Bezerra; Celso Araújo de Oliveira Júnior; Cristiane Santos Barreto; Daniel Marques da Silva; Eliene Benício Amâncio Costa; João Alberto Lima Sanches; Jussilene Santana do Nascimento; Luiz Cláudio Cajaíba Soares; Olívia Camboim Romano; Raimundo Matos de Leão; Sérgio Nunes Melo; Tássio Ferreira Santana



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)**

**REITOR**

João Carlos Salles Pires da Silva

**VICE-REITOR**

Paulo César Miguez de Oliveira

**PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**

Sérgio Luís Costa Ferreira

**DIRETORA DA ESCOLA DE TEATRO**

Hebe Alves

**COORDENADORA DO PPGAC**

Joice Aglae Brondani

**VICE-COORDENADORA DO PPGAC**

Daniela Amoroso

**CONSELHO EDITORIAL**

André Carreira (UDESC); Angela de Castro Reis (UNIRIO); Antônia Pereira Bezerra (UFBA); Beti Rabetti (UNIRIO); Christine Douxami (Univ. Franche Comté); Ciane Fernandes (UFBA); Daniel Marques (UFRJ); Denise Coutinho (UFBA); Eliana Rodrigues Silva (UFBA); Fernando Mencarelli (UFMG); Gilberto Icle (UFRGS); Olinda Margareth Charone (UFPA); Sérgio Farias (UFOBA); Wladilene Lima (UFPA).

**REVISÃO**

Alex Simões

**PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO**

Nando Cordeiro



PPGAC/UFBA/Escola de Teatro  
Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela.  
CEP: 40110-150. Salvador-BA/ BRASIL  
Telefone: 55 71 3283-7858. E-mail: ppgac@ufba.br  
(<http://www.ppgac.tea.ufba.br>)

**Cadernos do GIPE-CIT** é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - UFBA, lançado pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, criado em 1994. Este grupo de pesquisa deu origem ao Programa, em 1997, e à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE, em 1998. Os Cadernos propõem-se a divulgar resultados parciais de seus pesquisadores efetivos e associados, professores, doutorandos, mestrandos e artistas. A iniciativa vem contando com apoio do CNPq (1997/1999), da FAPEX e da UNEB (1999/2000) e do PROAP-CAPES/MEC (a partir de 2004). Edições dos **Cadernos do GIPE-CIT** podem ser encontradas em bibliotecas especializadas e podem ser acessadas pelo sítio do PPGAC/ UFBA, bem como no PORTAL DE PERIÓDICOS da UFBA (<https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit>).

© 2021, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Qualquer parte desta revista poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte. Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores. **Cadernos do GIPE-CIT** conta com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES/ MEC – Brasil.

Ficha Catalográfica por Biblioteca Nélon de Araújo – TEATRO/ UFBA

Cadernos do GIPE-CIT: Grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – No. 47, 2021.2. Salvador (BA): UFBA/ PPGAC.

203p.;

Periodicidade semestral

ISSN eletrônico 2675-1917

1. Teatro. 2. Dança. 3. Performance 4. Cinema. 5. Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas.

<b>EDITORIAL</b>	<b>4</b>	<b>HERMÍNIA MIRYAM, A PAIXÃO DE EROS: um artifício dramatúrgico para difusão da história da fundação da Escola de Teatro da UFBA</b>	<b>112</b>
Ana Cláudia Cavalcante, Antônia Pereira Bezerra, Jussilene Santana, Raimundo Matos de Leão		Jones Oliveira Mota	
<b>PREFÁCIO – EROS E OGUM</b>	<b>9</b>	<b>PRÁTICAS DE MONTAGEM NA ESCOLA DE TEATRO DA UFBA: ensaio a partir de lembranças de um professor entre 2011 e 2013</b>	<b>134</b>
Jussilene Santana		Sérgio Nunes Melo	
<b>CULTURA EM EBULIÇÃO: teatro em Salvador nos anos de pré-ditadura</b>	<b>14</b>	<b>FOLHAS AVULSAS / JORNALISMO</b>	
Carluce Couto		<b>A CASA DE HARILDO: aprendizado e afeto no convívio longo do mestre com a Escola de Teatro</b>	<b>153</b>
<b>OS CAMINHOS DE JOÃO AUGUSTO: por um teatro crítico, popular e pelo povo</b>	<b>26</b>	Marcos Uzel	
Ricardo Sizilio		<b>PONTO DE ENCANTO: a jornada poética e educativa de Maria Eugênia Milet</b>	<b>167</b>
<b>BRINCANTE: Etnocologia, Culturas Populares e processos formativos na Licenciatura em Teatro</b>	<b>49</b>	Ana Cláudia Cavalcante	
José Rêgo		<b>DA ESCOLA PARA A CIDADE: cultura popular e a liberdade resistente do Vila</b>	<b>192</b>
<b>O GESTO – GRUPO DE ESTUDOS EM TEATRO DO OPRIMIDO: entre memórias e projeções</b>	<b>71</b>	Juliana Protásio	
César Augusto Paro			
<b>BALANÇANDO A REDE DE TEATRO DO VELHO CHICO: diálogos e práticas da cena do interior da Bahia</b>	<b>94</b>		
Danilo Lima de Souza, João Victor Soares			

ANA CLÁUDIA CAVALCANTE,  
ANTÔNIA PEREIRA BEZERRA,  
JUSSILENE SANTANA,  
RAIMUNDO MATOS DE LEÃO

---

**Celeiro de agentes culturais** (atores, atrizes, diretores, educadores, cenógrafos, iluminadores, dramaturgos, roteiristas, produtores, *performers* etc.) que atuam nos palcos e telas do Brasil, pesquisadores e professores que atuam em diversas universidades do país e no exterior e, ainda, nas redes de educação básica, a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e o seu Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas enfrentam uma grave crise do campo da Educação vivenciada pelo país, neste momento que também celebra mais de 65 anos de atuação.

A Edição especial, número 47, do Cadernos do GIPE-CIT ***De Eros a Ogum na Escola de Teatro da UFBA***, busca refletir sobre questões históricas e desafios da atualidade desse espaço pioneiro do ensino superior, pesquisa e produção nas artes da cena, equilibrado no tripé ensino, pesquisa e extensão.

A universidade, não somente no Brasil, está mergulhada numa profunda crise institucional, relacionada com as contradições entre as suas funções tradicionais e as imposições do mundo contemporâneo. Em conformidade com Boaventura de Souza Santos, essa crise institucional resulta, dentre outros fatores, da contradição entre a reivindicação da autonomia na definição dos seus valores e objetivos e a pressão crescente para submeter-se a critérios de eficácia e de produtividade externos e/ou mercadológicos. Ainda assim, a universidade tem sido historicamente



o espaço privilegiado para a produção e para a reprodução do conhecimento e dos diversos saberes, muito embora a sua atuação seja permeada por perspectivas e disputas filosóficas, epistemológicas, éticas, políticas, econômicas, estéticas e pedagógicas. Com base em análises de Naomar A. Filho e Boaventura de Souza Santos, do ponto de vista epistemológico, a universidade brasileira se estruturou com base numa concepção linear e fragmentadora do conhecimento, alienada muitas vezes da complexidade dos problemas da natureza, da sociedade, da história e da subjetividade humanas.

Em 08 de abril de 1946, a Universidade da Bahia é fundada, derivada da primeira instituição de ensino superior do Brasil, a Escola de Cirurgia do Hospital Real Militar, que foi fundada por D. João VI (1808) e teve a tradição Escolástica como principal referência para a sua fundamentação por longos anos. A primeira gestão, a do Reitor Edgard Santos, contou com artistas, intelectuais, educadores brasileiros e *scholars* europeus que o ajudaram a instalar novas faculdades de artes e ciências humanas, constituindo uma das principais universidades de arte e cultura do país.

Sem dúvida, o papel do primeiro reitor da UFBA foi fundamental para a definição dos contornos da Universidade Federal da Bahia (que é federalizada em 04 de dezembro de 1950), assegurando a sua singularidade. Edgard Santos, responsável pela administração no período entre 1946 e 1961, vislumbrou uma universidade integrada pelas áreas de Artes, Letras, Humanidades e Ciências. Nesse contexto, temos a fundação da Escola de Teatro e a sua primeira gestão, iniciada em 1956, por Eros Martim Gonçalves.

Consideramos importante compreender as demandas e necessidades atuais da Escola de Teatro (do corpo docente, do corpo discente e do corpo técnico-administrativo e, inclusive, dos egressos), analisando os fatos históricos e questões sociais relacionadas à sua conformação para que possamos, junto à comunidade do entorno (física e remotamente), responder aos desafios contemporâneos do campo das artes (em particular o das artes da cena), da educação e da pesquisa.

Dentre os desafios da atualidade enfrentados pela *Casa de Eros*, podemos destacar: a formação de artistas-pesquisadores que possam transitar entre diversas poéticas, convenções, estéticas, meios e entre matrizes culturais distintas. Não se restringindo apenas à matriz europeia, mas se aprofundando no legado de outras matrizes fundamentais da nossa constituição como nação, tais como a africana e a indígena. Nesse sentido, é importante interiorizar a atuação, envolvendo



todos os Territórios de Identidade Cultural do Estado e, simultaneamente, internacionalizar a sua Pesquisa, que tem dialogado com outros centros de investigação no campo das artes do país, com especial atenção a centros do Norte e Nordeste e, através da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas), articulando uma potente rede nacional.

Ademais, é fundamental formar artistas e professores que possam transitar entre meios ou veículos de comunicação, suportes para a ficção, para a criação e difusão de sua produção artística. Muito importante compreender neste momento a convergência de meios e linguagens possibilitada pela revolução digital. Atuando, assim, poderá ampliar seu alcance, minimizar os impactos da centralização dos investimentos culturais na região sudeste do país, reagindo a processos históricos que tentam manter a Bahia (com toda a sua capacidade de realização e potencialidades) como um estado periférico, no que se refere a políticas públicas nas áreas de cultura e de comunicação.

Esta edição especial reúne artigos, ensaios, estudos e relatos que enfocam o contexto e o impacto da fundação da Escola de Teatro da UFBA em ensino, pesquisa, experimentação e realização nas artes da cena no país. Na seção FOLHAS AVULSAS, recebemos a contribuição de artigos jornalísticos, desenvolvidos nas perspectivas do *Jornalismo Cultural* e do *Jornalismo como Forma de Conhecimento*.

O artigo ***Cultura em Ebulição: teatro em Salvador nos anos de pré-ditadura***, de Carluce Couto, com base numa metodologia descritiva, relaciona fatos históricos dos anos 1950 até a deflagração do golpe civil-militar em 1964, focando, mais precisamente, nas artes cênicas, destacando uma poderosa movimentação cultural em Salvador no período, abordando aspectos da administração do reitor Edgard Santos e a fundação da Escola de Teatro, a gestão de Eros Martim Gonçalves e a expansão do cenário teatral na cidade.

Ricardo Sizílio, no artigo ***Os caminhos de João Augusto: por um teatro crítico, popular e pelo povo***, apresenta esboço biográfico do artista da cena João Augusto Azevedo Filho, enfatizando a sua produção artística e as contribuições para o fazer teatral nesse período em que se estabeleceram na cidade de Salvador a Escola de Teatro e o Teatro Vila Velha.



No ensaio ***Brincante: Etnocenologia, Culturas Populares e processos formativos na Licenciatura em Teatro***, José Rêgo (Pinduka) registra o papel da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e do seu Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas na instituição das bases da Etnocenologia, refletindo acerca da tessitura de alianças entre os processos formativos da Licenciatura em Teatro e os saberes e fazeres do brincante, ser performático que agencia processos criativos e produções artísticas emergentes *de e com* Culturas Populares.

César Augusto Paro, em ***O Gesto – Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido: entre memórias e projeções***, realiza um estudo, em formato de entrevista, traçando uma retrospectiva histórica da constituição do GESTO, um dos atuais grupos de pesquisa que está sediado na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. O GESTO tem continuado a sua missão de viabilizar a inserção dos estudos e práticas do Teatro do Oprimido no ensino superior, fazendo jus ao legado do teatrólogo Augusto Boal. O trabalho reúne o depoimento dos artistas-pesquisadores Antônia Pereira Bezerra, Cachalote Mattos, Helen Sarapeck, Licko Turle e Luzirene Rego.

No ensaio ***Balançando a rede de teatro do Velho Chico: diálogos e práticas na cena do interior da Bahia***, Danilo Lima de Souza e João Victor Soares relatam atividades relacionadas à Rede de Teatro do Velho Chico, uma organização artística do interior da Bahia, com olhar especial para o projeto *Diálogos em Rede – Teorias e Práticas da Cena*, curso de formação modular em Teatro, realizado em 2021, em busca de caminhos para a descentralização do fazer teatral, enfatizando experiências artísticas e formativas dos demais Territórios de Identidade cultural, além da capital e do recôncavo. O trabalho aborda ainda experiência de interiorização de princípios estéticos e pedagógicos do Teatro Negro.

Com o ensaio ***Hermínia Miryam, a paixão de Eros: um artifício dramático para a difusão da história da fundação da Escola de Teatro da UFBA***, Jones Oliveira Mota apresenta um relato descritivo de uma experiência artística que homenageia Martim Gonçalves, a fundação da Escola de Teatro, bem como apresenta o texto dramático – imaginativo e ficcional – que serviu de base à encenação.

Sérgio Nunes Melo, em ***Práticas de Montagem na Escola de Teatro da UFBA: ensaio a partir de lembranças de um professor - entre 2011 e 2013***, relata processos de ensino e de aprendizagem realizados na Escola de Teatro da UFBA, entre os anos de 2011 a 2013. Para isso, seleciona





três práticas de montagem, tecendo reflexões a partir dessas experiências. O relato contribui com estudos relativos à história da formação artística no campo das artes da cena, particularmente na Escola de Teatro, “a *alma mater* dos cursos universitários de teatro no Brasil”.

**Na seção FOLHAS AVULSAS/ JORNALISMO** apresentamos três artigos jornalísticos:

Em ***A casa de Harildo: aprendizagem e afeto no convívio longo do mestre com a Escola de Teatro***, o pesquisador, escritor e jornalista Marcos Uzel descreve e contextualiza a trajetória de Harildo Déda, ator, diretor e professor, referência de gerações de artistas formados pelo teatro feito na Bahia.

A seção traz, também, o artigo jornalístico ***Ponto de Encanto: a jornada poética e educativa de Maria Eugênia Milet***, de Ana Cláudia Cavalcante, abordando o trajeto da atriz, encenadora e arte-educadora que promove diálogos entre matrizes culturais nos seus processos criativos e formativos, constituindo uma poética afro-ameríndia: do tablado de madeira ao piso da sala de aula; dos movimentos sociais de volta ao palco; da areia do sertão ao campo movediço da pesquisa e do ensino dentro (ensino, experimentação e pesquisa) e fora (extensão) dos muros da universidade pública.

Por meio do artigo intitulado ***Da Escola para a cidade: cultura popular e resistência no Teatro Vila Velha***, a jornalista Juliana Protásio aborda aspectos da trajetória do Teatro Vila Velha, estabelecendo relações entre sua relevância para a vida cultural e suas origens vinculadas à Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, ressaltando que, de modos distintos, ambas as entidades têm papel de suma importância na formação e no desenvolvimento de artistas, na articulação de políticas culturais e na promoção das artes cênicas no contexto cultural brasileiro.

A edição especial que celebra 65 anos desse espaço fundamental para o teatro conta com o Prefácio ***Eros e Ogum***, da atriz, pesquisadora e jornalista Jussilene Santana, diretora do Instituto Martim Gonçalves.

## JUSSILENE SANTANA

Atriz e pesquisadora, Jussilene Santana é doutora e mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, graduada em Comunicação Social pela Faculdade de Comunicação - FACOM/ UFBA e licenciada em Pedagogia e em Artes Visuais. Possui formação em Educação Especial e Inclusiva na IFSUL Minas. Recebeu o Prêmio Capes de Tese 2013 e publicou o livro *Impressões Modernas - Teatro e Jornalismo na Bahia*. É diretora do Instituto Martim Gonçalves.



### IMAGEM 1

Martim Gonçalves na década de 1940, no Rio de Janeiro. Acervo do Instituto Martim Gonçalves

### **Eros Martins Gonçalves Pereira** (1919-1973).

Nome artístico: Martim Gonçalves. Pernambucano com 36 anos, residente no Rio de Janeiro. Homem de teatro multitalentoso, já havia morado na Inglaterra e na França e falava fluentemente quatro línguas. Em 1955, recebe um convite do reitor da Universidade Federal da Bahia, Edgard Santos, para criar uma “unidade de teatro” em Salvador. Em seguida, viaja para os EUA com uma bolsa de pesquisa e estuda a organização de 11 instituições de ensino do teatro. Algumas eram universitárias.

Na universidade baiana não se fala oficialmente em “Escola de Teatro” até o seu retorno. As ideias são vagas. Aparece nos jornais e nas conversas: “será um conservatório” ou um similar dos “Seminários” de Música; fala-se também em criação de um “grupo de teatro da universidade”. O reitor Edgard, no quesito Teatro, estava muito longe de ser um *expert*. Na verdade, bem no princípio, as pioneiras unidades de artes aparecem, nas matérias sobre a reitoria, associadas a



uma certa ideia de criação de ambientes de “congraçamento da comunidade universitária”, de extensão do “atendimento” ao bem-estar do aluno.

Mas, aí, chega Martim Gonçalves. Ele se instala logo depois do músico e compositor alemão Hans-Joachim Koellreuter e pouco antes da dançarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudzka. Os três diretores das escolas de artes. Foi difícil para Edgard achar alguém no Rio – centro cultural e político do país – que “se aventurasse” pelas antigas províncias do país. Eram esses os termos, desculpem se ofende. Os artistas estrangeiros pareciam não dar tanta importância para isso. O que era largar São Paulo, que acabara de começar a lutar por espaço cultural nacional, e vir para Salvador, para quem já tinha saído da Europa? Mas os artistas brasileiros... Era vital para eles que estivessem no coração do país.

A Bahia, porém, estava prometendo ser outra com a descoberta e exploração do petróleo. E toda a Universidade se mobiliza para fazer com que o Estado volte a jogar o xadrez nacional. Quem sabe novamente sendo “Rainha” como peça? Como nos velhos tempos da Colônia, quando fora a capital do país? Essa é a sedução no recrutamento.

Martim não fora o primeiro convidado para a área de teatro. Houve recusas. Mas, em meados de 1954, com Edgard Santos no Rio como ministro da Educação de Getúlio Vargas, foi quando Adonias Filho, escritor baiano que há 20 anos morava na capital federal, talvez o tenha indicado. Martim comenta: “[...] Embarcar nessa nova experiência, (será) a mais séria e importante de minha vida”. Era um nordestino do mundo. Voltou com tudo.

A parca experiência de Edgard na área artística de certa maneira lhe fez dar a Martim uma espécie de “carta branca”. Entre março de 1956 e outubro de 1961, Eros saiu do nada, foi ao paraíso e desceu aos infernos. É impossível listar num prefácio todos os seus feitos, boa parte deles citados no livro **Arte na Bahia**, de Hélio Eichbauer e Dedé Gadelha (1991), e na minha tese **Martim Gonçalves – uma Escola de Teatro contra a Província** (2012). Mas, para trabalharmos com horizontes, Martim criou a primeira escola de teatro dentro de uma estrutura universitária no Brasil. Instalou, em 1959, o primeiro controlador eletrônico de luzes num palco da América do Sul. Até quem não é da área pode imaginar o impacto da luz para o Teatro Moderno.



Martim trabalhava a partir de modelos administrativos das universidades americanas que possuíam escolas ou departamentos de teatro, todos essencialmente práticos. Na Inglaterra e na França, onde havia estudado, o teatro na universidade era um assunto que tendia para a “teoria”, tratado nas disciplinas de literatura (dramaturgia) ou de história (e crítica). A cenografia até era trabalhada de forma prática nas escolas de Belas Artes. Mas o aprendizado da técnica pelos atores, diretores, produtores e demais profissionais ainda estava organizadamente fora dela: nos conservatórios, nas escolas independentes, nos grupos e companhias. E Martim já repetia que “teatro se aprende fazendo”. Teatro é ação. Não falação.

A administração Martim Gonçalves produz 28 peças em cinco anos, com textos inéditos no país e traduções promovidas pela Escola, muito graças ao dinheiro da Fundação Rockefeller. Dentre os escritos cruciais, devemos destacar o início do projeto para tradução da trilogia de Constantin Stanislavski, presente na prateleira de qualquer pessoa de teatro do país, e que traz a famosa introdução de Martim: *o Autor e a Obra*. Promove a tradução e encena os textos: *Um Bonde Chamado Desejo* (por Brutus Pedreira), *O Tambor de Damasco* (Clarice Lispector) e *Calígula* (Maria da Saudade Cortesão) – esse último, a primeira encenação do original de Albert Camus em língua portuguesa no mundo.

Monta também textos de brasileiros e “de baianos”, mas, sobretudo, transforma o Casarão do Canela, sede da unidade desde o final de 1957, numa usina de formação de espetáculos, de artistas, de críticos, de professores e de público. Pelo seu comportamento, veem-se as estratégias de uma “Guerra Total”: era preciso mobilizar todos os recursos da sociedade, toda a infraestrutura, invadir territórios e convocar os civis, não apenas os militantes da “causa teatro”. Ele consegue.



**IMAGEM 2**

Martim Gonçalves no navio que o levou para estudar na Inglaterra (1944-1946). Acervo do Instituto Martim Gonçalves



Convida estrelas de peso da TV, do teatro e do cinema brasileiro para fazer “o contra fluxo” e se apresentar nos espetáculos “de uma escola” (?!). Assim retrucava incrédula a imprensa carioca, sem entender que ali se criava a maior produtora de teatro para o mercado do Norte-Nordeste. Chegam os grandes Sérgio Cardoso, Maria Fernanda, Eugênio Kusnet e muitos outros estavam agendados. Trouxe direto da Broadway diretores como Charles McGaw; reuniu artistas e técnicos de 15 nacionalidades, entre eles a coreógrafa e professora Juana de Laban, filha e colaboradora do mestre criador da notação do movimento, pioneiro da “dança-teatro”, o húngaro Rudolf von Laban.

Produz exposições, palestras, intervenções na rua e, em parceria com o fotógrafo francês Pierre Verger, promove a gravação em áudio de uma roda de candomblé completa (xirê) no palco do teatro da casa, chamado no período de Santo Antônio. O santo católico é, no sincretismo religioso, associado a Ogum, o Orixá guerreiro das religiões de matriz africana. Inicia um pequeno museu com peças da cultura material nordestina, como bonecos, máscaras e carrancas. Publica nos jornais sobre a contribuição indígena. Na Escola, ele articula intensamente as atividades autóctones da região, o que fazia, para ser honesta, desde sua adolescência no Recife.

O fato é que Martim Gonçalves, um homem bonito e observador, virginiano tímido e de pouca conversa, abriu uma clareira gigante para poder edificar sua escola e abalou muitas estruturas construídas ao redor. O incômodo começou entre os conservadores desde a primeira pronúncia da palavra “teatro” (“Coisa de viado e prostituta”, como muitos e muitos alunos da época disseram). Mas, como vemos, a “coisa” não ficou restrita a um gueto e foi assumindo proporções inimagináveis, tanto nacional, quanto internacionalmente. Os frutos das árvores que plantou, a explosão que aconteceu e a sua conseqüente expulsão da cidade têm efeitos sentidos até hoje. Lançou elementos radioativos na atmosfera. Desde Glauber Rocha, impactando no Tropicalismo, até Wagner Moura.

Se ele estivesse vivo hoje, 65 anos depois, presenciando tudo o que passamos na Escola de Teatro e fora dela, Martim não estaria, imagino, apenas escrevendo um prefácio como este, mas mastigando uma expressão que costumava dividir com os íntimos: “A resposta a essa provocação eu vou dar no palco”. Terceiro sinal.



**IMAGEM 3**

O Solar Santo Antônio no bairro do Canela, a *Casa de Eros*, onde foi fundada a Escola de Teatro em Salvador. Acervo da UFBA

---

*A Casa de Eros*: o texto de Cleise Mendes foi encenado por José Possi Neto, em 1996, para comemorar os 40 anos da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. No elenco, Aícha Marques, Ana Lúcia Oliveira, Cristiane Amorim, Débora Moreira, Denilson Neves, Edmilson Barros, Eliane Cavalcanti, Fábio Vidal, Fátima Carvalho, Gena Ribeiro, Harildo Déda, Ieda Dias, Ila Vita, João Perene, Joca Vergo, Laila Garin, Marcley Oliveira, Mônica Gedione, Najla Andrade, Renata Celidonio, Rita Brandi, Rogério Moura, Sérgio Farias, Sonia Rangel, Vladimir Brichta, Wagner Moura e Wilson Mello. Supervisão: Deolindo Checcucci. Diretores assistentes: Hebe Alves e Sérgio Farias. Direção musical: Luciano Bahia. Cenografia: Ewald Hackler. Iluminação: José Possi Neto. Maquiagem e Adereços: Claudete Eloy. Efeitos especiais: Fritz Gutman. Figurinos: Possi Neto e Miguel Carvalho. Coreografia: Lia Robatto. Coreógrafa (assistente): Rita Brandi. Preparação corporal: Augusto Omolu, Carla Leite e Fafá Daltro. Preparação vocal: Neto Costa. Fotografias: Isabel Gouvêa. Camareiras: Maura Miranda e Rita de Cássia. Costureira: Lina Lemos. Cenotécnica: Ademir França, Reinaldo Costa. Produção: Erlon Souza e Konstanze Mello. Direção de Produção: Edna Pereira e Eliana Pedroso. Realização: Companhia de Teatro da UFBA.



# CULTURA EM EBULIÇÃO: teatro em Salvador nos anos de pré-ditadura

CARLUCE COUTO

Atriz, graduada em Artes Cênicas, com habilitação em Interpretação Teatral, pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (2018). Carluce é também advogada, graduada em Direito pela Universidade Católica de Salvador (2011).

## **RESUMO**

Este ensaio visa fazer uma análise de fatos históricos, com base numa metodologia descritiva, que permitiram uma poderosa movimentação cultural em Salvador, no período que vai de meados dos anos 50 até a deflagração do golpe civil-militar em 1964, focando, mais precisamente, nas artes cênicas. Para tanto, serão abordados aspectos da administração do reitor Edgard Santos e a consequente criação das Escolas de Artes em Salvador, além da condução da Escola de Teatro por Martim Gonçalves e a expansão do cenário teatral na cidade, com a formação de vários grupos profissionais.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Teatro moderno. Edgard Santos. Martim Gonçalves. Ditadura militar.

## **CULTURAL FRENZY: theater in Salvador before the military dictatorship**

### **ABSTRACT**

*This essay aims to make an analysis of historical facts, based on a descriptive methodology, which allowed a powerful cultural movement in Salvador, from the mid-1950s until the civil-military coup in 1964, focusing on the dramatic arts. For this purpose, will be approached the aspects of the administration of the rector Edgard Santos, the consequent creation of the Arts Schools in Salvador, the direction of the Theater School by Martim Gonçalves, and the expansion of the theater scene in the city, with the creation of several theater companies.*

### **KEYWORDS:**

*Modern Theater. Edgard Santos. Martim Gonçalves. Military dictatorship.*





---

# INTRODUÇÃO

---

Com o processo de industrialização e urbanização do Brasil, que teve início com Getúlio Vargas e que foi seguido pela gestão de Juscelino Kubitschek, juntamente com as novidades trazidas pela “modernização” vivenciada nesse período, uma poderosa discussão acerca do nacionalismo foi instaurada no decorrer da década de 50.

Desta forma, as companhias de teatro engajadas politicamente empenharam-se para levar aos palcos textos de dramaturgos brasileiros. Temas como luta de classes, reforma agrária e revolução foram incorporados ao repertório. Além disso, havia uma preocupação em ampliar o acesso das camadas populares ao teatro, tendo em vista que o público majoritário das salas de espetáculos era constituído por uma elite econômica e social.

Na capital baiana acontecia uma profusão de produções no cinema, no teatro, na música e nas artes visuais. Simultaneamente à fundação das Escolas de Arte da Universidade Federal da Bahia, foram criadas áreas de movimentação cultural na cidade. Com a Escola de Teatro, especificamente, Salvador insere-se no cenário do teatro *moderno* brasileiro e grupos profissionais de atores formados pela Escola ganham destaque.

Em todo o Brasil era perceptível um encorajamento à criação artística que seria interrompido pela deflagração do golpe militar em 1964.

---

# EM BUSCA DE UM TEATRO POPULAR

---

Durante as décadas de 1950 e 1960, os debates sobre um possível diálogo entre cultura popular e arte começaram a se intensificar entre intelectuais e estudantes. A produção artístico-cultural também foi impregnada de tal discussão, fazendo surgir



toda uma corrente de artistas e críticos que se dedicaram a construir uma pedagogia estética voltada para esse tema. Como sinaliza Renato Ortiz, tanto no plano econômico, quanto no político e cultural, “a ideologia nacionalista transpassava a sociedade brasileira como um todo e consolidava um bloco nacional que congregava diferentes grupos e classes sociais” (ORTIZ, 1985, p. 69).

A compreensão do que seria um “teatro popular” estava inserida tanto na dramaturgia quanto na relação estabelecida com o público, com vistas a ampliar o acesso das salas de teatro às camadas populares. A respeito da popularização do teatro, vale destacar a categorização proposta por Augusto Boal nas suas *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*:

Para ser popular, o teatro tem que abordar sempre os temas segundo a perspectiva do povo, o que equivale a dizer da transformação permanente, da desalienação, da luta contra a exploração etc. Para isso, não é necessário recorrer-se exclusivamente aos temas chamados ‘políticos’; tudo o que seja humano, não é estranho ao povo, e por conseguinte aos homens (BOAL, 1979, p. 28).

É nesse contexto que, em 1953, surge o Teatro de Arena em São Paulo como uma alternativa ao conceituado Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado pelo industrial Franco Zampari. O TBC foi um marco na modernização do teatro no Brasil e consolidou a profissionalização do teatro nacional. Entretanto, poucas peças nacionais eram encenadas (em relação à totalidade daquelas montadas pelo grupo) pois, da sua formação, em 1948, ao seu fechamento, em 1964, o TBC montou 108 espetáculos, dentre os quais somente 21 textos eram de dramaturgos brasileiros.

Louis Jouvet, ator e diretor francês que passou uma temporada no Brasil com a sua companhia de teatro no início dos anos 40, sobre as peças encenadas em território nacional, sustentava que:

[...] qualquer iniciativa que pretendesse fixar no Brasil um teatro de qualidade, um teatro que atingisse verdadeiramente a uma plateia, não estaria realmente realizando nada enquanto não prestigiasse e incrementasse a literatura nacional! Não havia autores brasileiros no momento? Estimulásemos os possíveis para que escrevessem alguma coisa. [...] Molière ou Shakespeare seriam experiências futuras. O ponto de partida era o autor brasileiro. (DORIA, 1975, p. 16-17, *apud* LEÃO, 2011)



O Teatro de Arena, por outro lado, interessado em encenar textos nacionais e populares, ganhava força ao se fundir com o Teatro Paulista dos Estudantes, liderado por Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, e ao contratar Augusto Boal para dar aulas sobre o sistema de atuação cênica desenvolvido por Stanislavski. Se nos primeiros anos os espetáculos baseavam-se em textos de autores estrangeiros, a partir de 1958 começaram a ser montadas peças escritas por integrantes do grupo, como *Eles não usam black-tie*, escrita por Guarnieri.

Outras companhias como o Teatro Opinião no Rio de Janeiro, o Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à UNE – que se espalhou por diversas capitais do país, tendo, inclusive, uma vertente em Salvador –, e ainda o Projeto de Teatro do Movimento de Cultura Popular (MCP), do governo estadual de Miguel Arraes, em Recife, dentre outros, foram responsáveis pela criação de um teatro popular que marcou a história do teatro moderno brasileiro.

---

## O INTERCÂMBIO CULTURAL EM SALVADOR

---

Nessa época, a cidade de Salvador revelava uma intensa produção e circulação cultural de diversos matizes político-estéticos. Glauber Rocha, Helena Ignez, Florisvaldo Mattos, Capinam, João Ubaldo Ribeiro, Waly Salomão, o antropólogo Vivaldo da Costa Lima, o filósofo Carlos Nelson Coutinho, Roberto Pires, Walter da Silveira, além de outros intelectuais e artistas importantes, circulavam pelas suas ruas fazendo e discutindo arte e política, pensando a realidade do país e movimentando o cenário baiano. Esse clima de ação coletiva, com reuniões em livrarias, teatros e cinemas da cidade, ajudou na formação do que mais tarde a crítica cultural brasileira chamaria de “grupo baiano”.

A Bahia também começava a ganhar destaque nacional no campo da produção cinematográfica. No final dos anos 50, dois filmes haviam sido realizados: *Redenção*, de Roberto Pires, e *Bahia de*



*Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto. Em 1961 são realizados *A Grande Feira*, também de Roberto Pires; e *Barravento*, de Glauber Rocha. Em 1962, *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, ganha a Palma de Ouro em Cannes.

Espaços de movimentação cultural foram criados fazendo com que diversos projetos e debates se ampliassem. Surge o Museu de Arte Moderna da Bahia, em 1960, à época chamado de MAMB, instalado no antigo casarão senhorial do Desembargador Pedro Unhão de Castelo Branco e que, após restaurado, ficou conhecido como Solar do Unhão. O museu, em parceria com a Universidade Federal da Bahia, também seria decisivo para a formação de jovens artistas que, mais tarde, teriam reconhecimento internacional, como Mário Cravo, Calasans Neto e Sante Scaldaferrri.

Lina Bo Bardi, arquiteta responsável por sua implantação, fala da importância da criação do MAMB para a inserção da Bahia no cenário da cultura moderna:

Não foi um 'museu', no sentido tradicional [...], suas atividades foram dirigidas à criação de um movimento cultural que, assumindo os valores de uma cultura historicamente pobre, pudesse, lucidamente entrar no mundo da verdadeira cultura moderna, com os instrumentos da técnica, como método, e a força de um novo humanismo [...]. Não foi um projeto ambicioso, mas foi um caminho.  
(Lina Bo Bardi, 1996 *apud* CARVALHO, 2003)

Em 1950, é criado o Clube de Cinema da Bahia pelo advogado e fomentador cultural Walter da Silveira. O clube surgiu da necessidade de se criar alternativas para o acesso a filmes estrangeiros – que não conseguiam chegar ao país através das empresas de distribuição devido à supremacia mercadológica do cinema norte-americano – e foi um dos espaços de maior destaque na circulação e publicização da cultura.

É nessa conjuntura que Edgard Santos, o então reitor da Universidade Federal da Bahia, promove a criação das escolas de arte em Salvador. O escopo principal seria o de integrar a produção universitária à vida da comunidade, com a crescente formação de público para as manifestações artísticas e culturais. O músico Tom Zé, um dos formandos das primeiras turmas da Escola de Música, em seu livro *Tropicalista lenta luta*, traz um depoimento sobre o assunto:



Edgard Santos, o reitor, era também um agente do Todo-Poderoso. Organizou e equipou, neste país pobre, três escolas de arte de grande qualidade, com os melhores professores da Europa. Na época, os recursos para a educação já eram deficientes – nunca tinham sido muito mais que isso, mas começava-se a trilhar o caminho da crise atual, o abandono. A atitude do reitor era luciferina. (ZÉ, 2003, p. 88)

Por meio da Universidade, a Bahia recebe o maestro alemão H. J. Koellreuter, um dos mais destacados personagens da história da música e da educação brasileira do século XX, para implantar os Seminários de Música; a bailarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudzka, que influenciou o meio artístico e acadêmico com a sua visão universal de cultura e arte, para fundar a Escola de Dança (a primeira a integrar uma instituição universitária no país); o português Agostinho da Silva, mentor do Centro de Estudos Afro-Orientais; e o encenador e cenógrafo pernambucano Eros Martim Gonçalves, cofundador d'O Tablado, que foi convidado para dirigir a Escola de Teatro (a primeira na América Latina a funcionar em uma instituição pública de nível universitário).

A presença da Universidade Federal da Bahia e dos novos espaços de cultura possibilitou a chegada de um singular cosmopolitismo em Salvador. Transitavam pelo meio intelectual autores nacionais e internacionais de vanguarda das mais diversas linguagens.

---

## TEATRO MODERNO NA BAHIA

---

No começo dos anos 50, a cena teatral em Salvador era ocupada pelos grupos amadores, cujos espetáculos, na maioria das vezes, eram carentes de recursos e de conhecimento técnico. É somente a partir da criação da Escola de Teatro que ocorrerá um processo de modernização do teatro na Bahia, alinhando-se com o movimento que já ocorria em São Paulo e no Rio de Janeiro.



Martim Gonçalves havia estudado cenografia para teatro e cinema na França e na Inglaterra, escrevia artigos sobre teatro e dança para *O Jornal*, do Rio de Janeiro, e dirigia e encenava peças no Tablado, grupo carioca que fundou juntamente com Maria Clara Machado, quando foi convidado pelo reitor Edgard Santos para assumir a direção da Escola de Teatro, em 1955.

As atividades iniciaram-se oficialmente<sup>1</sup> em 15 de agosto de 1956. No começo, entretanto, as aulas eram ministradas pelo próprio Martim em espaços alternativos, tais quais: o porão da Reitoria, a Residência Estudantil e a Escola de Enfermagem.

O Teatro Santo Antônio (que atualmente leva o nome de Martim Gonçalves) foi inaugurado em 1958, com o espetáculo *Senhorita Júlia*, de Strindberg, antevendo uma opção estética do então diretor, atento aos desdobramentos do teatro moderno europeu.

Convém aqui antecipar dois fatos que se processam no moderno teatro baiano e que mostram como nele repercutem questões centrais para o modernismo teatral. O Teatro Santo Antônio é inaugurado, em 1958, com a montagem de *Senhorita Júlia*, de August Strindberg, peça-marco do naturalismo então consagrada por encenação do Théâtre-Libre, de Antoine. Parece óbvio o objetivo do encenador Eros Martim Gonçalves de ressaltar a filiação e o diálogo com as questões e práticas do modernismo teatral, ao inaugurar o teatro da escola com uma peça-símbolo do teatro moderno naturalista. (SANTANA, 2009, p. 30)

Martim Gonçalves esteve à frente da administração da Escola de Teatro por cinco anos, em meio a notáveis realizações, dentre as quais: contratações de professores nacionais e estrangeiros, com vistas à modernização das artes cênicas em Salvador; criação da companhia A Barca; organização de cursos e seminários extracurriculares; aquisição do casarão-sede; e inauguração do Teatro Santo Antônio.

Em 1961, contudo, é desligado da universidade devido a polêmicas envolvendo o convênio com a fundação Rockefeller e às denúncias de autoritarismo e elitismo que resultaram na saída (não se sabe ao certo se por vontade própria ou por expulsão) de alguns estudantes que seriam os primeiros formandos do Curso de Teatro (Othon Bastos, Sonia Robatto, Carlos Petrovich, Carmem Bittencourt, Echio Reis, Teresa Sá, Nevolanda Amorim, Marta Overbeck, Mário Gusmão, Mário

---

<sup>1</sup> Convencionou-se, entretanto, que a data de fundação da Escola de Teatro seria dia 13 de junho, em homenagem ao padroeiro do casarão.



Gadelha e Wilson Mello), juntamente com o professor João Augusto. Mais tarde, o grupo de alunos e o professor formariam a Sociedade Teatro dos Novos.

No início dos anos 60, com a formação de grupos profissionais (constituídos, via de regra, por egressos da UFBA), o cenário teatral em Salvador começou a crescer. A Sociedade Teatro dos Novos, o Teatro de Equipe, o Teatro Popular da Bahia, o Teatro Clube da Bahia e a Companhia Baiana de Comédias destacavam-se entre eles.

Nesse período, surgia também o CPC na Bahia, que era dividido em departamentos – música, teatro, educação, cinema e outros. Diversas peças foram produzidas, como *Arroz, Feijão e Simpatia*; *Rebelião em novo sol*, em 1962; e *Bumba Meu Boi*, em 1963. O teatro de rua do CPC esteve presente em muitas regiões do subúrbio de Salvador, nas faculdades, nas ligas camponesas, nos circos, nas praças e em cidades do interior. Fizeram parte do CPC baiano artistas como o poeta e compositor Capinam, o músico Tom Zé, o cineasta Geraldo Sarno, o ator Harildo Déda, entre outros. No entanto, como o CPC era vinculado à UNE, em abril de 1964, logo após o golpe militar, a sede da UNE foi incendiada e todos os CPCs foram fechados.

---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Uma nova época despontava a partir de 1964, bem diferente daquela dos anos anteriores, em que havia uma expectativa de crescimento e de modernização no Brasil. Por conta de tal perspectiva, entre 1956 a 1964, em todo o país, o cenário artístico foi envolvido pela ideologia nacional-popular e grupos de teatro como o Arena e o CPC da UNE, cujo propósito era o de estabelecer uma comunicação direta com o “povo”,<sup>2</sup> atentaram para a urgência em se voltar para um teatro brasileiro. Desta forma, textos de autores como Vianinha, Guarnieri, Augusto Boal, entre outros, foram encenados, consolidando a dramaturgia nacional.

---

<sup>2</sup> “Povo” é aqui entendido como “classe popular”.



Naquele mesmo período, em Salvador, havia um trânsito de artistas e intelectuais de todos os lugares do mundo, impulsionando a cena cultural da cidade. Esta efervescência cultural coincidiu com a criação das escolas de arte da Universidade Federal da Bahia, áreas até então consideradas supérfluas. No entanto, apesar da opinião pública e, até mesmo, da intelectualidade baiana não terem sido inicialmente favoráveis, o então reitor Edgard Santos seguiu com o projeto, inserindo a capital baiana no cenário de modernização em que se encontravam as grandes capitais do país. Como descreve o professor Raimundo Matos de Leão:

Edgard Santos, personalidade singular, toma a si a tarefa de configurar a recém-criada Universidade no mapa dos acontecimentos estéticos-intelectuais no Brasil. Forma-se então um quadro propício para a modernização das artes na Bahia, abrindo espaço para as correntes estéticas mais identificadas com a vanguarda das primeiras décadas do século XX (LEÃO, 2003, p. 108).

Além da constituição das novas escolas de arte, a capital baiana assistia ao surgimento do Cinema Novo, à criação do Centro Popular de Cultura da Bahia (CPC), à formação do clube de cinema de Walter da Silveira, à inauguração do Museu de Arte Moderna da Bahia e à implantação do Centro de Estudos Afro-Orientais, entre outros notáveis eventos na área cultural.

Sem se perceber a princípio, vem a Bahia em poucos anos a se surpreender, entre 1959 e 1961, da grande atividade artística e intelectual que agora possuía, à qual se junta um movimento cinematográfico, surgido não espontaneamente, mas sincronizado às outras manifestações culturais. Finalmente, “a província” era reconhecida como um caminho para se colocar ao lado dos grandes centros de expressão cultural brasileiros – o Rio e São Paulo – ou para restaurar seu antigo prestígio. O nome das artes baianas tornou-se assunto mundial que se podia identificar em publicações e prêmios internacionais da época e dos imediatos (como fenômeno de repercussão) (UFBA, 2016, p.68).

Após a instauração da ditadura militar, contudo, a produção cultural em todo o país foi marcada como espaço de resistência ao cerceamento de liberdades, principalmente depois de decretado o AI-5 (através de montagens abertamente engajadas, realizadas por grupos de esquerda; ou pelo desbunde, pela contracultura). Com o fim da democracia, começava um período sinuoso, de





violação aos direitos fundamentais, que naturalmente repercutiu no campo artístico-cultural. As peças eram ensaiadas em um clima de tensão, pois não era possível saber quais seriam as consequências de determinado espetáculo. Muitos artistas foram exilados, presos, torturados. Encerrava-se, desta maneira, um momento de profundo otimismo experienciado nos anos precedentes.

---

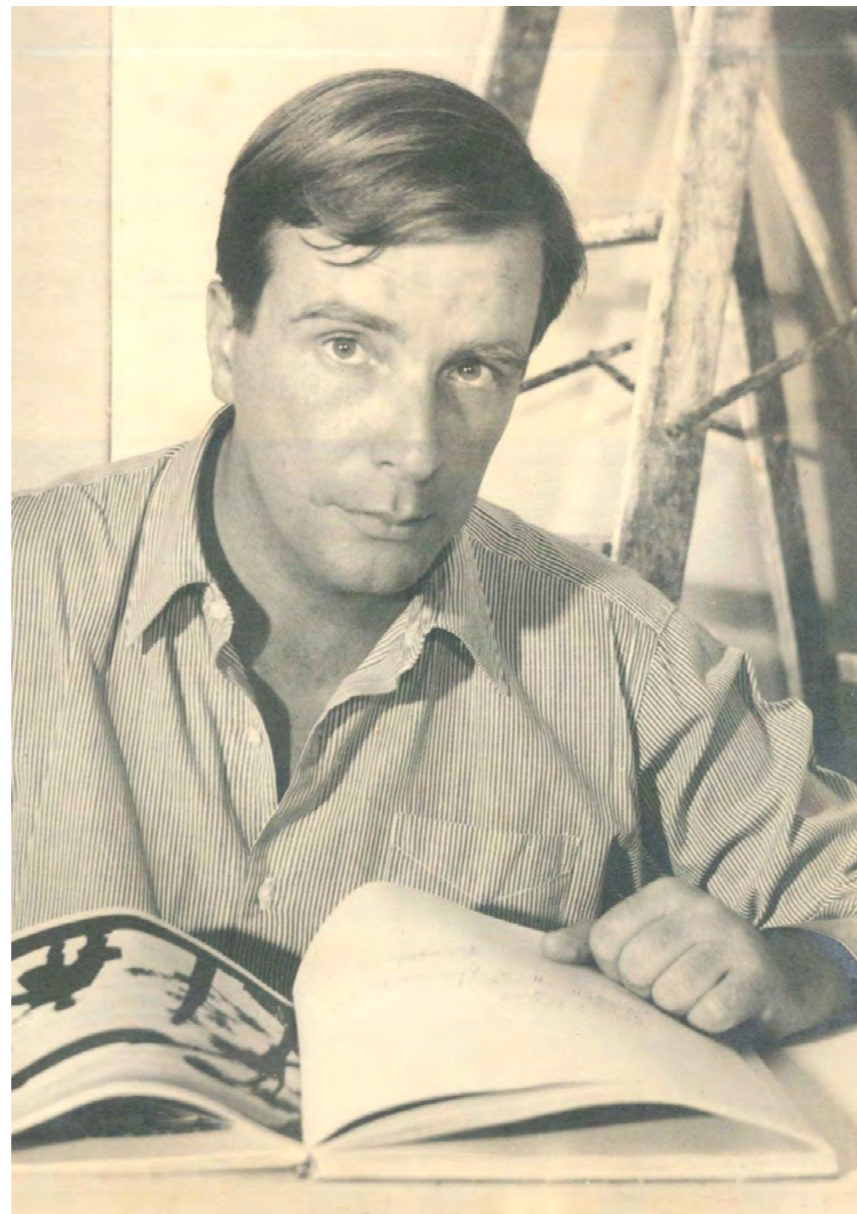
## REFERÊNCIAS

---

- » ALMEIDA, Isabela Santos de. *Três fios de bordado de Jurema Penna*: leituras filológicas de uma dramaturgia baiana. 2011. 246 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- » BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE*: uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- » BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- » BOAL, Julián. *As imagens de um Teatro Popular*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- » CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A Nova Onda Baiana*: cinema na Bahia (1958 – 1962). Salvador: EDUFBA, 2003.
- » LEÃO, Raimundo Matos de. *Abertura para outra cena*: uma história do teatro na Bahia a partir da criação da Escola de Teatro. 2003. 261 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escolas de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.
- » LEÃO, Raimundo Matos de. Escola de teatro (1956-1964) *repertório eclético sem concessões. Repertório*, Salvador, nº 17, p. 71-81, 2011.2.
- » LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na cena em transe*: teatro e contracultura na Bahia. Salvador: EDUFBA, 2009.
- » ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- » PEIXOTO, Fernando. *Vianinha – Teatro – Televisão – Política*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- » PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- » ROSA, Flávia Goulart Mota Garcia. *Políticas culturais na Universidade Federal da Bahia e a disseminação da sua produção científica*. Salvador: EDUFBA, 2009.



- » SANTANA, Jussilene. *Impressões Modernas: teatro e jornalismo na Bahia*. Salvador: Vento Leste, 2009.
- » SILVA, Denise Pereira. *“Ou a gente confia no povo, ou não há solução”. Teatro Livre da Bahia e a cultura popular na década de 1970*. 2012. 165 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- » Universidade Federal da Bahia - UFBA. Departamento Cultural da Reitoria. *Notícia histórica da Universidade da Bahia*. 2 ed. Salvador: Edufba, 2016.
- » ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.



**IMAGEM 1**

Eros Martim Gonçalves, cofundador d'O Tablado, que foi convidado pelo reitor Edgard Santos para dirigir a Escola de Teatro, a primeira na América Latina a funcionar em uma instituição pública de nível universitário



# OS CAMINHOS DE JOÃO AUGUSTO:

por um teatro crítico,  
popular e pelo povo

**RICARDO SIZILIO**

Graduado em História pela Universidade do Estado da Bahia, especialista em Direitos Humanos, mestre e doutorando em História pela Universidade Federal da Bahia. É autor do livro *Vai, Carlos, ser Marighella na vida*, publicado em 2019, e organizador do livro *Bahia: política e sociedade (1930-1940)*, lançado em 2022, ambos pela EDUFBA. Orcid: 0000-0001-6506-1486; email: ricardosizilio@yahoo.com.br.

## **RESUMO**

Este texto é um esboço biográfico sobre a trajetória de João Augusto Azevedo Filho, autor, ator, diretor, crítico teatral, contrarregra, iluminador, cenógrafo, sonoplasta, figurinista, compositor, entre tantos. A partir da documentação, principalmente, do acervo da Funarte e do Teatro Vila Velha, além de matérias da imprensa, busca-se percorrer os caminhos de João Augusto, entre 1928, ano do seu nascimento no Rio de Janeiro, e 1979, quando morreu, aos 51 anos, em Salvador. Enfatizando a sua produção artística e as suas contribuições para o fazer teatral e para a sociedade, vislumbra-se colaborar para a ampliação do reconhecimento a este importante artista.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

João Augusto. Teatro. Bahia.

## **JOÃO AUGUSTO'S WAYS: for a critical, popular theater and for the people**

### **ABSTRACT**

*This text is a biographical sketch about the trajectory of João Augusto Azevedo Filho, author, actor, director, theater critic, counter-play, illuminator, set designer, sound designer, costume designer, composer, among many others. Based mainly on the documentation of the Funarte and Teatro Vila Velha collections, in addition to press articles, we sought to walk the paths of João Augusto, between 1928, the year of his birth in Rio de Janeiro, and 1979, when he died, at 51, in Salvador. Emphasizing his artistic production and his contributions to theater and society, he envisions collaborating to expand the recognition of this important artist.*

### **KEYWORDS:**

*João Augusto. Theater. Bahia.*



---

# INTRODUÇÃO

---

Quando em 1968 o grupo “Teatro dos Novos” apresentou no Teatro Vila Velha a peça *Stopem, Stopem*, de João Augusto, Glauber Rocha disse que aquela era a “mais audaciosa experiência de teatro moderno” que ele tinha visto no Brasil “desde *Rei da Vela e Roda viva*”, e que a peça correspondia a “dez anos de pesquisas e lutas dos teatros jovens do Rio e São Paulo, com um nível de realização e originalidade nunca dantes alcançados” (AZEVEDO, 1969). Vê-se que o cineasta, que já tinha rodado *Deus e o diabo na terra do sol*, indicado à Palma de Ouro do Festival de Cannes, era um entusiasta do trabalho de João Augusto, tanto que ainda disse que “se no passado a Bahia teatral deve muito a Martim Gonçalves, no presente está a dever muito a João Augusto” (AZEVEDO, 1969).

Estas palavras elogiosas e de reconhecimento ao trabalho do autor e diretor de *Stopem, Stopem* demonstram a importância de João Augusto para o teatro, e não apenas para o teatro da Bahia. É por isso que este texto busca seguir alguns dos caminhos de João Augusto Azevedo Filho, autor, ator, diretor, crítico teatral, contrarregra, iluminador, cenógrafo, sonoplasta, figurinista, compositor, entre tantos, a fim de contribuir ainda mais com o reconhecimento desse artista, um dos primeiros professores da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e fundador do Teatro Vila Velha, que era carioca de nascimento e baiano por convicção.

---

## RIO DE JANEIRO: DO TEATRO ESCOLAR A AUTOR PREMIADO

---

“Baiano por acaso, hoje por convicção” (GRAÇAS, 1972) ou “baiano honorário” (AZEVEDO, 1969), como foi descrito em algumas matérias, João Augusto Azevedo Filho nasceu no Rio de Janeiro em 1928, tendo contato com o teatro através de seu pai, que fez teatro amador e lhe transmitiu o gosto pelo palco (A HISTÓRIA, 1956).



Segundo o próprio João, esse gosto começou muito cedo, e aos nove anos sua peça *O Rei que virou jacaré* fez sucesso no teatro de fantoches, na escola em que estudava. Anos mais tarde, em 1945, quando tinha 17 anos, passou a de fato acompanhar o movimento teatral do Rio de Janeiro. Esse pode ter sido o motivo para que ele tenha frequentado o Colégio Pedro II apenas até o 2º ano clássico (A HISTÓRIA, 1956). A partir de então, o homem que dizia que “o teatro é sintoma do que acontece no mundo” (GRAÇAS, 1972) teve sua vida inteiramente ligada à arte e ao fazer teatral.

No “Teatro do Estudante do Brasil” (TEB), grupo criado para a formação de “autor, ator, diretor, crítico, cenógrafo, espectador” (PROGRAMA, 1948a) e para a montagem de textos clássicos, fundado por Paschoal Carlos Magno, um dos mais relevantes incentivadores da atividade teatral no país, João Augusto participou pela primeira vez de uma grande montagem. No TEB, indiscutivelmente uma importante escola para ele, fez parte da principal montagem do grupo, *Hamlet*, como assistente de orquestra, dirigida pelo maestro Walter Schultz Portoalegre (PROGRAMA, 1948a). A



**IMAGEM 1**

Programa de Hamlet (1948). Fonte: Acervo Funarte.

**IMAGEM 2**

A Matrona de Efeso (1952). Fonte: Acervo Funarte.



peça que estreou em janeiro de 1948, antes dele completar 20 anos, fez grande sucesso no Rio de Janeiro, sendo também encenada no Teatro Municipal de São Paulo em maio daquele ano (PROGRAMA, 1948b). Contudo, sua passagem pelo TEB não foi longa, já que não há indícios de que ele tenha participado de outras montagens ou mesmo da turnê que o grupo fez no início de 1952 pelo Norte do país (FONTANA, 2016, p. 330-333).<sup>1</sup>

Ainda em fins da década de 1940, João Augusto foi um dos fundadores do “Teatro de Fantoches de Brighela” (PROGRAMA, 1952). Também participou do “Teatro 48”, “grupo que decidiu fazer teatro para o seu prazer, levando peças curtas de valor” (O TEATRO, 1952). O grupo de “idealistas”, que também tinha entre seus integrantes Claude Vincent e Roberto de Cleto, não durou muito tempo porque alguns dos integrantes se mudaram para a Inglaterra (O TEATRO, 1952). Nesse contexto, em 1948 João adaptou para o teatro o texto *A Matrona de Efheso*, sua “primeira tentativa de autor teatral”, encenada quatro anos mais tarde (PROGRAMA, 1952).

O início dos anos 1950 continuou intenso na vida de João Augusto. Em 1951 começou a trabalhar na Rádio Nacional, concursado como técnico em comunicação social (JOÃO AUGUSTO, s/d-a). Em outubro daquele ano foi um dos que fundaram “O Tablado” com Maria Clara Machado e Martim Gonçalves, diretores artísticos da companhia (ATA, 1951). Ficou na companhia até 1956, atuando na maioria das peças, inclusive em *Pluft – o fantasma*, principal montagem até hoje, que imediatamente teve grande sucesso, sendo encenada também em São Paulo.<sup>2</sup> Além de atuar, foi contrarregista, sonoplasta e fez execução de uma das peças do grupo.<sup>3</sup> Nesse período, também cursou iluminação com Ziembskiy (JOÃO AUGUSTO, 1955), considerado o primeiro encenador do moderno teatro brasileiro.

---

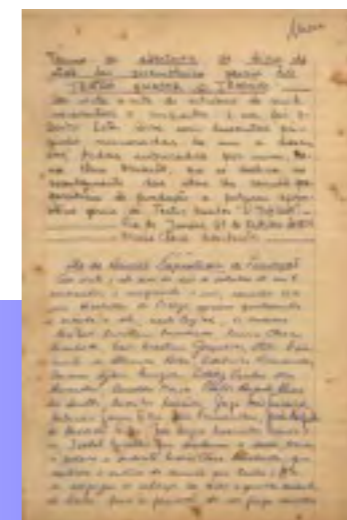
**1** Segundo Fabiana Fontoura, entre janeiro e março de 1952 o TEB fez turnê, se apresentando em Manaus, Belém, São Luiz, Teresina, Fortaleza, Natal, João Pessoa e Recife.

---

**2** João Augusto participou de *Pluft*, que estreou em 1955. E em abril do ano seguinte a peça foi encenada em São Paulo, muito provavelmente com a participação de João. Mas não consta a participação de João em outras peças do “O Tablado” encenadas a partir de 1956.

---

**3** Os programas das peças do “O Tablado” demonstram que João e outros membros fizeram diversas funções nas encenações do grupo.



### IMAGEM 3

Ata de fundação de O Tablado (1951). Fonte: Acervo O Tablado.

**IMAGEM 4**

Puft - o fantasma  
(1955) (Esq/ Dir):  
João Augusto, Eddy  
Resende e Roberto  
de Cleto. Fonte:  
Acervo O Tablado.



Concomitante ao “O Tablado”, João Augusto, Roberto de Cleto e Geraldo Markhan criaram em 1952 o “Teatro Sem Nome” (O TEATRO, 1952; MAGALDI, 1952). Segundo João Augusto, o grupo ambicionava fazer

o que parece muito fácil, e o que todos dizem que fazem: um teatro de equipe, onde o diretor de uma peça seria o cenógrafo de outra, e o ator de uma terceira. Gostamos de teatro e não nos serviremos dele para nossas vaidades [...] iremos devagar, ninguém será indispensável e todos poderão fazer alguma coisa (O TEATRO, 1952).

Foi com essa perspectiva que João estreou como autor, com a adaptação de *A Matrona de Efeso*, peça em um ato, encenada no Teatro Duse em novembro daquele ano, dentro do Festival Autor Novo (PROGRAMA, 1952).

A ideia de que o teatro não deveria servir para as vaidades foi levada a sério, de tal forma que o nome dos quatro atores da peça não foi divulgado, tampouco quem dirigiu, sendo provável que





tenha sido uma direção coletiva (PROGRAMA, 1952). Ainda sobre *A Matrona*, Claude Vincent escreveu elogiosamente que, “reestudando a famosa história”, João Augusto “conseguiu dar um cunho fino e elegante, e também um feitiço novo a história”, e que “para a formação teatral”, o grupo “provavelmente escolheu o caminho mais certo, o da pesquisa coletiva” (A MATRONA, 1952).

Nesse contexto, entre 1952 e 1953, João Augusto escreveu a primeira peça sua premiada, *A história de Jerônimo e Maria*, “inspirada em um tema da literatura de cordel, em uma dessas histórias ingênuas e fantásticas que andam pelo Nordeste em livretos baratos e na boca de violeiros – é a peça de um homem que trocou a mulher por uma vaca” (A HISTÓRIA, 1956). De acordo com João, para escrevê-la, esteve na Bahia, em Salvador e no interior, colhendo material. Três anos após escrevê-la com pseudônimo de Didina Guerra, venceu o concurso Martins Pena de 1956, promovido pelo Jornal de Letras e patrocinado pelo Serviço Nacional de Teatro (A HISTÓRIA, 1956). O pseudônimo para o texto submetido foi Didina, mas poderia ter sido Mané Rimbaud, pois até 1954, quando a peça ainda tinha como título provisório *A esposa trocada*, conforme os originais, João usava este (AZEVEDO FILHO, 1954).

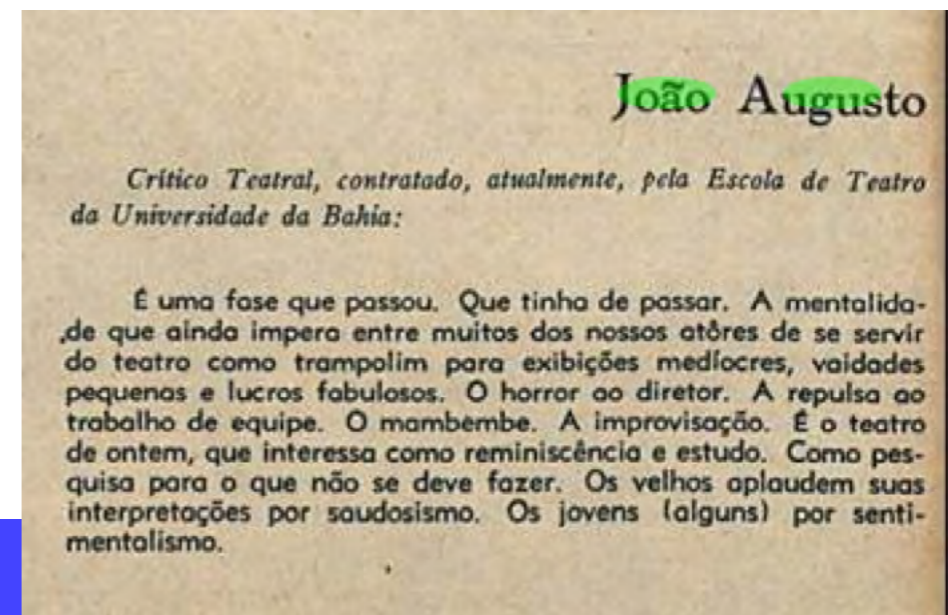


**IMAGEM 5**

Matéria sobre a premiação da peça A história de Jeronimo e Maria (1956).  
Fonte: Acervo O Tablado.

**IMAGEM 6**

Crítica de João Augusto sobre Procópio Ferreira (1957). Fonte: Revista A Cigarra.





A *história de Jerônimo e Maria*, que era, “antes de tudo, uma experiência”, venceu outros 59 concorrentes, tendo como prêmio a sua encenação, além do valor em dinheiro para o autor (A HISTÓRIA, 1956). Mas a peça que deveria ter sido representada pela Companhia Dramática Nacional não saiu do papel naquele momento. Ao que tudo indica, em retaliação às críticas teatrais escritas por João para a *Tribuna da Imprensa* e *O Semanário*, a partir de 1955.<sup>4</sup>

A não encenação fez Paulo Francis, outro crítico teatral, sair em defesa de João, afirmando que ele

era autor, e autor de talento, coisa rara na maloca. Não somos nós, somente, amigos e admiradores, que dizemos isso. [...] Sua peça foi lida com prazer e admiração por profissionais da estatura de Gianni Ratto. [Mas, apesar disso], empresário algum ousará, por muito tempo ainda, encenar [a peça com] receio de ofender a seus colegas, críticos e, talvez a si próprio, pois João a ninguém poupou em sua seção. [...] E a despeito de prejudicar-se como autor, continuou como crítico como sempre (FRANCIS, 1957).

Paulo Francis estava certo, afinal, a peça só foi encenada anos depois, em 1961, quando João já morava na Bahia há alguns anos, além de não escrever suas críticas para a *Tribuna da Imprensa*. A estreia da peça ocorreu no Teatro Armando Gonzaga, com o nome *A história do homem e da vaca*, dirigida por Roberto de Cleto (TEATRO, 1961), um dos membros do “Teatro 48”, “Teatro sem Nome” e que contracenou com João no “O Tablado”.

As críticas que muito provavelmente fizeram *A história de Jerônimo e Maria* não ser encenada imediatamente após vencer o concurso, seguramente também fizeram João, no auge dos seus 27 anos, se tornar mais conhecido e admirado e, muito provavelmente, ter alguns desafetos na cena teatral do Rio de Janeiro. Ele começou a escrever sobre o teatro, eventualmente, quando Claude Vincent adoeceu em 1955 e precisou de alguém para substituí-lo. Para essa nova empreitada chegou a ir a São Paulo para “ver teatro” e escrever sobre o que estava sendo produzido (JOÃO AUGUSTO, 1955). Em abril de 1956 assumiu a titularidade da coluna sobre teatro da *Tribuna da Imprensa*, após Claude Vincent se mudar para Inglaterra a fim de realizar seu tratamento de saúde (CLAUDE, 1956). As críticas de João certamente eram duras, a ponto de *A Cigarra*, ao fazer a retrospectiva daquele ano, escrever que “no setor da

---

<sup>4</sup> No acervo da *Hemeroteca Digital*, há textos de João Augusto na *Tribuna da Imprensa* a partir 1955.



crítica João Augusto e Paulo Francis foram os mais violentos”, enquanto “Henrique Oscar, o mais equilibrado” (O TEATRO, 1958).

Em uma dessas críticas, ao comentar sobre Procópio Ferreira, escreveu que

a mentalidade que ainda impera entre muitos de nossos atores de se servir do teatro como trampolim para exhibições medíocres, vaidades pequenas e lucros fabulosos. O horror ao diretor. A repulsa ao trabalho em equipe. O mambembe. A improvisação. É o teatro de ontem, que interessa como reminiscência e estudo. Como pesquisa do que não se deve fazer (PROCÓPIO, 1957).

No ano anterior em que foi considerado um dos mais violentos críticos teatrais, João Augusto foi por acaso um dos protagonistas da cena teatral do Rio de Janeiro. Isso porque *O macaco da vizinha* foi descoberto por ele em “uma velha livraria, humilde, quase pedindo desculpas por estar ocupando espaço”(LONGO, 1956). A peça, escrita em 1875 por Joaquim Manuel de Macedo (também autor de *A moreninha*), com o pseudônimo de dr. Macedo, imediatamente foi lida, transformando-se “em um dos mais aplaudidos espetáculos” de 1956, tendo sido encenado pelo “O Tablado” (LONGO, 1956).

No começo do ano seguinte, João foi transferido da Rádio Nacional para o Serviço Nacional de Teatro, exercendo o cargo de professor do Conservatório Nacional de Teatro (CAMPOS, 1957). Isso pode ter influenciado Martim Gonçalves a lhe convidar para trabalhar na recém-criada Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Mas também pode ter sido o inverso, foi o convite prévio que impulsionou a transferência da Rádio para o Conservatório. Não custa lembrar que os acontecimentos não são necessariamente sucessivos, em muitos casos concomitantes. Tanto que, mesmo João Augusto estando em Salvador a partir do segundo semestre de 1957, até decidir fixar-se na cidade, continuou escrevendo para a *Tribuna da Imprensa*.



# BAHIA: DA ESCOLA DE TEATRO AO TEATRO VILA VELHA

Do Teatro do Estudante do Brasil, em 1947, até receber o convite do diretor da Escola de Teatro, Martim Gonçalves, para dirigir o Departamento de documentação da Escola de Teatro da UFBA (UMA ESCOLA, 1957) e ser professor da disciplina História do Teatro e do curso de formação do autor (JOÃO AUGUSTO, s/d-b), em 1957, João Augusto vivenciou intensamente o fazer teatral. Nessa década, entre tantas coisas, atuou, dirigiu, escreveu, participou de vários grupos, foi premiado, tornou-se crítico teatral e professor. Esse é o grande período de sua formação, sem esquecer, óbvio, que desde a infância João tinha algum contato com o teatro, ao se levar em consideração a montagem da sua peça escolar, provavelmente sua primeira ligação com o mundo do teatro, em 1937.

Se é no Rio de Janeiro que João Augusto tem sua formação teatral forjada, é na Bahia, nas duas décadas seguintes, que ele consolida e amadurece seu fazer teatral, colocando seu nome como uma das grandes figuras do teatro. O convite que mudou a vida de João foi feito por Martim Gonçalves, que sabia das virtudes e do temperamento daquele jovem de 29 anos, afinal, desde os tempos de “O Tablado” que eles trabalhavam juntos. Para a imprensa, antes da chegada de João à Bahia, Martim o descreveu como um “jovem, combativo e aplaudido crítico de teatro” (UMA ESCOLA, 1957).

Contudo, João Augusto não permaneceu muito tempo na Escola de Teatro, e a relação com seu antigo diretor artístico teve contornos inesperados, a ponto de Martim no calor de uma discussão, possivelmente, ter chamado de desonestos João e Gianni Ratto, também ex-professor da Escola (SANTANA, 2011, p. 274-280). Há versões conflitantes sobre tudo o que envolveu a saída de João da Escola: se ele tomou partido dos alunos e de Ratto nos desentendimentos com Martim; se já havia rugas entre ele e o diretor; se havia projetos de teatros distintos entre Martim e João; e até mesmo se ele foi ofendido por Martim.



O fato é que o afastamento de João da Escola de Teatro, a pedido ou não, aconteceu no segundo semestre de 1959, em meio a uma série de conflitos entre o corpo discente e Martim, que repercutiu na imprensa baiana. Todo esse desentendimento, com várias versões até hoje, fez um grupo de 15 estudantes, às vésperas de se formar, deixar de frequentar a Escola de Teatro (SANTANA, 2011, p. 274-280).

Após sua exoneração, João decidiu permanecer na Bahia, dirigindo a Sociedade Teatro dos Novos, o primeiro grupo de teatro profissional do estado, imediatamente formado por alguns dos estudantes que não concluíram o curso na Escola de Teatro. João Augusto, inclusive, afirma ter recusado “uma bolsa para o curso de ‘playwriting’<sup>5</sup> (formação de autor) nos Estados Unidos, porque não quis deixar sua nova terra e o grupo que formou” (AZEVEDO, 1969). Com a liderança de João, no começo dos anos 1960 “Os Novos” (que tinha como fundadores, Sônia Robatto, Othon Bastos, Carlos Petrovich, Echio Reis, Tereza Sá, entre outros) fizeram inúmeras peças “ao ar livre ou em escolas, hospitais, faculdades e clubes” (AZEVEDO, 1969), sobretudo, a fim de angariar recursos para a construção de um espaço para a companhia. Em 1961, por exemplo, chegaram a se apresentar na Casa da França, subvencionados pela Universidade Federal da Bahia (SANTANA, 2011, p. 450).

Para Jussilene Santana, de alguma forma “Os Novos” se beneficiaram de certa animosidade construída na imprensa em torno da figura de Martim Gonçalves, impulsionada com o caso da saída dos estudantes da Escola de Teatro. Não obstante o grupo imediatamente após deixar a Escola de Teatro ter sido bastante criticado, com o passar do tempo “Os Novos” passaram a receber apoio dos antigos críticos. Para Odorico Tavares, crítico teatral e um dos principais opositores ao trabalho de Martim, o grupo acabava por ser uma oposição ao que era feito pelo diretor da Escola de Teatro, o que não é necessariamente uma verdade absoluta. Esta propagada oposição estimulou Tavares a fazer uma campanha em favor do grupo, defendendo em sua coluna que “Os Novos” precisavam ser “apoiados e prestigiados”, tendo em vista que eles levavam “avante um programa de trabalhos em favor do teatro, de mais puro idealismo” (SANTANA, 2011, p. 353-355).

Nesse contexto, muito provavelmente pela articulação de membros do grupo com autoridades políticas, em 1962 foi doado pelo Governo do Estado um terreno no Passeio Público para a construção de um teatro para “Os Novos”. Dois anos depois o Teatro Vila Velha foi inaugurado, em julho de 1964, sendo palco de diversas atividades culturais em seus seis primeiros meses. E em

---

**5** É provável que em outro momento João Augusto tenha feito este curso, tendo em vista que em seus documentos pessoais que estão no acervo do Teatro Vila Velha consta um pequeno resumo das atividades desenvolvidas por ele, dentre as quais o “playwriting”.



dezembro ocorreu o primeiro espetáculo de teatro, *Eles não usam bleque-tai*, sucesso de público e crítica, que João Augusto dedicou “aos habitantes dos Alagados”, agrupamento aviltante onde moram milhares de baianos” (AZEVEDO, 1969).

Sem “Os Novos”, João Augusto também trabalhou intensamente na primeira metade da década de 1960. Antes da inauguração do Teatro Vila Velha, em 1962, no Rio de Janeiro, dirigiu *As pequenas raposas*, que estreou no Teatro Maison de France.<sup>6</sup> Neste ano também foi assistente de direção no filme *Sol sobre a lama*, dirigido por Alex Viary (DETESTA, 1963). Em 1964 voltou a lecionar na Escola de Teatro,<sup>7</sup> isso porque era funcionário do Serviço Nacional de Teatro, órgão do Ministério da Educação e Cultura, cedido para cooperar com os trabalhos da Escola, ministrando no curso de Teatro. Importante dizer que nesta época Martim Gonçalves já tinha se desligado da instituição, o que muito provavelmente contribuiu para o retorno de João à Escola de Teatro.

Entre a saída de João Augusto da Escola de Teatro em 1959 e seu retorno cinco anos depois, o SNT o designou “para estudar as condições de teatro profissional e amadorista no estado da Bahia [...] pesquisando material artístico do folclore local, de interesse para o museu do SNT”. Como as designações eram renovadas semestralmente, as atribuições modificavam, como em 1961, quando o redator do SNT passou a ter “a missão especial de orientar e dirigir grupos de amadores, no estado da Bahia” (JOÃO AUGUSTO, s/d-a).

Como se vê, João Augusto continuou na Bahia sem perder seu cargo no SNT. Provavelmente a sua produção com “Os Novos” no começo dos anos 1960 o ajudou nos processos de pedidos de prorrogações para permanecer na Bahia. Durante a sua permanência no Estado, além da Escola de Teatro, João foi cedido para outros órgãos públicos, como o Arquivo<sup>8</sup> e a Secretaria de Educação, que para ele era “melhor”. Em suas palavras, porque “não tenho ponto e vou quando quero. Tenho licença para pesquisar, o que me deixa livre” (JOÃO AUGUSTO, s/d-a).

Concomitante ao seu trabalho no SNT, em 1965 João Augusto abriu as portas do Teatro Vila Velha para outras formas de arte. Segundo Caetano Veloso, ele “planejou um roteiro de programações, fazendo no Vila Velha uma semana inteiramente dedicada a variadas manifestações de artes, um desses dias era para a música popular. [...] O sucesso foi enorme e motivou a ida de Bethânia para o Rio” (AZEVEDO, 1969). Neste, e no ano seguinte, dirigiu espetáculos de poesia e música, como os de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Piti no Vila Velha, palco da estreia

---

<sup>6</sup> No site “Todo teatro carioca”, é possível pesquisar as peças que tiveram a participação de João Augusto no Rio de Janeiro.

---

<sup>7</sup> De acordo com Márcio Meirelles, o retorno de João Augusto para a Escola de Teatro foi em 1963 (MEIRELLES, 2003). Todavia, a documentação acessada indica que este retorno ocorreu em 1964.

---

<sup>8</sup> Não é possível identificar a que se refere este arquivo, se é um órgão, como o Arquivo Público do Estado da Bahia, ou se é apenas um setor de alguma instituição que ele foi designado. Ademais, o documento não está datado, o que impede analisar em qual contexto houve essa designação.



de muitos “Tropicalistas”. Ainda fez parceria em algumas composições, com Piti, em *Despedida e Enredo*, Gilberto Gil, em *A Roda*, Edil Pacheco, em *Ensinarça*, Joni Maza, em *Joãozinho e a pipa* e Fernando Lona, em *Venha e Beira Mágoa*, para a trilha sonora da peça *Quincas Berro d’água*.<sup>9</sup>

Todas as atividades executadas por João Augusto nos primeiros dez anos residindo em Salvador fizeram ele se tornar uma figura importante da cena artística da cidade. De tal forma que, em 1967, se tornou o diretor artístico do Teatro Castro Alves, principal equipamento teatral do Estado. Para a inauguração, com programação que durou um mês, João Augusto não escolheu nenhum dos grupos teatrais do estado, o que fez ser criticado na imprensa. Em sua defesa, disse que “nenhum grupo da Bahia tem espetáculo agora para ser apresentado neste período. [E como era] contra as remontagens numa inauguração. E não havia tempo para se produzir um espetáculo novo”, optou por não convidar os grupos locais (AZEVEDO FILHO *apud* JESUS, 2008, p. 35).

Mesmo sem qualquer grupo do estado participando da inauguração, João entendia que o TCA deveria servir de “mercado para os grupos existentes, comprando ou encomendado espetáculos”, tendo “salas de ensaio, depósito para todos os grupos guardarem os materiais usados nos espetáculos, e a criação de uma biblioteca especializada” (AZEVEDO FILHO *apud* JESUS, 2008, p. 34). E o fato de ter sido o primeiro diretor do equipamento não o impediu de ser crítico à sua construção, o que serve para entender um pouco a forma que ele via o mundo. Em suas palavras,

a falta de visão dos nossos governantes políticos no terreno das artes levou à construção na Cidade de um Teatro-Monstro, mal projetado técnica e culturalmente. Sua conservação, programação, etc. constituiria um sério problema até num grande centro urbano. Mesmo uma Cidade que tivesse uma variedade social e artística tão desordenada como intensa, o Teatro Castro Alves criaria problemas consideráveis. A criação de pequenos teatros-de-bairro nos locais mais populosos da Cidade não foi prevista nem considerada pelo Governo responsável pelo Castro Alves (AZEVEDO FILHO *apud* JESUS, 2008, p. 35).

Além de dirigir o TCA, o Vila Velha e “Os Novos”, em 1967 a peça *Os corruptos*, que tinha entre outros, Tônia Carrero, Paulo Gracindo, Othon Bastos (um dos fundadores de “Os Novos”) e Raul Cortês, foi dirigida por João Augusto.<sup>10</sup> *Os Corruptos*, assim como *As pequenas raposas*, teve cenário de Gianni Ratto, antigo colega de João na Escola de Teatro, o que demonstra a permanência

---

<sup>9</sup> No *site* do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB) é possível ter acesso a todas as composições de João Augusto.

---

<sup>10</sup> No acervo da Funarte e no *site* “Todo teatro carioca” consta a direção de João Augusto nesta peça.



das conexões de João com antigos parceiros do eixo Rio-São Paulo. Apesar de ter dirigido essas peças no Rio de Janeiro, a produção artística de João Augusto nos anos 1960 e 1970 está centralizada na Bahia. Isso porque, de acordo com Glauber Rocha, “João Augusto resistiu a muitos chamados das províncias do Rio e São Paulo em nome de uma possibilidade do ‘teatro baiano’” (AZEVEDO, 1969).

João Augusto optou em permanecer para fazer, como ele dizia, “teatro na Bahia, em lugar de baiano”, que suportava “tudo, graças a Deus e ao Diabo” (GRAÇAS, 1972). Já que teatro suportava tudo, foi a partir de 1966, com as peças do Teatro de Cordel, que João solidificou ainda mais a importância de seu nome para o teatro. Para Marconi Araponga (2011, p. 22-23), o Teatro de Cordel de João Augusto tinha a música como destaque, além de ser “eminentemente político, alinhado à esquerda, de feições populares, que, entre outras características, pretendia ensinar a população a pensar, discutir, lutar por melhores condições de vida e por democracia”. Na Bahia, João Augusto foi o responsável pelo “aprofundamento da pesquisa e a consolidação dessa forma teatral”, com suas peças encenadas inicialmente pelos “Os Novos” e em seguida pelo “Teatro Livre da Bahia”, que ele passou a também dirigir em 1970 (ARAPONGA, 2011, p. 22-23).

Inegavelmente, João Augusto foi um dos principais nomes e um dos precursores do Teatro de Cordel no Brasil. Nesse sentido, não custa lembrar que João em 1956 ganhou um prêmio com sua peça inspirada nas histórias de cordel, escrita em 1952-53, após ele estar em Salvador e no interior do Estado. Além disso, João também foi o responsável pelo setor de literatura de cordel, cerâmica e meios mecânicos, da Escola de Teatro, na Bienal de São Paulo em 1958 (JOÃO AUGUSTO s/d-b). Isto tudo serve para demonstrar que a ligação de João Augusto com a literatura de cordel é bem anterior a 1966.

Nas palavras de João Augusto,

o Teatro de Cordel é uma experiência nova: o aproveitamento dessa Literatura Popular em termos de teatro. Alguns autores brasileiros tentaram o caminho da Literatura Popular aproveitando temas, adaptando trechos, usando personagens, inspirando-se nessa fonte. A experiência de ‘encenar folhetos’ busca uma linguagem teatral para eles ainda inédita. A ideia surgiu quando lançamos paralelos entre a obra de Gil Vicente e nossa Literatura Popular, no





espetáculo Estórias de Gil Vicente. Fato, diga-se de passagem, também inédito (embora os gênios que passeio entre as acácias baianas tenham torcido o nariz para esse espetáculo) (AZEVEDO FILHO *apud* JESUS, 2008, p. 34).

Dentre algumas encenações do Teatro de Cordel, iniciadas na segunda metade da década de 1960, cabe citar: *Teatro de cordel* (1968), *Cordel 2* (1972-73), *Cordel 3* (1973/1975), *1,2,3 Cordel* (1974) e *Oxente gente, Cordel* (1977-78), dirigidas e com texto escritos ou adaptados por João Augusto (JESUS, 2008, p. 43-47).

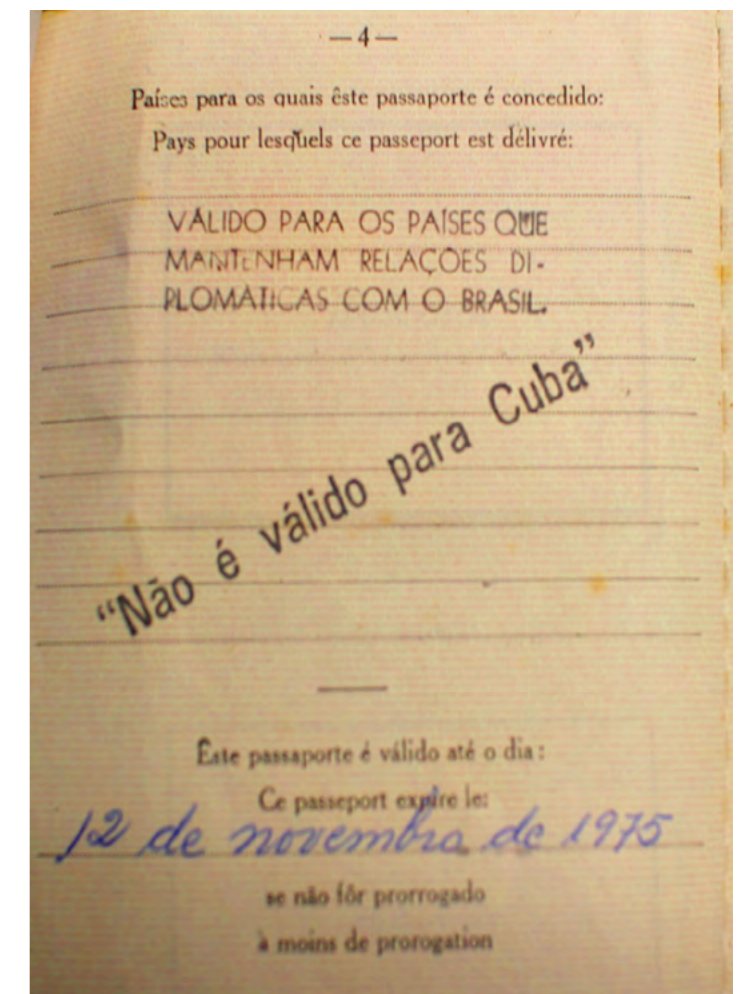
Ao contrário do que se possa imaginar, as peças de João Augusto não foram encenadas apenas no Teatro Vila Velha. Algumas circularam pelo interior da Bahia, por outros estados e pelo exterior, como foi o caso de *Cordel 3*, que participou do Festival de Nancy, na França, em 1975, e *Quincas Berro d'Água* e *Os Sete Pecados Capitais*, que em 1976 foram para o Festival Internacional de Teatro de Caracas, Festival Internacional de Teatro de Bogotá e o Festival Mundial de Teatro, no Panamá (SILVA, 2012, p. 66).

#### IMAGEM 8

Passaporte de João Augusto com impedimento de ir a Cuba (1973). Fonte: Acervo Teatro Vila Velha.

#### IMAGEM 7

João Augusto e Jorge Amado.  
Fonte: Acervo Xisto Bahia in JESUS, 2008, p. 34.





A vasta produção de João Augusto obviamente traz em seu âmago a perspectiva teatral dele, que acreditava “na essência de um teatro na Bahia se ele for popular” (FERREIRA, 1968). Todavia, essa deveria ser a essência, mas não o único caminho, já que ele também afirmava “acreditar em muita coisa, procurando não ter preconceito com nenhuma forma”. Nesse sentido, dizia ele,

há quem torça o nariz para o não intelectual, para o subjetivo, para o inconsciente, para o irracional, para o místico. Pois bem: tudo isso, esse “lixo da cultura” me interessa também [...] é a beleza a minha maior preocupação, juntamente com a liberdade. Acho que a gente tem a obrigação de fazer, ou procurar fazer sempre as coisas de um modo bonito, já que estamos fazendo arte. Este bonito não exclui o sujo, o feio (AZEVEDO, 1969).

A visão que acompanha a trajetória de João Augusto na Bahia é, sobretudo, a de um teatro popular, pelo povo, profissional, crítico, político e bonito, o que não excluía o feio. E, quando perguntado sobre o teatro baiano, ele disse que “o essencial é ser baiano antes de tudo e deixar o provincianismo, capeado de “atualizado”, cosmopolita e outras bossas. É preciso esquecer um teatro do sul e partir para um mais próximo da gente” (AZEVEDO, 1969). Fazendo dessa forma, teve sucesso de público e crítica em boa parte de suas peças, como em *Eles não usam blaquetai* (1964), *Stopem, Stopem* (1968), *GRRRrrrr!* (1970) e *Quincas Berro D’água* (1972), adaptação de um dos principais livros de Jorge Amado. Além do reconhecimento de público e crítica, João ainda foi premiado por *Quincas Berro d’água*, *Cordel II*, *GRRRrrrr!*, *Pinóquio*, entre outras (JESUS, 2008, p. 43-47).

Outra fase de João Augusto começou a partir de 1977, quando o “Teatro Livre” saiu dos muros do teatro e fez o *Teatro de rua*, encenando as peças de cordel nas praças da cidade (SILVA, 2012, p. 75). Essa fase sem dúvida foi importante, mas não é demais lembrar que teatro na rua não era necessariamente uma novidade para João, que já tinha feito algumas encenações desse tipo com “Os Novos” assim que o grupo foi fundado, obviamente que em outro contexto e com outros objetivos.

O desejo de encenar peças nas ruas tinha motivos e finalidades, nas palavras de João, ditas anos antes desta “nova” fase,



não há condições para se fazer teatro para o povo. O que fazemos é um teatro pelo povo, em nome do popular, [...] divulgando e prestigiando a cultura popular. [...] Pessoalmente, acho que teatro para o povo deve ser feito na rua. Povo não frequenta teatro. Não tem esse privilégio. [...] Gostaria de apresentar na rua durante o carnaval (AZEVEDO FILHO *apud* SILVA, 2012, p. 65).

Reforçando esta perspectiva, Benvindo Siqueira, que participava do “Teatro Livre”, disse que a encenação de estreia do *Teatro de rua* foi em “homenagem aos trabalhadores, na Praça da Piedade, exatamente onde haviam sido enforcados os líderes da Revolta dos Alfaiates. Era um ato político, popular, de resistência à ditadura” (SIQUEIRA, Benvindo *apud* JESUS, 2008, p. 40).

A declaração de Benvindo mostra o viés político de João, que em 1964 já tinha dedicado o espetáculo de inauguração do Vila Velha à população dos “Alagados”. Esse engajamento e a sua busca por fazer um teatro mais próximo da gente, do povo, não passou ileso pela ditadura militar, instituída através do golpe de 1964. A perseguição política e a falta de liberdade também impuseram limites a João Augusto, que teve trechos de peças censurados, além de outras que foram integralmente impedidas de ser encenadas, como *Quem não morre não vê Deus*, *O Marido que passou o cadeado na boca da mulher* e *As Bagaceiras do amor*, em 1974 (JESUS, 2008, p. 57).

Sobre a censura, João dizia, por exemplo, que

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 palavrões que tanto incomodam os ouvidos dos censores. Há uma consciência nítida da função do teatro como veículo de ideias, 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, 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 Francis” (AZEVEDO FILHO *apud* SILVA, 2012, p. 105).



Posicionamentos como esse, que é de 1978, não aconteceram apenas após João Augusto ser vítima do Estado ditatorial com seus censores. Dez anos antes, por exemplo, quando perguntado sobre as restrições ao uso de palavrões nas peças, aproveitou o “ensejo para uma declaração pública de repúdio à Censura que vem insistindo na triste façanha de perseguir e castrar nossos artistas. Isso é imoral” (FERREIRA, 1968).

Como se vê, João era um homem de declarações e posicionamentos fortes, tanto que em 1972 disse: “vivemos sob o genocídio, pois estamos perdendo o senso de humanidade, em nome do progresso e da razão” (GRAÇAS, 1972). Esta frase, sem dúvida, diz muito dos anos 1970 e dos dias atuais, e mostra, para além da sua vasta produção, o quanto que ele era (e é) importante, e não apenas para o teatro.

Muitos dos posicionamentos públicos de João Augusto foram escritos no *Jornal da Bahia* ou no *A Tarde*, no qual ele foi colunista. E entre tantas coisas feitas por João, ele também foi: júri de diversos

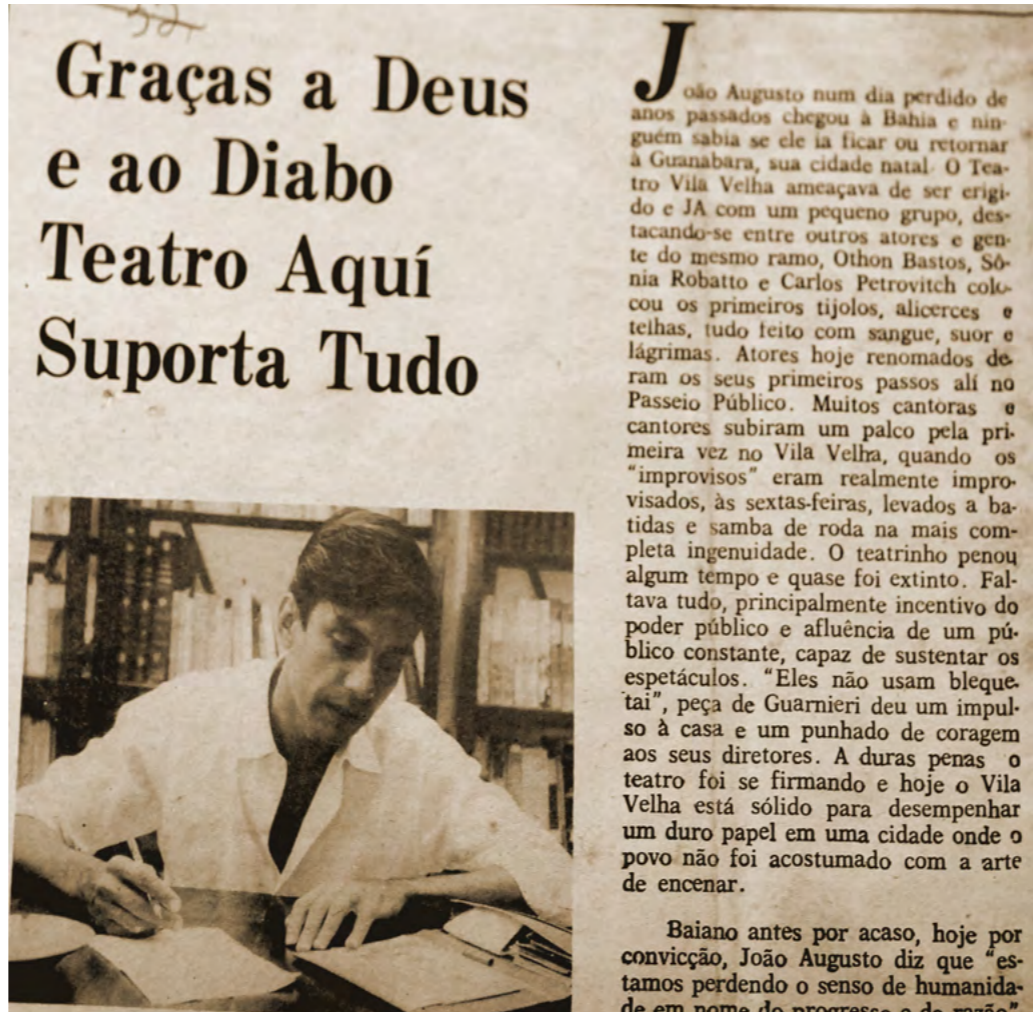


IMAGEM 9

Matéria sobre João Augusto - Jornal da Bahia (1972). Fonte: Acervo Funarte.



IMAGEM 10

Matéria sobre João Augusto - Tribuna da Bahia (1979). Fonte: Acervo Teatro Vila Velha.



concursos, como o Concurso Nacional de Dramaturgia; convidado do Consulado nos EUA para um ciclo de visitas e palestras em algumas cidades estadunidenses, em 1974; convidado para o Encontro de Teatro da América Latina, também nos EUA, em 1979; coordenador do I Seminário de Teatro do ACBEU, em 1970 (JOÃO AUGUSTO, s/d-b). E ele certamente teria produzido muito mais, contribuindo ainda mais para o fazer teatral brasileiro, porém, sua trajetória se encerrou precocemente, em novembro de 1979, ao morrer de câncer aos 51 anos.

---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Se, por um lado, não dá para escrever tudo da trajetória de João Augusto nestas poucas linhas (e sequer era esta a intenção), por outro, entendemos que este texto pode, junto aos demais estudos já realizados sobre o seu fazer teatral, contribuir para jogar mais luz sobre a vida e obra dele.

Antes de finalizar, porém, neste esboço biográfico ainda há espaço para dizer que João foi noivo em meados da década de 1950 (CAMPOS, 1956). Depois disso, pouco se sabe da sua vida afetiva e como isso pode ter influenciado a sua obra, o que mostra a incompletude de qualquer trilhar de uma trajetória.

Também são pouco conhecidos outros aspectos que ultrapassam a produção artística dele, como dificuldades financeiras e frustrações. Em julho de 1971, por exemplo, João escreveu para sua irmã a fim de parabenizá-la pelo seu aniversário. Mas o fez dias depois da data, por isso disse que lembrou,

mas cadê tempo ou dinheiro para o telegrama? Cadê?”. Afirmou ainda que andava “muito deprimido, desde que o Vila fechou [...] e até hoje nenhum sacripanta, nenhum ‘piranha’ veio ajudar, pra ajudar. Na hora de pedir favores, todos se juntam”. Passando por dificuldades financeiras, João pediu a irmã



“300 cruzeiros por mês, pra pagar o aluguel e não passar fome”. E se até setembro a situação não melhorasse, escreveu: “arrumo as malas e vou embora DEFINITIVAMENTE” (JOÃO AUGUSTO, s/d-c).

Os fragmentos dessa carta servem para mostrar a necessidade de também se observar o viés mais humano do artista, menos público, caótico e complexo de todo ser.

Por fim, é preciso dizer que em tempos tão distópicos como o que estamos vivendo, se faz necessário que haja mais Joãos Augustos. Afinal, como escreveu Vieira Neto, ele “foi um grande homem, um grande artista, mas sobretudo gente, humanista, defensor das liberdades democráticas, sensível ao problema de todos nós” (NETO, 1980). E para finalizar, apenas mais um esclarecimento: João era baiano. Isso porque quando ele estava em São Paulo, escreveu a sua amiga Teresa Sá dizendo estar “com saudades enormes da Bahia – terra maldita. A gente tenta se livrar e não pode. Acho que virei baiano mesmo” (JOÃO AUGUSTO, s/d-d). Por isso não há dúvida, sim, João era baiano!

---

## FONTES

---

- » A HISTÓRIA de Jerônimo e Maria. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 18-19 ago. 1956. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083\\_01&pesq=%22A%20HIST%C3%93RIA%20de%20Jer%C3%B4nimo%20e%20Maria%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=29936](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_01&pesq=%22A%20HIST%C3%93RIA%20de%20Jer%C3%B4nimo%20e%20Maria%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=29936)>. Acesso em: 01 fev. 2021.
- » A MATRONA de Efeso. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 03 dez. 1952. Funarte: Pasta João Augusto. Rio de Janeiro.
- » ATA de Fundação de “O Tablado” (28 out. 1951). Acervo histórico de O Tablado. Rio de Janeiro.
- » AZEVEDO, Isis. “Bahia de Todas as Artes”. *A Cigarra*. São Paulo, abr. 1969. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003085&pasta=ano%20>



- [196&pesq=%22bahia%20de%20todas%20as%20artes%22&pagfis=74828](#)>. Acesso em: 01 fev. 2021.
- » AZEVEDO FILHO, João Augusto. “A esposa trocada”, 1954. *Pasta João Augusto*. Funarte. Rio de Janeiro.
  - » CAMPOS, Henrique. “Teatro na RR”. *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, 08 dez. 1956. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=144428&pasta=ano%20195&pesq=%22tr%C3%AAAs%20casamentos%20devem%20ser%20registrados%22&pagfis=19771>>. Acesso em: 02 fev. 2021.
  - » CAMPOS, Henrique. “Teatro na RR”. *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, 16 mar. 1957. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=144428&pasta=ano%20195&pesq=%22jo%C3%A3o%20augusto%22&pagfis=20685>>. Acesso em: 02 fev. 2021.
  - » CLAUDE Vincent viaja para a Inglaterra. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 02 abr. 1956. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083\\_01&pasta=ano%20195&pesq=%22jo%C3%A3o%20augusto%22&pagfis=27049](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_01&pasta=ano%20195&pesq=%22jo%C3%A3o%20augusto%22&pagfis=27049)>. Acesso em: 02 fev. 2021.
  - » DETESTA ser galã. *A Cinelândia*. Rio de Janeiro, fev. 1963. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=312622&pesq=%22detesta%20ser%20gal%C3%A3%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=15429>>. Acesso em: 02 fev. 2021.
  - » FERREIRA, Jurandyr. “Teatro em foco”. *Diário de Notícias*. Salvador, 23 fev. 1968. Funarte: Pasta João Augusto. Rio de Janeiro.
  - » FRANCIS, Paulo. “Teatro”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 31 jul. 1957. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092\\_04&pasta=ano%20195&pesq=%22amigos%20e%20admiradores%22&pagfis=37762](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_04&pasta=ano%20195&pesq=%22amigos%20e%20admiradores%22&pagfis=37762)>. Acesso em: 01 fev. 2021.
  - » GRAÇAS a Deus e ao Diabo teatro aqui suporta tudo. *Jornal da Bahia*. Salvador, 27 nov. 1972. Funarte: *Pasta João Augusto*. Rio de Janeiro.
  - » JOÃO AUGUSTO de Azevedo Filho (documentação pessoal – s/d-a). Acervo do Teatro Vila Velha. Salvador.



- » JOÃO AUGUSTO de Azevedo Filho (relatório de atividades – s/d-b). Acervo do Teatro Vila Velha. Salvador.
- » JOÃO AUGUSTO de Azevedo Filho (Carta para Palmyra Tavares Ferreira – s/d-c). Acervo do Teatro Vila Velha. Salvador.
- » JOÃO AUGUSTO de Azevedo Filho (Carta para Teresa Sá – s/d-d). Acervo do Teatro Vila Velha. Salvador.
- » JOÃO AUGUSTO foi a São Paulo. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 11 mai. 1955. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083\\_01&pasta=ano%20195&pesq=%22jo%C3%A3o%20augusto%22&pagfis=21417](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_01&pasta=ano%20195&pesq=%22jo%C3%A3o%20augusto%22&pagfis=21417)>. Acesso em: 03 fev. 2021.
- » LONGO, Pascoal. “O macaco da vizinha”. *A Cigarra*. São Paulo, set. 1956. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003085&pasta=ano%20195&pesq=%22jo%C3%A3o%20augusto%22&pagfis=59069>>. Acesso em: 05 fev. 2021.
- » MAGALDI, Sabato. “Nasce um novo grupo amador: Chama-se “Teatro sem Nome”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 12 set. 1952. Funarte: Pasta João Augusto. Rio de Janeiro.
- » NETO, Vieira. “Teatro em foco”. *A Tarde*. Salvador, 02 dez. 1980. Funarte: *Pasta João Augusto*. Rio de Janeiro.
- » O TEATRO em 1957 foi dos Novos. *A Cigarra*. São Paulo, jan. 1958. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003085&pasta=ano%20196&pesq=%22jo%C3%A3o%20augusto%22&pagfis=61410>>. Acesso em: 05 fev. 2021.
- » O TEATRO sem nome. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 10 set. 1952. Funarte: Pasta João Augusto. Rio de Janeiro.
- » PROCÓPIO 1957: mudou o teatro ou mudou ele? *A cigarra*. São Paulo, jun. 1957. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003085&pasta=ano%20196&pesq=%22jo%C3%A3o%20augusto%22&pagfis=60588>>. Acesso em: 05 fev. 2021.
- » PROGRAMA de Hamlet (1948a). Funarte: *Pasta João Augusto*. Rio de Janeiro.
- » PROGRAMA temporada (1948b) – Teatro Municipal de São Paulo. Funarte: *Pasta João Augusto*. Rio de Janeiro
- » PROGRAMA Teatro sem Nome (1952). Funarte: *Pasta João Augusto*. Rio de Janeiro.





- » TEATRO. *Mundo Ilustrado*. Rio de Janeiro, 04 nov. 1961. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=119601&pesq=%22jo%C3%A3o%20augusto%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=25245>>. Acesso em: 01 fev. 2021.
- » UMA ESCOLA de teatro. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 21 jul. 1957. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718\\_03&pasta=ano%20195&pesq=%22UMA%20ESCOLA%20de%20teatro%22&pagfis=62823](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_03&pasta=ano%20195&pesq=%22UMA%20ESCOLA%20de%20teatro%22&pagfis=62823)>. Acesso em: 02 fev. 2021.

---

## REFERÊNCIAS

---

- » ARAPONGA, Marconi de Oliveira. *Jogo-dentro-do-jogo*: o trabalho de ator no teatro de cordel de João Augusto. 223 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, 2011.
- » FONTANA, Fabiana Siqueira. *O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno*. Rio de Janeiro, 2016.
- » MEIRELLES, Márcio. *João Augusto* – Arquiteto. (2003). Disponível em: <[https://www.academia.edu/3768839/JO%C3%83O\\_AUGUSTO\\_-\\_NOSSO\\_CONTEMPOR%C3%82NEO](https://www.academia.edu/3768839/JO%C3%83O_AUGUSTO_-_NOSSO_CONTEMPOR%C3%82NEO)>. Acesso em: 04 fev. 2021.
- » JESUS, Ludmila Antunes de. *A dramaturgia de João Augusto*: edição crítica de textos produzidos na época da ditadura militar. 203 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- » SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves*: uma escola de teatro contra a província. 776 f. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro. Salvador, 2011.
- » SILVA, Denise Pereira. *“Ou a gente confia no povo, ou não há solução”*. *Teatro Livre da Bahia e a cultura popular na década de 1970*. 162 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.



# BRINCANTE:

## Etnocenologia, Culturas Populares e processos formativos na Licenciatura em Teatro

**JOSÉ RÊGO**

Artista docente e brincante, José Rêgo (Pinduka) é pesquisador das culturas infantis, em suas tradições orais, Mestre em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação/ FAGED - Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/ Escola de Teatro da UFBA.

## RESUMO

A Etnocenologia se apresenta como noção fundante e instituinte de uma perspectiva investigativa fenomenológica, que se autoriza a fazer o cruzamento de diversos etnométodos no sentido do estudo das práticas espetaculares organizadas por diferentes grupos e comunidades culturais. Importa registrar o papel da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e do seu Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas na instituição das bases desta disciplina, bem como notar seus possíveis e potenciais recursos para os processos de ensino e de aprendizagem desde a graduação. Interessa a essa escrita, de viés ensaístico, refletir acerca da Etnocenologia como abordagem apropriada para a tessitura de alianças entre os processos formativos da Licenciatura em Teatro e os saberes e fazeres do brincante, ser performático que agencia processos criativos e produções artísticas emergentes *de e com* culturas populares. O estudo parte de algumas indagações, tais como: quais aspectos notáveis nos agenciamentos próprios das culturas populares poderiam afetar significativamente a superfície do percurso formativo de licenciandos em Teatro? Em que medida a aproximação com brincantes, via etnocenologia, pode fortalecer vínculos de pertencimento sociocultural e comunitário? Ademais, busca compartilhar apontamentos de investigação em curso, sendo o pesquisador um artista docente que experienciou o curso de Licenciatura em Teatro não só como estudante, mas, também, como professor, depois de múltiplas experiências com as culturas do brincar e com práticas espetaculares fundamentadas em culturas populares. Com isso, intenciona adensar as possibilidades de respostas às questões destacadas, suscitando questionamentos outros.

## PALAVRAS-CHAVE:

Brincante. Culturas Populares. Etnocenologia. Pesquisa. Licenciatura em Teatro.

## FRISKY PERFORMER: Ethnocenology, Popular Cultures and Education Processes in the teacher degree

### ABSTRACT

*Ethnocenology presents itself as a founding and initiating notion of a phenomenological investigative perspective that authorizes itself to cross different ethnomethods, in the sense of studying the spectacular practices organized by different cultural groups and communities. It is important to record the role of the Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia and its Postgraduate Program in Performing Arts in establishing the foundations of this discipline, as well as noting its possible and potential resources for the teaching and learning processes since graduation. This paper, from an essayistic perspective, is interested in discussing about some of the implications in considering ethnocenology as an appropriate approach for the weaving of alliances between the formative processes of the Degree in Theater and the knowledge and doings of the frisky performer (brincante), the performative being who manages creative processes and productions artists emerging from and with popular cultures. The study starts from some questions, such as: what notable aspects in the assemblages of popular cultures could significantly affect the surface of the formative path of undergraduates in Theater? To what extent can the approximation with the frisky performer (brincante), through Ethnocenology, strengthen bonds of sociocultural and community belonging? In addition, it seeks to share notes of ongoing research, being the researcher, a teaching artist who experienced the Degree in Theater not only as a student, but also as a teacher, after multiple experiences with the cultures of play and with spectacular practices based on in popular cultures. With this, it intends to deepen the possibilities of answering the highlighted questions, raising other questions.*

### KEYWORDS:

*Frisky Performer. Popular Cultures. Ethnocenology. Research. Degree in Theater.*



[...] Era uma vez um grão de onde cresceu uma árvore que foi abatida por um lenhador e cortada numa serração. Um marceneiro trabalhou-a e entregou-a a um vendedor de móveis. O móvel foi decorar um apartamento e mais tarde o jogaram fora. Foi apanhado por outras pessoas que o venderam numa feira. O móvel estava lá na loja de usados, foi comprado barato e, finalmente, houve quem o partisse para fazer lenha. O móvel transformou-se em chama, fumo e cinzas. Eu quero ter o direito de refletir sobre essa história, sobre o grão que se transforma em árvore que se torna móvel e acaba fogo, sem ser lenhador, marceneiro, vendedor, que não vêem senão um segmento da história. É esta história que me interessa e que me fascina.<sup>1</sup>

Edgar Morin (1984)

**É como artista** docente que me proponho a compartilhar reflexões, notações e *escrevinhados* esparsos, no sentido de pensar *encruzilhamentos* entre os processos formativos da Licenciatura em Teatro, a performatividade dos brincantes, as práticas espetaculares próprias das culturas populares e a investigação acadêmica, entendendo a perspectiva etnocenológica como uma abordagem apropriada para favorecer tessituras entre esses campos.

A complexidade das experiências formativas no percurso que antecede a esta escrita é fonte primária dos achados fixados no corpo do texto, e pontuar algumas apetências e situações de aprendizagem pode ser razoável para o delineamento sujeito-trajeto-objeto, como indicado no léxico metodológico da etnocenologia, proposto por Armindo Bião (2009).

Tendo como formação artístico-acadêmica inicial o Bacharelado em Artes Cênicas (habilitação em Interpretação Teatral), segui para a Licenciatura em Teatro, participei do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (GIPE-CIT), atuei por muitos anos como arte-educador no Subúrbio Ferroviário de Salvador pelo Centro de Educação Ambiental São Bartolomeu (CEASB) e, por conta dessa experiência, fiz o Mestrado na Faculdade de Educação (FACED/UFBA), tematizando a relação brincar-currículo. E agora, sem fugir do anexo, mas sem ter sido “bom filho”, retorno à casa de Eros (leia-se a Escola de Teatro da UFBA, pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas-PPGAC) para meu doutoramento, depois

<sup>1</sup> Extraído da intervenção final de Edgar Morin no debate *O Problema Epistemológico da Complexidade*, realizado em Lisboa em 1983 e publicado em 1984.



de organizar publicações inventariando práticas lúdicas, coordenar a concepção e realização de programas arte-educativos para a televisão pública (TV Anísio Teixeira IAT-SEC/ TVE – IRDEB), além de produzir espetáculos para a infância e aulas-espetáculo para a formação de professores como parte da atuação do grupo Canastra Real: contos em cantos, interessado nas brincadeiras, brinquedos, cantigas e histórias das tradições orais e das literaturas. Ou seja, além da itinerância acadêmica, há um feixe de experiências artísticas e pedagógicas, inclusive a de docência no curso de Licenciatura da Escola de Teatro UFBA como professor substituto, que dão sustentação aos ditos e favorecem um fluxo discursivo encharcado de práxis artística/docente.



**IMAGEM 1**

*Toada Crianceira:  
cancioneiro brincante  
da infância,  
apresentação do grupo  
Canastra Real. Foto:  
Cesinha Olhos D'Água*



Articulando a práxis artístico-docente com o percurso do pesquisador,<sup>2</sup> interessa a esta escrita, de viés ensaístico, pensar algumas das implicações em considerar a etnocenologia como abordagem apropriada para a tessitura de alianças (ou brincos?) entre os processos formativos da Licenciatura em Teatro e os saberes, fazeres e o ser performático do brincante – que agencia processos criativos e produções artísticas emergentes *de e com* culturas populares, ressaltando, que a etnocenologia (sem ser uma metodologia científica) se apresenta na qualidade de noção fundante e instituinte de perspectiva investigativa fenomenológica, autorizando o entrecruzamento de etnométodos – no sentido do estudo das práticas espetaculares organizadas nos diversos grupos e comunidades culturais.

Perguntar por aspectos notáveis nos agenciamentos próprios das culturas populares que poderiam afetar significativamente a superfície do percurso formativo de licenciandos em Teatro, no sentido de fortalecer os vínculos de pertencimento sociocultural e comunitário, pode ser questão guia para a qual o respostar não se encerra aqui, mas apenas indicaria um platô possível para a ancoragem de perguntas-passaporte por fazer, conforme Sônia Rangel (RANGEL, 2009), para “sondar os pensamentos” e conduzir a lugares que antes não seria possível atingir.

Noticiar brevemente o nascedouro da etnocenologia ajuda a pensar sobre sua validade para as artes da cena e para os processos formativos hoje. A fundação do GIFE-CIT (Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Experimentação em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade), na Escola de Teatro (UFBA) em 1994, e do Laboratoire d’Ethnoscénologie, em 1995, Paris 8 (França), aponta para o cruzamento de veredas distintas e primais para a constituição da etnocenologia como abordagem de investigação e experimentação no campo das Artes Cênicas. Se o riscar teórico não é idêntico, a disposição para seu adensamento é afinada, estando ambas as veredas implicadas na organização dos primeiros colóquios internacionais de Etnocenologia (Paris, Cuernavaca, Salvador) e no fomento de pesquisas, processos investigativos, produção acadêmica e formação de pesquisadores.

Notada essa bifurcação, para saber mais sobre a constituição da etnocenologia, pode-se consultar o estudo de Adailton Santos (2012), que faz o cotejamento das linhas propositivas (francesa e brasileira), do léxico conceitual e do estado da arte após dez anos de produção, inclusive delineando uma crítica que, em alguma medida, mobiliza a presente escrita, mas também o artigo dos professores Graça Veloso e Almir Santa Brígida (2020), para o GT Etnocenologia nos 20 anos da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas).

---

**2** Pontuado o percurso formativo, importa também indicar o contexto que mobiliza a escrita do presente ensaio para essa edição especial da revista publicada pelo PPGAC/UFBA. De reconhecido prestígio no campo acadêmico das Artes Cênicas, o Programa, criado em 1997, segue responsável pelo fomento de pesquisas, processos investigativos e criativos que têm resultado em vigorosa produção artístico-científica, bem como na formação de pesquisadores doutores em diferentes cantos do mundo e com atuação em distintas instituições de ensino. Articulando práticas e teorias em suas produções, o Programa tem buscado, em seus quase 25 anos, favorecer a experimentação e o delineamento de pensamentos singulares e plurais sobre as artes da cena.



Bases da etnocenologia delineadas, é possível circunscrever minhas intenções e gestos. Ao epigrafiar a escrita em curso com o excerto da fala de Edgar Morin no contexto de um debate sobre epistemologia, sinalizo não ser especialista na temática, mas ter implicada motivação para afirmar a validade da etnocenologia para os estudos da cena, a despeito da crítica sobre notáveis fragilidades no tocante a aspectos epistemológicos (SANTOS, A., 2012).

De maneira insuspeita aos que se ressentem de que o cânone epistemológico deva ser unívoco, o caso da etnocenologia me parece afim com o que Boaventura de Sousa Santos (2002) preconiza em sua *Crítica à Razão Indolente: contra o desperdício da experiência*, pois a abordagem etnocenológica dos campos de pesquisa entende o fluxo de afetação recíproca entre pensamento e ação como coisa una, mas não mesma, na múltipla valência dos termos. Parafraseando o autor, no prefácio da referida obra, interessa aqui notar alguns de seus *silêncios, sussurros e ressaltos...*, entendendo-os enquanto *preciosos sinais de orientação* no sentido do *paradigma da emancipação* e, por contraste, do combate ao *paradigma da regulação*. Mirando o radical comum *théo* (teoria) e *théa* (espetáculo), os estudos filiados à perspectiva etnocenológica se inscrevem enquanto discursos e atos de escrita performativa, que a um só tempo querem conjugar o saber do artífice com o da reflexão sobre o saber fazer e seus artifícios, sem esquecer que, diferentemente do sisudo *modus operandi* racionalista, fazer teoria em seu nascedouro grego é fazer festa, uma das possíveis e reconhecidas apetências de nossa baianidade/brasilidade.

Entre os pontos destacados na crítica de Adailton Santos (2012) aos construtos e proposições da etnocenologia, há o de que não se poderia fundar um campo disciplinar sem ancoragem taxonômica e sem respaldo em campo epistêmico amplo, que lhe antecederesse e lhe desse substância. Ou seja, deveria haver na Estética, área de conhecimento, a Cenologia, constituída como aquela que toma a cena enquanto objeto científico. Isso posto, e derivada dos estudos de uma Cenologia Geral, haveria uma Cenologia Humana que, por sua vez, ao delinear estudos sobre as cenas de determinados grupos humanos, e considerando aspectos específicos (a serem definidos), criaria as condições para pensar a emergência de algo que se poderia chamar de Etnocenologia.

Sem pretender negar a justeza causal da referida crítica em sua organização discursiva, válida se a etnocenologia intencionasse se constituir enquanto ciência dura, mas equivocada, visto que a etnocenologia se inscreve no campo das etnociências (singularidade e multiplicidade de modos de saber). Interessa aqui apenas especular a constituição de um campo de pesquisa articulando



percursos e fluxos pluriversamente, aos modos do *oriki* de Exu que diz que este matou o pássaro ontem com a flecha que só lançou hoje. A mim, artista docente, parece razoável supor que, sendo os objetos estéticos estruturantes do campo da etnocenologia, a afetação dos sentidos e sentimentos seja a chave de abertura para a constituição de um saber sensível, passível de posterior escrutínio da razão instrumental, porém não pautado por esta, mas sim pela sensibilidade, pela faculdade de perceber/experimentar/sentir o mundo – que podem ser desenvolvidas se cultivadas.

O que parece incongruente na etnocenologia para pensamentos mais afeitos à moda cartesiana é, na verdade, a busca de construção e constituição de uma abordagem de pesquisa fundada numa perspectiva que lhe seja própria, porque em estado potencial de arte, singular e múltipla, atual e afetual,<sup>3</sup> radical e cientificamente contemporânea. Em acordo com Graça Veloso (2016, p. 91), sem precisar se sujeitar aos paradigmas da cientificidade, é possível etnocenologicamente flunar nos “[...] espaços paradoxais dos saberes estéticos”, nos quais “[...] as divergências, ao contrário de excluir, formulam complementaridades agregadoras de alteridades”. E por não mirar, nem visar, o monolítico saber estacionário das verdades pretensamente absolutas, a etnocenologia segue inacabada e inconclusa, inscrevendo-se enquanto possibilidade de notação de verdades aproximativas, móveis e moventes, não raro provisórias e sempre capazes de interessada e interessante conjugação estética/ética/política.

No mais, não é desimportante que Adailton Santos (SANTOS, 2012), orientando de Armindo Bião, tenha feito na mesma obra substantivas críticas à etnocenologia e uma referência reverente ao trabalho do professor e pesquisador da Escola de Teatro (UFBA) Nelson de Araújo, que, com seus “pequenos mundos”<sup>4</sup> e sua *etnoteatologia*,<sup>5</sup> pode ser considerado um precursor, na medida de seu interesse por formas espetaculares emergentes no contexto das culturas populares e performadas por brincantes, um dos potenciais campos de investigação e de aprendizagem para a etnocenologia. Algo aliás bem próximo do que sinaliza Michel Maffesoli, ao prefaciá-lo: “Posto que existem, por que não aceitar as diferenças comunitárias, contribuir para o seu ajuntamento e com elas aprender a compor?” (BIÃO, 2009, p. 21). E conclui, à guisa de resposta: “Porque é verdade que o lugar faz o elo (p. 23).

Pensar a etnocenologia enquanto “elo” importa sobremaneira para o argumento de que esta segue em constituição, dura enquanto abordagem apropriada para as artes cênicas. Ademais,

---

**3** Conforme T. Coelho (2004), fenômeno psicológico no qual emoções e sensações podem estabelecer ligações de tipo estético entre indivíduos e objetos de afecção e provocar reações corporais. De outro modo, experiência de afetação dos sentidos/emoções capaz de favorecer a relação estética significativa entre pessoas e formas sensíveis (inclusive as artísticas, mas não exclusivamente).

---

**4** Referindo à sua obra *Pequenos Mundos: um panorama da cultura popular da Bahia*, compêndio em três volumes mapeando manifestações das culturas populares baianas e que inclusive serviu de referência para a produção da série “Bahia Singular e Plural”, realizada pelo IRDEB (Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia), a partir de 1997.

---

**5** Termo cunhado por Nelson de Araújo em 1979 para nomear o campo de estudos que desbravaria nos anos seguintes, muito antes de Chérif Khaznadar propor como substitutivo para etnocenologia.





sua aparente falta de unidade discursiva identificada criticamente (SANTOS, 2012) é sua mesma qualidade, a de multirreferenciar seu olhar, aparentada que é da *etnometodologia*. Registra-se que, conforme Alain Colon (1998), a *etnometodologia* intenciona analisar os diferentes procedimentos e modos comuns, mas engenhosos, que indivíduos/coletivos utilizam para desempenhar, a contento, as atividades cotidianas em seus contextos societários.

Se, com apontamentos multirreferenciais, a noção brincante puder ser inscrita como mais um “brinco” a adornar a orelha etnocenológica da *escuta sensível*,<sup>6</sup> terá valido a pena puxar esta prosa aqui. Para isso, cabe especular sobre aspectos notáveis das práticas brincantes e das culturas populares na contemporaneidade e aventar potenciais implicações de experiências sensíveis e processos formativos afetados por esses saberes no contexto da Licenciatura em Teatro, na perspectiva da formação de educadores brincantes, quiçá, a ser consolidada em outros espaços de formação.

Para avançar na itinerância discursiva, talvez importe agora mirar a noção *brincante*, aqui abarcando tanto quem *performa*,<sup>7</sup> precipitando uma prática lúdica espetacular, quanto o próprio repertório de práticas culturais acionado afirmando/confirmando o imaginário popular. O primeiro entendimento é citado com maior frequência, inclusive pelos próprios brincadores que assim nomeiam o seu fazer espetacular, no entanto nos interessa chamar a atenção para o fato de que o fazer dos brincantes os coloca em “estado de personagem”, não numa abordagem psicológica, mas corpórea, de linguagem, dramaturgic e *performativamente* falando e que, nesse sentido, o repertório é parte indissociável de seu brincar. Há um complexo processo formativo para que o brincante possa acessar, se apropriar e desenvolver modos próprios de performatização desse repertório. Ainda que existam *figuras* em alguns brinquedos com características bastante reconhecíveis pelo público, como no caso do Cavalo Marinho (são mais de 70), a graça está em notar as nuances de como o/a brincante vai vestir performativamente cada *figura*.

Operar a escrita do presente ensaio dando ênfase à noção brincante numa perspectiva etnocenológica e formativa tem a ver com o fato de serem brincantes os responsáveis pela animação dos brinquedos nas culturas populares, muitos atuando como usinas de saber espetacular e que poderiam, via etnocenologia, compartilhar seus saberes também numa escrita implicada no diálogo do saber popular com o acadêmico ou serem acessados por estudantes da Licenciatura em Teatro – durante seu percurso formativo, tanto a partir de experiências sensíveis com os brinquedos, quanto em oficinas criativas com mestres brincantes.

---

<sup>6</sup> Noção cara a René Barbier (1988), para quem *escuta sensível* significa mais que ouvir porque implica numa escuta dialética, mas também dialógica, empática, acolhedora da totalidade complexa da pessoa (corpo, imaginação, razão, afetividade, em interação permanente).

---

<sup>7</sup> Remetendo ao controverso termo *performance*, que é sintetizado por Pavis (2017) como uma ação significativa por seu processo de fabricação e por seu resultado final, ou conforme Eduardo Tudella, forma do começo ao fim: [...] a raiz etimológica da noção de *performance*, originada na interação da preposição *per* – por, por meio de, através de, considerando o sentido de realização, conclusão de alguma coisa, com a noção *forme* – forma, aparência, semelhança. (excerto do artigo *Imagem e praxis cênico-espetacular: percursos de visualidades em corpos transdimensionais*, em processo de escrita).



Cabe reconhecer que a possibilidade de pensar a respeito tem relação com veredas abertas por estudos empreendidos por pisadas etnocenológicas anteriores, afinal a cultivada atenção e acolhida de produções artísticas e saberes não acadêmicos nos processos formativos das Artes Cênicas constitui uma diferença do PPGAC, muito por conta de a etnocenologia ser uma das abordagens de referência para a elaboração de dissertações e teses. Também por isso, tais produções e saberes podem estar ainda mais presentes nos currículos da graduação no sentido de prestigiar explicitamente essa diferença, reconhecendo as riquezas e belezas das culturas populares em experiências sensíveis, que só podem ser confirmadas se vividas em contextos apropriados, mediadas pelos mestres e mestras sabedoras dos brinquedos, como já acontece, conforme depoimentos de artistas professores no III Encontro Nacional de Etnocenologia: espetacularidades, corpos, afetos e perceptos, realizado em novembro de 2021.

Quero puxar agora um dos fios que tece a articulação da etnocenologia com os brincantes, lembrando que, quando se pôs a pensar sobre os objetos espetaculares na etnocenologia, Armindo Bião (2009) delineou-os em três perspectivas: objetos substantivos (artes do espetáculo), adjetivos (ritos espetaculares) e adverbiais (formas cotidianas), sendo possível entender brincantes protagonizando espetacularidades nos objetos substantivos, mas eventualmente nos adjetivos também, podendo, a depender da manifestação, *dimerizar* o fluxo em uma ou outra perspectiva, pois não são categorias estanques e absolutas, mas referenciais e permeáveis. Mas vejamos como o autor defende esse corpo de objetos adjetivos espetacularmente falando:

[...] Esses fenômenos [...] envolvem, em sua realização, também concreta e coletiva, formas sociais de representação, aparentadas às do teatro e às da ópera, por exemplo, formas de padrões corporais ritmados, como os compartilhados com a dança e a música cênica; formas de brincadeira comunitária; assim como certos folguedos, e formas de ações coletivas, envolvendo o prazer do testemunho do risco físico, como as artes circenses, por exemplo. É o campo dos rituais religiosos e políticos; dos festejos públicos; enfim dos ritos representativos ou comemorativos – na terminologia de Émile Durkheim. Nesse grupo de objetos, ser espetacular implicaria uma **qualidade complementar**, imprescindível, decerto, para sua conformação, mas não substantivamente essencial. (BIÃO, 2009, p. 52-53, grifo nosso)



*Qualidade complementar* aqui entendida como “diferença”, e que precisa ser problematizada considerando as abordagens que emergiram nos meios acadêmicos, a partir das filosofias das diferenças produzidas por Deleuze (2006) e Derrida (1991), além de conceitos e noções combatidas e/ou escanteadas pelas ciências humanas que puderam ser revisitadas e tomadas como dispositivos de afetação e marcadores de diferença pela etnocenologia. Inclusive, seria o caso da noção brincante, cunhada inicialmente por folcloristas e, particularmente, de culturas populares que, por longo período, conforme Antônio A. Arantes (1981), ou foram simplesmente negadas pelas classes dominantes ou tomadas utopicamente como baluartes da resistência contra a dominação de classe.

De maneira aligeirada e bastante esquemática, mas útil para os propósitos deste texto, lembramos que essa valoração qualitativa da produção cultural era geralmente pautada pela filiação filosófica de quem versava sobre o assunto: quando mais afeita à perspectiva francesa, discutia a cultura enquanto “flor”, quando mais à alemã, a cultura era entendida e defendida como “raiz”. Sendo a cultura “flor” estágio final da maturação, para exegetas desse entendimento, só poderia pertencer às elites, porque cultivada com o que de melhor (considerado assim pelas classes dominantes) havia em cada contexto social. Sendo “raiz”, estágio primeiro, pertenceria ao povo, substrato base para o crescimento de toda nação, o que remete a uma expressão corrente entre nós quando se quer referenciar determinadas produções das culturas populares: “Brasil profundo”. Interesses de afirmação político-cultural considerados, ambas valorações geram desconfiança de sua validade atual.

Para além da cartesiana metáfora arbórea, numa abordagem pós-crítica, não se podem ignorar os impactos da hierarquização, que marca pejorativamente a cultura de grupos subalternizados com o uso do adjetivo popular ou de nomeá-la folclórica,<sup>8</sup> e também da fragmentação do viver a partir da Modernidade, via cultivo de dicotomias para a manutenção dessa valoração excludente: eu/outro, mente/corpo, objetivo/subjetivo, material/espiritual, razão/sensação/sentimento/intuição, filosofia/ciência/metafísica/arte, trabalho intelectual/trabalho manual, escrito/oral, autoral/anônimo, arte/artesanato, erudito/popular, artista/brincante, adulto/infantil etc. Não é difícil pensar como se atribuía a pertença desses termos socioeconomicamente.

Acontece que o próprio fluxo de produção cultural moderno e contemporâneo tratou de evidenciar que cada termo desse jogo dicotômico fosse mais multifacetado e múltiplo do que se supunha,

---

**8** Note-se que a definição de folclore de Câmara Cascudo (2000): “É a cultura do popular, tornada normativa pela tradição”, poderia ser entendida como algo feito com o olho no retrovisor, mas no fluxo do texto o próprio autor trata de metaforicamente desfazer esse equivocado entendimento: “... como a imóvel enseada dá a ilusão da permanência estática, embora renovada, na dinâmica das águas vivas”.



com trânsitos, deslocamentos, pertenças, hibridismos, dissonâncias, dissensos, afetando cada termo e todo o jogo de maneira indelével. Não caberia aqui a descrição e análise de algum folguedo específico para exemplificar, mas não é difícil reconhecer que diversas produções espetaculares das culturas populares articulam diferentes e complexos saberes, escapulindo das dicotomias e clausuras conceituais modernas, se espraiando *rizomaticamente* (DELEUZE, GUATTARI, 1995) por muitos domínios, sem pertencer a nenhum deles em absoluto, como unidades multirreferenciais feitas de movimento, atenção aos fluxos e à própria fluidez.

Nesse sentido, é importante o entendimento de que afirmar as culturas populares aqui não tem relevância senão para nós mesmos, artistas docentes e pesquisadores, que ganhamos em alegria, inteligência e sensibilidade, já que os significados e a relevância estética dessas produções são tramadas pelas comunidades em cada *sitio simbólico de pertencimento*<sup>9</sup> (ZAOUAL, 2003), falam por si e independem de pesquisadores ou instituições para saberem seu valor/sabor.

Aliás, a ideia de segmentos capazes de representar e dar voz aos que não ocupam *lugares de fala* na oficialidade cultural foi posta em crise por Gayatri C. Spivak (2010), ao questionar o lugar do pesquisador, da legitimidade de seu discurso, e bradar a questão que não podia mais ser calada: pode o subalterno falar? Para a autora é preciso evitar a armadilha na qual o intelectual toma o subalterno como objeto de conhecimento, sem que isso signifique a criação de um espaço onde possa falar e ser ouvido, sendo essa a tarefa do intelectual pós-colonial e afinado com o pensamento freireano: “O intelectual precisa saber que a sua capacidade crítica não é superior nem inferior à sensibilidade popular”. (FREIRE, FAUNDEZ, 2017, p. 58).

É ainda Spivak (2010) que vai mirar os limites das teorizações de Deleuze e Guattari por conta da indiferença com relação à ideologia que os teria levado a produzir uma oposição mecanicamente esquemática entre o interesse e o desejo, sem a devida atenção a Marx e Freud. Alternativamente, retoma o desconstrucionismo de Derrida, que sugere uma descentralização radical do sujeito, o que faz pensar no *modus vivendi* de nossa espetacularidade divergente, feita de filosofias malandras, de traquinagem e esquiva, nas quais as possibilidades de ser são múltiplas e há muito hibridizam os reinos animal, vegetal e mineral (SIMAS, RUFINO, HADOCK-LOBO, 2020). Vide a encanteria e as mais singulares personas performadas em folguedos, danças dramáticas e ritos de celebração festiva, ungidos na dramaturgia do reino “imaginal”, para usar uma expressão cara ao poeta Manoel de Barros.

---

<sup>9</sup> Conforme o autor, é tanto o lugar em sentido geográfico, quanto em sentido simbólico.



Estando isso entendido, cabe cuidar da tessitura de compassos, *encruzilhando* as noções que compõem o título do texto, intenção primeira desta escrita. Importa delinear uma compreensão provisória sobre culturas populares, a partir das discussões da etnocenologia (BIÃO, 2009; PRADIER, 1998), em sua apetência para o acolhimento síncrono da multiplicidade, em seu interesse pelo movente e pelos interstícios, importando notar as veredas que ligam, atravessam e/ou margeiam tais noções, ou seja, em um *escrevinhar* mais atento às questões performativas do que às essências conceituais. É possível que tais aproximações e pontos de contato favoreçam cruzamentos interessantes e potentes no sentido da construção de discursividades divergentes e em perspectiva curricular contra-hegemônica.

Nesse sentido, a ideia bakhtiniana de carnavalização, própria das culturas populares na Idade Média e no Renascimento (BAKHTIN, 1993), noticia aspectos notáveis e também caros às manifestações das culturas populares contemporâneas: contestação, inversão, transformação e transfiguração da ordem social vigente, com a criação de um veio espetacular provisório e com grande permeabilidade entre a vida ordinária e a extraordinária, inscrevendo o fazer artístico no corpo do cotidiano, não contemplativo e separado da vida feito o modo hegemônico das culturas ocidentais dominantes.

No dizer do etnólogo e historiador soteropolitano Edison Carneiro, tais fazeres evidenciam: “[...] a existência de todo um sistema de sentir, pensar e agir, que difere essencialmente do sistema erudito oficial, predominante nas sociedades de tipo ocidental.” (2008, p. 7). Para o autor, nas culturas populares habita a aliança ética, estética e política, pois através de suas produções o povo “dá voz aos seus desejos, cria para si mesmo um teatro e uma escola, preserva um imenso cabedal de conhecimentos, mantém sua alegria, a sua coesão e seu espírito de iniciativa.” (2008, p. 15)

Afim com Bakhtin (1993), uma das notícias dessa diferença é que, na conjugação da língua carnavalesca das culturas populares, também o riso se faria distinto e antagônico aos modos do riso cultivado desde a Modernidade (BERGSON, 1987), pois nesta o riso seria hierárquico (corporal, social e afetivamente) e negativo, não raro utilizado como punição para quem desvia do que é considerado bom, belo e útil em cada contexto sociocultural.

Por sua vez, o riso popular seria festivo (corporal, social e afetivamente) e afirmativo, todos podendo rir porque incluídos no motivo do riso. Ou seja, retomando Charles Baudelaire (2008) e Patrice



Pavis (2014), haveria uma diferença no modo “como” se ri: no primeiro se ri “de”, no segundo se ri “com”, e essa aparente pequena diferença, faria toda a diferença entre um e outro modo.

Pensando na dimensão formativa, cabe reafirmar o dito anteriormente noutro artigo:

[...] é do riso bakhtiniano que nossas escolas andam carentes, o riso que celebra e pelo qual comungamos a alegria de sermos humanos, portanto, falíveis, mortais e transfiguráveis. O bergsoniano riso *de* tem sido cultivado por demais, em nosso viver e em nossos espaços de aprendizagem, e urge ser problematizado. (RÊGO, 2008)

Ora, o riso que carecemos reivindicar e cultivar é:

[...] aquele no qual os que riem se incluem e se implicam no rir, é riso festivo (de transbordamento e de excessos), *carnavalizante* (porque encarna outras ordens valorativas), a um só tempo exagerado e hipertrofiado, degradante e materializante, corporal e espirituoso, capaz na articulação de elementos heterogêneos, transfigurando-os. (RÊGO, 2008)

Falando em cultivo, importa reconhecer que este é um operador comum das culturas populares e dos brincantes, transversalidade fundamental, dispositivo que favorece e potencializa a existência/resistência de cada noção e sua atualização nos contextos lúdicos comunitários, sendo sua maior ou menor intensidade aspecto significativo para que determinada prática cultural dure, se fortaleça, esmoreça e/ou desfaleça. Também esse é um ponto de convergência com a abordagem etnocenológica dos objetos estéticos da cena, visto que cultiva o acolhimento e torna notáveis aspectos performativos de processos criativos, inclusas as produções populares/brincantes.

E se não bastasse, no campo da educação, o termo cultivo tem grande importância, afinal as experiências e processos formativos são balizados nas concepções e visões de mundo cultivadas em cada comunidade de aprendizagem, algo definitivo para que esta seja mais ou menos educativa (política, ética, estética). E como estaria o cultivo de relações aproximativas entre as culturas populares e os processos formativos da Licenciatura em Teatro? Pergunta retórica, não cabe respondê-la aqui, mas é possível dizer que as relações entre processos formativos e



culturas populares não são marcadas pela consensualidade e talvez não seja exagero afirmar que o sejam mais pelo *dissenso* (McLAREN, 2000), o que indicaria ser terreno fértil, porque aberto ao contraditório e não pautado exclusivamente pela gana da assimilação do outro.

No sentido do entendimento dessa relação (BRANDÃO, 1985; ARANTES, 1981), interessa saber que os termos folclore e cultura popular há muito são contestados pelas diferenciações feitas, explicitando certo preconceito de classe, já que haveria uma cultura da classe dominante que não precisaria ser adjetivada, e outra popular, pertencente a extratos sociais de menor prestígio social, sem acesso a bens materiais e imateriais valorizados por grupos privilegiados socioeconomicamente, e que mereceria uma distinção que pudesse sublinhar sua menor relevância ou mesmo a rebaixar.

Na linha de combate a esse entendimento discriminatório, há o texto *A performance no teatro popular tradicional*, de Osvald Barroso (s/d). Para o referido autor, não apenas não se deveria pensar a espetacularidade popular como menor, mas, pelo contrário, seria urgente mirar o que ela tem de singular e ótimo sobre o ponto de vista estético:

Todas estas manifestações utilizam formas cênicas características de sociedades tradicionais, nas quais prevalece o espírito religioso, a visão sagrada do universo e onde o mundo preserva seu encanto. Originam-se de ambientes onde homem e natureza, arte e vida ainda não estão de todo apartados.  
(BARROSO, s/d, p. 3)

Tal afirmação se aproxima do pensamento de Octávio Paz, quando contrasta produções identificadas como arte com as chamadas de artesanato:

O artesanato pertence a um mundo anterior à distinção entre o útil e o belo. Tal distinção é mais recente do que se imagina. Muitos dos artefatos que chegaram até nossos museus e coleções particulares pertenciam a um mundo no qual a beleza não era um valor isolado e autônomo. (PAZ, 2006, p. 83)

Se afinando com a perspectiva etnocenológica, pode abarcar as produções das culturas populares pois, tal como o autor identifica na artesanaria, também elas, quase sempre involuntariamente e



atravessadas pela cotidianidade, tem sua beleza como resultante da relação secreta entre sua forma e seu significado. Como nos informa Octávio Paz (2006): a forma tem a ver com o modo como uma coisa é fabricada, sendo o significado o propósito para o qual é fabricada (performance?).

No tocante ao fluxo temporal, podemos dizer, com base no pensamento de Paz, que nas produções artísticas populares, e não apenas no artesanato, não há cortes bruscos entre passado e presente, mas itinerância continua. Enquanto artistas modernos desejam conquistar a eternidade e *designers* querem conquistar o futuro, brincantes populares se deixam conquistar pelo tempo presente, não o vencer, mas participar de sua corrente refutando as miragens da história e as ilusões do porvir. Mais uma vez o entendimento sobre artesanato cabe como luva para dizer de brincantes (e culturas populares): “Por meio de repetições, que vêm na forma de variações imperceptíveis, mas genuínas, seus trabalhos se tornam parte de uma tradição perene. E ao fazê-lo, [...] existem por muito mais tempo que o objeto da ‘última moda.’” (PAZ, 2006, p. 86). Sem falar na singularidade de essa produção, a um só tempo, conjugar os verbos na primeira pessoa do singular e do plural, demonstrando para todos, parafraseando Paz (2006), que o *eu* orgulhoso do brincante é na verdade um *nós*, que ata e desata belezas, performativamente.

Em tempos de fascínio com tecnologias e maquinarias de subjetivação pelas governanças de plantão, a brincância<sup>10</sup> constitui um campo, não de resistência, como querem alguns, mas de certa insubordinação e traquinagem performativa. Não se pode negar as janelas criativas abertas pelas tecnologias, tampouco perder de vista que suas realizações, métodos e produtos são bastante mais pela *mesmidade* nos quatro cantos do mundo.

É também Octávio Paz (2006) que faz o alerta de que, ao suprimir as particularidades e peculiaridades culturais, as tecnologias se tornaram o mais poderoso agente de entropia histórica, sendo possível resumir as implicações de sua supremacia em uma frase: ela impõe uniformidade sem promover unidade. Por outro lado:

[...] nivela as diferenças entre culturas e estilos nacionais distintos, mas não consegue erradicar as rivalidades e os ódios entre povos e estados. Após transformar rivais em gêmeos idênticos, ela fornece as mesmas armas para ambos. [...] Ao eliminar a diversidade de sociedades e culturas, elimina a própria história. A maravilhosa variedade de diferentes sociedades é a

---

**10** Brincar perspectivado pela noção *infância*, enquanto devir humano.





verdadeira origem da história: encontros e conjunções de grupos e culturas dessemelhantes, com técnicas e ideias muito divergentes. [...] A experiência do Outro é o segredo da mudança. E da vida. (PAZ, 2006, p. 86)

Considerando a crítica de O. Paz, se em alguma medida há tecnologias que têm como fim a eliminação do Outro, a redução da humanidade à uniformidade (camuflada pela diversidade), a ação brincante atua em sentido contrário, é afirmativa da *alteridade* (inclusive existencial e performativa dos seres), afetual e local (não nacional, mais “frátria” que pátria), resistindo e atravessando regimes e governos, eventualmente afetada por estes, mas apenas o suficiente para humificar a fertilidade da história.

Com recurso ao anexim “puxando a brasa para a sardinha” das artes cênicas, mas também da etnocenologia, parece urgente reconhecer que a singularidade do fazer brincante se dá pela multiplicidade de modos de uso das linguagens que, como nos diz Barroso, muito se aproxima do que Antonin Artaud chamou de teatro total:

Não só porque se utilizam, a um só tempo, de todas as linguagens do homem e da cena, como porque envolvem, muitas vezes, a espetacularização da vida (como é o caso das festas e romarias). Não por acaso, o brincante popular costuma reunir no mesmo artista, as qualidades de ator, dançarino, cantor, acrobata e (algumas vezes) instrumentista. Do mesmo modo, os espetáculos incluem, ordinariamente, o teatro, a dança, a música e as artes plásticas (nos figurinos, objetos de cena e adereços). [...] Não custa observar que isto corrobora com a constatação de que as artes nasceram indissoluvelmente ligadas, vindo a separar-se só muito recentemente. (BARROSO, s/d, p. 4)

Entendemos com o autor que as práticas brincantes/brinquedos que se atualizam nas comunidades com os saberes mais ou menos anônimos de artistas populares são contiguamente tradicionais e inovadoras, normativas e improvisadas, afeitas à conservação e dinâmicas, locais e planetárias. Experts na gramática do lúdico, seus saberes abarcam uma gama de sentidos e significados que torna difícil a “outro” que não aos próprios brincantes nomeá-los apropriadamente em seus usos e vivências comunitárias. Mas como aprender com tais espertezas sem vesti-las de academicismo?



Sim, será preciso sensibilidade quando da aproximação e do diálogo com brincantes e seus saberes em espaços de formação como a Licenciatura em Teatro, ou em espaços não-formais, pois o uso plural de determinadas noções por grupos historicamente subalternizados, ao ser retomado por educadores e pesquisadores, quando pouco atentos às políticas de sentido no uso do léxico comunitário, em certa medida, tem contribuído para que a cultura dominante termine denunciando seus preconceitos, particularmente quando confrontada por proposições que representam ou se aproximam dialogicamente de epistemologias não-hegemônicas.

Numa abordagem etnocenológica, a aproximação com brincantes e com culturas populares se quer dialógica, tecida com acuidade de sentido às diferenças de perspectiva, como está na missão defendida por Armindo Bião:

[...] basear seus estudos e ações em objetivos humanistas amplos, que promovam a coesão social e a melhoria da vida humana, individual e em grupo, associando teoria e prática, ação e reação, pronunciamento verbal e escuta, num horizonte que compreenda as mais variadas formas de viver identidades, conviver e produzir sentidos (BIÃO, 2009, p. 199).

O que implica compreender aspectos e traços particulares dessas culturas quando vivenciadas em seus contextos originais e/ou quando transpostos para situações de pesquisa e aprendizagem, isso porque, em seu *modus vivendi*, o lugar e o momento são às vezes indissociáveis do acontecimento brincante, com a ordem desses fatores podendo alterar a performance e o significado da brincância.

A urgência dessa mudança de postura tem a ver com o entendimento de que há muito dura a discriminação dos saberes emergentes das camadas populares, tendo como estratégia de segregação sua inscrição no campo do “folclore” (com muitas aspas), do “regional” ou mesmo sob o guarda-chuva da expressão “da comunidade”, sendo uma das maiores evidências dessa política de sujeição a constituição no calendário do que se costuma chamar de “datas comemorativas”, a “porta dos fundos” da cultura escolar.

Por outro lado, não se trata aqui de superestimar ou romantizar a importância da aproximação com as culturas populares nos espaços formativos na contemporaneidade, inclusive porque não



estão apartadas e isentas de afetação pelos demais campos de produção cultural. Também elas, na relação com os sistemas de poder (político e econômico), correm o risco de hospedar modos dominantes (ao que se poderia freireanamente chamar de “hospedagem do opressor”), serem instrumentalizadas para conservar e legitimar as estruturas sociais vigentes. E apesar dos signos de resistência e invenção, podem indiretamente contribuir para a ‘perenização’ do atual estado de coisas na medida em que não se apercebem das maquinarias institucionais articuladas para circunscrever campos hierarquizados para sua atuação e que, ao fim e ao cabo, as discriminam e subalternizam.

De toda sorte, é bom não esquecer que são também os processos de conservação, alteração e invenção das culturas populares que têm fomentado e inspirado o arejamento da vida na sociedade contemporânea. São homens, mulheres e crianças do povo adensando as veredas da crise, da crítica e da criatividade, e não me parece precipitado dizer que as pedagogias carecem de olhar mais auspiciosamente para esses saberes.

Existem diferenças notáveis entre culturas populares e pedagogias, mas também um ponto de aproximação: “ambas existem enquanto discursos subordinados” (GIROUX, SIMON, 2002, p. 96). No levantamento de questões em torno dessa relação, se avançaria em direção à possibilidade de investigar a cultura popular como *campo social* constituinte da tríade foucaultiana do conhecimento, poder e prazer (SILVA, 2003).

Numa perspectiva pedagógica pós-crítica, será preciso pensar não apenas aproximações com as culturas populares e, nesse movimento, fazer recurso ao *dissenso* (McLAREN, 2000), questionando relações de dominação e exploração presentes, ainda não percebidas ou não enfrentadas apropriadamente. Na possibilidade de os processos formativos da Licenciatura em Teatro serem mais atravessados pelos saberes das culturas populares, no sentido de uma educação brincante, importa cultivar o protagonismo e a autonomia dos estudantes, incentivando processos de afirmação identitária e pertencimento comunitário, aliados ao exercício continuado da crítica e da autocrítica e buscando estreita aliança entre política, ética e estética.

Talvez soe um tanto utópico e despropositado defender que em alguma encruzilhada do processo formativo da Licenciatura em Teatro seja possível arriar saberes espetaculares próprios de



brincantes e de culturas populares, mas é preciso dizer que não se trata de um riscado isolado, há outros feitos nessa direção. É o caso de Oswald Barroso, que nos diz com todas as letras:

[...] artistas e pesquisadores brasileiros não precisam, para chegar às fontes primordiais do teatro, recorrer, através do estudo bibliográfico e da imaginação, às tradições mortas da Grécia antiga ou da Europa medieval e renascentista, nem mesmo apelar para a tradição viva do Oriente. Basta recorrer à tradição (vivíssima) dos nossos autos, danças dramáticas, cortejos, demais folguedos, dramas circenses, performances de camelôs e mascates, festas e rituais religiosos populares, para surpreender o teatro em suas formas originais.  
(BARROSO, s/d, p. 2)

Ora, o curso de Licenciatura em Teatro não mira, entre outras questões, a educação da sensibilidade para compreender complexamente a linguagem das artes cênicas? Quem sabe, via etnocenologia, seja possível inter cruzar a formação dos licenciandos com os saberes brincantes e isso contribua para a criação de aprendizagens significativas, torne o processo formativo freireanamente “mais redondo, menos arestoso, mais humano” (*apud* KOHAN, 2019, p. 158), e também constitua para todos os partícipes da experiência algo aparentado do que Jacques Rancière (2005) chama de *partilha do sensível*.<sup>11</sup> Afinal, como nos informa Graça Veloso (2016), a perspectiva etnocenológica acolhe as contribuições dos folcloristas históricos e dos ideólogos da “cultura popular”, mas sua filiação e pertença se dá com as *narrativas da alteridade*, cruzando, entrecruzando e *encruzilhando* saberes e fazeres culturais, considerados em sua pluralidade e em seus modos discursivos, inclusive em como entendem e nomeiam seus saberes/fazeres, ou seja, seus etnométodos e seu léxico performativo.

Com tudo que foi exposto, chegamos ao final provisório desta escrita e com serenidade, humildade, amor e humor (salve, esse menino Armindo Bião!), agradeço a atenção dispensada, na expectativa de que alguns dos fios de reflexão aqui puxados possam tecer brinquedos afins em outras paragens porque, como referenciado na epígrafe que abre esta escrita, sem ser antropólogo, folclorista, filósofo ou pedagogo, esta é a história que me interessa e me fascina. Saudações brincantes.

---

<sup>11</sup> *Partilha do sensível* para Rancière significa a participação em conjunto comum e a distribuição em quinhões. Ou seja, é o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas.



# REFERÊNCIAS

- » ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1981.
- » BAKHTIN, Mikhail M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2ªed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- » BARBIER, René. A escuta sensível na abordagem transversal. In: BARBOSA, Joaquim Gonçalves. *Multirreferencialidade nas Ciências e na Educação*. São Carlos, SP: UFSCar, 1998.
- » BAUDELAIRE, Charles. Da essência do Riso. In: BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre Arte*. São Paulo: Hedra, 2008.
- » BARROSO, Oswald. *A Performance no Teatro Popular Tradicional*. (Apostila, s/d).
- » BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- » BIÃO, A. Matrizes estéticas: o espetáculo da modernidade. In: *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume: GIPE-CIT, 2000.
- » BIÃO, A. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A. 2009.
- » BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1985.
- » CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- » CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de Folclore Brasileiro*. 9ª ed. revista, atualizada e ilustrada. São Paulo: Global, 2000.
- » COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- » DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- » DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- » DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- » DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- » FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 14 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- » FREIRE, Paulo; FAUNDEZ, Antonio. *Por uma pedagogia da pergunta*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.



- » GIROUX, Henry A; SIMON, Roger. Cultura Popular e Pedagogia Crítica: a vida cotidiana como base para o conhecimento curricular. In: MOREIRA, Antonio Flávio; SILVA, Tomaz Tadeu da. (orgs.). *Currículo, Cultura e Sociedade*. 7ª ed. São Paulo: Cortez, 2002.
- » KOHAN, Walter. *Paulo Freire Mais do Que Nunca*: uma biografia filosófica. Belo Horizonte: Vestígio, 2019.
- » McLAREN, Peter. *Multiculturalismo Revolucionário*: pedagogia do dissenso para o novo milênio. Porto Alegre, RGS: Artes Médicas Sul, 2000.
- » PAVIS, Patrick. *Dicionário do Teatro*. São Paulo, Perspectiva: 2010.
- » PAVIS, Patrick. *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- » PAZ, Octávio. *O uso e a contemplação*. Revista Raiz Brasília, DF, Número 03, fevereiro, 2006.
- » PRADIER, Jean. Etnocenologia: a carne do espírito. In: *Repertório Teatro & Dança*, v.1, nº1. Salvador: PPGAC, 1998.
- » RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: Eixo Experimental; Ed. 34, 2005.
- » RANGEL, Sônia. *Olho Desarmado*: objeto poético e trajeto criativo. Salvador: Solisluna Design Editora, 2009.
- » RÊGO, José Carlos Ferreira. *Lugares do riso na Escola e no Currículo*. Presente! (Centro de Estudos e Assessoria Pedagógica). Salvador: p.29-31, 2008.
- » SANTOS, Adailton. *A etnocenologia e seu método*: pesquisa contemporânea em artes cênicas. Salvador: EDUFBA, 2012.
- » SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Crítica da Razão Indolente*: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2002.
- » SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de Identidade*: uma introdução às teorias do currículo. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- » SILVA, Tomaz Tadeu da. Currículo e Identidade Social: territórios contestados. In: *Alienígenas em Sala de Aula*: uma introdução aos estudos culturais em educação. 5ª ed. São Paulo: Vozes, 2003.
- » SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz; HADOCK-LOBO, Rafael. *Arruaças*: uma filosofia popular brasileira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- » SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



- » VELOSO, Graça. Paradoxos e Paradigmas: a etnocenologia, os saberes e seus léxicos. In: *Revista Repertório*, nº26, p. 88-94. Salvador: PPGAC, 2016.
- » VELOSO, Graça; BRÍGIDA, Almir Santa. *Trajetos e Narrativas*: entrecruzando caminhos Etnocenologia e ABRACE. In: TONEZZI, José; LYRA, Luciana; BONFITTO, Matteo (org.). ABRACE 20 anos: celebrando a diversidade. Natal: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2020. p. 169-185. E-book. ISBN 978-65-88507-00-1. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/873> . Acesso em: 20 dez. 2021.
- » ZAQUAL, Hassan. *Globalização e diversidade cultural*. São Paulo: Cortez, 2003.
- » **Imagem 2.** Ator, gestor cultural e pesquisador, Armindo Bião desenvolveu na Escola de Teatro da UFBA e no seu Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas uma perspectiva brasileira para a Etnocenologia. Foto: Acervo UFBA



#### **IMAGEM 2**

Ator, gestor cultural e pesquisador, Armindo Bião desenvolveu na Escola de Teatro da UFBA e no seu Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas uma perspectiva brasileira para a Etnocenologia. Foto: Acervo UFBA.



# O GESTO – GRUPO DE ESTUDOS EM TEATRO DO OPRIMIDO:

## entre memórias e projeções

**CÉSAR AUGUSTO PARO**

Professor Adjunto da Faculdade de Saúde Coletiva da Universidade Federal do Sul e Sudoeste do Pará (FASC/Unifesspa); Doutor em Saúde Coletiva pela UFRJ. César Augusto Paro é educador popular em saúde e atua em processos de ensino, pesquisa e extensão envolvendo o Teatro do Oprimido na saúde.



## **RESUMO**

Neste estudo, em formato de entrevista, busca-se traçar uma retrospectiva histórica da constituição do GESTO – Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido, um dos atuais grupos de pesquisa que está sediado na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A partir da interação entre seis membros deste grupo, resgatamos como se deu o surgimento do coletivo, quais têm sido as ações desenvolvidas, as suas articulações com os movimentos sociais e como tem ocorrido a inserção do Teatro do Oprimido nas atividades de ensino, pesquisa e extensão da Escola de Teatro da UFBA. Desde o surgimento do GESTO, com o ingresso de curingas do Teatro do Oprimido voltados para o desenvolvimento de pesquisas junto a programas de pós-graduação na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), até a atualidade, quando acontece a inserção do grupo na referida unidade da UFBA, o GESTO tem continuado a sua missão de inédito-viabilizar a inserção dos estudos em Teatro do Oprimido no ensino superior, de forma a reparar uma dívida histórica da academia brasileira com um dos maiores teatrólogos do mundo: Augusto Boal. O trabalho reúne o depoimento dos artistas-pesquisadores Antônia Pereira Bezerra, Cachalote Mattos, Helen Sarapeck, Licko Turle e Luzirene Rego, que foram entrevistados por César Augusto Paro.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Teatro do Oprimido. Grupo de Pesquisa. Augusto Boal. Universidade. Movimentos Sociais.

## **THE GESTO – GROUP OF STUDIES IN THE THEATRE OF THE OPPRESSED: between memories and projections**

### **ABSTRACT**

*This study is an interview that aims to trace a historical overview of the GESTO's (Group of Studies in the Theatre of the Oppressed) constitution, one of the current research groups at the Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia (ET/UFBA). Six members of GESTO participated and talked about: the beginning of the group, the actions developed by the group, its articulation with social movements, and the insertion of the Theatre of the Oppressed at ET/UFBA. Since its origins with the graduation of Theatre of the Oppressed's jokers at Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) until its current insertion at UFBA, the GESTO has been continuing its mission in promoting changes for the insertion of Theatre of the Oppressed in the academic space, what it is considered one way to repair the historical debt of Brazilian universities with one of the greatest dramatists of the world: Augusto Boal. This paper has the statements from the artists-researchers Antônia Pereira Bezerra, Cachalote Mattos, Helen Sarapeck, Licko Turle, and Luzirene Rego, interviewed by César Augusto Paro.*

### **KEYWORDS:**

*Theatre of the Oppressed. Research Group. Augusto Boal. University. Social Movements.*



**Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenham dúvidas: é um ensaio da revolução!**

*Augusto Boal (1988)*

**O Teatro do Oprimido** é um método teatral, pedagógico, social, cultural, político e terapêutico criado por Augusto Boal (1931-2009), importante teatrólogo, diretor, dramaturgo e ensaísta carioca. No livro *Arco-íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia*, Boal (2002, p. 28-29) o define como: “[...] um sistema de exercícios físicos, jogos estéticos, técnicas de imagem e improvisações especiais, que tem por objetivo resgatar, desenvolver e redimensionar essa vocação humana, tornando a atividade teatral um instrumento eficaz na compreensão e na busca de soluções para problemas sociais e interpessoais.”

A metodologia do Teatro do Oprimido ancora-se em dois princípios fundamentais: i) a transformação do espectador, ser passivo, recipiente, depositário, em “espect-ator”, ou seja, em protagonista da ação dramática, sujeito, criador, transformador; e ii) o teatro não deve apenas refletir sobre o passado, mas deve ser um meio de preparo ao futuro, isto é, deve-se transformar todas as situações vividas no espaço cênico em um ensaio para a transformação da realidade. Neste sentido, Boal (1979, p. 18), quando escreve o seu livro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário*, criticava: “basta de um teatro que apenas interprete a realidade: é necessário transformá-la!”.

No âmbito da história do teatro brasileiro, o Teatro do Oprimido é identificado como um dos representantes do teatro-político, dada sua inserção no debate sobre a realidade social mediante um aparato político-estético ancorado na criação dinâmica de peças teatrais. O contexto político-social do momento de sua criação era o da ditadura militar, que havia se instaurado a partir



de 1964. Esse período foi caracterizado por instrumentos de coerção à liberdade de expressão com a perseguição de artistas que tinham preocupações sociais e políticas. Em resposta a esse movimento, o Teatro do Oprimido surgiu para refutar a ideia da arte isolada da vida e se desdobrou da gestão de práticas de resistência democrática que compunham o cenário das lutas sociais do país no período da repressão política (Teixeira, 2007).

Desde o processo de sistematização deste método, tem sido vista a sua inserção gradativa no mundo acadêmico. No contexto nacional, já há uma pluralidade de iniciativas que buscam pesquisar o Teatro do Oprimido e experienciar processos de ensino e de extensão a partir de seus horizontes ético-artístico-políticos. Dentre tais iniciativas, destaco aqui o surgimento do GESTO, o Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido. A partir de entrevistas com atuais membras e membros desse grupo, pretendeu-se traçar uma retrospectiva histórica da constituição do GESTO, resgatando como se deu o surgimento do coletivo, quais têm sido as ações desenvolvidas, as suas articulações com os movimentos sociais e a sua relação com a Escola de Teatro da Universidade Federal Bahia (ET/UFBA).

A partir de 2017, a ET/UFBA passou a sediar um Grupo de Pesquisa, certificado pelo CNPq, derivado do coletivo GESTO. Esse fato foi deflagrado a partir do encontro entre a artista pesquisadora Antônia Pereira Bezerra (UFBA), o artista pesquisador Licko Turle e demais integrantes do GESTO. Nessa investigação preliminar, aqui apresentada em formato de entrevista, busca-se resgatar o processo de constituição do grupo, avaliando o potencial da perspectiva do Teatro do Oprimido em ambientes universitários do Brasil.

O autor deste estudo preliminar expressa a sua gratidão aos artistas pesquisadores Antônia Pereira Bezerra, Cachalote Mattos, Helen Sarapeck, Licko Turle e Luzirene Rego pelos seus depoimentos, que, de algum modo, trouxeram embutidas perspectivas futuras do grupo – do qual também faz parte: “das nossas sonhações coletivas que temos ousado construir!”

Decerto que muitos aspectos não puderam ser explorados aqui devido aos limites que a publicação em um periódico nos impõe. Sabe-se que a trajetória do GESTO poderia dar um ou vários livros. São muitos os fatos, os acontecimentos e os processos artísticos implicados nesses 10 anos de existência e resistência. Além disso, são histórias pessoais que se conectam com histórias coletivas e que expressam a determinação para o fortalecimento da perspectiva desenvolvida pelo



Teatro do Oprimido no mundo acadêmico, fazendo jus a Augusto Boal e a todos os artistas e pesquisadores que resistem à opressão, alterando realidades.

De todo modo, este manuscrito já pode ser considerado como o *pontapé* inicial que poderá deflagrar um movimento de resgate e sistematização da história deste grupo, que hoje tem sua sede formal em terras soteropolitanas, mas que continua a experienciar o seu maior desafio, que consiste em aproximar territórios e quebrar barreiras em prol da formação de redes para esperar! A Escola de Teatro da UFBA completou 65 anos em 2021 e é importante registrar – nessa trajetória voltada para o ensino, a pesquisa e a extensão das artes cênicas para as comunidades em torno da universidade – a presença da *estética do oprimido*, em que não há espectadores que delegam poderes para que outros “pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo! Teatro é ação!” (BOAL, 1988, p. 181).

**IMAGEM 1**

Integrantes do GESTO,  
fontes orais para esse  
estudo organizado em  
formato de entrevista



A história do GESTO se cruza com a entrada de vários curingas e praticantes do Teatro do Oprimido no universo acadêmico, muitos deles se inserindo em programas de pós-graduações, como o de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) – que é o berço deste grupo. Você poderia nos contar um pouco sobre como foi o surgimento deste grupo?

**Licko Turle** – Em 1995, ingressei no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Unirio, onde desenvolvi a dissertação *Teatro do Oprimido e Negritude – a utilização do Teatro-Fórum na questão racial*.<sup>1</sup> Através de uma descrição densa, relatei a experiência realizada pelo Coletivo Estadual do Negro Universitário (Cenun) dentro do projeto de Teatro Legislativo (BOAL, 1996b), desenvolvido no mandato político-teatral de Augusto Boal pelo Partido dos Trabalhadores (1993-1996) na Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro/RJ. Em seguida, dei continuidade aos estudos do doutorado na mesma instituição, integrando o Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA), coordenado pelo Prof. Dr. Zeca Ligiéro.

Em 2008, Boal decide doar todo o seu acervo para a biblioteca da Unirio. Zeca Ligiéro assumiu a curadoria do mesmo e, com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), realizou o tratamento técnico ao material e a construção das instalações da futura Sala Augusto Boal.

No ano seguinte, morre Augusto Boal (1931-2009). O dramaturgo teve uma atuação enérgica na criação e desenvolvimento do Teatro do Oprimido até o final da sua vida, junto ao Centro de Teatro do Oprimido (CTO), no Rio de Janeiro/RJ, espaço que criou em 1986. Foi nos últimos anos de sua vida que Boal desenvolveu coletivamente as experimentações que foram sistematizadas na sua última obra, *A Estética do Oprimido* (BOAL, 2009), publicada *post-mortem*.

---

<sup>1</sup> Essa dissertação foi publicada na forma de livro (TURLE, 2014).



A morte de Boal deixa os integrantes do CTO sem o seu diretor artístico, que tinha, entre outras funções, a de coordenar o processo de síntese e de sistematização das experiências e das novas técnicas experimentadas em laboratórios naquele coletivo. De certo modo, essa ausência de Boal irá induzir os curingas do CTO a buscar cursos de pós-graduação em diferentes universidades do Estado do Rio de Janeiro com o objetivo de continuarem a teorização e sistematização das práticas do Teatro do Oprimido com perspectivas e abordagens científicas.

Após finalizar meu doutoramento, continuei atuando como pesquisador do NEPAA, realizando estágio de pós-doutorado na Unirio de 2011 a 2016. Paralelamente, atuava na Coordenação de Teatro da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro (SEC-RJ), onde, por meio de um convênio entre o CTO, a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e a SEC-RJ, conseguimos financiamento para uma oficina de formação em Teatro do Oprimido na Escola de Teatro (ET) da Unirio em 2010.

Esse curso ministrado por Cláudia Simone, Flavio da Conceição e Helen Sarapeck (curingas do CTO à época) estimulou estudantes da graduação e pós-graduação a continuarem seus estudos em Teatro do Oprimido e a comporem o NEPAA. Por exemplo, integraram-se a esse grupo as mestrandas Gabriela Chiari e Clara Andrade<sup>2</sup> e a graduanda Alarissa Mattar. Com a colaboração dessas pessoas, houve o desenvolvimento de disciplinas optativas de Teatro do Oprimido na ET/Unirio em 2011.

Ao lado de outras linhas como Teatro de Rua, Performances Ameríndias, Performances Afro-Brasileiras,<sup>3</sup> o Teatro do Oprimido se constituía como uma linha de pesquisa do NEPAA, o que foi cada vez mais trazendo o interesse de pesquisadores nacionais e internacionais a desenvolverem pesquisas sobre o método na Unirio. Com a entrada desses pesquisadores, ia se constituindo desde 2011 dentro do NEPAA um Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido, o GESTO.

---

**2** No PPGAC/Unirio, estas pesquisadoras desenvolveram estudos relativos ao Teatro do Oprimido que são importantes referências para a área (ANDRADE, 2011, 2014, 2017; CHIARI, 2013).

---

**3** A listagem completa de linhas de pesquisa do NEPAA encontra-se no seu cadastro junto ao CNPq. Disponível em: <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogruppo/1009147244122094>>. Acesso em: 25 nov. 2021.



Em 2012, o NEPAA recebe a professora colombiana Bétsy Pérafan,<sup>4</sup> para estágio pós-doutoral, e o curinga Flavio da Conceição,<sup>5</sup> para o seu doutoramento. Com a vinda de estudantes da Universidade do Sul da Califórnia (UCLA), sob a coordenação do professor Bobby Gordon, para realizarem atividades no CTO, Flavio (que fazia parte naquele momento tanto do CTO quanto do GESTO) trouxe a proposta da organização de um evento científico internacional que pudesse reunir pesquisadores e professores de universidades do mundo inteiro. Assim, foi criada a primeira edição das Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade (JITOU) em 2013, que teve a participação de professores, pesquisadores e ativistas de 12 países: Alemanha, Áustria, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Espanha, EUA, Inglaterra, Itália, México, Paraguai e Taiwan.

O GESTO dentro do NEPAA/Unirio continua se expandido nos anos seguintes com a entrada de duas pesquisadoras e um pesquisador aos programas de pós-graduação dessa instituição: a musicoterapeuta Jussara Trindade para seu pós-doutoramento (2013), a curinga Helen Sarapecck como mestrandia (2014) e o cenógrafo e curinga Cachalote Mattos<sup>6</sup> (2014).

Posteriormente, pessoas envolvidas com o Teatro do Oprimido em outras instituições de ensino superior foram se somando às atividades do GESTO, como César Augusto Paro, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (2015), que já vinha desenvolvendo investigações e ações do método na área da saúde (PARO, 2015), Antônia Pereira Bezerra, da Universidade Federal da Bahia – UFBA (2017), uma das então maiores pesquisadoras do método no país, e Luzirene do Rego Leite, da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes – FADM, do Distrito Federal (2020), que realizava pós-doutoramento sob supervisão de Antônia Pereira.

---

**4** A pesquisadora desenvolveu o projeto *A utilização do Teatro do Oprimido na disciplina de Direitos Humanos na Universidad de Los Andes, Bogotá, Colômbia*.

---

**5** No PPGAC/Unirio, o pesquisador desenvolveu tese sobre a função curinga no Teatro do Oprimido (CONCEIÇÃO, 2016).

---

**6** Em suas dissertações de mestrado, Cachalote e Helen aprofundaram os processos artístico-investigativos que já vinham desenvolvendo em suas trajetórias com o Teatro do Oprimido (MATTOS, 2016; SARAPECK, 2016).



Desde a sua criação, o GESTO tem promovido atividades dentro do contexto universitário, quanto também fora dele, sempre com vistas à multiplicação criativa do método na formação e à construção compartilhada de conhecimento para o trabalho social. Você poderia contar um pouco sobre esses processos desenvolvidos?

**Helen Sarapeck** – Nestes anos de existência do GESTO, ele foi se constituindo no seu próprio caminhar, tal qual *poetiza* Antonio Machado: “o caminho quem faz é o caminhante ao caminhar” (*apud* BOAL, 2009, p. 248). O GESTO foi, nessa caminhada, investigando as possíveis áreas em que fosse interessante atuar para que pudesse cumprir com o seu foco de difusão e de entrada do Teatro do Oprimido na universidade. E, ao estar “mais dentro” do mundo acadêmico, está também “mais fora” da academia como consequência. Ou seja, sempre fomos pensando e operando o Teatro do Oprimido como um facilitador do trânsito entre a academia e a comunidade no processo de transformação da realidade.

Em relação às diversas frentes em que o GESTO tem atuado, há o desenvolvimento de cursos e oficinas de formação no método, já realizadas em diferentes lugares do país e fora dele por meio de parcerias institucionais ou com movimentos sociais.

Outro destaque é a realização das Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade (JITOU), que, desde 2013, têm sido realizadas anualmente. O encontro foi realizado na Unirio da sua primeira à quinta edição. A Escola de Teatro da UFBA foi sede da sexta e da sétima edição. E, por fim, a oitava e a nona edição foram desenvolvidas por meio remoto, devido ao período pandêmico decorrente da proliferação da COVID-19. Estas jornadas têm como objetivo disseminar o Teatro do Oprimido no contexto universitário, bem como refletir sobre o método e colocar pesquisadores, docentes, estudantes, praticantes e *artistas* em diálogo.





Há alguns anos estamos também trabalhando no desenvolvimento de uma pós-graduação *lato sensu*, do tipo especialização, que, neste momento, está em tramitação para ser realizada na UFBA. Com essa modalidade de ensino, pretendemos formar profissionais de várias áreas na multiplicação crítica, criativa e reflexiva do método, em especial nos campos da Arte e da Educação, contribuindo para a ampliação da capacidade de conceber e produzir ações e projetos no campo da *Estética do Oprimido*.

Ao mesmo tempo que buscamos ampliar as possibilidades de formação em Teatro do Oprimido e de produção de espaços para o encontro de praticantes do método, temos também buscado desenvolver produções acadêmico-científicas: 1) todas as JITOU que possuíram apresentações de comunicações orais tiveram a publicação de seus respectivos anais;<sup>7</sup> 2) organização de livros com a parceria de outros pesquisadores;<sup>8</sup> e 3) contribuições diversas junto a revistas científicas.<sup>9</sup>

Por fim, atualmente, em parceria com as diversas pessoas com quem temos interagido ao longo destes anos de atuação, estamos desenvolvendo um Observatório de Teatro do Oprimido. Com isso, queremos criar um espaço de congregação de experiências e saberes em que as pessoas possam inserir, acessar e difundir informações relativas a como tem sido desenvolvido o Teatro do Oprimido na universidade, buscando compreender questões como: quem são as pessoas que ofertam atividades com o Teatro do Oprimido? Que disciplinas existem? Estas disciplinas são obrigatórias? São optativas? Como são desenvolvidos projetos de extensão? Quais são os grupos de pesquisa em Teatro do Oprimido? Como se trata de um projeto ainda em seu início e sem apoio financeiro, estamos centrando na realidade nacional, sendo que, a partir de seu fortalecimento aqui no Brasil, pretendemos também abarcar o contexto internacional e maximizar a formação de uma rede internacional em Teatro do Oprimido na academia.

Acho que essas frentes resumem um pouco do trabalho do GESTO e o foco do grupo nestes anos de existência, de investimento e de descobertas...

---

**7** Os anais podem ser acessados no seguinte repositório. Disponível em: <<https://drive.google.com/drive/folders/1A2y-ZsQOMs3PMmoCB-ZAeOUjQHAuCZdIlC?usp=sharing>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

---

**8** Já houve a publicação de dois volumes do livro *Teatro do oprimido e universidade: experiências pedagógico-artivistas e(m) redes para esperar* (BEZERRA et al., 2021; MATTOS et al., 2016), bem como a organização do livro *Augusto Boal: arte, pedagogia e política* (LIGIÉRO; TURLE; ANDRADE, 2013).

---

**9** Por exemplo, destacamos aqui a publicação da Edição Temática n. 40 da Cadernos do GIPE-CIT *Teatro do Oprimido: práticas político-pedagógicas – ‘Ensaio para a Revolução’* organizada pelo GESTO. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/issue/view/1966>>. Acesso em: 25 nov. 2021.



IMAGEM 2  
Capas das nove  
edições das JITOU

Toda essa trajetória que nos foi contada anteriormente se deu sempre a partir de parcerias com movimentos sociais, dado o caráter político do Teatro do Oprimido e o seu compromisso de transformação social. Como é a relação do GESTO com os demais coletivos que trabalham com o Teatro do Oprimido e também com as diversas lutas sociais?

**Cachalote Mattos** – O GESTO sempre pensou uma atuação em parceria com as diversas camadas da sociedade, desde que esses coletivos, movimentos sociais e instituições tenham valores éticos compromissados com a luta das pessoas oprimidas. A coletividade e a solidariedade são a base do Teatro do Oprimido e a tentativa de transformar o mundo em um lugar mais justo (sem racismo, LGBTQIA+fobia, machismo, sexismo etc.) só será possível



com uma atuação em rede, com forças conjuntas se articulando para a tentativa de construção de outros mundos possíveis.

Como Licko [Turle] bem relembra, o GESTO sempre teve uma parceria muito grande com o Centro de Teatro do Oprimido (CTO), o que teve seu início na primeira edição das JITOU. Flavio da Conceição, Helen Sarapeck e Cláudia Simone do CTO ofereceram uma oficina na Unirio para estudantes desta instituição e para a turma da UCLA que fazia residência artística no CTO na época.

Nessa primeira interação, já observamos uma intensa articulação em rede envolvendo coletivos de teatro, universidades e grupos de pesquisa. Ao mesmo tempo que o GESTO tem como meta difundir o Teatro do Oprimido dentro das universidades, Brasil adentro e mundo afora, promovendo as JITOU anualmente como espaço de encontro com trocas de experiências e pesquisa, o grupo tem a preocupação de não se afastar e se perder da base, da raiz do Teatro do Oprimido. Dessa forma, se preocupa intensamente em proporcionar o fluxo de troca entre a universidade e grupos de Teatro do Oprimido espalhado pelo Brasil e pelo mundo.

Tal fluxo esteve presente em várias das edições das JITOU, tanto com a universidade indo em encontro à comunidade e movimentos sociais, quanto com a comunidade e os movimentos sociais palestrando na universidade, ocupando este lugar de trazer seus saberes e experiências para o mundo acadêmico.

Lembro de três experiências que aconteceram em diferentes edições das JITOU: uma foi a parceria com o movimento Se Essa Rua Fosse Minha, do Rio de Janeiro/RJ, que utiliza a metodologia Circo Social para trabalhar com crianças e adolescente em situação de rua; a outra foi a experiência na Ocupação Manoel Faustino, do Movimento dos Sem Teto da Bahia (MSTB), no subúrbio de Salvador/BA; e uma última recordação



foi a troca de experiência com o Quilombo Monte Recôncavo, em São Francisco do Conde/BA.

Com a primeira organização, desenvolvemos uma grande mostra de teatro numa praça pública de um importante bairro da capital carioca como parte oficial da programação das JITUU. Além disso, os alunos do instituto também foram para a Unirio para participar da programação do evento. Tivemos um processo horizontal de diálogo sobre a vida, construído pelas duas instituições.

A experiência de troca com o MSTB foi mágica: participantes das JITUU, universitários, pesquisadores e professores foram *in loco* entender como funciona uma ocupação urbana por moradia na Bahia, conviver com a comunidade. Foi um dia de poesia, de apresentações artísticas locais, de performances coletivas, de troca de experiências e saberes.

A visita ao quilombo, da mesma forma, foi intensa. Iniciamos o dia com uma grande roda com todos os participantes quilombolas e pessoas participantes das jornadas de diversas partes do país. Nas oficinas, pudemos construir juntos saberes para lutar contra as opressões impostas pelos meios dominantes. Um ano depois, os pássaros continuam a se comunicar pelos cantos: a quilombola Mariele Cristina Conceição nos envia um *Jornal do Quilombo*, desenvolvido a partir das técnicas do Teatro Jornal, material que foi apresentado nas JITUU seguinte ao público participante.

Muitos saberes são construídos fora dos muros das universidades e, sabendo disso, o GESTO não abre mão de continuar na criação de parcerias com grupos de Teatro do Oprimido e movimentos sociais. Perseguimos esse horizonte na tentativa de reduzir o risco de desenvolver um Teatro do Oprimido elitizado, que é praticado por uma parcela privilegiada que ingressa na universidade. Estar sempre perto da base... Revisitá-la constantemente... Perceber que existem raízes profundas e tronco forte... Tudo isso ajuda a não nos perdermos nos nossos voos.



O contexto pandêmico trouxe diversos desafios diante da necessidade de distanciamento físico, que, por vezes, foi imputada num mantra de “isolamento social”. Sabemos que o GESTO se movimentou muito neste período, experienciando o desafio de constituir presencialidade mesmo na virtualidade. Você pode nos contar como foi a atuação do grupo neste período?

**Luzirene Rego** – Durante todo o mês de janeiro de 2020, o GESTO ofertou, em regime de imersão, um curso prático de extensão no Teatro Castro Alves, Salvador-BA, intitulado *Formação Básica em Teatro do Oprimido*. O curso, que foi ministrado por Licko Turle e Cachalote Mattos do GESTO, também contou com a participação de Bárbara Santos, do Instituto Kuringa, Berlim, Alemanha. Naquele momento, havia entre os participantes a manifestação do desejo de continuar os estudos teóricos.

O projeto de especialização a que Helen se referiu provavelmente ocorreria ainda em 2020, o que poderia se conformar com uma importante estratégia para suprir esta necessidade de adensamento teórico entre praticantes interessados. No entanto, veio a pandemia em março, que jogou um verdadeiro balde de água fria em diversos de nossos planos.

A necessidade de continuidade de criação de espaços formativos no contexto pandêmico fez com que Licko [Turle] sugerisse a criação de grupos virtuais de estudos em Teatro do Oprimido, que foi carinhosamente denominado de GEVTO – Grupo de Estudos Virtuais em Teatro do Oprimido. A ideia era que pudéssemos congregamos pesquisadores, professores, estudantes e *artistas*, de qualquer área de conhecimento, que quisessem conhecer um pouco mais sobre a teoria do método teatral mais praticado no mundo, por meio do estudo de alguma das obras de seu criador, Augusto Boal.

Para que fosse possível desenvolvê-lo, o GESTO se articulou com praticantes do método que tivessem experiência com ambientes virtuais de



aprendizagem, de modo a contribuir nos processos organizativos do curso, de comunicação com o público interessado e de tutoria/acompanhamento dos participantes. Além da parceria institucional com a UFBA, pudemos também contar com a da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) e a da FADM do Distrito Federal. Nesse sentido, o GEVTO foi constituído a múltiplas mãos, corações e cabeças, que, apesar da distância, puderam se conectar por meio virtual e explorar as potencialidades que a virtualidade nos traz em termos de abrangência nacional e até internacional (tivemos, por exemplo, participantes da Argentina, da Austrália, da Colômbia, de Cuba e do Peru).

O projeto propôs a discussão crítica sobre a *poética do oprimido* a partir da leitura de alguns dos livros Augusto Boal: *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1988), *Arco-Íris do Desejo: Método Boal de teatro e terapia* (1996a), *Estética do Oprimido* (2009) e *Teatro Legislativo* (1996b). Foram desenvolvidos encontros síncronos, mas todos os encontros eram gravados e disponibilizados de forma assíncrona, seja para contemplar os participantes que não puderam vir a algum dia, seja para poder servir como material de estudo a outras pessoas.<sup>10</sup>

Assim que fizemos o processo de inscrição para a primeira oferta, tivemos um retorno impressionante: mais de mil pessoas inscritas. As leituras foram bem produtivas e os retornos foram bastantes interessantes, além de haver ocorrido uma maior aproximação entre pessoas interessadas no Teatro do Oprimido. Do GEVTO, inclusive, houve o surgimento de alguns coletivos, como, por exemplo, a Grupa Gestar,<sup>11</sup> de práticas e estudos teóricos do Teatro das Oprimidas.

Bem, além dos grupos de estudo, vale aqui destacar uma das nossas outras ações neste contexto pandêmico: o desenvolvimento de duas versões das JITOU na modalidade virtual.<sup>12</sup> Até então, nunca havíamos experienciado a organização de um evento totalmente remoto. Até tivemos na última edição presencial a transmissão síncrona de alguns poucos espaços, mas

---

**10** As gravações do GEVTO estão disponíveis no Canal Youtube do GESTO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/GESTOGrupodeEstudosemTeatrodoOprimido>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

---

**11** Essa *grupa* desenvolveu comunicação oral durante as IX JITOU, apresentando as suas ações. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zFDwWjN8rtk>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

---

**12** As VIII e IX JITOU foram realizadas de modo totalmente remoto, por meio da plataforma Even3. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/jitou2020/>> e <<https://www.even3.com.br/jitou2021/>>. Acesso em: 25 nov. 2021.



sem muitos investimentos em pensar nas adaptações necessárias das Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade (JITOU) para serem realizadas em modalidade virtual.

O desafio de construir as JITOU nos trouxe vários desconfortos, principalmente quando comparado com o modo como organizávamos as edições presenciais. No entanto, também tivemos gratas surpresas: pela primeira vez tivemos uma participação muito significativa de praticantes do método da região Norte do país. Isso conflui inclusive para a constituição de um coletivo, o Norte das Resistências, que aproximou docentes e discentes de diferentes universidades da região amazônica. Além disso, o debate do contexto amazônico foi também mais tematizado na própria JITOU, o que é um importante assunto na atualidade.

Por fim, esta modalidade virtual nos permitiu também avançar no estabelecimento de um acervo de vídeos em Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.<sup>13</sup> Todo o material que organizamos nas nossas redes sociais estará agora passando por curadoria para que possamos desenvolver o site do nosso GESTO.

Desde a realização da sexta edição das JITOU (Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade) em terras soteropolitanas, pudemos firmar uma parceria institucional com a UFBA e hoje somos inclusive um Grupo de Pesquisa certificado pelo CNPq junto à Escola de Teatro desta instituição. Você pode nos contar um pouco sobre o Teatro do Oprimido na UFBA?

**Antônia Pereira Bezerra** – Em fevereiro de 1999, defendi a minha tese na França intitulada *A noção de espectador-ator no Teatro do Oprimido: gênese, pessoa, personagem e personalidade* (BEZERRA, 1999). Dois meses depois, retorno para a UFBA, em Salvador, na Bahia, como bolsista de Desenvolvimento Científico e Tecnológico Regional do Conselho

---

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/GESTOGrupodeEstudosemTeatrodoOprimido>>. Acesso em: 25 nov. 2021.



Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (DCR/CNPq). Era uma bolsa bem robusta, muito significativa em termos financeiros, bem como uma modalidade muito estratégica, dado que visava à fixação de doutores em algumas regiões do país, como a Nordeste, onde se carecia de pesquisadores na área de ciências humanas. Pelo visto, o objetivo de fixação funcionou, afinal, estou aqui na UFBA até hoje!

Enquanto bolsista DCR, dei aula e fiz orientações junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, onde ainda era muito tímida a inserção do Teatro do Oprimido. Também desenvolvi projeto de pesquisa que expandiu o objeto do meu período de doutoramento, investigando, agora, as noções de *pessoa, personagem e personalidade* nas poéticas de Augusto Boal e Armand Gatti. Apesar de ter me graduado na UFBA e não ser “novata” na instituição, eu havia passado quase dez anos na França e, naquele momento, não tinha ainda muita intimidade com o meio artístico-teatral – algo que eu precisava reconquistar. Por isso, esse projeto foi num primeiro momento totalmente prático para que eu pudesse conhecer melhor a comunidade local.

No final de 2001, ingresso na Escola de Teatro como Professora Adjunta. Então, começo a dar aulas na graduação e inicio com orientações de pesquisas. Entre 2003 e 2004, oriento três graduandas bolsistas do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) em um projeto sobre a montagem de um espetáculo de Teatro-Fórum a partir do texto *Um dia na vida de uma enfermeira*, de Armand Gatti, que eu havia traduzido anteriormente durante o pós-doutorado. Apresentamos essa peça na Sala 5 da Escola de Teatro da UFBA, nos seminários internos de pesquisa da UFBA e, inclusive, na VII Mostra de Teatro Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC),<sup>14</sup> na condição de convidadas especiais para realizar a abertura do evento, tendo grande receptividade da comunidade acadêmica de lá.

---

**14** Confira aqui a chamada confeccionada para a realização deste evento. Disponível em: <<https://noticias.ufsc.br/2004/10/vii-mostra-de-teatro-educacao-comeca-nesta-terca-e-vai-ate-sexta-feira/>>. Acesso em: 25 nov. 2021.





A partir do meu envolvimento com o ensino na pós-graduação, começo a introduzir a poética de Augusto Boal e alguns elementos práticos do Teatro do Oprimido, sobretudo nas disciplinas Formas do Espetáculo e Tópico Especiais em Artes Cênicas.

No campo da extensão, venho desenvolvendo a partir do método projetos comunitários na temática de gênero em interlocução com a comunidade LGBTQIA+, bem como fui convidada a atuar junto aos servidores da Empresa Baiana de Água e Saneamento (Embasa). O processo desenvolvido nessa empresa pública se deu a partir do convite do Serviço Social da Indústria diante das repercussões catastróficas advindas da avaliação funcional que fora desenvolvida por especialistas estrangeiros para avaliar uma realidade que nem sequer conheciam. Junto com a equipe de artistas e arte-educadoras da UFBA coordenada por mim, somaram-se uma psicóloga interpessoal e uma socióloga e médica do trabalho para desenvolvermos intervenções na temática da saúde do trabalhador com o Teatro do Oprimido. As melhorias na qualidade de vida advinda nesse processo fizeram com que o que era somente para ser duas semanas acabasse por se estender a quase dois anos de interlocução.<sup>15</sup>

Diria que esses foram os primeiros passos da introdução do Teatro do Oprimido e da pesquisa prática e teórica do Teatro do Oprimido na Escola de Teatro e em outras unidades da UFBA. Com o passar dos anos, vejo que o interesse pelo Teatro do Oprimido e todo o legado de Augusto Boal foram se expandido, ao ponto de, na grande reforma curricular dos cursos de graduação que tivemos na Escola de Teatro em 2015, ter sido possível introduzir o Teatro do Oprimido de forma regular nos currículos com a criação de uma optativa na temática,<sup>16</sup> que vem despertando muito interesse nos graduandos das licenciaturas. No PPGAC, tenho orientado diversos mestrandos e doutorandos, bem como supervisionado pós-doutorandos, que têm manifestado interesse em investigar o Teatro do Oprimido ou a partir deste.

---

**15** Detalhes desse projeto junto à Embasa podem ser vistos em Canda (2013), em SESI (2012) e em Soares (2014).

---

**16** Houve a criação da disciplina optativa teórica TEAB16 – Estudos sobre o Teatro do Oprimido, com carga horária de 68 horas e a seguinte ementa: “Investigação dos pressupostos políticos, sociais e históricos da Estética do Oprimido. Estudo dos principais conceitos, métodos e estratégias de dramaturgia e encenação de Augusto Boal a partir da compreensão do Teatro do Oprimido”. Disponível em: <<https://alunoweb.ufba.br/SiacWWW/ExibirEmentaPublico.do?cdDisciplina=-TEAB16&nuPerInicial=20191>>. Acesso em: 25 nov. 2021.



Em 2017, houve o ingresso do pesquisador e praticante de Teatro do Oprimido Licko Turlle como Professor Visitante na Escola de Teatro e, a partir do estreitamento dos nossos laços, pudemos realizar em conjunto a sexta e a sétima edição das Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade (JITOU) na UFBA, que, até então, eram sediadas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Isso culminou com a minha integração ao GESTO. Em 2020, decidimos nos institucionalizar como Grupo de Pesquisa cadastrado no Diretório do CNPq,<sup>17</sup> tendo a ETUFBA como sede formal do grupo.

---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

*Nenhuma oficina, encontro, ensaio ou qualquer atividade do TO deve terminar quando acaba: pelo contrário, deve projetar-se no futuro e produzir consequências individuais e sociais, por menores que sejam, reais.*

*Todo e qualquer evento do TO deve objetivar as ações sociais concretas continuadas.*

*Algo novo deve começar quando finda, sem terminar jamais!*

*Augusto Boal (2009)*

---

<sup>17</sup> O grupo se constitui a partir de quatro linhas de pesquisa: A multiplicação criativa do Teatro do Oprimido para contextos de transformação social; Estética do oprimido e a produção de uma arte libertária; Princípios e fundamentos do Método do Teatro do Oprimido; Práticas do Teatro do Oprimido na Educação. Disponível em: <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogru-po/9840877731613921>>. Acesso em: 25 nov. 2021.



Como bem nos relembra Boal em *A Estética do Oprimido*, “a História refere-se a hoje, não só ao passado”. O exercício historiográfico deste manuscrito vai para além de trazer alguns elementos da trajetória de um grupo de pesquisa em Teatro do Oprimido... Os depoimentos são, sobretudo, um retrato da recente abertura de escolas de teatro universitárias para o legado boalino! Decerto que esta abertura não foi uma mera concessão da academia: como identificado nos relatos, esta conquista é fruto dos voos de artistas-pesquisadores (os ditos “passarinhos” recriadores/multiplicadores do método, para lançar mão aqui de uma metáfora utilizada por Boal) pelo ambiente universitário.

À guisa de considerações finais, podemos identificar que o GESTO inicia sua atuação no interior de um grupo de pesquisa da Unirio junto com outras temáticas das artes cênicas e hoje está sediado na UFBA enquanto um grupo que tem como objeto principal o Teatro do Oprimido. A organização das JITU pelo grupo tem se configurado como um dos principais espaços de encontro de pesquisadores e artistas no Brasil. Ademais, o grupo tem incorporado a publicação sobre pesquisas a partir deste fazer teatral, o que tem contribuído com o adensamento da sua discussão no espaço acadêmico e o aumento de fontes bibliográficas.

Ainda que muitos dos esforços e percursos apresentados devam ser celebrados, a inserção do Teatro do Oprimido no mundo acadêmico ainda tem uma longa trajetória. Neste sentido, o GESTO tem continuado a sua missão de inédito-viabilizar a inserção dos estudos em Teatro do Oprimido no ensino superior, de forma a reparar uma dívida histórica da academia brasileira com um dos maiores teatrólogos do mundo, Augusto Boal.

Por fim, em espírito de festa, que possamos aqui celebrar nossas raízes, nossos troncos, nossos frutos, nossas asas: viva o GESTO! Viva a Escola de Teatro da UFBA! Viva as transformações! Viva o Teatro do Oprimido! Que possamos, coletivamente, continuar produzindo poéticas políticas para inédito-viabilizar um mundo com justiça social e belo.



# FONTES ORAIS

» ***Licko Turle***

Ator, Diretor e Professor. Mestre e Doutor, com pós-doutorado em Teatro pela UNIRIO. Criou em 1986, com Augusto Boal, o Centro de Teatro do Oprimido. Idealizador da PELE NEGRA ESCOLA DE TEATROS PRETOS, Salvador, Bahia.

» ***Helen Sarapeck***

Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Artivista, Educadora, Produtora e Curinga há 30 anos, com pesquisa voltada para o uso do Teatro do Oprimido na educação. Curinga do CTO desde 1990 e coordenadora geral entre 2009 e 2013.

» ***Cachalote Mattos***

Doutorando em Artes pela UERJ, Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO e cenógrafo pela UFRJ. Consultor de imagem do CTO Rio, trabalhou com Augusto Boal entre 1998/2009. Pesquisador da Estética do Oprimido. Integra o Coletivo Cor do Brasil e o Coletivo Siyanda de Cinema Negro.

» ***Luzirene do Rego Leite***

Arte-educadora da Educação Básica e do Ensino Superior. Doutora em Arte, Mestre em Arte e Tecnologia e Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas (UnB), com pós-doutorado em Teatro do Oprimido pelo PPGAC/UFBA.

» ***Antonia Pereira Bezerra***

Professora Titular da Universidade Federal da Bahia. Mestre (1992) e Doutora (1999) pela Université de Toulouse II, Le Mirail. É atriz, dramaturga, professora e pesquisadora do PPGAC/UFBA. Atualmente, é líder do grupo GESTO no CNPq.



# REFERÊNCIAS

- » ANDRADE, Clara de. *O exílio de Augusto Boal*: reflexões sobre um teatro sem fronteiras. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). 2011. 118 f. Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- » ANDRADE, Clara de. *O exílio de Augusto Boal*: reflexões sobre um teatro sem fronteiras. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.
- » ANDRADE, Clara de. *Teatro do Oprimido de Augusto Boal na França*: transformações locais e expansão transnacional. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). 2017. 245 f. Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- » BEZERRA, Antônia Pereira. *Le Théâtre de L'Opprimé et la notion du Spectateur-Acteur*: Gênese Personne Personnage Personnalité. Tese (Doutorado em Letras Modernas). 1999. 200 f. Université de Toulouse II , Le Mirail, 1999.
- » BEZERRA, Antônia Pereira; MATTOS, Cachalote; PARO, César Augusto; SARAPECK, Helen; TURLE, Leite; LEITE, Luzirene Rego do (Orgs.). *Teatro do oprimido e universidade*: experiências pedagógico-artivistas e(m) redes para esperar. Vol. 2. Rio de Janeiro: Mundo Contemporâneo, 2021.
- » BOAL, Augusto. *A estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- » BOAL, Augusto. *Arco-Íris do Desejo*: o método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996a.
- » BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- » BOAL, Augusto. *Teatro Legislativo – Versão Beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996b.
- » BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*: uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec, 1979.
- » CANDIA, Cilene. *Todo mundo pode fazer teatro*: o teatro do oprimido e a formação político-estética de trabalhadores da indústria. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). 2013. 263 f. Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.



- » CHIARI, Gabriela Serpa. *Laboratório Madalenas – Teatro das Oprimidas*: inovação pedagógica para o gênero feminino. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). 2013. 134 f. Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- » CONCEIÇÃO, Flavio Satnos da. *O Curinga como dinâmica dos processos pedagógicos, artísticos e políticos do Teatro do Oprimido*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). 2016. 205 f. Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- » LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko; ANDRADE, Clara de (Orgs.). *Augusto Boal: arte, pedagogia e política*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.
- » MATTOS, Cachalote. *A Estética do Oprimido de Augusto Boal, no processo de criação de imagem do espetáculo de Teatro Fórum Cor do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). 2016. 118 f. Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- » MATTOS, Cachalote; SANCTUM, Flavio; SARAPECK, Helen; TRINDADE, Jussara; TURLE, Licko; LIGIÉRO, Zeca (Orgs.). *Teatro do oprimido e universidade: experimentos, ensaios e investigações*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Mundo Contemporâneo, 2016.
- » PARO, César Augusto Paro. *Teatro do oprimido e promoção da saúde: perspectivas e desafios*. Monografia (Residência Multiprofissional em Saúde Coletiva). 2015. 100 f. Instituto de Estudos e Saúde Coletiva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- » SARAPECK, Helen. *Abraçando a Árvore do Teatro do Oprimido: pesquisa memorial de experiências*. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino das Artes Cênicas). 2016. 200 f. Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- » SESI. Serviço Social da Indústria Departamento Regional da Bahia. *Teatro-Fórum e pedagogia da intervenção na indústria*. Salvador: Sistema FIEB, 2012.
- » SOARES, Taína Assis. *Preparação corporal em teatro fórum: a revolução do Embasart*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). 2014. 119 f. Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- » TEIXEIRA, Tânia M. B. *Dimensões socioeducativas do teatro do oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal*. 2005. 335 f. Tese (Doutorado em Educação e Sociedade) – Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona, 2007.
- » TURLE, Licko. *Teatro do oprimido e negritude – a utilização do teatro-fórum na questão racial*. Rio de Janeiro: E-papers, 2014.



# BALANÇANDO A REDE DE TEATRO DO VELHO CHICO: diálogos e práticas da cena do interior da Bahia

## DANILO LIMA DE SOUZA

Professor da Escola Municipal de Teatro Barreiras-BA e Socioeducador de Artes no Centro Educacional Catavento, Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança e Bacharel em Artes Cênicas pela Escola de Teatro da UFBA. É editor assistente da Revista *Metamorfose IHAC/UFBA*, membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual (UFBA) e integrante da Rede de Teatro do Velho Chico. Investiga procedimentos corporais para a cena multimídia ([www.teatromultimida.com.br](http://www.teatromultimida.com.br)) e aproxima desses procedimentos as práticas da mediação, crítica e historiografia teatral, como forma de gerar suas próprias metodologias e criações artísticas.

## JOÃO VICTOR SOARES

Professor da Escola Municipal de Teatro de Barreiras-BA, Mestre em Artes Cênicas e Licenciado em Teatro pela Escola de Teatro da UFBA. Integra a Rede de Teatro do Velho Chico e é membro pesquisador do grupo *ALDEIA: Núcleo de pesquisas afro-brasileiras em Artes, Tradições e Ensinações na Diáspora (UFSB)*. Desenvolve pesquisas sobre pedagogias negrorreferenciadas em Artes Cênicas com destaque para seus projetos educacionais próprios, o *MUSICENAFRO (2018)* e *AFROCENAR (2019)*, que geraram as respectivas mostras “Escrito em Negro” (2018) e “Na minha melanina” (2019).

## **RESUMO**

Este ensaio relata atividades relacionadas à Rede de Teatro do Velho Chico, uma organização artística do interior da Bahia, com olhar especial para o projeto Diálogos em Rede – Teorias e Práticas da Cena, curso de formação modular em Teatro, realizado em 2021, por meio de encontros semanais on-line. Através de pesquisa documental e bibliográfica, a experiência aqui relatada é apresentada como um caminho para a descentralização do fazer teatral, de diálogo, formação e fortalecimento do teatro do interior da Bahia. Ao celebrar 65 anos de existência da primeira escola de educação superior em Artes Cênicas do Brasil, a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, é de extrema relevância enfatizar as experiências artísticas e formativas dos demais territórios de identidade, para além da capital e do Recôncavo baiano. O trabalho aborda ainda experiência de interiorização de princípios estéticos e pedagógicos do Teatro Negro.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Teatro. Bahia. Interior. Velho Chico. Rede.

## **BALANCING THE VELHO CHICO THEATER NETWORK: dialogues and scenic acts in the interior of Bahia**

### **ABSTRACT**

*This paper reports activities related to the Velho Chico Theater Network, an artistic organization from Bahia's countryside. It casts a special regard upon the project entitled: Network of Dialogues: Theories and Practices for the Scene, a modular theater course held in 2021 through weekly online meetings. By means of documental and bibliographic research, the experience hereby reported is presented as a path for a decentralized theater practice, based on communication, training and empowerment of countryside-Bahia's theater. While celebrating the 65 years of the first college-level Theater Arts School in Brazil, the Theater School of Universidade Federal da Bahia, it is regarded as extremely relevant to emphasize artistic and pedagogical experiences from other identity territories, beyond the state capital and the Recôncavo Baiano region. This paper also discusses experiences concerning internalization of aesthetical and pedagogical principles of Black Theater.*

### **KEYWORDS:**

*Theater. Bahia. Countryside. Velho Chico. Network.*





# AO VELHO CHICO LANÇAMOS A REDE

Em 25 de agosto de 2013, às margens do rio São Francisco, no município de Ibotirama – BA, realizou-se a VI Conferência Territorial de Cultura do Velho Chico, contando com a presença de mais de quinze artistas ligados a grupos de teatro da região. Estes, porém, estavam ali representando outras linguagens culturais e, por fim, não conseguiram eleger nenhum dos representantes da sociedade civil, pelo teatro, como titulares ou suplentes, para ir para a cidade de Salvador participar da VI Conferência Estadual de Cultura. Essa foi a *deixa*<sup>1</sup> para que o ator, diretor e palhaço ibotiramense Gilberto Morais<sup>2</sup> fizesse um apelo fervoroso e emocionado, chamando atenção para o quão potente seria se houvesse maior diálogo entre os fazedores teatrais do território do Velho Chico, compartilhando saberes e fazeres, em busca de um fortalecimento teatral do interior da Bahia. Nasceu, a partir daquele momento, a organização artística que se tornou a Rede de Teatro do Velho Chico, que a princípio contemplava grupos, artistas e técnicos de teatro desse território, mas que atualmente abrange muitos outros, como a Bacia do Rio Grande, Bacia do Rio Corrente, Bacia do Rio Paramirim e Sertão Produtivo.

Já em janeiro de 2014, aconteceu o primeiro evento de artistas e fazedores culturais interessados em fortalecer o Teatro em Rede. Esse encontro mobilizou cerca de 50 representantes de grupos de teatro das cidades de: Ibotirama (Cia. de Teatro Mistura, Grupo Talentos do Amanhã e Júlio Delfino), Oliveira dos Brejinhos, Brotas de Macaúbas (Grupo Caiam-bola), Morpará (Cia. Laprego), Serra do Ramalho (Amadores da Arte), Carinhanha (Cia. Jasfa), Riacho de Santana (A Trupe), Muquém de São Francisco (Grupo Chamas Vivas), Paratinga (Cia. Giral), Xique-Xique (Cia. Ribeira Arte) e Barreiras (Cia. Teatrando).

Chamado de 1º Encontro de Teatro Amador do Velho Chico, o evento priorizou o território de identidade do Velho Chico, porém já contava com a participação de artistas da Bacia do Rio Grande, demonstrando ali o potencial dessa mobilização, que intencionava alcançar diversas cidades e territórios do interior da Bahia. Nesse encontro, que teve o apoio cultural das prefeituras de Brotas de Macaúbas, Morpará, Serra do Ramalho e Ibotirama, foram realizadas duas oficinas de teatro,

---

**1** Em Teatro, qualquer expressão gestual e/ou sonora que serve como indicação para um ator ou conjunto de atores entrarem em cena e/ou começar a falar e/ou se movimentar.

---

**2** Gilberto Morais é psicólogo, ator, diretor, produtor cultural e coordenador da Rede de Teatro do Velho Chico desde a sua formação.



um workshop sobre manutenção de grupos de Teatro, uma mesa redonda e uma palestra com o tema “uma Rede de Teatro no Velho Chico”.

No ano de 2015, foi realizada a 1ª Mostra de Teatro do Velho Chico, evento modelo que segue sendo realizado até os dias de hoje. Com apoio financeiro através do Edital Calendário das Artes – 2014, da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), a mostra contou com a apresentação de quatro espetáculos teatrais do interior: *As Lendas do Velho Chico*, da Cia de Teatro Mistura (Ibotirama), *Lamúrias de Palhaços Tontos no Alto do Bode*, do Grupo Arte em Movimento (São Gabriel), *Você Pinta como Eu Pinto?*, do Grupo Amadores da Arte (Serra do Ramalho), e *No Miradouro os Mistérios de uma Serpente*, da Cia. Ribeira Arte (Xique-Xique). Estima-se que 600 pessoas assistiram aos espetáculos, nos três dias da mostra, com a participação de oito grupos de teatro, dos quais 50 atores, atrizes e diretores estiveram ativamente participando das atividades.



**IMAGEM 1**

Artistas na I Mostra de Teatro do Velho Chico.  
Foto Lucimario Alves



Em 2016, aconteceu a 2ª Mostra de Teatro do Velho Chico, dessa vez sediada na cidade de Bom Jesus da Lapa, com a apresentação de nove espetáculos: *O Auto da Compadecida*, do Grupo Teatral Sertão (Bom Jesus da Lapa), *Prevenir é melhor que remediar*, da Cia Teatrando (Barreiras), *Os saltimbancos*, da Retórica Desnuda (Bom Jesus da Lapa), *Arlequim e Colombina*, da Cia Contracapa (Caetité), *O Retábulo das maravilhas*, da Cia Art'Manha (Caetité), *A peleja da arte ribeirinha*, do grupo GAIUC (Bom Jesus da Lapa), *O Avarento*, do grupo Dobradores da Arte (Caetité), *Poemas, cantos e encantos*, do grupo Amadores da Arte (Serra do Ramalho), e *As Lendas do Velho Chico*, da Cia de Teatro Mistura (Ibotirama). Dessa vez, cerca de 1400 pessoas se fizeram presentes, entre elas, representantes de dez grupos de teatro de cinco territórios de identidade do interior da Bahia: Velho Chico, Bacia do Rio Corrente, Bacia do Rio Grande, Sertão Produtivo e Bacia do Rio Paramirim.

Em 2017 a 3ª Mostra de Teatro do Velho Chico foi realizada na cidade de Caetité, contando com o intercâmbio de 12 espetáculos e dez grupos de teatro envolvidos, apoiados pelo edital setorial de Teatro – 2016, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia – SECULT. Em 2018, a 4ª Mostra de Teatro do Velho Chico foi realizada nas cidades de São Desidério e Barreiras, apresentando-se 18 espetáculos de 10 grupos de Teatro envolvidos, com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura de São Desidério e produção executiva da Cia Trakinus. Já em 2019, foi a cidade de Igaporã que recebeu a 5ª Mostra de Teatro do Velho Chico, com treze espetáculos apresentados de 16 grupos de teatro, sob o apoio da Secretaria Municipal de Cultura de Igaporã.

Em 2020, as discussões das necessidades específicas das atrizes e diretoras de teatro do interior ganharam força com o movimento de mulheres da Rede, que culminou com a realização da I Mostra Online de Teatro do Velho Chico – Protagonismo Feminino, com espetáculos, discussões e oficinas. Destaque para o bate-papo “Teatro e Mulheres Pretas”, com Tally Gaia e Katy Brito, da Trupe Dobradores de Arte de Caetité, Sydná Oliveira, da Cia Carona de Caculé, e Luciana Maria, da Cia de Teatro Trakinus de São Desidério. E ainda a oficina “Dramaturgia feminista: no cotidiano e no teatro”, com a Companhia de Teatro ASA – Atuando Sonhos e Arte de Caetité. Em 2021, a segunda edição desta mostra foi realizada, com a apresentação de 14 espetáculos<sup>3</sup> com protagonismo feminino de grupos da Rede, sob o apoio do Estado da Bahia, através da Secretaria de Cultura e da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Programa Aldir Blanc Bahia), via Lei Aldir Blanc, direcionada pela Secretaria Especial da Cultural do Ministério do Turismo, Governo Federal.

---

**3** *A cicatriz*, da Cia Dobradores de Arte; *Confissões de uma puta*, da Cia Contracapa; *Falas de que?*, da Secreta Cia de Teatro; *As Marias*, da Cia Ôcotô; *Velhice ponto G*, do grupo Mulher em dose dupla (DF); *Banho de assento*, do grupo Amadores da Arte; *Bonequinha de Pano*, da Cia Teatral Carona; *Angústia de Angústia*, da Cia Teatrando; *Entre Asas e Amarras*, da Companhia de Teatro Asa; *Intimidades*, do Teatro Popular de Ilhéus; *Cachiá* da Cia Teatrando; *Água dos sentimentos*, do coletivo Ciganas, cigarras e cirandas; *Solidão de Março*, da Cia Ká entre nós e *Pretas Vozes* da Cia Trakinus.



Assim, anualmente a Rede de Teatro do Velho Chico se mantém ativa, realizando o intercâmbio de espetáculos, mesas redondas, oficinas e palestras, incluindo neste período de pandemia de Covid-19, com atividades on-line. A novidade do ano de 2021 foi o projeto de formação Diálogos em Rede – Teorias e Práticas da Cena, que melhor será abordado a seguir, trazendo também uma linguagem mais pessoal, sublinhando um fazer que é em rede e em prol do coletivo.

---

## DIÁLOGOS EM REDE – TEORIAS E PRÁTICAS DA CENA

---

O Projeto Diálogos em Rede – Teorias e Práticas da Cena foi um espaço de formação e reflexão teórico-prática em Teatro, sob realização da Rede de Teatro do Velho Chico, que desenvolveu entre os meses de fevereiro, março e abril de 2021, um curso on-line de formação geral em temas transversais ao fazer artístico-teatral, através da plataforma de reuniões Zoom. As inscrições foram gratuitas e realizadas, entre os dias 01 a 14 de fevereiro de 2021, através do formulário on-line, com ampla divulgação nas redes sociais e mídias digitais. O projeto teve apoio financeiro do Estado da Bahia através da Secretaria de Cultura e da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB (Programa Aldir Blanc Bahia), via Lei Aldir Blanc, direcionada pela Secretaria Especial da Cultura do Ministério do Turismo, Governo Federal.

Foram realizados 4 módulos de 20 horas/aula, sendo 10h teóricas e 10h de atividades práticas dos estudantes, totalizando então 80 horas. 30 participantes receberam um valor de R\$ 400,00 (quatrocentos reais) para custear o serviço de internet e poder assistir às aulas com mais tranquilidade, além de estimular as atividades práticas respectivas. O público contemplado nessa atividade de formação e fomento teve como prioridade artistas e arte-educadores provenientes dos 5 territórios do interior da Bahia (Bacia do Rio Grande, Bacia do Rio Corrente, Velho Chico, Bacia do Rio Paramirim e Sertão Produtivo), onde a Rede de Teatro do Velho Chico atua diretamente, tanto no perfil dos cursistas quanto dos professores-coordenadores das atividades.



O módulo 1: Dramaturgia no Teatro foi realizado de 15 a 19 de fevereiro e ministrado pelo professor Ed Paixão, da cidade de Ilhéus – BA, que é ator, dramaturgo e diretor teatral. Conquistou duas indicações ao Prêmio Braskem na categoria melhor espetáculo do interior pela montagem do *Santo e a Porca* (2017), da obra de Ariano Suassuna, e *O Grande Yorick* (2019), de sua autoria. É também autor do livro *A Resistência do Clown na dramaturgia* (2018).

Durante o módulo de dramaturgia no teatro, foi apresentada a história mundial da dramaturgia e sua diversidade; desde o surgimento do teatro ancestral através da figura do xamã, passando pelo teatro clássico na Grécia e enumerando as principais referências de autores de cada século, dando ênfase às mulheres dramaturgas como Aphra Behn (1640-1689), contemporânea de Shakespeare (1564-1616), considerada a primeira autora de peças de teatro da história. As aulas, além de evidenciar a dramaturgia universal, também apresentaram as autoras e os autores brasileiros que mais se destacaram no século XX como Nelson Rodrigues (1912-1980), autor da peça *Vestido de Noiva* (1943), e Ariano Suassuna (1927-2014), autor do renomado *O Auto da Compadecida* (1955).

O módulo também trabalhou as estruturas de criações narrativas, formas de escrita e construção da narrativa através das óticas e dos pontos de partida da poética aristotélica. Pontuou-se a importância da imersão e exploração da criatividade como ponto de partida e a vital necessidade, após o primeiro esboço, de criar um distanciamento crítico da obra em construção.

O professor enfatizou que a escrita teatral muitas vezes parte de uma pesquisa, um método ou uma inspiração em uma determinada obra com uma linguagem específica de representação ou múltiplas linguagens, bebendo de fontes confiáveis e seguras para o autor construir um estilo próprio que busque a verdade no seu caminho de investigação e criação. O autor ou autora mergulha no processo de escrita colocando para fora todas as ideias que vêm na mente e depois cria uma coerência narrativa de ligação de elos de uma ideia com a outra, respeitando uma lógica interna, amarrando uma história com início, meio e fim ou a própria desconstrução desse caminho através de uma experimentação estética de não linearidade narrativa com uma unidade de tempo fragmentada. Após mostrar os caminhos mais utilizados para a construção de uma estrutura dramática, o professor apresentou o texto autoral *O Grande Yorick*, no qual os alunos puderam ver como a obra respeitou uma lógica interna de criação, através dos 12 passos da jornada do herói: estudo proposto pelo antropólogo norte-americano Joseph Campbell, em 1949.



Encanto, magia, compromisso, entrega e amor seriam algumas das palavras para descrever o resultado alcançado com os estudantes que construíram vídeos incríveis na finalização do Módulo 1 de Dramaturgia no Teatro, o que também se aplica aos demais módulos. Os estudantes trouxeram autenticamente sua identidade local na dramaturgia criada no vídeo e teve de tudo: do trovador popular da literatura de cordel ao jogo performático das *drag queens* e uma grande explosão de criatividade afrofuturista na construção de possíveis futuros para a humanidade daqui a 50 anos. Os alunos deram um show em cada vídeo produzido; alguns até inovaram, interagindo com robôs e inteligência artificial em suas narrativas.

---

## TEATRO NEGRO

---

Importante ressaltar neste relato a necessidade de interiorização de princípios estéticos, pedagógicos e epistemológicos do Teatro Negro. O módulo 2: Teatros Negros e Suas Pedagogias foi realizado de 01 a 05 de março, sob a condução do professor de São Desidério-BA, João Victor Soares, um dos autores deste ensaio, licenciado em Teatro e mestre em Artes Cênicas pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Atualmente é também professor da Escola Municipal de Teatro de Barreiras-BA.

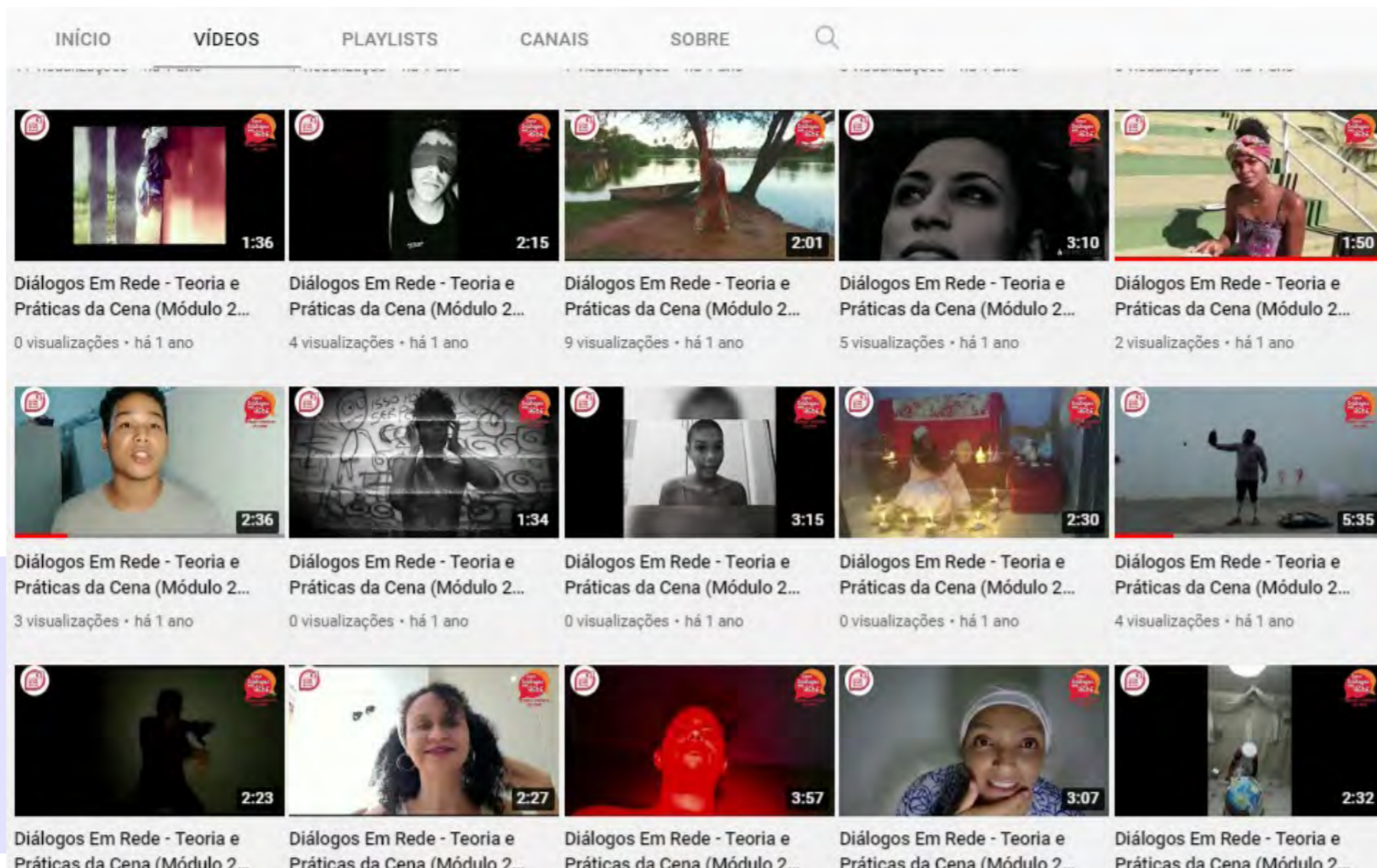
Esse módulo contou com discussões que envolveram desde o entendimento do que é ser negro, considerações sobre o conceito de raça e formação racial brasileira, história dos personagens negros na dramaturgia brasileira, grupos de Teatro Negro de destaque como a Companhia Negra de Revista (1922), o Teatro Experimental do Negro (1944) e o Bando de Teatro Olodum (1990), entre outras temáticas. O Teatro Negro é conceituado pela pesquisadora, e referência na temática, Evani Tavares Lima, como: “aquele que abrange o conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas na Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, resistência e afirmação da cultura negra (LIMA, 2010, p. 43).

Foi esse entendimento, bem como as demais considerações tecidas pela pesquisadora no trabalho citado, entre outros estudos, que guiou uma reflexão e aproximação desse conceito com as expressões cênicas negras realizadas nas cidades do interior da Bahia. Interessou, portanto,



a esse módulo do curso, não só estudar os grupos de Teatro Negro de maior notoriedade e visibilidade nacional, mas também visibilizar expressões cênicas negras de cidades do interior da Bahia, relacionando também com as cidades dos estudantes.

Assim destacaram-se algumas expressões cênicas como *A Pegada do Mastro*, da cidade de São Desidério-BA, um festejo de busca e hasteamento de mastros em homenagem ao Divino Espírito Santo e Nossa Senhora, que é acompanhada por cantos, pífanos, tambores e o tradicional samba dos foliões. Destacou-se ainda o tradicional *Festejo de Oxum e Iemanjá*, de Barreiras-BA, realizado dia 02 de fevereiro, e também o *Boi Jaú*, da cidade de Angical – BA, um festejo inspirado no tradicional enredo do bumba meu boi, mas acompanhado de banda de sopros.



**IMAGEM 2**  
Print do canal do projeto no YouTube com alguns resultados práticos dos estudantes a partir do módulo sobre Teatros Negros. Acervo pessoal



Como resultado desse módulo, surgiram experimentos cênicos audiovisuais e textos poéticos/cênicos nos quais a religiosidade afro-brasileira, o racismo, o pertencimento racial e o orgulho negro foram as temáticas abordadas. Destaca-se, por exemplo, a atividade de uma estudante da cidade de Caculé-BA, que cantou e dançou nas margens do rio da cidade uma música sobre Manoel Caculé, figura mítica da cidade, africano escravizado, cujo nome, segundo os mais velhos contam, deu origem ao nome do município. Trouxe, portanto, um experimento cênico que parte de um contexto cultural de expressão negra, de identificação pessoal e de proximidade com a temática, por se tratar da cidade em que mora e, dessa forma, reverberou a proposta de experimentar, de maneira cênica, as discussões propostas nesse módulo sobre o Teatro Negro.

---

## CRÍTICAS EM ARTES

---

O módulo 3: O que você (Vê) é o que você (Vê)?

– Cultura de Críticas em Artes foi realizado de 15 a 19 de março, sob a condução do professor Danilo Lima, de Barreiras-BA, também autor deste ensaio, que é bacharel em Artes Cênicas pela Escola de Teatro da UFBA, especialista em estudos contemporâneos em dança pelo PPGDança – UFBA, atua como mediador cultural e está Professor de Artes Cênicas na Prefeitura Municipal de Barreiras-BA.

Para esse módulo, concordamos que a prática da crítica de artes não escoava para os artistas do interior e, por esse motivo, muitas de suas obras sofrem com a falta de registro, desde o fotográfico, passando pelo audiovisual à reflexão escrita. E essa falta de registros tem ocasionado a invisibilidade das práticas cênicas do interior, já que é muito comum homogeneizar que o teatro baiano é o concebido em Salvador. A atriz e pesquisadora do teatro brasileiro, Ângela de Castro Reis, em seu prefácio para o livro *Oficinão Finos Trapos: uma pedagogia de teatro de grupo em cinco cidades baianas* (2014), reconhece que, ao lecionar para graduandos na Escola de Teatro da UFBA, o “descobrir e analisar realizações do passado teatral baiano permitia aos discentes, na sua maioria jovens e portadores de experiências as mais diversas, lançar um olhar renovado sobre práticas teatrais do presente, ajudando-nos a construir projetos para o futuro” (REIS, 2014, p. 11, *apud* LIMA, 2014).





Também consideramos, nesse módulo, que ter acesso a uma formação sobre crítica foi uma prática relevante para que os próprios artistas de suas cidades pudessem escrever sobre aquilo a que assistem, sem precisar aguardar uma escrita estrangeira sobre o que está sendo desenvolvido localmente. Destacamos, para a discussão nas aulas, as estéticas da palestra-performance “uma forma híbrida que conjuga elementos estéticos e discursivos” (CATALÃO, 2019) e da conferência-espetáculo:

Essa recente criação híbrida de conferência-espetáculo participa tanto da pedagogia quanto da arte. A pedagogia contemporânea, voluntariamente experimental, esforça-se para tornar atraente uma exposição histórica ou teórica demasiado árida, dando-lhe exemplos concretos que o conferencista ilustra e, por que não, dramatiza. (PAVIS, 2017, p. 64)

Todos esses conceitos foram utilizados para compreendermos como a crítica pode ser transformada em cena. E, como referência de prática da crítica, escolhemos plataformas que produzem discussões críticas, concebidas na região Nordeste: Farofa Crítica (RN), Quarta Parede (PE), Revista Barril (BA) e Satisfeita, Yolanda? (PE). Como experimentação, escrevemos textos livres, com orientações como: ter um título e citar o nome do espetáculo, isso para estimular essa dedicação em assistir a uma obra e expressar suas perguntas e dúvidas sobre o que se percebeu.

Reconhecemos que, desde o início de 2010, o jornal impresso tem tido uma queda na sua circulação, o que ocasionou a migração de muitos jornalistas culturais e críticos para a internet. E nesse contato, outros formatos de críticas vêm sendo experimentados. Em nosso curso, foi sugerido realizar uma crítica em vídeo, para que todos pudessem ter um parâmetro de diferenças entre a crítica escrita e uma crítica audiovisual. Como identificamos a falta de escritos sobre a produção cênica do interior, percebemos que escrever uma historiografia teatral de um grupo ou da cena teatral das cidades que foram contempladas pelo projeto Diálogos em

**IMAGEM 3**

Flyer de divulgação do encerramento do módulo 3.  
Acervo pessoal





Rede é um desafio porque a oralidade irá ocupar papel fundamental nesse trabalho de pesquisa historiográfica. Nesse sentido, foi estimulado também que os estudantes da formação sugerissem pautas sobre cultura aos sites locais, como editores de colunas culturais, para que pudessem pôr em prática o exercício da crítica e minimizar a falta de escritos sobre a cena do interior.

---

## TÉCNICAS DE CLOWN

---

O módulo 4: Iniciação em técnicas de Clown, realizado de 29 de março a 02 de abril, com a condução do professor Fábio Nascimento (ator, palhaço Andruxa, bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia), visou proporcionar aos estudantes um breve painel histórico sobre a arte da palhaçaria, apontando possibilidades mundiais e locais, analisando vídeos com depoimentos e números de clowns, discutindo o lugar do riso, investigando o estado do palhaço e experimentando exercícios corporais para atingir o estado de idiotice.

Com esse primeiro contato que alia práticas de artistas da palhaçaria do interior da Bahia com relatos acadêmicos e exemplos de grupos brasileiros e internacionais, o módulo introduziu os estudantes na pesquisa dessa arte. Uma visão geral, mas profunda no seu sentido, colaborou com a quebra de estereótipos que abarcam a figura do palhaço.

Através das conversas com os estudantes, conseguimos, juntos, investigar um entendimento sobre a arte da palhaçaria e como ela é revolucionária em vários sentidos. Entender o seu potencial político, crítico e essencialmente humano foi transformador para muitos que se abriram em depoimentos emocionantes.

Os encontros eram introduzidos pela discussão de alguns conceitos sobre a palhaçaria e a figura da palhaça e do palhaço, através de falas e citações de artistas da área e trechos de trabalhos acadêmicos como os de Alice Viveiros de Castro, Demian Reis e Mário Fernando Bolognesi. Algumas visões sobre essa arte ampliaram e diversificaram o olhar para a palhaçaria. Alguns vídeos de trupes do interior e trechos de documentários revelaram como uma arte atrelada à bobagem pode ser



libertadora, está nos sonhos das mais diversas situações humanas e literalmente salvam vidas. Estes trechos foram especificamente escolhidos pelo teor avassalador dos relatos apresentados, entre eles, o menino do tráfico que não sobrevive, e que sonhava ser palhaço de circo, e a família Cumbayá, radicada em Serra Grande-BA, que, numa apresentação na rua, acaba interagindo e entretendo um rapaz que passava e, ao final do show, lhes revela que iria suicidar-se.

Revelar esse poder da arte da palhaçaria e ouvir os participantes foi algo especial, pois todos puderam redimensionar seus olhares. Nos encontros, contamos com a participação da Palhaça Chumaço, Driely Alves, que trouxe um panorama histórico da palhaçaria através da perspectiva feminina, um ponto importantíssimo para uma introdução à pesquisa dessa arte. O palhaço Carcaré, Ed Paixão, trouxe contribuições sobre a sua pesquisa acerca das figuras clássicas do Branco e do Augusto.

Alguns exercícios práticos foram executados e a proposta final consistiu na montagem de uma célula a partir de alguns minirroteiros. Os participantes tiveram uma semana para produzir as atividades finais e os resultados foram incríveis. Incríveis pela entrega, pela disponibilidade e pelo amor que as cenas revelaram. Após a exibição, os relatos de experiência foram emocionantes; considerando-se a virtualidade de todo o processo, almas foram tocadas a partir dos estímulos propostos e que se criaram durante os encontros.

Nas semanas de intervalo entre um módulo e outro, ocorreu o exercício da prática individual dos participantes, em formato de vídeo curto, como resultado artístico dos conteúdos trabalhados, que foram postados no Canal do YouTube Diálogos em Rede 2021.<sup>4</sup> Recomendamos a visualização destes vídeos para uma melhor noção de como esses trabalhos foram realizados.

O projeto ofereceu ainda acolhimento e acompanhamento psicológico durante o curso, com o Plantão Psicológico, uma parceria com o Projeto Arte da Escuta, e configurou-se como uma atividade de extrema importância, ainda mais com os impactos da Covid 19. Sob a coordenação do Psicólogo e também Coordenador da Rede de Teatro do Velho Chico, Gilberto Moraes, foram desenvolvidas palestras com os temas: “O autoconhecimento de motivar-se”, de sua própria condução, “Oriente-se! Sua vocação é ser feliz”, sob fala da psicóloga e palestrante Tereza Rabat, e também “Ansiedade e depressão, vamos desmistificar”, abordado pela Psicóloga e Palestrante Renata Reis.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCQ99Ugm99wCIEvowInnFS0g>>. Acesso em: 11 jan. 2022.



Para a aula de encerramento do curso, foi convidada a Artista Vânia Nogueira, que é Drag King, para fazer uma performance com seu personagem Don Leone em um momento de Pocket Make com discotecagem on-line. Esse clima gerou um momento de avaliação, informação, descontração e alto-astrol com muita dança de todos, fechando o projeto com gosto de quero mais para uma segunda edição. Houve muitos desafios durante a realização do projeto, principalmente os relacionados às questões tecnológicas nessas novas realidades para a realização de atividades artístico-culturais. Conciliar o fazer com a realidade de cada participante do projeto demandou um planejamento e uma metodologia de trabalho de muitas reuniões com a equipe de execução, mas as dificuldades foram superadas pelo esforço, pelo compromisso, pelo comprometimento e pela dedicação de todos em todo o ambiente que cercou o Projeto Diálogos em Rede – Teorias e Práticas da Cena.

---

## COM A REDE, COLHEMOS O ALIMENTO CÊNICO E POÉTICO

---

Com este projeto, a Rede conseguiu alcançar territórios e fazedores culturais, para além dos quais já atuava diretamente. Foram ao todo 09 territórios de identidade,<sup>5</sup> 16 cidades<sup>6</sup> e 18 grupos de Teatro<sup>7</sup> do interior da Bahia envolvidos nessa atividade. Foram 70 pessoas inscritas no curso, sendo 30 estudantes bolsistas que puderam acompanhar todos os módulos e realizar as atividades práticas propostas, ao longo das oito semanas de formação.

O mais interessante nessa experiência foram o constante diálogo, a discussão e a reflexão, ao longo desse período de formação, que ao mesmo tempo possibilitaram a construção de um entendimento mútuo sobre as temáticas trabalhadas e o teatro do interior da Bahia, feito por esses

---

**5** Sertão Produtivo, Litoral Sul, Bacia do Rio Corrente, Bacia do Rio Paramirim, Bacia do Rio Grande, Velho Chico, Recôncavo, Chapada Diamantina e Piemonte da Diamantina.

---

**6** Tanque Novo, Ibiassucê, Ilhéus, Correntina, Macaúbas, Barreiras, São Desidério, Guanambi, Serra do Ramalho, Caculé, Ibotirama, Salina das Margaridas, Bonito, Paramirim, Caetité e Jacobina.

---

**7** Cia. Fazer Acontecer, A Secreta, Cia do Cisco, Nucleararte, Grupo C7, Associação Cultural Junina Gonzagão, Cia Ká entre nós de Teatro, Animarte, Grupo de Teatro da Uneb, Esmute, Cia de Teatro Trakinus, Espaço Iana Rocha, Cia D4, Offcena X, Grupo Teatro de Esquina, Bom'nartes, Cia Teatrando, Cia Carcará, CEEP do Chocolate Nelson Schaun, Companhia de Teatro Asa – Atuando Sonhos e Arte, Talentos do Amanhã, Cia Ôcotô de Artes Cênicas e PalhaçaCia.



artistas e produtores culturais envolvidos. Registramos aqui, a partir desses depoimentos abaixo, como a experiência dessa formação pôde contemplar artistas que não possuem vínculo com os cursos de ensino superior de teatro na Bahia:

Uma oportunidade única de aprender a história do Teatro e da dramaturgia, do Teatro negro e da palhaçaria, do clown, da psicologia aplicada às artes, ressignificando nosso lugar de fala, nosso fazer artístico, com pessoas super capacitadas, humanas e humildes, dispostas a doar, vivências, depoimentos, relatos e vídeos de peças teatrais maravilhosas. Um material vasto e útil, essencial cujo diálogo em Rede em tempos de desconstrução das conquistas da Arte, em um desgoverno que não aceita quem pensa e se coloca no lugar do outro. Parabéns à equipe envolvida e que venham mais momentos como esse! Ubuntu! (SILVEIRA, 2021, s.p.)

Que alegria em participar desse projeto maravilhoso! Depois de tantas notícias ruins, tantas dificuldades com isolamento, vem esse projeto e muda nossos dias. Nunca imaginei que uma aula de teatro pela internet fosse dar tão certo, e ser tão bom!! Gratidão a todos os professores, e os envolvidos nesse trabalho. Vocês estão de parabéns, já estou com saudades das aulas. Diálogo em Rede é uma iniciativa que o mundo tem que conhecer. (OLIVEIRA, 2021, s.p.)

O curso ultrapassou totalmente as minhas expectativas, o modo como os professores interagiram conosco, o modo como os temas eram abordados, tudo muito bem elaborado e executado. A parceria feita com o Projeto Arte da Escuta, com os psicólogos, veio também como tábua de salvação, nesse momento de pandemia que vivemos. **Com certeza termino esse curso, tendo uma nova percepção do fazer artístico e também com novas possibilidades e ideias fervilhando na cabeça** (NEVES, 2021, s.p., grifo nosso).

Esses depoimentos trazem considerações sobre a reverberação do projeto para alguns de seus estudantes, inclusive com um lugar de afetividade. Um projeto que insistiu no encontro e no diálogo em coletivo, de maneira virtual, mesmo com esse tempo pandêmico nos pedindo isolamento total. Percebe-se também que o projeto pôde atuar como um respiro, alegria e alívio, em meio a



tantas notícias tristes. E ainda, que conseguiu agir como um lugar de reflexão do fazer teatral, e inspiração para novas práticas teatrais nos interiores da Bahia.

Acreditamos que, dessa forma, novos vocabulários das Artes Cênicas foram considerados pelos estudantes, além de revisões de termos, conceitos e práticas que cada módulo contextualizava.

---

## CONSIDERAÇÕES PARA NOVOS LANÇARES DA REDE

Com a Rede de Teatro do Velho Chico, ao longo dos seus oito anos de existência, percebemos através de diálogos, compartilhamentos de saberes e práticas, mediados pelas mostras de Teatro do Velho Chico, que basta uma articulação entre artistas e fazedores teatrais para fortalecer, valorizar e potencializar a produção cênica nas cidades do interior da Bahia. Tudo começa a partir da organização e do reconhecimento de um coletivo, suas potencialidades, e da luta em prol desse coletivo e de seus territórios de origem. A Rede buscou apoios pessoais, articulando artistas e técnicos do espetáculo, apoios institucionais dos governos municipais, estadual e federal, para que pudesse gerir, com ainda mais capacidade e alcance, as atividades formativas, de intercâmbio e de registro do fazer teatral nas cidades do interior da Bahia.

Assim, geraram-se as mostras de teatro, as oficinas, as palestras, as mesas redondas e, agora, este artigo, que visa alcançar ainda mais pessoas e tornar esta organização artística visível para vários artistas e fazedores culturais da Bahia e de outros Estados do Brasil.

As atividades da Rede de Teatro do Velho Chico, em especial o Diálogos em Rede, realizado no ano de 2021, com recursos provenientes da lei federal Aldir Blanc, corroboram a acreditar que esta Rede tem muito a que balançar e gerar novos alimentos cênicos e poéticos. O projeto evidencia



a capacidade de articulação e de manter-se firme e forte no fazer teatral nas cidades do interior da Bahia, apesar de todos os entraves. Chama a atenção para que as agências de fomento e políticas públicas de incentivo cultural possam reconhecer essa organização artística como pertinente e necessária nos territórios de identidade em que ela atua, optando em tê-la como parceira e não como cliente.

A experiência de existência e resistência da Rede de Teatro do Velho Chico pode se tornar provocação para que outras regiões interioranas, distantes dos grandes centros urbanos do Brasil, possam também se articular, fortalecer e realizar intercâmbios em prol da valorização e do incentivo dos fazeres cênicos presentes nessas regiões.

Ao celebrar 65 anos de existência da primeira escola de educação superior em Artes Cênicas do Brasil, a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, é de extrema relevância enfatizar as experiências artísticas e formativas dos demais territórios de identidade, para além da capital e do Recôncavo, além da necessidade de diálogos entre as artes da cena, expressões da cultura popular e matrizes culturais de origem africanas e indígenas. É preciso reconhecer, ainda, a necessidade de interiorizar o ensino superior de artes, além da importância em historicizar as práticas artísticas locais de todos os brasis profundos.

---

## REFERÊNCIAS

---

- » CATALÃO, Marco. *Palestra-performance*. 2019. Disponível em: <PALESTRA-PERFORMANCE // MARCO CATALÃO – Arte ConTexto ([artcontexto.com.br](http://artcontexto.com.br))>. Acesso em: 16 jan. 2022.
- » ConVIDA! – *Crítica Teatral Nordestina*: de quem, pra quem e pra quê? com Diogo Spinelli (RN). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mpNc8sZHPpE>>. Acesso em: 16 jan. 2022.
- » DIÁLOGOS EM REDE ANO 2021. Canal do YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCQ99Ugm99wCIEvowInnFS0g>>. Acesso em: 16 jan. 2022.



- » LIMA, Evani Tavares. *Um olhar sobre o teatro negro do teatro experimental do negro e do Bando de teatro Olodum*. 2010. 345 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- » LIMA, Francisco André Sousa (org.). *Oficinão finos trapos*: uma pedagogia de teatro de grupo em cinco cidades Baianas. Salvador: EGBA, 2014, 230 p.
- » NEVES, Mateus Bessa das. Depoimento concedido à equipe do projeto Diálogos em Rede. São Desidério, 2021.
- » OLIVEIRA, Reiniclessia Miranda de. Depoimento concedido à equipe do projeto Diálogos em Rede. São Desidério, 2021.
- » PAVIS, Patrice, 1947 – *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Tradução: Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- » REDE DE TEATRO DO VELHO CHICO. Home page. Disponível em: <<http://rededeteatrodovelhochico.blogspot.com/>>. Acesso em: 12 jan. 2022.
- » SILVEIRA, Adilton Gomes. Depoimento concedido à equipe do projeto Diálogos em Rede. São Desidério, 2021.





# *HERMÍNIA MIRYAM, A PAIXÃO DE EROS:*

**um artifício dramaturgico para  
difusão da história da fundação  
da Escola de Teatro da UFBA**

**JONES OLIVEIRA MOTA**

**Professor, ator, dramaturgo,  
encenador e produtor cultural.  
Doutor em Artes Cênicas pelo  
Programa de Pós-Graduação em  
Artes Cênicas da Universidade  
Federal da Bahia - PPGAC UFBA.  
Professor-tutor da Licenciatura  
em Teatro EAD da UFBA.**

## RESUMO

O ensaio contém o relato descritivo de uma experiência artística que homenageia Martim Gonçalves, a fundação da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA), bem como o texto dramático que serviu de base à encenação. O esquete *Hermínia Miryam, a paixão de Eros* é um exercício dramático contemporâneo que transcende às diferenças históricas por meio da ficcionalização de um romance impossível. Seu maior objetivo é expor ao público a necessidade de se conhecer a história do teatro brasileiro, tanto para valorização da cultura nacional, quanto para a instrumentalização das lutas por novas formas de estudá-la, registrá-la e contá-la hoje, como têm feito as ciências humanas nos estudos da decolonialidade, da história do tempo presente e, em consonância com esta dramaturgia, do Teatro de Revista Contemporâneo. Nesse sentido, cria-se um artifício dramático como estratégia de geração de interesse no público e de inclusão dos conteúdos historiográficos mais relevantes sobre a fundação da Escola de Teatro e sobre o Teatro de Revista brasileiro, na década de 1950.

## PALAVRAS-CHAVE:

Dramaturgia. História do teatro brasileiro. Escola de Teatro da UFBA. Teatro de Revista brasileiro. Martim Gonçalves.

## **HERMÍNIA MIRYAM, A PAIXÃO DE EROS: a dramaturgical device to disseminate of the foundation of the School of Theater of the Federal University of Bahia**

### ABSTRACT

*The essay contains the descriptive report of an artistic experience that pays homage to Martim Gonçalves, the foundation of the Drama School of Federal University of Bahia [Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA)], as well as the dramaturgical text on which the staging has been based. The sketch Herminia Miryam, the passion of Eros is a contemporary dramaturgical exercise that transcends historical differences through the fictionalization of an impossible romance. Its main objective is to expose to the public the necessity of knowing the History of Brazilian theatre, both for the appreciation of national culture, and for the instrumentalization of movements for new ways of studying it, recording it and telling it today, as made by human sciences in the studies of decoloniality, of the history of present times and, in accordance to this dramaturgy, of Contemporary Revue Theatre. In this sense, such a dramaturgical device is created as a strategy to generate interest in the public and to include the most relevant historiographical contents on the foundation of the School of Theater of the Federal University of Bahia and on the Brazilian Revue Theatre in the 1950s.*

### KEYWORDS:

*Dramaturgy. History of Brazilian theatre. School of Theater of the UFBA. Brazilian Revue Theatre. Martim Gonçalves.*



**IMAGEM 1**

Liz Novais como  
Hermínia Miryam.  
Fotógrafa: Izabella  
Valverde, 2013



# O ARTIFÍCIO DRAMATÚRGICO PARA DIFUSÃO DA HISTÓRIA DA FUNDAÇÃO DA ESCOLA DE TEATRO DA UFBA

O esquete *Hermínia Miryam, a paixão de Eros* foi criado para o evento *Saladistar no Ato – Ano III*, em 2013, que era uma ocupação do Ato de 4, projeto de extensão vinculado à Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – ETUFBA,<sup>1</sup> com esquetes produzidos pelos artistas do Coletivo Saladistar.<sup>2</sup>

O projeto foi realizado em agosto de 2013, às segundas-feiras, 19 horas, na Sala Preta da ETUFBA. O mote da 3ª edição da ocupação do *Saladistar no Ato* foi o marco dos 40 anos de morte de Eros Martim Gonçalves (1919-1973), fundador da Escola de Teatro. Cada esquete era uma dedicatória dos encenadores Amanda Maia, Jonatas Pinheiro, Jones Mota e Marcus Lobo à memória de Martim.

Após a temporada de quatro sessões, o esquete foi selecionado para compor a programação do III Festival Curta Cena de Teatro, idealizado pela atriz Mariana Moreno e realizado pela Baú Produções Artísticas. O festival, que consistiu numa mostra competitiva de esquetes oriundos de Salvador e Região Metropolitana, com apresentações no mês de abril de 2014 no Espaço Xisto Bahia,<sup>3</sup> foi financiado pelo Fundo de Cultura do Estado da Bahia e teve na comissão julgadora os artistas-pesquisadores Evelin Buchegger, Hebe Alves e João Sanches.

---

**1** Realizado desde 1996, é uma mostra mensal gratuita composta por quatro esquetes criadas e produzidas por estudantes.

---

**2** Coletivo fundado em 2007 por artistas cênicos egressos da ETUFBA.

---

**3** Localizado no subsolo da Biblioteca Central do Estado da Bahia, Barris, Salvador-BA.



Dentre os quinze esquetes concorrentes, *Hermínia Miryam, a paixão de Eros* foi premiado na categoria Melhor Texto. Além de troféu e de prêmio em dinheiro, os quatro esquetes em destaque foram convidados a compor uma edição especial do projeto *Quatro por Quarta*,<sup>4</sup> realizado pelo Teatro Gamboa Nova, em Salvador-BA, sempre às quartas-feiras, 20 horas, no mês de junho de 2014.

A trajetória desta montagem teve fim na programação do projeto *Verão Cênico*, realizado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB, nos dias 2 e 6 de dezembro de 2014, às 20 horas, no Cine Teatro Solar Boa Vista, em Salvador-BA, e na Casa Anísio Teixeira, em Caetité-BA, respectivamente.

O processo de escrita de *Hermínia Miryam, a paixão de Eros* se deu a partir da necessidade e da urgência de encenar uma carta a Martim para atender ao objetivo de ocupação do Ato de 4 pelo Coletivo Saladistar. Apesar do tempo curto para criação, montagem e produção, uma pesquisa prévia foi realizada no intuito de evitar equívocos acerca dos fatos históricos a respeito da atuação do homenageado no processo de criação da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

O texto, que imbrica ficção e história, privilegia o formato épico, dando luz a uma protagonista inventada, mas historicamente viável no contexto dos anos 1950, como informa a sinopse do esquete:

Inspirado na estética do Teatro de Revista brasileiro dos anos 1950, o espetáculo épico revela a trajetória da paixão entre a vedete Hermínia Miryam e Eros Martim Gonçalves, no contexto da criação da Escola de Teatro da UFBA. História e ficção se misturam através de falas, leituras de cartas e músicas interpretadas pela personagem. (FUNCEB, 2014)

Na ficção, Hermínia Miryam trabalha no Teatro Recreio como estrela da Companhia Walter Pinto, a mais famosa da praça Tiradentes, o grande centro de difusão do Teatro de Revista no Rio de Janeiro em meados do século XX. A vedete viveu o auge da fase histórica chamada de Revista Show. “No início da década de 1950 as boates, casas de festa, clubes e bares são os novos espaços de trabalho para os artistas do Teatro de Revista, agora mais focado na música, nos efeitos visuais e no erotismo do que no texto e na crítica política.” (MOTA, 2020, p. 173)

---

<sup>4</sup> Tem o mesmo formato do Ato de Quatro, mas acontece às quartas-feiras, num teatro privado subvencionado pelo Estado.



Apesar de o texto ser um monólogo, toda a ação cênica se dá a partir das cartas fictícias enviadas de Martim para Hermínia. As cartas remetem ao processo de fundação da ETUFBA, resumindo e transportando para a primeira pessoa do singular informações disponíveis no livro *Impressões modernas: teatro e jornalismo na Bahia*, de autoria da pesquisadora Jussilene Santana (2009).

A estrutura do texto se inicia com a apresentação da personagem e de sua relação amorosa com Eros, ambas ficcionais e que servem de artifício para a criação de uma situação propícia à inclusão do conteúdo historiográfico.

As cartas são o único e frágil elo entre as personagens, gerando tensões que se desdobram em escapes cômicos, cenas musicais e leituras sentimentais. A interpretação das cartas em ordem cronológica cria os ganchos e as justificativas dramáticas para inclusão dos elementos cômicos e musicais.

Todas as canções selecionadas são de autoria de compositores nacionais e datam da década de 50. Os critérios de escolha incluíram a popularidade das canções (muitas são conhecidas até hoje), a coerência entre suas letras e melodias e o desencadeamento da narrativa, propiciando a criação de atmosferas que gerassem efeitos específicos no público, como nostalgia, euforia, alegria, tristeza etc.



**IMAGEM 2**

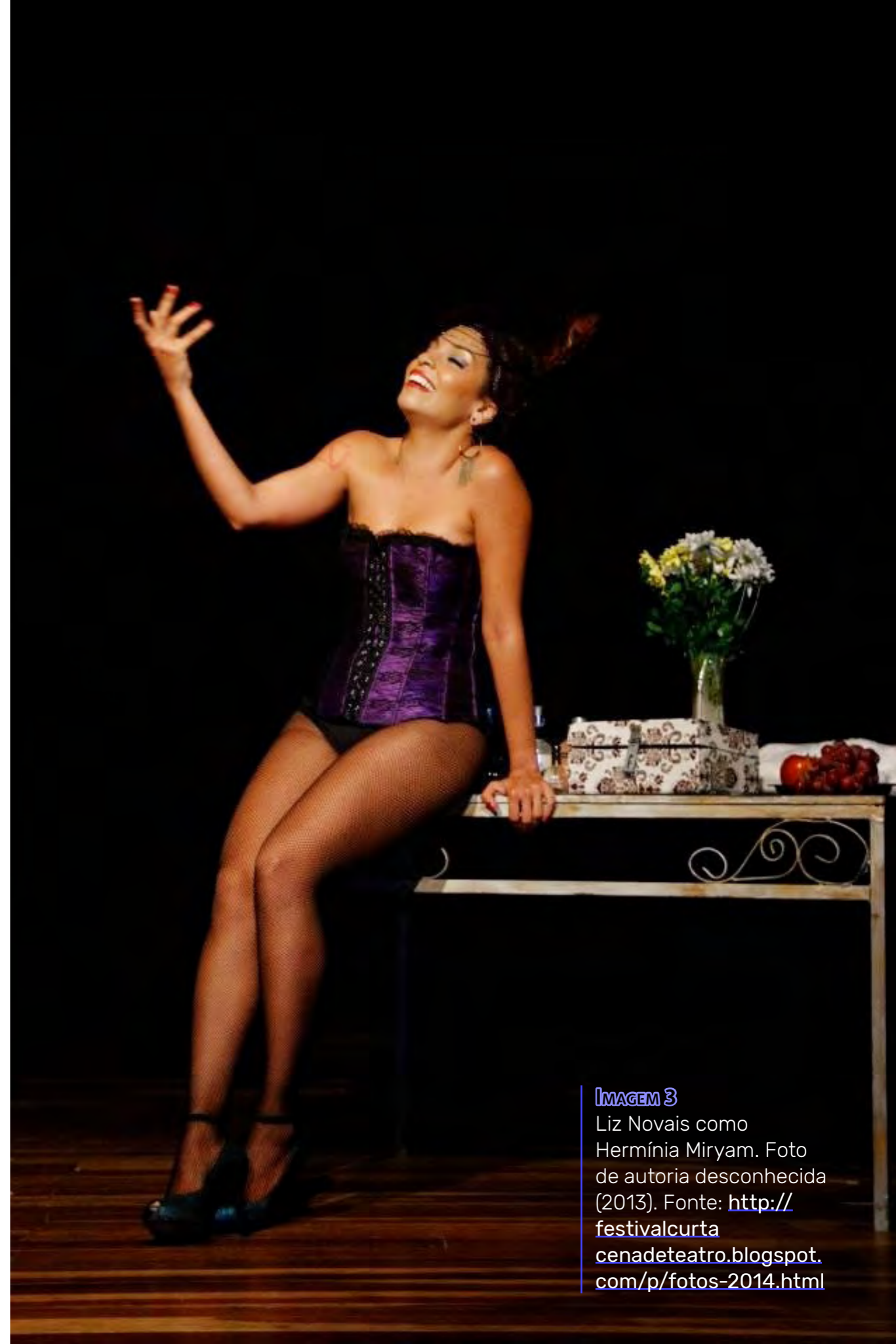
Liz Novais como  
Hermínia Miryam.  
Fotógrafa: Izabella  
Valverde, 2013



A cenografia denotava o palco e o camarim de um teatro, lugares ideais para o desenvolvimento da narrativa, já que os/as trabalhadores/as das grandes companhias de Teatro de Revista costumavam ter jornadas exaustivas. Era comum haver múltiplas sessões diárias dos espetáculos em cartaz – que se repetiam de 3 a 5 dias por semana, à noite. Durante o dia os novos espetáculos eram montados porque as companhias trocavam de repertório com enorme frequência para incluir as novidades (fatos nacionais e internacionais, tecnologias, modas etc.) e fidelizar o público. O ritmo da produção era tão frenético que é plausível compreender o edifício teatral como espaço de vivência e socialização diária, uma segunda casa para as/os trabalhadoras/es dos empreendimentos revisteiros.

O público, principal mantenedor das produções que dependiam de bilheteria, também se torna personagem do esquete quando Hermínia desce do palco e interage com ele – numa referência direta aos quadros de plateia, recurso dramático característico do Teatro de Revista. No entanto, a descida da personagem não pressupõe a quebra da quarta parede pelo simples fato de esta nunca ter sido construída.

O público é confidente da protagonista do início ao fim do esquete. É para o público que ela narra e revive os acontecimentos, tornando-o conscientemente seu destinatário direto. Por essa razão que se tem no épico a inspiração para a dramaturgia – o que se torna mais evidente com o efeito de distanciamento provocado pela última réplica do texto.



#### IMAGEM 3

Liz Novais como Hermínia Miryam. Foto de autoria desconhecida (2013). Fonte: <http://festivalcurta.cenadeteatro.blogspot.com/p/fotos-2014.html>



A interpretação da atriz e cantora Liz Novais, dirigida por Daniel Moreno, se inspirou nos estilos corporais e vocais típicos das vedetes dos anos 50 a partir do estudo de registros audiovisuais e fotográficos e do imaginário popular construído acerca dessas estrelas do passado. O luxo, a sensualidade e a elegância foram as chaves para a fisicalização da personagem.

Da mesma fonte bebeu a encenação, que materializou no palco o essencial, trazendo à cena apenas os elementos mais significativos para o desenvolvimento da dramaturgia. Assim se viam o globo de espelhos, remetendo aos recursos visuais “modernos” trazidos do exterior, uma penteadeira, um porta-joias, onde estavam guardados as cartas e o colar de pérolas (presenteado por Martim), e um ou mais jarros com as flores oferecidas pelos admiradores da plateia.

A mesma lógica essencialista se deu no visual da personagem, que priorizou no figurino, no cabelo e na maquiagem os elementos marcantes da estética da fase da *Revista Show*: maiô, meia-calça fina, salto-alto, adorno de cabeça e outros adereços que reforçassem a imagem luxuosa, sensual e elegante da vedete. A composição do visual da personagem foi realizada pela própria atriz, bem como a preparação vocal e a direção musical do esquete.

A trilha sonora, a cenografia e a iluminação foram assinadas pelo também dramaturgo e encenador Jones Mota. A trilha, assim como os outros elementos cênicos, foi pensada com atenção para condizer com a época, evitando possíveis anacronismos.<sup>5</sup>

A dramaturgia e a encenação se destinavam ao público adulto em geral, de preferência leigos a respeito da história da fundação da ETUFBA e do Teatro de Revista no Brasil. Público facilmente encontrado, inclusive em meio acadêmico. Assim, o problema do desconhecimento da história pelo grande público se tornou parte fundamental do artifício dramaturgicamente elaborado justamente para denunciá-lo.

O artifício é tornar verossímil uma relação amorosa entre a fictícia vedete carioca Hermínia Miryam e o cenógrafo, encenador e professor pernambucano Eros Martim Gonçalves (1919-1973), fazendo do suposto romance uma estratégia de geração de interesse no público e de inclusão dos conteúdos historiográficos mais relevantes sobre a criação da ETUFBA.

---

**5** Vale ressaltar que o enredo do esquete se passa num tempo histórico posterior aos acontecimentos narrados. Dessa forma, canções e outras referências que datem até a década de 70 podem ser utilizadas sem incorrer em anacronismo.





O cânone literário e o apelo das telenovelas (e de outras formas melodramáticas) evidenciam a popularidade das histórias de amor, ao passo que o estudo da história fica limitado a determinados círculos, principalmente em centros acadêmicos. Ambas as compreensões advêm dos mecanismos de controle articulados pelas classes dominantes, que veem o entretenimento como meio propício para propagação das suas ideologias às massas e o estudo da história como ação perigosa, já que a compreensão crítica de sua condição social poderia levar a revoltas populares.

Numa sociedade marcada pelo patriarcado e pela colonização, o romance fictício foi facilmente aceito pelo público em todas as apresentações, pois, quando Hermínia revela para o público que sua existência não passa de uma ficção, sendo parte de um artifício dramatúrgico para contar a história da criação da ETUFBA e do Teatro de Revista na década de 50, as reações observadas no público eram sempre de surpresa.



**IMAGEM 4**  
Liz Novais como  
Hermínia Miryam.  
Fotógrafa: Izabella  
Valverde, 2013



Dessa forma, por um lado, o romance viabilizou uma relação de cumplicidade entre Hermínia e o público – mantida pelo tom de segredo empregado, pelas demonstrações de afeto e pelos romances de ciúme da personagem. Por outro lado, a aceitação imediata da narrativa pelo público revela o quanto este está condicionado às ideologias homogeneizantes, como a heterossexualidade compulsória, exemplo que muito nos interessa. (GONZAGA, 2019)

A discussão sobre a orientação sexual de Eros Martim Gonçalves aparece na tese *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província* (2011), de autoria de Jussilene Santana, maior referência em relação à biografia desse importante profissional, para revelar como o preconceito daquela sociedade servia de argumento moralizante nas tentativas de macular a reputação de Martim, principalmente por meio de publicações em jornais.

Ao chegar na Bahia, jovem e bonito, é muito provável que Martim Gonçalves, também por isso, para além do poder administrativo e da inteligência notória, tenha atraído a atenção e a boa vontade de terceiros, aparecendo talvez mesmo como ‘um prêmio’, como um tipo de ‘carne nova’. Contudo, ao se revelar, pelo comportamento, ‘uma outra espécie de homossexual’, homem discreto, porém não-casado, com uma mentalidade muito diferente dos homossexuais locais, ou protegidos por uma vida dupla ou ‘reconhecidamente afetados’, como dão a entender as narrativas de Glauber Rocha e Helena Ignez já descritas acima, é muito provável que esse não envolvimento, essa não mistura, também tenha contribuído para a construção da imagem de isolado, alheio, superior que acompanha a persona pública de Martim Gonçalves. Essa rejeição pessoal sentida por aqueles que se achavam pretendentes poderia ser isolada da rejeição maior e mesmo pelo ódio profundamente devotados ao diretor? (SANTANA, 2011, p. 438)

Uma relação amorosa entre Eros e uma vedete é improvável não só por questões de sexualidade, mas também artístico-estéticas, já que não encontramos na bibliografia estudada afirmações que demonstrem interesse pessoal de Martim pelo Teatro de Revista, tanto como artista-pesquisador quanto como espectador.



O desinteresse pode estar associado à oposição histórica entre o teatro praticado pelos que hoje podem ser vistos como “renovadores modernos” e o teatro da “velha guarda” – oposição alimentada por grande parte da classe artística, principalmente daquela oriunda das elites econômicas e culturais que podiam subsidiar suas práticas e experimentações sem depender de bilheteria.

É possível que, além do desinteresse pela revista, houvesse críticas à sua tradição, como afirma Glauber Rocha ao defender Martim numa publicação no *Jornal do Brasil* em 1961: “O vedetismo nunca viveu na Escola, e nunca o diretor permitiu as menores atividades amadorísticas.” (SANTANA, 2011, p. 348). Contudo, para muitos críticos, “Martim Gonçalves e sua escola serão confinados no imaginário baiano como o verdadeiro foco do estrelismo teatral. Sendo, pelos jornais, o ‘vedetismo’ a característica principal inclusive do próprio Martim Gonçalves.” (SANTANA, 2011, p. 446-447)

Eram muitas as tensões e disputas existentes na época e que hoje podem ser estudadas graças aos esforços de autores como Jussilene Santana (2011, 2009), Raimundo Matos de Leão (2006), Aninha Franco (1998), dentre outros, que se dedicaram a pesquisar e publicar sobre a história do teatro moderno na Bahia.

Atualmente já é notório que as relações entre as diferentes teorias e práticas do teatro não precisam se basear em oposições, sendo possível conviver na diversidade e assim compor um grande ecossistema. Nesse sentido, a contemporaneidade nos convida a desfazer as dicotomias e a experimentar misturas que, embora pareçam incompatíveis à primeira vista, podem resultar em formas não convencionais de comunicação.

Novos olhares são possíveis tanto para o passado quanto para o presente. Assim se estabelecem e se validam nas ciências humanas campos de estudo mais recentes, como a decolonialidade (QUIJANO, 2005), a história do tempo presente (AREND; MACEDO, 2009) e, especificamente, o Teatro de Revista Contemporâneo (MOTA, 2020).

Hermínia Miryam, a paixão de Eros é um exercício dramatúrgico contemporâneo que transcende as diferenças históricas por meio da ficcionalização de um romance impossível para expor ao público a necessidade de se conhecer a história do teatro brasileiro, tanto para valorização da



nossa cultura, quanto para a instrumentalização das lutas por novas formas de estudá-la, registrá-la e contá-la hoje.

Afinal, como visto, o que a vedete e Eros têm em comum é o desconhecimento das suas histórias por parte do grande público. Então que se abram novos pontos de vista sobre o esquete e que outras experimentações sejam possíveis.



**IMAGEM 5**

Liz Novais como Hermínia  
Miryam. Fotógrafa:  
Izabella Valverde, 2013



# A DRAMATURGIA: HERMÍNIA MIRYAM, A PAIXÃO DE EROS

*A luz revela o palco, e nele Hermínia Miryam, vedete da década de cinquenta. Vestida a caráter, segura um grande globo de espelhos. No cenário algumas cartas, uvas, espelho e colar. A luz atinge o globo e irradia pontos reflexos em todo o ambiente. Ela canta sua própria ouverture.*

**Canção 1: Vedete Certinha.**

*Autoria: Luis Reis e Haroldo Barbosa, 1961.*

**A vida da vedete toda noite se repete  
Bota a roupa, tira a roupa pra dançar  
A noite a vedete nunca para  
Pinta a cara, limpa a cara  
Mostra o riso pra agradar  
Acima da cintura busto justo e petulante  
Abaixo da cintura, escultura extravagante  
Amadas, cobiçadas pela eterna ilusão  
Quem vê perna não vê coração.  
Buscando seriedade uma vedete  
se não for a Miss Tanguete  
vai custar para subir  
A vida da vedete toda noite se repete  
Bota a roupa, tira a roupa,  
limpa a cara, pinta a cara  
mostra o riso e vai dormir.**



**Hermínia** – Década de 50. Que saudade daqueles Anos Dourados. O Rio de Janeiro fervilhava em alegria, boemia, teatro, música e carnaval. As mulatas balançavam seus balangandãs nos sambas e batucadas da praça Tiradentes e nós, as vedetes, fazíamos a alegria do público da Cidade Maravilhosa. Eu trabalhava no Teatro Recreio. Parecia um dia comum. Cenário luxuoso, palco encerado, refletores afinados e ingressos esgotados. Parecia um dia comum, mas não era.

*Canção 2: Eu sou a uva.*

*Autoria desconhecida. Fonte: documentário As Vedetes do Brasil (2003)*

**Eu sou a uva do Rio Grande  
Eu sou a uva muito gostosa  
Eu sou a uva de grande parreira  
Todos me chupam de qualquer maneira  
“Ai, como eu gosto de ser chupada”**

*Hermínia interage com o público.*

**Hermínia** – Na cena de plateia, um homem me tirou o ar. Um jovem sério de olhar experiente. Fiquei louca de uma paixão fulminante e instantânea. Quando saí do teatro ele me esperava no passeio. Eros Martim Gonçalves Pereira beijou minha mão e me chamou para sair. Eu não deveria, mas fui. Fui encantada por aqueles olhos decididos. Charlamos de automóvel por Copacabana e conversamos sob a luz da Lua. Fiquei embasbacada com tanta experiência. Ele cursou medicina, estudou pintura, cenografia, foi a Londres, Paris, ganhou prêmio, escrevia para dois jornais, etecetera e tal. Tão inteligente que, perto dele, eu me sentia uma pequena uva. Pequena, mas gostosa. O que ele tinha de inteligente, meu amor, eu tinha de mocotó.



**Canção 3: Beija-me.**

*Autoria: Mario Rossi e Roberto Martins, 1943.*

***Beija-me!  
Deixa o teu rosto  
Coladinho ao meu  
Beija-me!  
Eu dou a vida  
Pelo beijo teu  
Beija-me!  
Quero sentir o teu perfume  
Beija-me com todo o teu amor  
Senão eu morro de ciúme..***

**Hermínia** – Estávamos tão apaixonados que dormíamos juntos quase todas as noites no hotel Le Paris, ao som de Dalva de Oliveira ou dos sambas que vazavam da praça Tiradentes. Foi um sonho de donzela... que acabou com o telegrama do Reitor da Universidade da Bahia, o tal do Edgard Santos. Eros aqui já era malvisto pelos olhos conservadores, mas foi o desafio que o fez aceitar o convite e partir. Para mim restou um buquê de flores e um colar. “Para iluminar o seu torso, minha uva”. *(Ela coloca o colar)* A saudade aperta mais que o pior dos espartilhos.

**Música 4: Felicidade.**

*Autoria: Lupicínio Rodrigues, 1947.*

***Felicidade foi se embora  
E a saudade no meu peito ainda mora  
E é por isso que eu gosto lá de fora  
Porque sei que a falsidade não vigora***



*Hermínia pega a primeira carta enviada por Eros e lê.*

**Carta 1 –**

Salvador, 1955. Minha uva, a viagem foi tranquila e a recepção na Bahia foi boa. A parceria com Edgard será valiosa. Tenho a missão de implantar a primeira Escola Superior de Teatro em nível universitário da América Latina. Mas ainda estou conhecendo o terreno daqui. Já tenho saudades suas. Os encantos das moças de cá não chegam nem perto da sua beleza. Beijos do seu Eros.

*Hermínia pega a segunda carta e lê.*

**Carta 2 –**

1956. Salvador é uma província. Culpa dos poderosos conservadores que não permitem o progresso. Os jornais propagam os fatos e aleives do Brasil. No Diário de Notícias tenho espaço, já no *A Tarde* mal consigo notinhas. A rixa do *A Tarde* com Edgard fecha as portas para a Universidade. O pior nem é isso. Não tenho sequer um espaço fixo para iniciar as aulas. Cada dia é um novo e grande abacaxi. Falei com Edgard, vou visitar as universidades de teatro de outros países e quando eu voltar terei bons modelos para criar uma escola exemplar. Tenho saudades suas. Sonho com seus beijos de uva. Eros.

**Hermínia –**

Nos encontramos um ano depois no mesmo hotel. Naquela noite não ouvimos nada além de Dalva de Oliveira e nossos corpos. No dia seguinte ele partiu para os Estados Unidos e só passou por mim quatro meses depois, a caminho da Bahia. Dessa vez não houve noite. Só um rápido encontro na confeitaria Colombo. Fiquei meses sem notícias dele. Só me escreveu depois que a Escola de Teatro foi oficialmente criada.





### **Carta 3 –**

Dei a largada no teatro profissional na Bahia. Mesmo sem edifício próprio, houve bastante procura. Só não sei se os inscritos ficarão satisfeitos com o resultado. Para entrar na minha escola não importa se é branco, preto, engraxate ou filho de coronel. O que importa para mim é o talento, doa a quem doer. Eu quero o melhor. Trarei professores estrangeiros e até convenci Clarice Lispector a traduzir do japonês um texto dramático para nossa montagem. Vou transformar Salvador em um polo de produção respeitável. Eros.

### **Hermínia –**

Nada de saudade. Junto à carta ele me mandou um jornal sobre a abertura da escola com a foto de uma atriz, professora convidada por ele. Uma loura com cara de metida. Era estrangeira e deveria ser mais inteligente que eu. Eu é que nunca seria convidada para nada. Afinal, o que uma Vedete poderia ensinar na Universidade? A rebolar? Até hoje somos vistas como prostitutas pelos intelectuais metidos a gás com água. Fiquei enraivada com toda aquela história e passei a tentar esquecê-lo. Foquei nos palcos da Revista e caí nas graças do público. E enfim cheguei ao auge da fama.

*Canção 5: Sassaricando.*

*Autoria: Luís Antônio e Jota Júnior, 1952.*

***Sa-Sassaricando***  
***Todo mundo leva a vida no arame***  
***Sa-Sassaricando***  
***A viúva, o brotinho e a madame***  
***O velho na porta da Colombo***  
***É um assombro***  
***Sa-Sassaricando***



**Hermínia** – É, mas enquanto eu charlava com minha fama na Tiradentes, Eros vivia na boca da espera.

**Carta 4** – 1959. Tem coisas que eu só consigo no grito. Estou impaciente, é difícil lidar com gente de pensamento atrasado. Mas no meio da mediocridade, com esforço se consegue algumas coisas. Fiz uma parceria com a arquiteta Lina Bo Bardi, estamos desenvolvendo alguns projetos juntos. Alguns jornais se empenham em me desmoralizar, dizem que sou um tirano autocrata. Não entendem que a Escola ainda é muito jovem para caminhar sem minhas pernas. Nesses momentos eu te desejo ainda mais. E antes que pense coisas infortunadas, a Lina Bo é apenas uma grande amiga. Você sempre será a minha única uva. Eros.

**Hermínia** – Meu Eros virou um pai superprotetor. Ele se sacrificou para criar e cuidar da Escola de Teatro, mas não entendia que, assim como um filho, uma hora a Escola cresceria e teria que caminhar com as suas próprias pernas.

**Carta 5** – 1961. O desentendimento com o aluno João Augusto já foi longe demais. O indivíduo saiu da Escola e agora criou um grupo independente chamado 'Teatro dos Novos'. Dizem que as peças que eles produzem têm muito do que ele aprendeu na Escola. Só que lá é ele quem manda. Tudo estaria bem se os jornais não fizessem questão de expor a opinião dele sobre mim. Cansei dessa perseguição. Assinei meu pedido de demissão. Saiba que, enquanto lê essas palavras, eu viajo permanentemente de volta ao Rio de Janeiro. Estou contando os segundos para te encontrar de novo. Eros.



*Canção 6: Bandeira Branca.*

*Autoria: Max Nunes e Laércio Alves, 1970.*

***Bandeira branca, amor  
Não posso mais  
Pela saudade***

***Que me invade  
Eu peço paz (bis)***

**Hermínia** – Quando o reencontrei ele me pareceu diferente. Ele estava feliz em me ver, mas não conseguia lidar com a frustração de ter deixado a Bahia antes de cumprir sua missão. Até pensei em trabalharmos juntos, mas nossas praias eram diferentes. Eros então foi trabalhar em São Paulo. Mas com o golpe de 64 tudo ficou ainda mais difícil, até trocar cartas era perigoso. E as cartas eram nosso elo. Perdemos contato. Depois de um tempo soube que ele viajou para a Alemanha e voltou para o Brasil no ano seguinte. Mas para mim ele não voltou mais. Morreu pouco tempo depois. Aos 54 anos.

*Canção 7: Estrela do Mar.*

*Autoria: Marino Pinto e Paulo Soledade, 1951.*

***Um pequenino grão de areia  
Que era um pobre sonhador  
Olhando o céu viu uma estrela  
E imaginou coisas de amor***

***Passaram anos, muitos anos  
Ela no céu e ele no mar  
Dizem que nunca o pobrezinho  
Pode com ela encontrar***



*Se houve ou se não houve  
Alguma coisa entre eles dois  
Ninguém soube até hoje explicar  
O que há de verdade  
É que depois, muito depois  
Apareceu a estrela do mar*

**Hermínia** – Eu nunca vi destruírem tão rápido a imagem de um homem como fizeram com Martim Gonçalves. Tentaram apagar os seus méritos, mas não conseguiram apagar seus feitos. Hoje já existem livros que revelam os estilhaços da história do meu Eros. Eu só não entendo por que Hermínia Miryam não está em nenhum livro, nem fotografia, nem manchete de jornal!

*Hermínia quebra o colar, as pérolas se espalham pelo salão escuro. A luz diminui. A atriz tira a pele e o adorno.*

**Hermínia** – Todos os fatos sobre a criação da Escola de Teatro da UFBA e sobre o Teatro de Revista no Brasil dos anos 50 são reais, mas eu não. Eu, Hermínia Miryam, nunca existi. Não faço parte da vida de Eros Martim Gonçalves. E se vocês conhecessem a história dele, saberiam os porquês. O nosso romance foi só uma desculpa. Sim. Um artifício dramático para que vocês ficassem até o final e conhecessem um pouco da história do seu próprio país.

*A luz cai aos poucos.*



*Canção 8: Para Dizer Adeus.*  
*Autoria: Edu Lobo e Torquato Neto, 1961(?)*

**Adeus**  
**Vou pra não voltar**  
**E onde quer que eu vá**  
**Sei que vou sozinho**  
**Tão sozinho amor**

---

## REFERÊNCIAS

---

- » ADICHIE, Chimamanda. *O perigo de uma história única*. Adaptação de palestra no TED Talk, São Paulo, Companhia das Letras, 2019.
- » AREND, Sílvia M. Fávero e MACEDO, Fábio. Sobre a História do Tempo Presente: entrevista com o historiador Henry Rousso. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 201-216, jan./jun, 2009.
- » AS VEDETES DO BRASIL. Direção: Dimas Oliveira Junior e Felipe Harazim. Produção: WeDo Comunicação. São Paulo: Rede STV SESC SENAC DE TELEVISÃO, 2003. Disponível em: <<https://youtu.be/0InhtAwIFRE>>. Acesso em: 15 nov. 2019.
- » FESTIVAL CURTA CENA DE TEATRO. *Resultado do III Festival* [...]. Disponível em: <<http://festivalcurtacenadeteatro.blogspot.com/2014/04/resultado-do-iii-festival-curtacena-de.html>>. Acesso em: 17 de nov de 2021
- » FRANCO, Aninha. *O Teatro na Bahia Através da Imprensa – Século XX*. Salvador: FCJA/COFIC/FCEBA, 1998.
- » FUNCEB, Fundação Cultural do Estado da Bahia. *Hermínia Miryam, a paixão de Eros (Salvador)*. Disponível em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/veraocenico/espectaculos/herminia-miryam-a-paixao-de-eros.html>>. Acesso em: 17 nov. 2021.



- » GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2. Ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- » GONZAGA, Paula Rita Bacellar. 3. “Ser lésbica negra é sempre procurar uma terceira saída [...]”. In: *“A gente é muito maior, a gente é um corpo coletivo”*: produções de si e de mundo a partir da ancestralidade, afetividade e intelectualidade de mulheres negras lésbicas e bissexuais. 2019. 347 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.
- » LEÃO, Raimundo Matos de. *Abertura para Outra Cena* – O Moderno Teatro da Bahia. Salvador: Fundação Gregório de Mattos/Edufba, 2006.
- » MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*: Dossiê: Literatura, língua e identidade, Niterói, n.34, p.287-324, 2008. Disponível em: <[www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf](http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf)>. Acesso em: ago. 2018.
- » MOTA, Jones Oliveira. *Teatro de Revista Contemporâneo*: história, ensino e reexistência. 2020. 330 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.
- » QUIJANO, A. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales: Clacso, 2005
- » SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves*: uma escola de teatro contra a província. 2011. 776 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2011.
- » SANTANA, Jussilene. *Impressões modernas*: teatro e jornalismo na Bahia. Salvador: Vento Leste, 2009.
- » VENEZIANO, Neyde. O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e convenções. 2ª. edição. São Paulo: SESI-SP, 2013.
- » VENEZIANO, Neyde. O sistema vedete. In: *Repertório*, Salvador, n. 17, p. 58-70, 2011.
- » VENEZIANO, Neyde. *As grandes vedetes do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- » VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar*: teatro de revista brasileiro... Oba!. Campinas, SP : Editora da UNICAMP, 1996.



# PRÁTICAS DE MONTAGEM NA ESCOLA DE TEATRO DA UFBA: ensaio a partir de lembranças de um professor entre 2011 e 2013

SÉRGIO NUNES MELO

Coordenador do Curso de Artes Cênicas da UFSC, é graduado pela Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi (Milão), bacharel e mestre pela UERJ, doutor pela University of Toronto, ator, diretor, dramaturgista, autor teatral e tradutor encenado e publicado. Foi roteirista da TV Globo, professor substituto de literaturas de língua inglesa na UFF e de inglês instrumental para turmas de ações afirmativas na UERJ. Lecionou teatro na British School (RJ), na Escola de Teatro Martins Pena (RJ) e na University of Glasgow, como afiliado durante seu pós-doutorado.

## **RESUMO**

O presente ensaio busca reunir breves relatos de processos de ensino e de aprendizagem deste professor na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA) entre os anos de 2011 e 2013. Para tanto, foram selecionadas três práticas de montagem e reflexões a partir das respectivas experiências relacionais. O relato contribui com estudos relativos à história da formação artística no campo das artes da cena, particularmente na Escola de Teatro fundada em 1956, em Salvador, a alma mater dos cursos universitários de teatro no Brasil.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

ETUFBA. Interpretação. Relacionalidade. História da educação teatral.

## **COURSE PRODUCTIONS AT THE UFBA THEATRE SCHOOL: essay based on recollections of a teacher between 2011 and 2013**

### **ABSTRACT**

*The present essay aims to gather succinct reports of this teacher's teaching-learning processes at Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA), between 2011 and 2013. To this aim, three productions have been selected, and reflections weaved out of the respective relational experiences. The report is a contribution to the studies concerning the history of the artistic training in the field of the performing arts, particularly at the School of Theatre founded in 1956, in Salvador, the alma mater of university theatre courses in Brazil.*

### **KEYWORDS:**

ETUFBA. Acting. Relationality. Theatre education history.





# SALVADOR, MAIS DO QUE UMA MOLDURA

Em 2011, comecei a conhecer as atrações de Salvador, tais como o litoral com pôr do sol em toda sua extensão de península. A despeito desse cenário exuberante, Salvador talvez seja a metrópole mais desestabilizadora do Brasil. Capital estadual com o terceiro maior número de conglomerados subnormais do país, Salvador tem duzentas e setenta “quebradas” – comunidades que apresentam uma ou mais das seguintes características: ocupação ilegal de terra, precariedade no padrão habitacional e escassez de oferta de serviços essenciais. A primeira capital do Brasil acrescenta à concentração de contrastes inconciliáveis o fato de abrigar a maior população negra fora da África. O epíteto Roma Negra é um tributo à ancestralidade africana que, até involuntariamente, expõe a segregação da qual uma etnia é objeto. Nesse contexto, entre o salubre gingado da capoeira e o sal a arder nas feridas abertas do cotidiano, meu aprendizado de magistério na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA) foi uma trajetória particularmente desafiadora.

O ensino-aprendizado do teatro no âmbito acadêmico implica uma distinção entre o conservatório e a universidade. O conservatório põe o aprendiz em contato direto com o sacrifício (*sacrum officium*). Já a academia, híbrido entre a prática e a reflexão, corre dois riscos: o de deixar a desejar em relação à técnica e o de não contemplar satisfatoriamente a teoria. A superação dessa conjuntura só pode se dar no equilíbrio entre a persistência inerente à arte teatral e as reivindicações das Humanidades, que tendem a eclipsar a demanda sacrificial, inerente ao teatro enquanto linguagem específica, porque teatro dá trabalho. Nesse sentido, é importante assinalar que a educação formal para uma população abrangente, sobre a qual se fala hoje como se fosse baseada em pressupostos inquestionáveis, é um experimento do fim do XIX, criado “para gerir a escala urbana, a diversidade urbana e as necessidades de uma economia urbana industrial” (ERICKSON, 2019, p. 36).<sup>1</sup> Mas como estavam articulados esses parâmetros em Salvador quando ali cheguei?

Em 2011, as cotas, implantadas pioneiramente na capital fluminense onze anos antes, estavam consolidadas nacionalmente. O alunado da ETUFBA estava representado por pretos e pardos, alguns dos quais eram extremamente pobres. Visto que educar é contribuir para que o aprendiz

<sup>1</sup> Esta e todas as outras traduções de publicações em línguas estrangeiras são minhas. Original: “for managing urban scale, urban diversity, and the needs of an urban, industrial economy.”



se desenvolva a partir do seu próprio interesse, o docente se vê no refinamento constante de um papel que não pode ser o de colonizar, o de formatar discípulos, mas o de facilitar o desenvolvimento de potencialidades singulares, sem negligenciar os limites das circunstâncias socioeconômicas, que sem dúvida atrapalham o aprendizado.

---

## DO UNIVERSAL AO PARTICULAR E DE VOLTA AO UNIVERSAL

---

Nos dois anos e meio em que trabalhei na ETUFBA, os professores dos módulos que desembocavam em práticas de montagem eram solicitados para atuarem também em orientações de ensaios. Nessa dinâmica de consultoria, com uma ampla variedade de propostas de encenação e de estilos interpretativos, testemunhei um número significativo de montagens universitárias cativantes no palco do Teatro Martim Gonçalves (TMG) e em espaços alternativos, tais como o *foyer* do TMG, o pátio da ETUFBA etc.

Diante do desafio de selecionar um número reduzido de reminiscências de objetos observacionais, optei por resgatar a memória de duas práticas de montagem com uma turma de Interpretação e a orientação de uma prática de montagem de formatura em Direção, na qual colaborei também como coautor.

Um texto espetacular demanda que teoria e prática se complementem, não só porque interpretação não pode prescindir de análise de texto, mas também porque a história das montagens deve orientar os projetos a fim de que se estabeleça um diálogo produtivo e inovador entre os insumos do passado e os da história cultural recente. Embora sejam em menor quantidade do que o Iluminismo nos possa fazer crer, valores universais existem e são perpassados por emoções e sentimentos, matérias-primas da arte teatral por excelência. Como toda a comunicação é tradução, no teatro, é preciso encontrar a frequência em que uma percepção regional se sintoniza



com um legado que, embora reconhecidamente universal, também surgiu de uma percepção particular – com potência de visão abrangente.

---

## **A MÃE DESBUNDADA, FAZENDO RIR COM DARIO FO E FRANCA RAME**

---

A primeira oportunidade de dirigir alunos-atores veio em 2012, com um programa de disciplina prática que estipulava o estudo da comédia. Para um grupo formado por Ana Cristina Henrique, Ana Tereza, Evana Jeyssan, Mariana Barbosa, Saulus Castro e Uerla Cardoso, selecionei o esquete *A Mãe Desbundada*, de Dario Fo e Franca Rame, que traduzi para a ocasião. O elenco começou a experimentar as falas em ação, apresentando materialidades para as marcas desde os primeiros ensaios. Só Ana Cristina era mãe de uma criança. Todos deveriam, portanto, encontrar a maturidade de uma personagem que tem um filho adulto e compreender a força motriz que leva uma mulher madura a trocar o conforto burguês pela liberdade. Para Saulus, o desafio era maior, pois precisava descobrir um tom feminino convincente a partir de uma heteronormatividade patente, realçada por espessos pelos faciais, dos quais ele se livraria especialmente para as apresentações, em que usaria maquiagem e figurino femininos. Essas visualidades, alinhadas com a encenação, foram assinadas por Renata Cardoso. Já o cenário foi obra da contingência e da entrega do elenco ao processo.

Havia, naquela época, seis cubos pretos de madeira que eram utilizados por todos que os encontrassem. O elenco propôs a utilização desses cubos para a movimentação do pequeno coro que constituíam, revezando as falas e ações da protagonista. Deslocados pelo coro, os cubos se transformavam em confessionário, assentos, corredor de igreja etc. Concentrando-me no aprimoramento das materialidades dos atores nas improvisações, não fiz mais do que refinar a proposta cênica do grupo.



*A Mãe Desbundada* estreou no vão do Teatro Castro Alves, que tinha a vantagem de agregar ao público regular os transeuntes que decidissem se deter ali por algum tempo. Mais azeitada, a encenação se apresentou nos jardins do Palacete das Artes, onde foi apreciada por um público cuja composição ia muito além da comunidade da ETUFBA. Por exemplo, foi ali que conheci a Profa. Alessandra Caramori, do curso de Letras. Como desdobramento desse contato, uma orientanda de um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Alessandra, Cristiana Almeida de Sousa, escreveu uma monografia sobre a tradução da peça. Esse TCC deu origem a um artigo escrito a quatro mãos pela orientadora e pela orientanda, publicado na *Urdimento: A Mãe Desbundada: uma tradução baiana para o monólogo La Mamma Fricchettona*, de Dario Fo e Franca Rame.

A recepção calorosa nos levou a uma terceira temporada no Centro Cultural Ensaio. A montagem rendeu reconhecimentos gratificantes no Festival de Teatro Amador (FETA): indicações de melhor intérprete, melhor direção, melhor figurino, melhor espetáculo e uma premiação de melhor ator coadjuvante para Saulus. Assim o elenco de jovens alcançou vários êxitos – entre eles, revelar ao público soteropolitano um texto inédito na Bahia, além de tocar esse público com a emoção da magnificência humana.

---

## ***ESTA NOITE, ENTRE O ESPONTÂNEO E O MARCADO A PARTIR DE PIRANDELLO***

No semestre seguinte, com a mesma turma, o programa da disciplina de Interpretação estipulava o estudo do teatro ocidental do século XX, que tem a metalinguagem exponencial como uma das características principais. Pensei em *Esta noite se improvisa*. Mas a encenação do texto não me convencia do ponto de vista da história cultural recente, porque as experimentações contemporâneas atingiram a saturação da metalinguagem.



Para contemplar o público contemporâneo, a experiência deveria traduzir, para os dias de hoje, a situação da peça, de modo que seu conceito pudesse recuperar o impacto (perdido) da *desfamiliarização* quando a peça estreou em 1930, 13 anos após o formalista russo Viktor Shklovsky ter cunhado o termo, chamando atenção para um procedimento estético atemporal, mas que ganhava destaque na modernidade. O princípio ordenador central do projeto deveria ser a experimentalidade ao invés da reprodução da linguagem de um momento historicamente insubstituível. Recorrendo a uma referência mais recente, decidi que a abordagem daquela prática de montagem se orientaria pelos princípios do teatro antropológico, ou seja, a materialidade atorial, incluindo sua dramaturgia, seria o principal valor da montagem. A dica para essa abordagem está explicitada no próprio texto dramático: “[s]e uma obra de arte sobrevive é porque ainda podemos tirá-la da fixidez de sua forma e derreter essa forma dentro de nós em movimento vital” (PIRANDELLO, 2020, p. 5). O essencial era encontrar em nós próprios a vitalidade correspondente ao insumo do passado em seu fulgor máximo.

Com uma variedade de sentimentos e atitudes, os alunos-atores embarcaram na ousada aventura de criação de cenas inspiradas no esforço de um líder em dar unidade a egos incontinentes. Ocorre que, desde fins do século XIX, a presença física já era considerada o principal elemento propulsor da cena – ainda que sob o signo da sintonia, da unidade, da consistência do projeto. Assim sendo, os alunos-atores assumiram a responsabilidade de serem seus próprios dramaturgos e dramaturgistas.

À primeira vista, a abordagem colaborativa pode acenar para um empreendimento ambicioso ou dispersivo demais; as perspectivas dependem da arte da negociação, dos louvores rendidos a Hermes. Em harmonia com essa condição, coloquei os alunos-atores diante de algumas possibilidades de recepção de cada “desenho” por eles executado. A principal força propulsora da minha interação com os alunos-atores era a intenção de mantê-los em contato com a integridade originária do melhor de suas materialidades. A preservação dessa integridade é um problema cuja resolução se encontra no frescor que flui espontaneamente no ato criativo original, mas que foge a galope quando se tenta repeti-lo sem o devido cuidado. Nessa perspectiva, minha tarefa era treinar o vigor do pôr-se em presença em uma cena mais ou menos marcada, mas com a força eruptiva da improvisação, com o entusiasmo da primeira vez.



Nas apresentações, enquanto o público esperava o espetáculo, o elenco já estava no jogo cênico da liminalidade, iludindo os espectadores sobre contratempos imaginários que poderiam impedir a apresentação. Os atores foram tão aplicados na improvisação da franja do espetáculo que até eu me confundia às vezes. Ao lembrar da resistência que enfrentei para chegarmos diante do interesse genuíno de um público que seguia o espetáculo itinerante dentro das dependências da ETUFBA, a conclusão só pode ser a de que “o que não me faz morrer me torna mais forte” (NIETZSCHE, 2001-b, p. 7).

Eu não poderia prever que, para alguns alunos-atores, seria tão dolorosa a exposição do caos interior a fim de que, moldado com o auxílio de um observador externo (o diretor), esse patrimônio imaterial fosse organizado como uma dramaturgia. O sentimento generalizado da turma era o de desconfiança manifesta quanto à proposta, uma espécie de insubordinação velada. Mas uma sequência de acasos contribuiu para que o desafio fosse superado de modo que todos os alunos-atores desempenhassem uma participação digna de nota numa montagem que, mesmo só tendo cumprido o número de apresentações exigidas formalmente pelo currículo, cativou a atenção da plateia em suas apresentações.

Nara Keiserman (da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO) tinha estado em Salvador e contribuíra com a apresentação de sua pesquisa vigente na época para a disciplina de Corpo, ministrada por Jacyan Castilho (atualmente da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ), que era docente da ETUFBA na época. Nessa interação com o alunado da ETUFBA, Nara tinha feito uma demonstração de técnicas parateatrais aplicáveis à interpretação. Essa aula ficou vividamente gravada na memória de alguns alunos, particularmente na de Daniel Moreno e Uerla Cardoso, que, diante da crise da turma quanto à decisão de se lançar, situação que, *mutatis mutandis*, é o drama das personagens de *Esta noite se improvisa*, destacaram-se do coro inerte e se prontificaram a contracenar do nada. Não havia qualquer instrução. Tratava-se de dois atores se lançando no abismo de mãos dadas. Antes de começarem a improvisação, porém, explicaram que fariam um exercício aprendido no encontro com Nara: a aplicação de pancadinhas com os nós dos dedos no próprio esterno de modo a estimular o timo. Imbuídos da instrução de que o timo, situado bem acima do coração, é um portal para as emoções criativas, numa espécie de parceria com seu eminente vizinho do andar de baixo, o coração, Daniel e Uerla convocaram-se à ação. Foi o toque propiciatório do timo que lhes possibilitou o sopro iniciático, a experiência instauradora da montagem.



Depois de poucos minutos desse exercício de concentração, Daniel e Uerla começaram a chamar-se mutuamente enquanto executavam deslocamentos espaciais na sala de aula. Sem demonstrar qualquer hesitação, contracenavam com firmeza como companheiros lançados ao acaso numa aventura cujo objetivo era transformar o espaço e a percepção da plateia a partir de um salto mortal no qual é impossível se esborrachar, posto que o abisso da busca pela expressão não tem fundo, carece de fundamentação, mas só pode ser percebido às custas de determinação. Nesse vácuo, Daniel e Uerla criavam a quintessência do sentido. Afinal, é preciso encarar o abstrato para se atingir o concreto: “Quanto mais abstrata a verdade que desejares ensinar, mais deverás seduzir aos sentidos para que se sintam atraídos por ela” (NIETZSCHE, 2001-a, p. 86). Daniel e Uerla proporcionaram à turma uma demonstração de que, para se romper a esterilidade da inércia, é necessário, como nos ensina Grotowski, transformar a intensidade provocada em ritmização (GROTOWSKI, 1987, p. 54).

Tocados pela cumplicidade com o par de colegas ousados e pelo senso de propósito exclusivo que deles exalava, os outros começaram a perceber que a lacuna que os separava da criatividade se tornava insignificante na medida em que o medo fosse superado. Foi o que aconteceu, por exemplo, com Ana Cristina Henrique e Ana Teresa, construindo uma série de breves esquetes que costuravam as outras cenas, prestando uma homenagem às faxineiras da ETUFBA, funcionárias terceirizadas invisibilizadas por um cotidiano agitado e absorvido por suas próprias inquietações. O fato de as faxineiras passarem despercebidas não as impede de poderem perceber os agentes centrais do espaço em sua excentricidade. Assim, entre uma varrida e outra, as colegas representadas pelas Anas, com uniformes autênticos emprestados como figurinos, comentavam o fenômeno “escola de teatro”, com suas excentricidades, seus enredos de romances, suas traições, seus chiquês, suas diversidades sexuais e suas ousadias de todos os tipos. A perspectiva das faxineiras sobre o fenômeno teatro lançava luz sobre a marginalidade ontológica de uma tribo universal. Uma lição especular: é inevitável se estar à margem para se ocupar o lugar de um dos sacros ofícios que fazem o que passa despercebido pelo utilitarismo tornar-se visível.

Antes – e com o intuito – de escrever este ensaio, consultei vários dos agentes aqui mencionados sobre a possibilidade de terem algum registro audiovisual ou um roteiro de suas cenas. Daniel e Uerla responderam-me que não havia qualquer reminiscência além de uma foto de ambos contracenando no pátio da ETUFBA, sinal de que ainda não aprendemos a lição da



documentação. O diálogo com Daniel rendeu uma reflexão: que aquele trabalho “era o puro fenômeno”. E não é que era mesmo? Ser o puro fenômeno equivale a dar espaço para a irrupção irrompendo diante dos olhos sem qualquer mediação. Daniel, Uerla, as Anas e os demais se iluminavam porque se tornavam inocentes, porque superavam as dicotomias corpo-mente, sujeito-objeto, espaço cênico-plateia, teoria-prática, sentimento-pensamento, apreciação-crítica, sonho-tangibilidade, telúrico-etéreo. Então o que aparecia *era* – sem imposições de significados. O superficial constituía a própria fundamentação e seu sustento. Estava em questão conquistar o conhecimento que possibilita cativar o espectador através da visão sutil que encontra expressão concreta. “Seduzir os sentidos para tal pensamento, para tal ‘visão’, enquanto reivindicação de superfície, quer tão-somente dizer: *ater-se ao fenômeno* e tê-lo sempre como base ou fundo do todo ‘visível’, de todo processo de visualização” (FOGEL, 2003, p. 73). Os alunos-atores poderiam seguir improvisando tendo um roteiro de base que jamais era repetido à risca e que, nem por isso, era menos consistente do que uma sequência de falas extraídas de um texto dramático.

*Esta noite* foi um exercício de *poiésis* cênica, de produção de presença enquanto matéria-prima artística para além de todos os outros valores de montagem. Os atores iluminaram-se, paradoxalmente transcendendo a transitoriedade pelo seu acolhimento. Assim, o que quer que tenha aparecido, nesse trabalho, se originava da apropriação de um interesse que, desde si e por si, agia, atuava, mostrava e determinava o que aparecia – a atuação, a cena, enfim, o afeto do ator em sua atividade de exposição com hora marcada no lugar onde se vê. Todas as cenas nasceram de improvisações, algumas das quais receberam tratamento dramatúrgico de uma equipe formada por este diretor, Hayaldo Copque, e por alguns alunos voluntários da própria turma, a exemplo das Anas. À exceção de Luciano Bahia, diretor musical, toda a ficha técnica foi composta por alunos e professores da própria turma. Depois do drama sobre o drama para atravessarmos o processo, o resultado foi um ato de amor com o qual presenteamos os espectadores.





# *DON JUAN, A* **CONQUISTA DO CONHECIMENTO A PARTIR DE MOLIÈRE**

O convite para orientar o TCC de um aluno de Direção foi uma das maiores honrarias que recebi na ETUFBA. Em primeiro lugar, porque os docentes-diretores, geralmente encarregados desses alunos, se concentravam no Departamento de Técnicas do Espetáculo, não no de Fundamentos do Teatro, onde eu estava alocado. Em segundo lugar, porque Fausto Soares, de uma turma de alunos-diretores particularmente talentosos e dedicados daquela época, se sobressaía por uma atitude na qual flexibilidade e firmeza não são qualidades mutuamente excludentes – um caráter não muito comum em empreendedores. Por isso mesmo, orientá-lo significava que a minha perspectiva deixaria traços tanto no processo quanto no resultado, sem que a assinatura do formando fosse minimizada. Ao contrário, tratava-se de um espetáculo autoral de custo baixíssimo, em que um aluno-diretor, com habilidades administrativas adquiridas independentemente de sua formação na ETUFBA, sabia se colocar profissionalmente de modo a aproveitar o que a generosidade e a competência de cada colaborador pudessem oferecer ao projeto.

A coautoria do texto dramático foi ilustrativa da capacidade que Fausto teve para coordenar as contribuições que, muitas vezes, provinham das melhores fontes para a composição artística, o espírito lúdico e o rigor, os quais, quando aliados, constituem a única força motriz em que se pode apostar. A picardia dos diálogos e das canções atestava o papel da diversão, e a consistência formal dos gêneros discursivos e musicais (comédia, valsa-soul etc.) evidenciava o cuidado na execução.

Como somatório de colaboradores do texto dramático, devemos considerar onze pessoas com algum contato com a ETUFBA: o diretor, Fausto; o orientador, este ensaísta; um colaborador dramaturgico e prata da casa, Hayaldo Copque; Ricardo Ribeiro, diretor musical que também assinou algumas



letras de canções; Heraldo de Deus, o protagonista, que contribuiu para a letra de uma das canções; Ronald Vaz, um talento musical da Licenciatura, que colaborou intensamente com Ricardo; Fabio Borba, coautor de uma das canções; os alunos regulares da Atuação: Andrea Rodrigues, Fernando Antonio e Natielly Santos, além de Larissa Lacerda, aluna de Direção, que colaboraram com a composição de algumas canções. A profusão de insumos na composição dramática atesta o manancial de agentes criativos vinculados à ETUFBA ou que gravitavam ao seu redor na época, uma concentração de senso de comprometimento acima da média. É mister encontrar o equilíbrio entre suor e sorrisos para se forjar uma arte de logística tão complexa, com tantos obstáculos, quanto o teatro.

O primeiro empecilho foi encontrar o protagonista do espetáculo. Don Juan é um arquétipo de energia viril incomum. Como é um sedutor, demanda considerável poder de atração física e uma dose generosa de charme. Para que um ator doe esses atributos ao personagem, deve deles dispor. Além dessas especificidades do papel principal, estava em jogo um musical, ou seja, era um pré-requisito que o ator escolhido cantasse com desenvoltura. Não encontramos um candidato que reunisse todos os atributos. Fausto, Ricardo e eu, que formávamos a comissão de seleção de elenco, tomamos a decisão de recrutar Heraldo, atraente e sedutor, mas que demandava atenção especial de Ricardo para a preparação vocal e os ensaios das canções.

A dedicação compensou. Não se poderia exatamente afirmar que Heraldo tenha saído dessa experiência com a habilidade do canto como uma de suas qualificações mais notórias. Porém defendeu, com a competência adquirida em um período exíguo de aprendizado, o quinhão musical que lhe era solicitado pelo projeto. Poderíamos argumentar que esse esforço particular dos ensaios epitomizou o processo colaborativo em torno a Fausto.

Um acordo implícito de fluidez dos papéis dos membros da equipe de liderança imprimiu o caráter construtivo de desterritorialização dos perfis funcionais de uma equipe. Eu, por exemplo, que tenho por regra fazer comentários somente para o diretor quando me é confiada a missão de observar um processo, isto é, a cena antes de o espetáculo entrar em temporada, ocasionalmente quebrei a rigidez normativa e instruí atores diretamente. O tempo exigia. A obra e suas condições de produção têm seus próprios ditames. O artista precisa desenvolver a capacidade de auscultar o que a obra em fase crucial de desenvolvimento tem a dizer sobre sua própria evolução. Naquele contexto, em ensaios com atores amadores e à noite, quando a melhor energia já se foi, a urgência e o bom senso deveriam superar protocolos.



Em 2014, recentemente transferido para Florianópolis, foi particularmente gratificante ir a Salvador com o propósito de participar da banca de avaliação e ver um espetáculo digno, resultante do empenho máximo de todos os participantes. Depois de quase oito anos de transferência da UFBA, confesso não me lembrar do teor da defesa de Fausto e dos comentários da banca. A mente – se é que é preciso mesmo atribuir a um órgão uma sede legítima do sentido da vida – é multidimensional, e é justo e saudável que esquecimentos façam parte da experiência. De todo modo, tenho certeza de que a visão nietzschiana do arquétipo Don Juan já me orienta desde que li, pela primeira vez há 30 anos, a palestra-despedida em que Grotowski define “o homem de conhecimento” como o “Don Juan descrito por Nietzsche: um rebelde que deve conquistar o conhecimento; mesmo se não é maldito pelos outros, se sente diferente, como um *outsider*”<sup>2</sup> (FOGEL, 2003, p. 53). Aqueles que têm o fogo sagrado sabem que a trajetória rumo ao conhecimento e – Quem sabe? – à sabedoria requer muito trabalho e não se poupam dessa exigência do mundo.

---

## À GUISA DE CONCLUSÃO: AUTOTRANS- CENDÊNCIAS

---

Escrever um ensaio de memórias implica um reencontro com o passado, com alguém que já não somos. Mas somente apoiados sobre os ombros de quem deixamos de ser podemos nos tornar quem hoje somos. Esse percurso deveria ser incondicionalmente permeado pelo empenho de nos tornarmos pessoas melhores, principalmente se somos entes que professam por profissão, porque é o futuro das gerações mais jovens o que está em jogo – nada menos. Devemos nos questionar com frequência se estamos inspirando o alunado durante o aprendizado de carreiras tão árduas quanto as que se desdobram na indústria criativa.

---

**2** “L’homme de connaissance” ... “Don Juan décrit par Nietzsche: un rebelle qui doit conquérir la connaissance”.



Passada uma década de minha iniciação no ensino superior na ETUFBA, a *alma mater* dos cursos universitários de teatro no Brasil, tenho a alegria de verificar que quase todos os egressos mencionados neste ensaio estão inseridos no mercado de trabalho. Alguns conseguiram superar até mesmo as dificuldades impostas por uma crise global que já ultrapassa dois anos e que prejudicou sobremaneira a classe artística mundial. Esses artistas fazem jus ao ensinamento que “um babalaô” transmitiu a Pierre Verger sobre “os orixás” e que deve servir como parâmetro para todos nós, sobretudo para aqueles que suam as camisas em prol do teatro: “[e]les eram respeitados por causa da sua força [...] [e]les eram venerados por causa de suas virtudes” (VERGER, 1998, p. 10). Arrisco afirmar que o conceito de autotranscendência é universal se o real não for submetido à imposição de significados.

Quanto ao aprendizado deste professor, deverá bastar, na brevidade deste espaço, declarar que a Roma Negra é, acima de tudo, uma lição inescapável sobre valores, desde que se tenha a disposição de encarar o oráculo permanente que o contexto geográfico oferece à percepção e à imaginação. Como viver numa cidade com tantas carências sem fazer um curso de imersão total em humildade? Como viver em meio a uma paisagem humana tão fecunda sem aprender a ter metas elevadas? Desde lá, não aspiro a ter seguidores, mas a preparar líderes através da ampliação da percepção. Num sentido pessoal, como toda aquisição cognitiva deve ser, Salvador permanece em minha memória como uma escola, do mesmo modo que colegas e alunos, como mestres – todos, sem exceção. Não mestres no sentido de que conteúdos tenham sido transferidos e armazenados, mas mestres porque todos nos ensinam: a percepção do mundo de cabeça pra baixo, a ginga, a benção e o voo de morcego necessários para que nos tornemos melhores na arte de cairmos e nos levantarmos em qualquer circunstância. Quanto mais não seja, pela gratidão de ter aprendido tanto enquanto ensinava, aos egressos e colegas da ETUFBA com quem convivi: Axé!



**IMAGEM 1**

Da esquerda (embaixo) para a direita (embaixo), Evana Jeyssan, Ana Cristina Henrique, Saulus Castro, Ana Tereza, Uerla Cardoso e Mariana Barbosa em A Mãe Desbundada, sala do Espaço Ensaio. Fotógrafo: Heder Novaes, 2012



**IMAGEM 2**

Ana Cristina Henrique e Ana Tereza Mendes atuando na esquete As faxineiras da ETUFBA, no espetáculo Esta Noite, sala de aula da ETUFBA. Fotógrafo: Sergio Nunes Melo, 2013

**IMAGEM 3**

Daniel Moreno e Uerla Cardoso em performance coautoral no espetáculo Esta Noite, pátio da ETUFBA. Fotógrafa: Hilda Lopes Pontes, 2013



IMAGEM 4

Heraldo de Deus Borges e  
Lorena Barreto em Don Juan,  
o musical no TMG (2014)





# REFERÊNCIAS

- » ERICKSON. Ansley T. The Urban History of Education. *The Oxford Handbook of Education History*. Oxford: Oxford University Press, 2019, p. 33-47.
- » FOGEL. Gilvan. *Conhecer é criar*: um ensaio a partir de F. Nietzsche. São Paulo: Discurso Editorial, 2003.
- » GROTOWSKI, Jerzy. Performer. *Grotowski workcenter*. Pontedera: Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale, 1987, p. 53-57.
- » NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal*. Trad. Pugliesi, Márcio. Curitiba: Hemus, 2001a.
- » NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Bini, Edson; Pugliesi, Márcio. Curitiba: Hemus, 2001b.
- » PIRANDELLO, Luigi. *Esta noite se improvisa*. Tradução Sergio Nunes Melo. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2020.
- » RURY, John L.; TAMURA, Eileen H. (Eds.) *The Oxford Handbook of Education History*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- » VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas africanas dos Orixás*. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Fundação Pierre Verger / Carybe e Corrupio 4ª edição, 2ª tiragem, 1998.





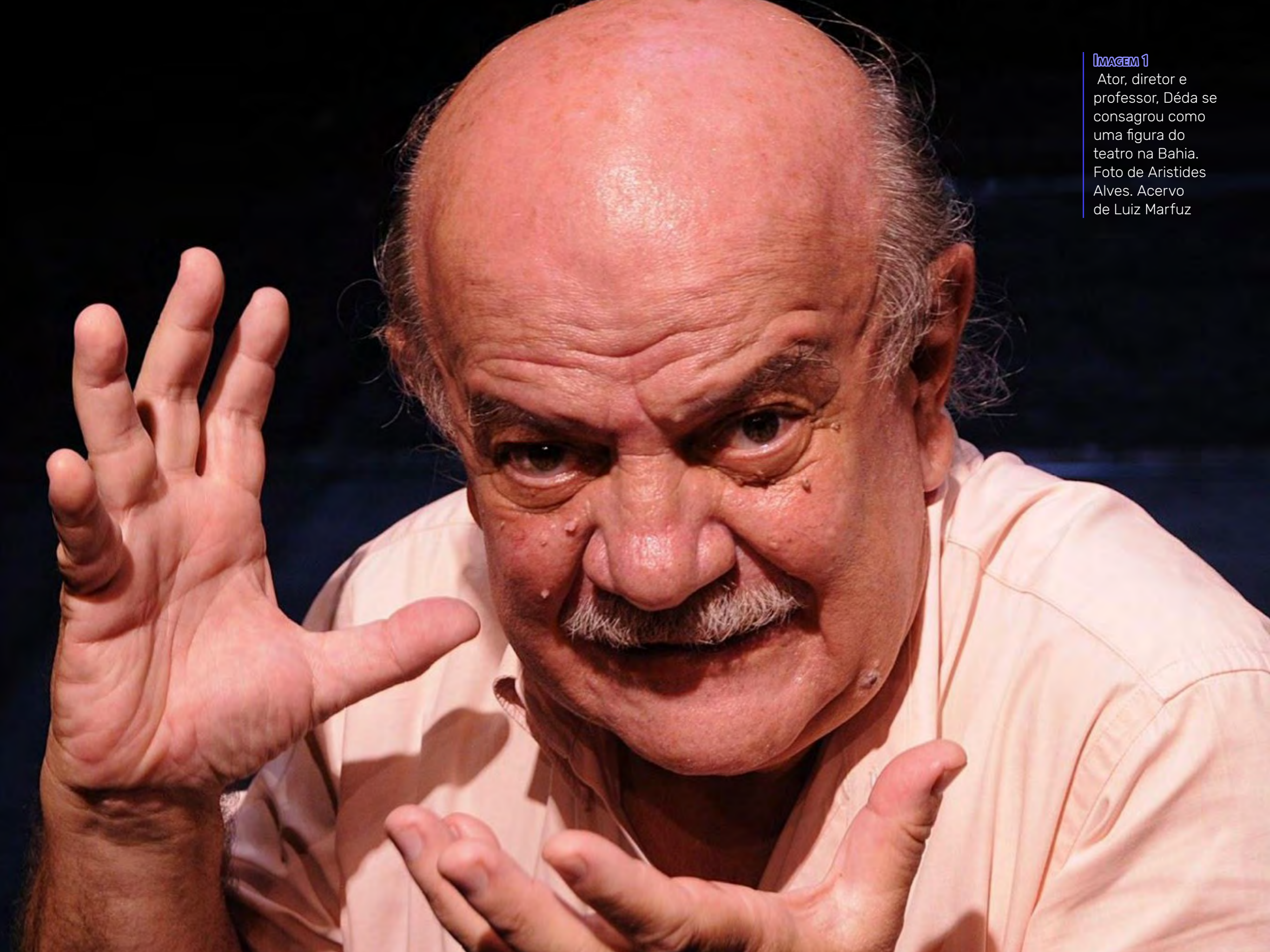
# FOLHAS AVULSAS



# A CASA DE HARILDO: aprendizado e afeto no convívio longevo do mestre com a Escola de Teatro

MARCOS UZEL

Jornalista, professor e escritor com pós-doutorado em artes cênicas pelo PPGAC-UFBA. Mestre e doutor em cultura e sociedade pelo IHAC-UFBA. Cursa atualmente, no PPGAC, o seu segundo doutorado. É autor dos livros *O Teatro do Bando* (P55 Edição/2003), *A Noite do Teatro Baiano* (P55 Edição/2010), *Guerreiras do Cabaré* (EDUFBA/2012) e *Nilda: a dama e o tempo* (EDUFBA/2021), além de ser um dos organizadores da coletânea sobre as Poéticas de Marcio Meirelles (EDUFBA/2020), em parceria com o professor Paulo Henrique Alcântara.



**IMAGEM 1**

Ator, diretor e professor, Déda se consagrou como uma figura do teatro na Bahia. Foto de Aristides Alves. Acervo de Luiz Marfuz



**No fatídico** ano de 1964, um jovem comunista nor-

destino de raízes sertanejas é aprovado no vestibular para o curso de artes cênicas da Universidade Federal da Bahia. Chama-se Harildo Déda. Nascido no agreste sergipano e radicado em Salvador, ele tenta unir a aptidão artística a um propósito político: adquirir base de conhecimento técnico na Escola de Teatro, para aperfeiçoar os espetáculos engajados que realizava no Centro Popular de Cultura, o CPC, fundado no Rio de Janeiro e ampliado através de filiais em outras praças do país. Assim como vários outros de sua geração, Déda adere à proposta do CPC de utilizar a prática teatral como um braço forte da militância política, projeto impulsionado pela vitalidade do movimento estudantil da época, que reivindica uma maior aproximação das artes cênicas com os problemas do povo brasileiro.

Mas o seu ingresso na Escola de Teatro é bruscamente interrompido. A decisão oficial de expulsar os estudantes comunistas matriculados na casa universitária, um dos efeitos arbitrários da violência que atingia o país, impede que ele consiga pôr os pés na sala de aula. É um começo impactante e conturbado. A tentativa de se aproximar da instituição se choca com a realidade do cenário opressor da ditadura militar. Déda está na lista dos alunos e alunas forçados a abandonar o curso, durante a gestão da diretora Nilda Spencer, que ocupa a cadeira deixada por Martim Gonçalves. Figura articuladora ligada ao Centro Popular de Cultura e um dos discentes da segunda turma da Escola, o cineasta e diretor teatral Orlando Senna atribui a Nilda o fardo de ter sido pressionada pelos militares a ter que escolher entre expulsar os comunistas ou fechar a Escola.

O episódio se soma à destruição da sede da filial baiana do CPC, um dos alvos da repressão, e aos abalos sequenciados do golpe de 1964. Tudo isso afeta o percurso teatral de Déda nessa primeira fase de sua caminhada: “Eu tinha que fugir”, enfatiza o artista na biografia *Harildo Déda – A matéria dos sonhos*, de Luiz Marfuz e Raimundo Matos de Leão. Sua história dentro da universidade se reconfigura somente a partir de 1966, ainda sob os chumbos da ditadura. De volta a Salvador, após sair de cena por dois anos para tentar se proteger da perseguição dos militares, ele finalmente consegue assumir o seu lugar de direito como estudante de artes cênicas. Forma-se, em 1970, com a montagem de *A Última Gravação de Krapp*, de Samuel Beckett.



Começa, então, a se desenhar um novo contexto, no qual essa figura icônica da memória das artes na Bahia vai inaugurar e aprofundar laços criativos e afetuosos com a Escola de Teatro, firmando-se como uma personalidade ímpar na história da instituição. Além de consolidar a sua atuação potente como ator, diretor e professor, esse vínculo entre sujeito e espaço, ao se instalar numa linha do tempo, espelha o quanto tal relação se torna determinante para fixar, no imaginário de gerações, a representatividade de Harildo Déda como o artista que alcança o papel do grande mestre.

Veterano dos palcos, ele é reconhecido como um guardião da tradição de uma arte, acumulador de vivências cênicas de valor inestimável, e permanece em pleno gozo da vitalidade produtiva, tendo ainda muito a ensinar a jovens atores, atrizes, diretores e diretoras. No livro publicado em parceria com Leão, o dramaturgo e encenador Luiz Marfuz assinala que seu biografado talvez seja “o único artista vivo do teatro baiano a quem todos chamam de Mestre, no sentido mais profundo do termo. Harildo é *Master of Fine Arts* em Interpretação pela University of Iowa, mas o sentido da palavra ultrapassa o viés acadêmico”.

O lugar do sujeito detentor da sabedoria, ocupado com o atravessar do tempo, remete-o à figura do artista cavalheiro, título dado pelos ingleses aos atores de passado memorável. Marfuz reafirma tal reverência ao escrever especialmente para Déda a peça *A Última Sessão de Teatro* (2009), que celebra 70 anos de existência do homenageado, também escolhido para inaugurar o projeto Mestre da Cena, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, na gestão de Marcio Meirelles. Embora o caráter biográfico não seja predominante nessa peça de Marfuz, há sinalizações contidas no texto que associam HD (personagem com as iniciais de Harildo Déda) à representação do mestre consagrado: o domínio da técnica, a disciplina, o prazer de ensinar, o estado de prontidão, o ardor pela sua arte e a capacidade de lidar com as emoções, lapidada pela experiência.

Harildo reafirma o papel fundamental da Escola de Teatro na construção dessa trajetória. Do ponto de vista artístico, ele cita a instituição como sua grande formadora. É o espaço que organiza, profissionaliza, aponta caminhos e coloca no lugar certo tudo o que o aprendiz já sabia intuitivamente sobre o ofício. “Lá (e no Teatro Vila Velha), eu aprendi a fazer amigos na profissão. João Augusto dizia: ‘não é família, é local de trabalho’. Mas a gente transformava o local de trabalho em lugar de companheirismo. Isso eu tive na Escola de Teatro com meus colegas e, mais tarde, já ensinando, tive com os meus alunos”, enaltece, destacando um dos nomes mais importantes



de sua carreira, com quem absorveu a veia social e política dos cordéis: o professor e diretor teatral João Augusto, líder da Sociedade Teatro dos Novos, que inaugura, em 1964, o Teatro Vila Velha, um dos patrimônios da cultura brasileira.

Os afetos estão preservados na memória de Harildo. Os aprendizados, também. Como o de se encantar vendo o colega João Gama no palco contracenando com uma simples camisa; de desfrutar da alegria de viver da atriz Nilda Spencer, ensinando-lhe que teatro é prazer; de lapidar a voz nas aulas de Lia Mara; e descobrir o potencial do próprio corpo nos exercícios com Lia Robatto, dentre tantos outros exemplos. “Aprendi muito com a Escola de Teatro. A preciosidade que é poder passar a sua experiência de mais velho e de ouvir e aprender com a experiência do mais jovem. Isso a Escola me deu, mesmo nos seus momentos de decadência. As pessoas seguiram levando a chama adiante, mantendo a flama brilhando”, exalta o ator.

---

## DE VOLTA AO COMEÇO

O período acadêmico entre o reingresso no curso de artes cênicas, em 1966, e a formatura, quatro anos depois, é o mesmo em que Déda se engaja na primeira produção do Teatro de Arena da Bahia, e passa a fazer parte do elenco de *Arena Conta Zumbi*, sob a direção de Álvaro Guimarães. A montagem promove o seu reencontro com remanescentes do CPC, fundadores do novo grupo. Nessa fase, o ator discente une o aprendizado na universidade com vivências culturais fora da Escola. Uma delas é a viagem de dois meses à Europa, em 1968. Déda transita pela Finlândia, França, Inglaterra, Dinamarca e Tchecoslováquia, partes do mundo que aguçam seu olhar sensível e observador.

No retorno, volta a abraçar a militância política. Adere à greve de estudantes da UFBA, que mobiliza alunos de artes cênicas, mesmo diante das ameaças de invasão policial. Devido à paralisação, professores da Escola de Teatro são afastados, o que acaba por provocar lacunas no corpo docente da instituição. Com o fim da greve e a retomada do ano letivo, substitutos ocupam o



espaço esvaziado. O diretor italiano Alberto D'Aversa, radicado no Brasil, é um dos convidados. Monta com uma turma de discentes o espetáculo de final de ano *Biederman e os Incendiários*, do suíço Max Frisch, e convida o aluno Harildo Déda para ser um dos protagonistas ao lado da atriz Sônia dos Humildes, uma das professoras afastadas.

É o que o estudante engajado precisava para estreitar laços com D'Aversa, seu primeiro mestre na arte de interpretar personagens, aquele que lhe ensina a expressar a palavra no palco. O espetáculo estreia cinco dias após a decretação do AI-5 e coloca a Escola de Teatro em sintonia com o espírito de contestação da época. Mais uma vez comprometido em fazer oposição à ditadura, Déda interpreta Amadeu Biedermann, sujeito que representa um coletivo de covardes na obra satírica e essencialmente política de Frisch. O ator agradece a chance: "D'Aversa me dizia: 'Desce do cavalo, você não é estátua!' Eu não sabia criticar um personagem. Com ele, comecei a descobrir o que era ser cômico, o que era o ridículo".

A peça cai nas garras da censura. O encenador é obrigado a excluir a sequência em que um coro de soldados do Corpo de Bombeiros parte para cima do público, num confronto direto que traduz de forma explícita a intenção de protesto contra a repressão. Apesar do corte, a montagem guarda outras mensagens nas entrelinhas, despercebidas pelos censores, enquanto o público acompanha a história de um casal pequeno-burguês, os Biedermann, que acolhe um desconhecido em sua residência, sem esboçar reação ao fato insólito de o forasteiro estocar latas de gasolina dentro da casa. O personagem de Harildo simboliza os medrosos, tanto os que se recusaram a enxergar os desmandos de Hitler, quanto os representantes acovardados da classe média brasileira que se sentiam ameaçados pela "esquerda incendiária".

Depois desse e de outros trabalhos com D'Aversa, Déda torna-se mais exigente com suas escolhas artísticas. Passa a querer ter domínio e consciência dos motivos que o conduziram ao elenco de um espetáculo. Estar em cena precisaria fazer sentido para o ator. Isso o leva a ter muita dificuldade de se adaptar às subjetividades estéticas do controvertido encenador Jesus Chediak em sua breve gestão como diretor artístico e administrativo da Escola, entre 1969 e 1970. Déda não se identifica com as propostas metafóricas do diretor e se afasta das poucas encenações bancadas pela casa no final dos anos 1960, consequência do retrocesso político do país. Prefere acolher as inquietações do jovem diretor Deolindo Checcucci, com quem trabalha, no início dos anos 1970, em produções independentes como *O Futuro Está nos Ovos* e *Nosso Céu Tem Mais Estrelas*.



A chegada da nova década traz bons ventos para o ator, que ganha o conforto de um trabalho com segurança financeira. Por iniciativa das professoras Lia Robatto e Lia Mara, ele passa a compor o quadro de docentes contratados da Escola de Teatro na gestão do reitor Roberto Santos (com o avançar dos anos, Déda se torna grande conhecedor da obra de Shakespeare e vira uma referência para as gerações interessadas nos estudos sobre o autor inglês). Mas continua desestimulado pelas criações de Chediak e prefere se exercitar artisticamente no palco do Teatro Vila Velha, fase das parcerias com João Augusto em montagens como *Cordel II*, *Gracias a La Vida* e *Quincas Berro D'Água*.

Chega, então, a hora de dar um salto na carreira acadêmica. Na mesma década, Harildo viaja aos Estados Unidos para cursar o mestrado na University of Iowa. Antes, aceita o convite do estudante de direção Theodomiro Queiroz e interpreta o personagem Jerry na peça de formatura *A História do Zoológico*, de Edward Albee, um dos raros trabalhos que realiza como ator dentro da universidade no intervalo de tempo entre ser contratado para lecionar na Escola de Teatro e a viagem internacional rumo à pós-graduação. Sua volta ao Brasil só acontece em 1980, quando o agora artista mestre, reintegrado à academia, revela ao público outro talento: o de encenador. Um dom que vai se dilatando, ao longo das décadas, numa fartura de espetáculos (*Macbeth*, *Baal*, *Pequenos Burgueses*, *8 Mulheres*, *Hamlet*, *Quando as Máquinas Param...*).

---

## O DIRETOR ENTRA EM CENA

---

Harildo Déda retorna à UFBA na segunda gestão de Nilda Spencer à frente da Escola. O episódio da expulsão dos comunistas, ocorrido há quase 20 anos, fazia parte do passado. Laços de afeto se estreitam no reencontro entre os dois, que já haviam trabalhado juntos em peças como *Quincas Berro D'Água* e *A Companhia das Índias* (esta última, levada ao palco pelo diretor Orlando Senna, em 1968, sob os olhares dos censores, que exigem cortes no espetáculo e acabam vetando sua exibição dez dias após a estreia). Ao retomar o contato com Nilda na volta da viagem, o ator é informado de que a Escola enfrenta uma





crise financeira. O momento coincide com uma data especial: os 25 anos de fundação da casa universitária. O desejo de uma celebração à altura se choca com a falta de verbas para contratar um diretor que assuma o projeto.

Corajosamente, Déda se oferece para dirigir a peça comemorativa dessas bodas de prata, assumindo sua primeira experiência oficial como encenador. O texto escolhido pelo diretor iniciante é *Seis Personagens à Procura de um Autor*, um clássico de Luigi Pirandello, colocando em prática o seu olhar para a linguagem do metateatro. Além de cumprir uma temporada festiva, o espetáculo, lançado em 1981, também apresenta ao público baiano a Companhia de Teatro da UFBA. Consolida-se, assim, como um marco na memória das artes cênicas da Bahia. No elenco composto por alunos, professores e convidados, estão nomes como Nilda Spencer, Yumara Rodrigues, Carlos Petrovich, Mário Gadelha e Cleise Mendes (que divide a cena com os filhos Edlo e Elisa, na época ainda crianças).

O êxito do espetáculo conduz Harildo a uma segunda experiência bem-sucedida como diretor da mesma companhia: *Caixa de Sombras*, adaptação do aclamado texto do norte-americano Michael Christopher, contemplado com os prêmios Pulitzer de drama e Tony Award de melhor peça. O diretor toma conhecimento da obra durante o mestrado nos Estados Unidos. Decide encená-la, em 1982, como parte da frutífera produção na nova etapa da carreira. Vida, morte, esperança e superação são faces da trama, centrada no tema da finitude. Um convite à reflexão do público, formado, em sua maioria, por uma audiência jovem.

Grande parte do elenco de *Seis Personagens à Procura de um Autor* é escalada para o novo projeto, que também conta com a presença da veterana Dulce Schwabacher, destacando-se em cena no seu trabalho derradeiro nos palcos. Já idosa, ela vive uma mulher em estado de demência, e atua numa cadeira de rodas. Dulce vai desenhando os contornos dessa personagem que entra e sai da realidade. Ora parece viajar para perto das fadas, ora retorna à tristeza de sua lucidez. Ao final do processo, *Caixa de Sombras* é apontado pela crítica como um dos maiores acertos da cena teatral de Salvador nos anos 1980. Consagrado em seu trabalho de direção, Harildo Déda ainda dirige *O Jardim das Cerejeiras* (1988), fechando a década com seu primeiro espetáculo voltado para os formandos do curso de graduação da Escola de Teatro.



Década, aliás, que solidifica a imagem de Déda como encenador, reafirmada em mais quatro trabalhos: *Pobre Assassino* (1983), *Ciranda* (1984), *A Noite das Tríades* (1985) e *Vida de Eduardo II* (1986), todos realizados pela Companhia de Teatro da UFBA, que se torna o grande farol da carreira do artista desde o seu retorno dos Estados Unidos. Mas isso não significa que sua face de intérprete tenha saído de cena. Pelo contrário, o aprendiz, que já guardava os ensinamentos de Alberto D'Aversa, encontra outro ponto de referência no diretor alemão Ewald Hackler, com quem divide a direção de *Ciranda* e se deixa conduzir, como ator, em novas produções da companhia.

O início dessa parceria acontece em 1972, quando Déda atua em *O Criado Mudo*, de Harold Pinter, montagem bancada pelo Instituto Cultural Brasil-Alemanha, um oásis cultural vanguardista em meio à ditadura militar. Mas é na Escola de Teatro que os dois artistas aprofundam no palco afinidades que resultam em grandes momentos da cena baiana. Dois deles lançados na temporada consagrada de 1985, quando Déda ganha o Troféu Martim Gonçalves de melhor ator pelo desempenho na peça *Em Alto Mar*, de Slawomir Mrozek, além de comemorar o prêmio de melhor espetáculo, enquanto Hackler recebe as estatuetas nas categorias direção e cenário. A outra estreia é *Dias Felizes*, um marco na memória do teatro na Bahia. Num encontro de alta voltagem dramática, os protagonistas Harildo Déda e Yumara Rodrigues interpretam personagens complexos, engaiolados dentro de suas próprias vidas, e que parecem coagular o tempo, o espaço e os próprios corpos no contexto da mais política das peças de Beckett.

O ciclo de parcerias entre ator e diretor, na década de 1980, se fecha dois anos depois com o espetáculo *Tango*, outro texto de Mrozek levado ao palco pela Companhia de Teatro da UFBA. Mas logo a cumplicidade se renova em quatro espetáculos lançados nos anos 1990: a tragicomédia *Quase um Hamlet* (1991), de Klaus Mazohl; *A Donzela Casadoira* (1993), em que transitam pelo teatro do absurdo proposto por Eugene Ionesco; *Horário de Visita* (1994), composto por quatro peças de um ato, escritas por Felix Mitterer; e *Noite Encantada* (agraciada com o Troféu Bahia Aplauda de melhor peça de 1996), em que divide a cena com o ator Carlos Nascimento, com quem já havia realizado vários trabalhos.

Em depoimento para Raimundo Matos de Leão, um dos autores de sua biografia, Déda reafirma o lugar importante que Ewald Hackler ocupa no seu percurso artístico: “[...] É um dos meus mestres, me ensina também a lapidar a palavra, a dizer o texto. Era estranho para o resto do elenco ele ficar meia página num ensaio de quatro horas... Era uma continuidade do aprendizado com



D'Aversa, mas não na forma italiana da fala. Hackler, com sua formação alemã, trabalhava o texto de maneira oposta, não era muito stanislavskiano, essa coisa de descobrir o personagem. Mais tarde vou descobrir, lendo David Mamet, que não existe personagem, e sim texto". E assim, alternando os papéis de intérprete e encenador, ele assume, na mesma década, a direção da peça *O Zoológico de Vidro* (1993), de Tennessee Williams, dando condução introspectiva para um texto impregnado de lembranças e melancolias.

---

## AS ESTRADAS DO VELHO ATOR

---

A relação cada vez mais sólida de Harildo Déda com a Escola de Teatro (e a sua companhia teatral) ganha novo impulso no aniversário de 40 anos da casa. Enquanto nas bodas de prata ele se faz presente como diretor, na celebração das quatro décadas da Escola, o artista, já com larga experiência, pisa no palco do Teatro Martim Gonçalves para ser um dos principais nomes do elenco de *A Casa de Eros*, arrojada produção dirigida pelo convidado José Possi Neto, que faz o caminho de volta ao mesmo espaço onde trabalhou nos anos 1970. É um dos momentos mais bonitos de Déda na história do teatro baiano. Nessa espécie de biografia onírica das memórias do espaço universitário, a autora Cleise Mendes compila trechos de peças montadas na fase áurea dos projetos cênicos pioneiros de Martim Gonçalves, entre os anos 1950 e 1960.

Harildo assume o papel do Velho Ator, personagem que realimenta em cena a paixão pela memória de sua arte e preserva o apego à tradição em quase meio século de atuação nos palcos. Tanto que deseja recordar o repertório, as luzes, o sonho e as emoções vividas nos tabladados. Revive o passado como se quisesse buscar as provas de que sua história não é delírio e sim realidade. Depois de rememorar as experiências vividas em cena, o veterano solitário, já com aparência abatida, tem a constatação de que o teatro lhe proporcionou o período mais rico de sua existência no mundo. É quando entra em cena o Jovem Ator, papel alternado por Wagner Moura e Vladimir Brichta, ambos em início de carreira. Sedento por começar a trilhar o próprio percurso,



o aprendiz pede ao mestre: “Me ensine a malícia das estradas percorridas. Me mostre o lado de lá. Da cara ridícula do medo!”, numa das mais belas passagens do texto.

O Velho Ator, porém, quer ser recompensado no seu papel de mestre, conforme ilustra outro trecho poético da dramaturgia de Cleise Mendes: “Me dê a ilusão de ver-me num espelho. Jovem e belo e nu. Face lavada da maquiagem do tempo”. Interceptam-se, assim, o antigo e o novo, a tradição e a renovação, o ensinar e o aprender. São dados inerentes ao próprio percurso artístico de Harildo, que costuma se autodefinir como um “vampiro da juventude”, aquele que precisa absorver sangue novo para sobreviver. Mas que também traz em si a intensidade de quem encara as próprias inseguranças e se atira na arena para enfrentar o touro.

Com esse espetáculo, Déda celebra quatro décadas de fundação da Escola de Teatro e 30 anos do seu vínculo com a instituição (considere-se como marco inicial o seu ingresso como aluno, em 1966, e não os primeiros passos interrompidos, em 1964, com o episódio da expulsão dos estudantes). É admirável a entrega com que ele atravessa o ano comemorativo, sem parar de trabalhar. Além das atuações em *Noite Encantada* e *A Casa de Eros*, a temporada de 1996 abre as cortinas para *Hedda Gabler*, clássico de Ibsen com a assinatura de Harildo na direção.

Toda essa produtividade demonstra como as duas últimas décadas do século XX potencializam as ações da Companhia de Teatro da UFBA, numa comunhão de forças que agrega professores, estudantes e artistas convidados. Harildo Déda é um dos nomes mais representativos desse período de mobilização e êxito. No longo percurso de seis décadas, ele dialoga com diretores de várias gerações, participando de projetos dentro e fora do ambiente acadêmico, em momentos expressivos de sua carreira teatral.

As parcerias incluem os encenadores Carlos Petrovich (*A Farsa da Boa Preguiça*); Álvaro Guimarães (*O Fidalgo Aprendiz*); Fernando Guerreiro (*O Beijo no Asfalto, Equus*); Marcio Meirelles (*A Prostituta Respeitosa*); Hans Ulrich-Becker (*Medeia*); Celso Jr. (*O Cego e o Louco*); Elisa Mendes (*Vida de Galileu*); Gil Vicente Tavares (*Quartett*) e Marcelo Flores (*Em Família*), dentre outros diretores, sem contar os vários filmes em que atua, sob a condução de cineastas como Nelson Pereira dos Santos (*Tenda dos Milagres*), Cacá Diegues (*Tieta do Agreste*), Walter Salles (*Central do Brasil*) e Sérgio Machado (*Cidade Baixa*).



Mas é com Ewald Hackler, nas encenações da Companhia de Teatro da UFBA, que Harildo acumula o maior número de trabalhos, desde que passa a se entregar de corpo e alma ao exercício criativo dentro da universidade.

**IMAGEM 2**

O diretor, cenógrafo e professor Ewald Hackler é parceiro de Harildo Déda em processos criativos junto à Companhia de Teatro da UFBA. Acervo do Instituto Martim Gonçalves



Em 2000, intérprete e diretor novamente se juntam para apresentar ao público a montagem *A Mulher Sem Pecado*, de Nelson Rodrigues, encenada com sutilezas poéticas, emoção contida e valorização da qualidade dos diálogos, além do uso de elementos cênicos distanciados do melodrama, uma marca dos trabalhos de Hackler, mesmo numa trama de narrativa folhetinesca. No alto de sua maturidade, Harildo é o maior trunfo do espetáculo. Sentado numa cadeira de rodas, supera muito bem as limitações de movimentos no papel de Olegário, sujeito manipulador, atormentado pelo ciúme doentio da esposa. O resultado alcançado nesse drama psicológico rodrigueano é um primor de interpretação.

Também paralítico, o beckettiano Hamm, personagem de *Fim de Partida* (2011), ganha vida através do corpo cênico de Déda, em mais uma peça dirigida por Hackler. Dessa vez, para celebrar outra data festiva: os 30 anos da Companhia de Teatro da UFBA. Cego e sem poder andar, o velho Hamm, tão rico quanto avarento, mantém um convívio simbiótico com o criado Clov (papel de Gideon Rosa, num grande trabalho de interpretação). Eles moram num abrigo à beira-mar, onde faltam comida e remédios, sob uma atmosfera que remete ao pós-guerra. A relação entre o criado e seu patrão não é nada fácil. Ao mesmo tempo, os dois mantêm uma dependência mútua, revelada nos diálogos estranhos e conflituosos contidos no texto. Isso torna ainda mais rico o jogo de cena entre os experientes atores nessa obra tragicômica de Beckett.



### IMAGEM 3

Em cena na peça *A Última Sessão de Teatro* (2009), que celebrou os 70 anos do artista. Acervo de Luiz Marfuz



Quando assume seu lugar em *Fim de Partida*, Harildo Déda já havia perdido o vínculo empregatício com a Escola de Teatro. Em 2009, dois anos antes da estreia do espetáculo, o artista educador se vê forçado à aposentadoria compulsória, após décadas de dedicação à universidade. É um rompimento difícil para o ator, diretor e professor, que experimenta uma sensação de abandono, no alto de seus 70 anos de idade. É nesse momento que Luiz Marfuz entra em cena e faz Harildo renascer metaforicamente. Para homenageá-lo numa data tão emblemática, Marfuz escreve a peça *A Última Sessão de Teatro*, que, além da iniciativa criativa, também pode ser compreendida como um gesto político de oposição aos estigmas sociais em torno dos artistas velhos. A chave do renascimento reenergiza o mestre. Por esse trabalho, ele ganha o Prêmio Braskem de melhor ator.

Mesmo sem o elo formal com a academia, o intérprete permanece afetivamente ligado à Escola e à companhia teatral da universidade. Se em *Fim de Partida* o vínculo amplia seu repertório como intérprete, em *Longa Jornada Noite Adentro* (2013), de Eugene O'Neill, é a vez de o encenador voltar a se destacar. Cabe a Déda conduzir o elenco na absorção desse enredo que se passa num único dia, mas que parece durar toda uma vida, centrado nas emoções e desajustes de quatro membros da família Tyrone (referência de teor biográfico, através da qual o autor da peça reflete sobre o seu próprio núcleo familiar). Pela condução exitosa, ele recebe o Prêmio Braskem de melhor direção. Quando isso acontece, o mestre já acumula no currículo mais de 70 peças. Grande parte dessa longa jornada é vivida dentro de uma universidade, de uma escola de teatro, de uma casa: a casa de Harildo.



# PONTO DE ENCANTO: a jornada poética e educativa de Maria Eugênia Milet

## ANA CLÁUDIA CAVALCANTE

Atriz e jornalista, Ana Cláudia Cavalcante é Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Estudos Interdisciplinares sobre a Universidade pelo PPGEISU, do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências – Professor Milton Santos (UFBA). Atualmente é pesquisadora do Programa Nacional de Pós Doutorado (PNPD/ Capes-MEC), disponibilizada para o PPGAC/ UFBA.





*Como traduzir em poesia cênica o céu azul da caatinga e a terra moldada em painéis por mãos negras e cantigas? Como dizer de um tempo de crianças correndo livres? Como seguiria os rastros imprecisos ao chamado dos bichos, das crianças e das primeiras águas depois da estiagem? Aonde me levariam? Que teatro seria esse, inicialmente, sem tema ou grupo definidos, sem local, querendo nascer pelas imagens?*

---

**Maria Eugênia Viveiros Milet** – atriz, psicóloga, arte-educadora, professora de teatro, encenadora, brincante, pesquisadora – conseguiu articular cada passo dessa sua trajetória, “travessia” artística: do tablado de madeira ao piso da sala de aula; dos movimentos sociais de volta ao palco; da areia do sertão ao campo movediço da pesquisa e do ensino dentro (ensino, experimentação e pesquisa) e fora (extensão) dos muros da universidade pública.

Em 1997, tornou-se parte do corpo docente da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, agente cultural em prol do diálogo entre matrizes culturais na cena, pois já realizava como encenadora e brincante experimentos e produções polifônicas, constituindo uma poética afro-ameríndia, embora detenha em sua formação (e na sua prática como atriz) as principais referências do chamado teatro “ocidental”.

As suas primeiras experiências cênicas foram conduzidas pela atriz, diretora e dramaturga Jurema Pena, com ênfase na cultura popular nordestina. Tendo trabalhado como atriz no grupo Avelãs y Avestruz, deste período (1975 a 1988) avalia que desenvolveu sua sensibilidade e criatividade a partir de “incursões nas artes visuais, nos estudos de psicanálise e, mais intensamente, no ofício de atriz, vivenciadas no contexto da contracultura fervilhante em Salvador nas décadas de 70 e 80”.



No Avelãs y Avestruz, atuou juntamente com outros artistas fundamentais para o teatro feito na Bahia, como Marcio Meirelles, Hebe Alves, Chica Carelli, Fernando Fulco, Milton Macedo, Jorge Santori, Sérgio Guedes, Sérgio Carvalho e, ainda, em diálogo com artistas como Pola Ribeiro, Araripe, José Carlos Capinan, Torquato Filho, Lia Robatto, Leda Ornelas e tantos outros.

O grupo estreou em junho de 1976 sob a potente direção de Marcio Meirelles, criando um repertório de espetáculos de grande plasticidade e engajados com as transformações sociais, comportamentais do período e, ainda, resistentes à opressão política da ditadura militar, com seus porões repletos de presos políticos onde se praticava a tortura aos que ousavam se opor. Fazer teatro nesse momento histórico é confrontar a política cultural sustentada pelo regime perverso. Sem dúvida, o golpe militar implementou em seguida mecanismos de censura e controle da informação, da cultura e de seus agentes, padronizando os valores culturais disseminados e desvalorizando a diversidade étnico-cultural de um país continental,

**IMAGEM 1**

Espectáculo: *Alice Fantasia Dramática*. Direção: Marcio Meirelles.  
Na foto, Hebe Alves e Maria Eugênia Milet. Acervo do Avelãs y Avestruz





que já detinha um conturbado histórico de colonização – com todas as suas mazelas (genocídio dos povos originários, economia baseada na escravização de seres humanos, estrutura social construída com base no patriarcado etc.).

As primeiras transmissões televisivas no Brasil aconteceram nos primeiros anos da década de 50. Porém, a partir do golpe militar que perdurou entre os anos de 1964 e 1985, é possível considerar que a TV e outros meios se tornaram empreendimentos lucrativos. A política econômica do regime fomentou ambiente propício para o erguimento de uma indústria da cultura e do entretenimento, em sintonia com o seu projeto político-ideológico de interesse estadunidense. Os militares eram guiados por doutrinas originárias da Escola Superior de Guerra (ESG) e, entre os principais objetivos da ESG, destacava-se a integração nacional, que necessitava transmitir valores a serem assimilados coletivamente. Dessa forma, o desenvolvimento dos meios de comunicação serviu ao projeto ideológico e político vigente.

Empresários, como Assis Chateaubriand, Roberto Marinho e Sílvio Santos, e políticos, como Antônio Carlos Magalhães, investiram nos meios de produção de conteúdo audiovisual e os militares asseguraram a tecnologia de transmissão – do Oiapoque ao Chuí. Afinal, a TV unidirecional é um dos veículos mais eficazes para enviar mensagens a multidões, num país de grandes extensões territoriais. Essa política cultural atendeu aos ideais do golpe e, simultaneamente, atingiu drasticamente outros movimentos culturais pelo país. A TV pública (com projetos educativos e valores multiculturais) começa a se desenvolver posteriormente e nunca de forma sistêmica. Ademais, muitas vezes foi utilizada como moeda em negociatas político-eleitorais.

O grupo Avelãs y Avestruz – por meio de artistas que hoje são referenciais para o teatro, atuando na Escola de Teatro e no Teatro Vila Velha, se desenvolveu fora do eixo privilegiado pela política cultural vigente (centrada na televisão e concentrada entre o Rio de Janeiro e São Paulo). Daí a necessidade de ressaltar o sentido de resistência implicados nas suas atividades artísticas, que se desenvolveram pelo grupo por longos anos.

Os processos de criação, tão importantes quanto os espetáculos do grupo, se valeram do exercício constante; da criação coletiva; da experimentação; da improvisação; da pesquisa vocal, musical, corporal intensivas; do profundo conhecimento dramático e da busca pelo domínio técnico e pela consciência estética.



**IMAGEM 2**

Espectáculo *Hanjô*. Texto de Yukio Mishima.  
Direção de Chica Carelli. Na imagem, Carla  
Leite, Beth Grebler e Maria Eugênia Milet.  
Acervo pessoal de Maria Eugênia Milet



A partir de 1988 (quando o Brasil está em busca de uma transição para a democracia, promulgando uma nova Constituição Federal), associando a sua formação artística com estudos no campo da psicologia, psicanálise e educação, Maria Eugênia passa a desenvolver cursos e oficinas de iniciação ao teatro para adolescentes, o que impulsionou a fundação posterior do CRIA (Centro de Referência Integral de Adolescentes), em 1994.

A pedagogia desenvolvida por Maria Eugênia, centrada na experimentação e reflexão simultâneas, inicialmente tinha como referências evidentes Paulo Freire, Augusto Boal e Bertolt Brecht, além de contar com um repertório cultural vasto na literatura, na dramaturgia, no cinema, nas artes plásticas e na arte do ator. Essa pedagogia busca despertar a autonomia do educando e o reconhecimento do conhecimento que este já detém (fruto de suas vivências familiares e comunitárias), associada à abordagem triádica codificada por Ana Mae Barbosa. A partir daí, essa metodologia se aprofunda e articula outros tantos saberes.

### IMAGEM 3

Registro do processo de criação do espetáculo *Hanjô*. Texto de Yukio Mishima. Direção de Chica Carelli. Na foto 1, Chica Carelli, Fernando Passos, Carla Leite, Beth Grebler e Maria Eugênia. Na foto 2, Carla Leite, Fernando Passos, Beth Grebler e Maria Eugênia. Acervo pessoal de Maria Eugênia Millet



## CRIANDO

O primeiro grupo de adolescentes formado por Maria Eugênia Milet foi denominado de *O Despertar da Primavera*, em referência à peça de Frank Wedekind, e como resultado das atividades formativas (Maria Eugênia, teatro; Tom Tavares, percepção musical, e Leci Sampaio, dança), ela dirige o espetáculo *Mateus e Mateusa*,<sup>1</sup> de Qorpo Santo, tendo como prólogo o texto *Porque os teatros estão vazios*, de Karl Valentin.

Essa experiência foi iniciada em um momento auspicioso do Teatro Castro Alves, que, sob a gestão de Marcio Meirelles e Luiz Marfuz, respondia à curta gestão de Waldir Pires (1987-1989) no Governo do Estado, que contou com José Carlos Capinan na Secretaria da Cultura. Um clarão em meio ao controle do neocoronelismo carlista no Estado da Bahia.

Em seguida, Maria Eugênia monta, em 1989, com adolescentes da sua segunda turma, o espetáculo *Concerto de Orquestra*,<sup>2</sup> texto de Karl Valentin. A iniciativa contou também com o apoio do Espaço Xis (atualmente Xisto Bahia), sob coordenação de Chica Carelli, e da Escola de Teatro da UFBA.

Com esses primeiros grupos, Maria Eugênia passou a desenvolver paulatinamente uma metodologia voltada para a inserção de adolescentes e jovens no universo do teatro, trabalho que envolvia princípios artísticos, educativos e voltados para o despertar da consciência cidadã. Além disso, a proposta era formar público para as artes cênicas. Os adolescentes eram convocados a conhecer os espaços culturais da cidade, a assistir a filmes e espetáculos de teatro e dança, e a participar de rodas de conversas com artistas.

Cada um desses processos era finalizado com a apresentação de um espetáculo construído junto com os jovens, abrindo espaço para o debate com a plateia. Esse trabalho começou a ficar conhecido no meio cultural da cidade e, além de iniciar futuros artistas e arte-educadores, agregou adolescentes e familiares que estavam em busca de experiências formativas e geradoras de sentido existencial.

**1** Espetáculo: *Mateus e Mateusa* (1988-1989). Direção: Maria Eugênia Millet. Texto: Qorpo Santo. Preparação musical: Tom Tavares. Preparação corporal: Leci Sampaio. Figurinos Marcio Meirelles. Com: Ana Cláudia Cavalcante, Cristina Pereira, Fernanda Paquelet, Isadora Brandão, Leonardo Teixeira, Lucia Manisco, Patrícia Oliveira, Raquel Rodrigues, Tatiana Senna. Com a participação de Adailton Santos (Dadau) e André Itaparica em algumas apresentações. Participaram das atividades formativas: Adriano Ruas, Bethânia Barreto, Fabrizzio Colaço e Mônica Leoni. Realização: *O Despertar da Primavera/Teatro Castro Alves*. O espetáculo participou da I Mostra Baiana de Teatro para Crianças e Adolescentes (de 05 a 13 de novembro de 1988), organizado por Deolindo Checcucci (Escola de Teatro da UFBA). E se apresentou em Lençóis-Bahia, Aracaju-Sergipe, Maceió-Alagoas e em teatros e espaços alternativos de Salvador.

**2** Espetáculo: *Concerto de Orquestra* (1989 - 1990). Direção: Maria Eugênia Millet. Texto: Karl Valentin. Com: Ana



A cada oficina ou curso voltado para adolescentes de 12 a 17 anos, sempre finalizando o processo com uma montagem singular, o trabalho vai se tornando mais potente, vai sendo reconhecido e vai ganhando uma dimensão política, agregando mais adolescentes das periferias de Salvador. Esse e outros trabalhos foram embrionários para a ação que estaria a cargo de Eugênia. O trabalho prossegue, passando por instituições como Liceu de Artes e Ofícios, Escola Criativa Olodum, Projeto Axé, criando diversas parcerias institucionais, atuando em prol da formação continuada de professores de artes na rede pública de educação.

Cláudia Cavalcante,  
Ana Paula Andrade,  
Amarantha César,  
Ciça Ojuara, Itã Cortez,  
Jaqueline Mascarenhas,  
Jonathan Simas, Lavínia  
Ruas, Maia Gelman, Maria  
Costa, Marília Cunha,  
Meire Margareth, Mônica  
Paim, Paulo Pietro e  
Tatiana Senna.



**IMAGEM 4**

Grupo de teatro  
*O Despertar da  
Primavera* do  
Teatro Castro  
Alves, sob direção  
de Maria Eugênia  
Milet. Acervo do  
jornal A Tarde



**IMAGEM 5**

Programa do espetáculo *Concerto de Orquestra*,  
apresentado nas Quartas das Artes Cênicas  
(1990) no Espaço Xis (Xisto Bahia), sob direção de  
Maria Eugênia. Acervo de Maria Eugênia Milet



Isso em um período em que o Brasil convivia com crianças e adolescentes abandonadas nas ruas, excluídos dos ambientes formais de educação, tendo a sua existência criminalizada; quando o país estava anestesiado diante da violência cotidiana contra meninos e meninas “de rua” e até diante da chacina destes nas vias públicas. O advento do Estatuto da Criança e do Adolescente<sup>3</sup> (Lei 8.069/1990) será uma conquista da sociedade civil em reação a esse terrível quadro, decorrente do regime militar e de uma sucessão histórica de governos negligentes em relação aos “menores”.

## Outros Românticos

Caetano Veloso

*Eram os outros românticos, no escuro  
Cultuavam outra idade média,  
situada no futuro  
Não no passado  
Sendo incapazes de acompanhar  
A baba Babel de economias  
As mil teorias da economia  
Recitadas na televisão  
Tais irredutíveis ateus  
Simularam uma religião  
E o espírito era o sexo de Pixote, então  
Na voz de algum cantor de rock alemão  
Com o ódio aos que mataram Pixote à mão*

*Nutriam a rebeldia e a revolução  
E os trinta milhões de meninos  
abandonados do Brasil  
Com seus peitos crescendo, seus paus  
crescendo  
E os primeiros mênstruos  
Compunham as visões dos seus vitrais  
E seus apocalipses mais totais  
E suas utopias radicais  
Anjos sobre Berlim  
O mundo desde o fim  
E no entanto era um sim  
E foi e era e é e será sim [...]*

---

<sup>3</sup> Importante ressaltar que a Declaração Universal dos Direitos da Criança foi feita pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 1959.





Nesse período pós regime militar, organizações do terceiro setor (Cipó Comunicação Interativa; Projeto Axé; Centro de Educação Ambiental São Bartolomeu; organizações vinculadas a blocos carnavalescos da cidade de Salvador, particularmente a *blocos afro*) utilizaram-se do teatro, do circo, da linguagem audiovisual, da poesia, da dança, da música e de princípios da educação ambiental para atuar em comunidades em situação de risco, em prol da reinserção social, particularmente de crianças e adolescentes periféricos. Muitos desses meninos se mantinham estudantes da dilacerada rede pública de educação, alguns moravam nas ruas e já haviam perdido qualquer vínculo com o agrupamento familiar. Desassistidos pelo poder público, sujeitos à desestruturação familiar (desemprego, alcoolismo, ausência de políticas sociais), à violência doméstica e, dessa forma, impelidos à prostituição ou ao ingresso nas redes de tráfico – de pessoas, de armas, de drogas. Sujeitos à violência policial.

Além disso, a única forma de intervenção sistematizada era através dos reformatórios para o “menor infrator”, suportados pelo sistema judiciário. Os menores de idade (cidadãos recém-nascidos até 18 anos) não tinham proteção ou direitos assegurados, mas em caso de cometerem infrações deveriam ser segregados e afastados do convívio social em instituições disciplinares, reguladas pela Funabem, tais como a Febem, conhecida pela sua crueldade extrema. O trabalho dessas organizações da sociedade civil organizada (terceiro setor) chamava a atenção da sociedade, da mídia, dos pais e professores, do Ministério Público para o inacreditável descaso com crianças e adolescentes brasileiros.

Nesse sentido, o Centro de Referência Integral de Adolescentes (CRIA) foi fundado em fevereiro de 1994. Maria Eugênia recebeu uma bolsa da Fundação MacArthur para implantar um centro para adolescentes e prosseguir a pesquisa empírica, que articulava artes cênicas e educação, e que se desenvolvia, juntamente com outras educadoras: Maria Eleonora Rabello e Irene Piñeiro, como coordenadoras pedagógicas; Ana Lúcia Moraes, como coordenadora administrativa, e Carla Lopes como assistente artístico-pedagógica.

A peça *O Monstro e O Mar* pode ser vista como um marco dessa nova fase que se anuncia, em que a atriz se tornava encenadora ainda mais consciente de seus propósitos estéticos e sócioeducacionais.



IMAGEM 6

*O que você acha disso?* (1992).

Direção de Maria Eugênia Milet. Foto de Sônia Carmo



**IMAGEM 7**

Processo de Criação de *O Rei do Trono de Barro*. Direção de Maria Eugênia Milet e Volker Quandt. Foto de Aristides Alves



**Maria Eugênia** – Parecia-me que tínhamos realizado, enfim, um teatro essencial, vivo, com a ancestralidade e perspectivas de futuro presentes no ato.

Em seguida, o espetáculo *O Rei do Trono de Barro* (direção de Maria Eugênia e Volker Quandt): montagem realizada em parceria com o ICBA/ Instituto Goethe, com a Escola Criativa Olodum e o Projeto Axé.

O elenco era heterogêneo, composto por adolescentes que estiveram em situação de rua; jovens que moravam em bairros periféricos da cidade, majoritariamente negros ou mestiços; e outros, brancos, originários da classe média de Salvador:

**Manhã Ortiz** – Nós, eu, Amarantha César e Lucia Manisco, vínhamos de famílias privilegiadas na cidade, mas isso não era um problema. Aprendi muito com a experiência, viajamos com a peça para a Alemanha. Apenas um momento chocante, para preparar a personagem Ofélia (durante o processo de *O Rei do Trono de Barro*, que tinha como ponto de partida “Hamlet”, de Shakespeare), fomos conversar com grupos de “meninos de rua” na praça da Piedade, e lá fiquei sabendo que meninas da minha idade, eu tinha uns 12 ou 13 anos, para entrar nos grupos ou gangues passavam por um “rito de iniciação”. Elas viviam uma espécie de estupro coletivo para serem aceitas. Fiquei muito abalada com essa informação.

**Tatiane Sacramento** – Acho que posso dividir a minha vida antes da experiência com o teatro do Cria e depois. Logo depois dessa vivência, eu pensei que podia chegar aonde quisesse. Conheci o trabalho do Cria em uma experiência na escola (Instituto Municipal Professor José Arapiraca) e, assim, entrei para um dos grupos A Tribo de Teatro e participei do espetáculo *Quem descobriu o amor?*. Foi uma graça começar a fazer teatro, a peça era um instrumento de sensibilização, depois abríamos um espaço para um debate com o público. Na plateia, alunos e professores da rede pública. Era uma oportunidade de troca. E é interessante perceber como muda o olhar das outras pessoas sobre você. As pessoas lhe têm como referência. Dali, resolvi dar um rumo à minha vida. Um sentido. Descobri a beleza do meu corpo e descobri o



direito a ter direitos. Já tinha introjetado o racismo, andava nas ruas de cabeça baixa e não enxergava a minha beleza. Lembro que era fanática pela Xuxa, por volta dos nove ou dez anos de idade, e sofria pensando que por ser negra nunca poderia ser uma *Paqueta*. Aquilo mexeu com a minha auto-estima por anos, acho que poderia não gostar de mim e nem saberia que sou linda. Fui escolhida, aos 17 anos, uma das quatro protagonistas mundiais pela UNICEF/ ONU e tive a chance de conhecer Moçambique, na África.<sup>4</sup>

Três publicações reúnem aspectos da pedagogia desenvolvida por Maria Eugênia e apontam matrizes que sustentam a sua ação artístico-político-pedagógica: *O Manual de Criatividades*, escrito em 1984, em coautoria com o diretor de teatro Paulo Dourado, publicado pela Secretaria da Educação e Cultura da Bahia; *Uma tribo Mais de Mil – O teatro do Cria*,<sup>5</sup> produto de seu Mestrado em Artes Cênicas (PPGAC/ UFBA), defendida em 2002; *As primeiras águas – Travessia pelo Ser-Tão: trajeto de encenadora-brincante por uma pedagogia mitopoética*,<sup>6</sup> que registra a sua pesquisa do Doutorado em Artes Cênicas (PPGAC/ UFBA), defendida em 2018.

**Maria Eugênia** – Em 1997, movida pela indignação diante das formas de violência, especialmente a violência policial, a que eram expostos e submetidos os nossos jovens-atores (e que continuam sendo), principalmente os negros, moradores de bairros populares de Salvador, busquei compartilhar essas ideias com outros artistas e educadores que trabalhavam com arte, e desse nosso encontro resultou o projeto que coletivamente culminou, em 1998, no primeiro Festival “O Adolescente e a Arte pelos Direitos Humanos”.

Desse projeto, surgiu o Movimento Artístico Cultural pela Cidadania – MIAC, que articulou, até 2001, uma rede de 160 instituições, divididas em 17 regiões de Salvador, que trabalhavam com adolescentes pela defesa e promoção dos direitos humanos. E outra rede passou a ser tecida, a partir de 2001, voltada para a formação de Núcleos de Arte-Educação em sete municípios do sertão da Bahia, realizada pelo CRIA, em parceria com mais quatro organizações não governamentais. Os grupos de arte-educadores dessas localidades e de outras próximas, “percebendo o efeito emancipador e transformador do trabalho desenvolvido coletivamente, procuraram o CRIA e juntos, desenvolvemos a Rede Ser-Tão Brasil”, que articulou grupos culturais de quinze comunidades de Salvador e cidades do interior da Bahia, até 2012. Essa Rede foi organizada por

---

<sup>4</sup> A entrevista completa com Tatiane Sacramento foi publicada pela revista “Informes IAT” número 03/2008, do Instituto Anísio Teixeira-IAT/ Secretaria da Educação do Estado da Bahia.

---

<sup>5</sup> Sob orientação do professor doutor Sérgio Coelho Borges Farias.

---

<sup>6</sup> Sob orientação da professora doutora Sonia Lúcia Rangel.



meio de um sistema de gestão compartilhada, realizando ações de formação, produzindo vídeos e festivais de arte-educação denominados Encontro Ser-Tão Brasil.

Eugênia participou também da Rede Latino Americana de Arte e Transformação Social, relacionada com o movimento de democratização da cultura e qualificação da educação pública, articulando e realizando ações que valorizam a expressão das crianças e adolescentes, da juventude e de mestres populares da cultura. Estas experiências tiveram caráter de pesquisa e extensão e articularam-se com o seu trabalho acadêmico junto à Escola de Teatro da UFBA.

**Maria Eugênia** – Por doze anos consecutivos pude abrir-me para a dimensão mitopoética da vida sertaneja, através da articulação e da coordenação artística da Rede Ser-Tão Brasil. Esta rede, bem como a rede MIAC que a antecedeu, foi consequência natural de meu trabalho como artista-educadora. Minha busca na arte comportava o saber indígena de respeito à natureza e aos ancestrais, e o sentido de liberdade e compartilhamento próprio da infância, presente no devaneio poético das primeiras águas, em seu misterioso florescer.

Com essa jornada, Maria Eugênia tem sistematizado um teatro<sup>7</sup> celebrativo que desvela a poesia gerada a partir do *encontro* entre os atuantes, suas histórias, experiência de vida e conhecimentos heterogêneos, reveladores de valores, tradições e que são muitas vezes “irradiados” pela sabedoria e conhecimentos de origens matriciais indígenas e africanas, muito presentes nas culturas populares urbanas e rurais-sertanejas. Afloram do corpo-voz-memória em processos lúdicos e criativos e são esculpidos, bordados e costurados por uma poética que lhe agrega novos sentidos: o do autoconhecimento, o da consciência artística e o da transformação micro e macro.

**Maria Eugênia** – O sertão configurou-se em minha imaginação como locus de encontros-memórias e me dispôs a uma escuta íntima e compassada. Foi um movimento que correspondeu a uma inflexão no meu trajeto como encenadora-educadora para chegar à encenadora brincante.

---

<sup>7</sup> Como parâmetros para a sua reflexão teórica, expressa em sua tese, utilizou princípios da Etnocologia, com base particularmente em contribuições de Armindo Bião, além da pedagogia poética proposta pela artista-pesquisadora-professora Sonia Rangel, numa abordagem artístico-compreensiva.



**IMAGEM 8**

Espectáculo de abertura do festival *A Cidade Cria Cenários de Cidadania* (2005). Direção de Maria Eugênia Milet. Foto: Thiago Fernandes.



# TEATRO NEGRO NA ESCOLA

Ainda que tenha atuado em prol de uma poética afro-ameríndia em processos lúdicos e educativos, claro está que, assim como os demais professores da Escola de Teatro, Maria Eugênia Milet foi surpreendida pela força e potência do movimento em prol do Teatro Negro na Escola de Teatro da UFBA, que se intensificou a partir de 2017, uma resposta incisiva à política de cotas (e decorrente desta), ainda insuficiente para suprir as demandas da comunidade negra soteropolitana em torno da universidade.

Os estudantes negros (em breve serão artistas e educadores formados pela universidade) da Escola de Teatro da UFBA exigiam transformações imediatas no que se referem: à relação com o conhecimento empírico que trazem para dentro dos muros; à cultura institucional reprodutora de pensamento e práticas “racistas”; à organização das grades e conteúdos curriculares, sistematizados com base na matriz cultural de origem europeia (e na codificação dos EUA), reivindicando, assim, a inserção de epistemes africanas, diaspóricas e negro-brasileiras<sup>8</sup> nas atividades de ensino, de pesquisa e de extensão da Escola de Teatro da UFBA e do seu Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas.

Um sério questionamento pedagógico, epistemológico, ético e estético foi arremessado ao corpo docente da Escola. De acordo com a Carta-manifesto apresentada ao fim do I Fórum Negro das Artes Cênicas (realizado após diversas manifestações, protestos, conflitos e intimidações):

**Fórum Negro da Escola de Teatro** – Desigualdades raciais estão presentes em todas as instâncias da sociedade, sobretudo nas universidades federais brasileiras que perpetuam as práticas de violências que causam negativos impactos culturais, psicossociais e físicos nos discentes negros e negras que não se reconhecem no projeto político pedagógico, nas práticas de ensino e no corpo docente composto, majoritariamente, por profissionais brancos/as que não possuem formação e nem vontade política para implementar um currículo multirreferenciado que contemple também as culturas africanas, negro-brasileira e diaspóricas. [...]

## 8 NOTA DA EDIÇÃO

Os estudantes em luta exaltavam artistas negros referenciais para a história do teatro e da Escola de Teatro da UFBA, como Mário Gusmão:

“Em 1958, já participava da segunda peça, A Almanjarra, montada por Martim Gonçalves no Teatro Santo Antônio, anexo à Escola de Teatro. Mas, para ele e seus colegas, a sua estreia deu-se em 1959, no Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna, em que representou o Cristo Negro. Continuou participando de vários espetáculos na Escola de Teatro, até a saída de Martim Gonçalves, em 1962. Em 1963, Mário estreou no cinema, no filme O Caipora, com um papel de expressão como o capanga Zeca. Entretanto, posteriormente, com perspicácia, reconheceu as possibilidades do emergente e poderoso Grupo dos Novos, e nele se integrou.”

Trecho extraído do artigo Mário Gusmão: um herói negro nos céus da Bahia, de Jeferson Bacelar (Revista Eletrônica da Biblioteca Virtual Consuelo Pondé – N.5 FEV DE 2017)



A Escola de Teatro foi pega de surpresa por um movimento que, além disso, respondia agressivamente a um período sombrio no país, marcado pelas movimentações que antecederam ao golpe de Estado de 2016, que destituiu a presidenta Dilma Rousseff (utilizando o instrumento legal *impeachment*, no entanto sem que existisse na fundamentação qualquer crime ou *crime de responsabilidade*); pelas dissimulações da força-tarefa Lava-jato (amplificadas pela mídia tradicional) e pela campanha e início do governo de extrema direita de Jair Bolsonaro, conhecido por sua estreita relação com células nazi-fascistas e com milícias que atuam no Rio de Janeiro.

A comunidade negra do Brasil se sentia (se sente) alvejada por uma política de Estado e por uma política de Governo. O clima de insegurança e debates acirrados envolveu professores, estudantes, técnicos, a direção da unidade, estudantes de outros cursos, representantes da reitoria, pró-reitores, artistas da cidade, jornalistas e o movimento negro.

A Escola de Teatro, no entanto, não tinha respostas fáceis e ágeis não só para proceder a sedimentação de uma cultura antirracista, como também no que se refere à articulação com matrizes fundamentais da formação identitária da população brasileira. De fato, tínhamos uma Escola de Teatro construída com base numa visão de mundo eurocêntrica e norte-cêntrica: de onde vinha a sua força como centro de formação referencial das artes da cena no Brasil, mas que nesse momento histórico era o seu maior ponto de fragilidade.

#### IMAGEM 9 E IMAGEM 10

Material de divulgação de Fóruns que debateram e estabeleceram intercâmbio de conhecimento sobre as Artes Cênicas (expandindo em seguida para todas as linguagens artísticas) e a matriz cultural africana na Universidade Federal da Bahia.





Maria Eugênia Milet testemunhava com extrema aflição aquele momento, já que, ainda que tivesse uma experiência que precisava ser compreendida e poderia ser um dos pontos de partida para reflexões estéticas e pedagógicas, sua presença física e voz não davam conta das questões identitárias que mobilizavam o corpo discente. Era perceptível, no entanto, a sua disposição para a escuta sensível e politizada. Nesse momento, a discussão sobre representatividade mobilizava e mobiliza o corpo discente da Escola de Teatro, uma questão que vem associada a outras: etnicorraciais, de gênero, de orientação sexual, de geração e de classe social. O país estava (está) em guerra! Ainda que sub-reptícia e mascarada.

Vive-se no Brasil uma crise sem precedentes, que é também estética; um conflito absoluto entre a civilidade mínima e a barbárie absoluta. A própria universidade é neste momento uma instituição em risco, e todo o conhecimento que produz (não só no campo das Artes, mas também no da Filosofia e no da Ciência) tem sido deslegitimado de diversas formas. Período marcado pela relação inevitável com as redes digitais e suas potencialidades (acirrada pela pandemia da COVID-19).

A perversidade como recurso político tem sido explicitada como nunca nas disputas sociais, políticas e culturais.

---

## PONTO DE ENCANTO

---

No meio dessa período belicoso, uma roda de luz se abria na sala de ensaio do PAF V, onde as atividades relacionadas ao componente Formas de Atuação Cênica<sup>9</sup> estavam acontecendo. E eu, nesse momento como Professora substituta da Escola de Teatro, tive a honra de atuar em parceria com aquela que me apresentou (fiz parte do primeiro grupo de adolescentes *O Despertar da Primavera* do TCA, dirigido por Eugênia), de forma indissociável, o teatro e o seu potencial político-pedagógico.

Além do mais, nesse momento pude colaborar com um processo que ressaltava o diálogo entre matrizes etnoculturais, experimentando essa poética que enfatiza a relevância dos aspectos éticos e estéticos ligados às matrizes africanas, formadoras da cultura do litoral e do Recôncavo

---

<sup>9</sup> Experimento cênico: *Ponto de Encanto*, resultante do componente curricular Formas de Atuação Cênica (2018.2). Encenação: Maria Eugênia Milet e Ana Cláudia Cavalcante. Direção Musical: Luciano Bahia. Com: Bianca Cerqueira, Daniel Vinícius, Diana Oliveira, Gabriel Fayndé Gonçalves, Giquiri, Lucas Ribeiro, Luigi Ramid, Luiza Senna, Mano Moraes, Mara Vanessa, Marcele Santos, Michele Vermelha e Weider Marques. Apresentado no dia 14 de dezembro de 2018, na Sala 104 do PAF V, Universidade Federal da Bahia.



baiano, mas também à cultura “indígena-cabocla”. A maioria dos jovens partícipes desses processos artísticos (dentro e fora da Escola de Teatro) são de famílias negras ou provenientes de famílias sertanejas que migraram para Salvador.

A ética/estética dessa pedagogia, que revela as *fontes afetivas de tratamento dos povos afro-brasileiros e sertanejos-indígenas*, marcada pela musicalidade, pela oralidade, por formas afetuosas de conexão e pela relação sinérgica (respeitosa e eco inteligente) com o corpo, com a natureza, relação que poderá vir a alterar a forma de enfrentar os desafios climáticos e ambientais deste momento planetário.

A cena, nos processos conduzidos por Maria Eugênia, se constrói sobre uma poética que privilegia o acalento e o acalanto, que utiliza a dor como energia de restauração em movimentos lúdicos, que possibilitam o rito, o jogo e a transmutação; formas de encantar e reencantar as nossas práticas, mantendo a chama milenar do teatro acesa.

**Seguem testemunhos de estudantes da graduação da Escola de Teatro da UFBA, partícipes do processo do componente curricular Formas de Atuação Cênica, ministrado no segundo semestre de 2018, que teve como ponto culminante a encenação *Ponto de Encanto*, dirigida por Maria Eugênia Milet e Ana Cláudia Cavalcante, e com direção musical de Luciano Bahia.**

**Luiza Senna** – As aulas conduzidas pela professora Maria Eugênia eram ritualísticas, experimentais, trabalhávamos com cantos, ritmos, rituais... As coisas iam se construindo de forma sensorial, com a participação de todas e todos. As cenas não foram planejadas, elas nasciam. [...] Trabalhar tão de perto com essa mistura de culturas que forma a cultura brasileira, foi uma experiência única. Todo esse conhecimento sobre a cultura indígena e negra, que vimos e experimentamos no corpo, nos embebeu de material para criar. É muito prazeroso criar sem amarras e com subsídios. Foram-nos dados estímulos e a partir daí surgiram infinitas possibilidades.



**IMAGEM 11**

Estudantes de mãos dadas em círculo em busca de formas para a atuação cênica no processo que culminou com a encenação *Ponto de Encanto*.

**Marcele Santos** (que teve formação anterior no CRIA) – Lembro perfeitamente das atividades iniciais, jogos e dinâmicas que despertaram a nossa criatividade e interação com o outro, houve uma preocupação muito grande da professora em fazer com que a gente se sentisse à vontade com todos, já na primeira aula criamos células musicais que fizeram parte de todo o nosso semestre e acabou indo para a mostra, já conseguimos criar e improvisar na nossa primeira aula, isso foi encantador. As aulas sempre foram separadas, uma parte teórica e uma prática, falamos de Brecht, Stanislavski, Grotowski, Artaud e diversos outros autores de teatro, falamos muito do fazer teatral desses autores, falamos de indígenas junto com Mara Vanessa (também estudante, mas com uma experiência de imersão em comunidades indígenas), assistimos documentários, conversamos, produzimos e compartilhamos ideias muito ricas. A forma como produzimos parte da mostra nas aulas das sextas, foi muito livre, lembro que nós não precisávamos racionalizar o que iríamos fazer, mas só nos sentir, sentir a atmosfera, o espaço, o colega, e as coisas fluíam por si só, quando demos



conta já tínhamos as nossas células musicais, já tínhamos construído *A Cena do Fubá* com aquele lindo ritual, e a cada aula fazíamos essa sequência de uma forma diferente, sem racionalizar. Aí veio o trabalho com as histórias, achei incrível esse processo, falar de nossas memórias, vividas por nós ou não, dentro da aula fez com que nós nos aproximássemos mais um do outro. Cada história ali contada virou uma memória minha também. Escutar o colega e trazer a imagem do que ele estava ali contando fizeram com que eu imaginasse aquilo e guardasse na minha memória como um presente



**IMAGEM 12 E IMAGEM 13**

Tradição e contemporaneidade na expressão de um feminismo fincado nas raízes ancestrais.



**Mara Vanessa** – Ter contribuído com essas pequenas partes de vivências que trago no corpo e na alma foi profundamente prazeroso, gratificante e feliz. Venho de uma família muito musical, de uma herança mineira de muita cantoria, de um “batismo” da vida adulta no Vale do Jequitinhonha, de ter a casa sempre cheia de músicos, enfim, cantar faz parte da minha alegria de viver. Compartilhar isso com o grupo e perceber a aceitação foi bom demais. Uma turma cheia de diferenças, riquezas, histórias várias, que cada uma/cada um foi entregando, foi jogando na roda, foi estendendo no varal. Nesse tipo de trabalho, todas as vidas contam, todas as histórias são significativas, todas as subjetividades são bem vindas. Isso é que é profundamente transformador. Momentos muito significativos de nossa trajetória: as células musicais, que definiram a ideia de encontro; as histórias pessoais, que se transformaram em uma espécie de coração daquela narrativa que se construía; as histórias dos nomes, que depois viraram a brincadeira dos nomes trocados; as cenas dos arquétipos da deusa: mãe, mulher, anciã, guerreira...

**Gabriel Gonçalves Fayndé** – Pra começar foi estimulante trabalhar com duas professoras com visões (às vezes) tão distintas e que buscavam um mesmo objetivo. O que no desfecho do processo enriqueceu nosso espetáculo e também a minha visão de ator/pesquisador. Qualquer aluno da matéria poderia facilmente discorrer sobre os nomes estudados no percurso: Brecht, Stanislavski, Artaud ou algum outro... Porém saio desse semestre com a ideia reforçada de que o processo é tão importante quanto ou mais do que o resultado, quando diz respeito a arte/educação. A forma como o caminho foi percorrido tendo a sensibilidade da escuta, do olho no olho, na conversa, das concordâncias e discordâncias deu origem a cenas tão particulares, pessoais e ao mesmo tempo tão plurais. Na minha visão, o “Ponto de Encanto” reflete o nosso processo tanto na estrutura (quando várias cabeças se juntam com visões tão distintas e encontram um ponto de ligação, que é a turma em si) quanto na subjetividade (com polos de energia se conectando e reagindo de forma tão harmônica). Externando desses corpos seus gritos de força, amor e descontentamento principalmente nesse momento político em que estamos inseridos. Do espetáculo, gostaria muito de poder explicar a sensação de ver a



minha realidade, a realidade dos meus ancestrais expressa: Índios, Orixás e a personificação das nossas mulheres guerreiras. Mas não há palavras para isso. Apenas o sentimento interiorizado de lembrá-los e a manifestação do corpo arrepiado e os olhos cheios de lágrimas pela emoção.

**IMAGEM 14**

Histórias que surgem do corpo-memória e passam a ser reconhecidas por um corpo-coletivo.





Em sua primeira edição, o **FÓRUM NEGRO DAS ARTES CÊNICAS** da Escola de Teatro da UFBA, realizado de 13 a 17 de fevereiro de 2017, convidou estudiosos e especialistas brasileiros e internacionais de diversas áreas – que em suas trajetórias implementaram ações, propuseram iniciativas e contribuições relevantes ao debate sobre a presença de referenciais africanos e afro-diaspóricos no contexto do ensino superior no Brasil: diversidade teórico-conceitual, epistemologias, abordagens metodológicas, entre outras. Assim, buscou-se contemplar o intercâmbio entre a comunidade acadêmica e a comunidade externa, promovendo diálogo entre pesquisadores, estudantes, grupos e artistas da cidade, organizações civis negras, no sentido de ampliar redes de debate, trocar conhecimento e abrir para contribuições concretas e propositivas para a Escola de Teatro da UFBA e seu currículo. Convidados: Inaicyra Falcão, Hilton Cobra, Adalberto Silva Santos, Fernanda Júlia Onisajé, Ângelo Flávio, Toni Edson, Valdineia Soriano, Tina Melo, Evani Tavares, Tom Conceição, Cidinha da Silva, Edileusa Santos, Érico José, Licko Turle, Rosângela Malachias, Carlindo Fausto Antônio, Marcus Guellwaar Adún, Diego Pinheiro, Vera Lopes, Victor Ukaegbu, M. Nourbese Philip, Amélia Conrado, Eliene Benício e Maria Eugênia Milet. **Coordenação geral:** Evani Tavares, Fábio Dal Gallo, Fabrícia Dias e Luiz Cláudio Cajaíba. **Produção geral:** Evani Tavares, Fabrícia Dias, Andréia Fábria, Mabel Freitas, Erico José, Tom Conceição, Vera Lopes.

A Escola de Teatro da UFBA organizou também a II edição do Fórum Negro de Artes Cênicas, em 2018; o seminário *Conversando com Fanon*, em outubro de 2018, como parte do processo de criação do espetáculo *Pele Negra, Máscaras Brancas*, da Companhia de Teatro da UFBA e participou das edições posteriores do Fórum Negro de Arte e Cultura, desdobramento do Fórum Negro de Artes Cênicas.

**Pele negra, Máscaras brancas.** Direção: Onisajé (Fernanda Júlia). Texto: Aldri Anunciação. No elenco, Iago Gonçalves, Igor Nascimento, Juliette Nascimento, Manu Moraes, Matheus Cardoso, Matheuzza, Rafaella Tuxá, Thallia Figueiredo, Victor Edvani e Wellington Lima. Codireção: Licko Turle. Assistência de direção: Fabíola Nansurê. Orientação de pesquisa: Alexandra Dumas e Licko Turle. Colaboração em Pesquisa: Cássia Maciel, Edson César e Lucas Silva. Estudantes-pesquisadores: Camila Loyasican, Juliana Bispo, Juliana Luz e Juliana Roriz. Trilha sonora: Luciano Bahia. Preparação Vocal: Joana Boccanera. Coreografia e Preparação corporal: Edileusa Santos. Cenografia, Figurino e Maquiagem: Thiago Romero e Tina Melo. Desenho de luz: Nando Zâmbia. Produção: Da Gente Produções. Direção de produção: Luiz Antônio Sena Jr. Produção executiva: Anderson Danttas e Bergson Nunes. Assistência de produção: Eric Lopes. Assessoria de Imprensa: Theatre Comunicação. Design Gráfico: Diego Moreno. Registro Fotográfico: Andréa Magnoni.





# DA ESCOLA PARA A CIDADE: cultura popular e a liberdade resistente do Vila

**JULIANA PROTÁSIO**

Bacharela em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia; publicou resenhas críticas sobre Cinema entre 1999 e 2003 e foi assessora de comunicação do Teatro Vila Velha - no período de 2003 a 2007. Juliana Protásio é jornalista e redatora para Comunicação Corporativa.



**“Não, infelizmente** não temos fotos atuais da fachada. Na verdade, nem valeria muito a pena, porque olhando de fora, o teatro parece uma caixa de sapato” – foi assim que um dos integrantes do Núcleo de Comunicação respondeu a uma ligação solicitando fotos do Teatro Vila Velha no começo dos anos 2000. Essa breve conversa nos dá indícios da espontaneidade e relação íntima que profissionais e o público tendem a criar com aquele espaço.

Quem chega ao Teatro Vila Velha, dentro do Passeio Público situado no coração de Salvador, rapidamente se sente familiar. Não são raros os casos de quem senta pela primeira vez na plateia e deseja fazer mais do que pagar por um ingresso e aplaudir ao final dos espetáculos. Foi o que ocorreu comigo. Tive a sorte e a honra de fazer parte da equipe do Vila como assessora de comunicação, entre 2003 e 2007.

O Vila, como logo passamos a chamá-lo, é uma fortaleza cultural, uma completa escola de artes cênicas e para toda a vida. Como uma velha/mãe/donzela que nos olha irreverente na figura do Sol, que é sua marca, o teatro revela diferentes faces a quem passa por ele. O que cada um sente na plateia, nos bastidores, no palco, nas salas de ensaio, nas coxias e áreas técnicas faz do Teatro Vila Velha um personagem vivo e mutante da cultura brasileira.

Nos 65 anos da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, é importante reconhecer a trajetória do Teatro Vila Velha, estabelecendo relações entre sua relevância formativa e suas origens vinculadas à Escola. De modos distintos, ambas as entidades têm papel de suma importância na formação e no desenvolvimento de artistas, articulação política e promoção das artes cênicas no contexto cultural brasileiro.

Embora tenha sido fundado de uma chamada dissidência – ou rixa pessoal – da Escola de Teatro, ao longo de quase seis décadas o papel do Vila no contexto artístico é seu análogo e complementar. Da mesma forma que a Escola pioneira no Brasil, o Vila Velha se consolidou como espaço de formação, discussão, experimentação, ensaio, palco e construção política para artistas e técnicos que compõem parte significativa da cadeia das artes cênicas na Bahia, com reflexos em nível nacional.



**IMAGEM 1**

Sônia Robatto, uma das artistas fundadoras da Sociedade Teatro dos Novos e do Vila Velha. Estudante da primeira turma da Escola de Teatro da UFBA. Acervo do Teatro Vila Velha



---

## COMEÇOU NA ESCOLA DE TEATRO

---

O Vila nasce de um desejo de um grupo de artistas que se originou na primeira turma da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Às vésperas da formatura, em 1959, alunos-atores, entre os quais Carlos Petrovich, Carmem Bittencourt, Echio Reis, Teresa Sá, Nevolanda Amorim, Marta Overbeck, Mário Gusmão, Mário Gadelha, Wilson Mello, Sonia Robatto, Othon Bastos (que viria a se destacar no Cinema Novo de Glauber Rocha e tornar-se conhecido como *ator global*) e Carlos Petrovich, ao lado do professor, crítico teatral e dramaturgo João Augusto, rompem com o diretor da instituição, o pernambucano Eros Martim Gonçalves.



Essa briga, que repercutiu intensamente na imprensa da época, precipitou a criação de uma companhia profissional, a Sociedade Teatro dos Novos, que viria a construir o Teatro Vila Velha, em 1964. A grande “caixa” que conhecemos hoje em dia é a versão mais moderna, nascida da reforma realizada entre 1994 e 1998, que substituiu o prédio original.



**IMAGEM 2 E IMAGEM 3**

Um espaço para a Sociedade Teatro dos Novos, composta por dissidentes da Escola de Teatro da UFBA, inaugurado em 1964. Acervo do Teatro Vila Velha



Ainda que sejam apontadas divergências estéticas e artísticas entre os Novos e a Escola de Teatro, testemunhas da época e quem posteriormente se debruçou sobre o assunto, como o diretor e dramaturgo aficionado por história e memória, Marcio Meirelles,<sup>1</sup> e a atriz, jornalista e pesquisadora Jussilene Santana,<sup>2</sup> contam que a ruptura se deu por conflitos pessoais, não por uma divergência institucional.

O que ajuda a entender os fios que costuram a vocação do Vila Velha e da Escola Teatro ao longo de quase seis décadas. Muito mais do que um palco para espetáculos ou sala de ensaios, o Vila nasceu da necessidade de se exercer uma prática teatral que, além de referências e da excelência técnica, estivesse conectado com as transformações sociais, a arte popular e os habitantes da cidade.



#### IMAGEM 4

Cena de *Eles não usam blaquetai* (1964). Direção de João Augusto. Texto de Gianfrancesco Guarnieri. Acervo do Teatro Vila Velha

---

**1** O atual diretor artístico do Teatro Vila Velha foi entrevistado para a composição deste artigo.

---

**2** Jussilene Santana defendeu a tese de doutorado: *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província* / 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/32002/1/martim-goncalves-jussilene-santana-sf-dvv.pdf>



# UM CONDOMÍNIO ARTÍSTICO

De acordo com Marcio Meirelles, diretor artístico do Vila e integrante da atual Cia Teatro dos Novos, a casa sempre abrigou e foi movida pelo trabalho coletivo do teatro de grupo. Houve um período, na primeira década dos anos 2000, em que chegou a haver seis grupos residentes atuando e ocupando o Vila Velha. Isso sem incluir artistas e companhias parceiros em projetos, como grupos do interior do Estado, ou que apenas eventualmente se apresentavam no teatro.

Sempre foi difícil fazer quem estava de fora compreender o que eram os grupos residentes, algo que parecia elementar para quem atuava neles. Eram formados por artistas que criavam, produziam e se apresentavam no Vila, com muitos de seus integrantes também trabalhando no corpo técnico-administrativo que tocava o dia a dia da casa. Era um formigueiro humano se preparando e entrando em cena, se reunindo para discutir a sobrevivência de seus projetos e do próprio teatro.

Seis grupos residentes vivendo em condomínio criavam uma atmosfera estimulante e divertida, mas havia também um grau de balbúrdia com cerca de 80 pessoas naquela lida de dividir e compartilhar recursos. Era muita gente circulando, muitos figurinos, objetos e adereços de cena, agenda disputada de espaços para se reunir, ensaiar ou se apresentar. Mesmo assim, havia menos atritos e desorganização do que era de se esperar de todo aquele contingente e suas contingências. Ainda mais com o perfil sensível, corajoso, alvoroçado e vaidoso característico de artistas.

Ainda hoje, com revisões da maneira de atuar e se posicionar na cena cultural, três dos grupos daquele período continuam como residentes do Vila:

**Cia. Teatro dos Novos** – O nome da companhia pioneira fundadora do teatro segue preservado em atividades de pesquisa, experimentação e montagens que englobam geração após geração de artistas.



**Bando de Teatro Olodum** – Formado por atrizes e atores negros, é um dos mais antigos e atuantes grupos focados em debates e na encenação de temas relacionados a cultura afrobrasileira e luta antirracista.

**Núcleo Viladança** – Desenvolve atividades de intercâmbio, criação, formação artística e de plateia para a dança.

Os outros grupos residentes naquele período foram o **Vilavox**, focado em experiências cêni-co-musicais; a **Cia de Teatro Novos Novos**, companhia de teatro infanto-juvenil, formado por crianças e adolescentes; **A Outra Cia de Teatro**, composta por artistas jovens explorando fusões de linguagem contemporânea, clássicos e cultura popular.

**IMAGEM 5**

Cena do espetáculo Ó Paí, Ó, com Rejane Maia e Jorge Washington. Direção de Marcio Meirelles, coreografias de Zebrinha e música e direção musical de Jarbas Bittencourt. Foto de João Milet Meirelles. Acervo do Bando de Teatro Olodum





Foi um período que pode ser considerado de abundância e grandes números, apesar das constantes dificuldades de se levantar dinheiro para fazer arte e promover a Cultura. Recordo de Gilberto Gil, como ministro da pasta, visitando o Vila na formalização de um dos diversos convênios que permitia a realização de projetos de apresentações, manutenção, registro, memória, entre outros.

A produção artística incubada pelo Vila sempre foi indubitavelmente prolífica. Mas tornou-se mais constante e madura numa época em que havia um maior disponibilidade de recursos de leis de incentivo, de fundos destinados à cultura, de editais regionais e nacionais, iniciativas do Estado e do governo federal, empresas públicas e privadas comprometidas com alguma modalidade de mecenato.

Em 2004, ano em que o teatro celebrou seu 40º aniversário, havia apresentações quase diárias, chegando a três em cada um dos dias nos finais de semana, totalizando número superior a 365 sessões.

Parecia uma fortuna, mas os custos mal se cobriam, uma realidade comum, que diversas vezes ameaçou a interrupção das atividades ao longo dos anos. Manter um centro cultural de pé, aberto e funcionando tem um custo alto. O rendimento da bilheteria sozinho normalmente não é suficiente para custear a infraestrutura, muito menos os próprios artistas.

Havia o compromisso fechado com pagamento de água, luz, telecomunicações, funcionários e técnicos, mas quem criava mesmo, suava nas salas de ensaio e debaixo dos refletores, na maioria das vezes ficava no zero a zero ou recebia muito pouco.

Ganhar um prêmio ou edital significava ter verba para levantar um espetáculo – criar cenário, figurino, pagar pauta de ensaios e apresentações, além do elenco e equipe técnica. No entanto, é um recurso que acaba diluído entre as etapas de criação e a temporada em cena propriamente dita. Havia artistas entre os residentes que juntavam as economias de outras fontes de trabalho para investir nas montagens.

Por isso, uma preocupação constante entre os gestores e grupos do Vila era viabilizar atividades de formação de artistas e de plateia, uma forma de olhar para o futuro e levantar recursos no presente.





# DESENVOLVENDO FUTUROS ARTISTAS E ESPECTADORES

Independentemente da formação acadêmica ou profissionalizante, a transmissão de conhecimento e práticas entre artistas não pode parar, pelo desenvolvimento do indivíduo e das próprias linguagens. No Vila Velha, a realização de oficinas e o estímulo a discussões sobre políticas culturais fazem parte de uma série de valores e iniciativas comprometidas com a continuidade e sustentabilidade da cadeia produtiva teatral.

Por meio de oficinas livres ao longo do ano e durante o verão, o Vila abre suas portas para quem tem interesse em aprender por curiosidade amadora ou mesmo se aprofundar em diversas técnicas artísticas e corporais. Aulas de teatro, música e dança, entre outras atividades, são oferecidas por profissionais reconhecidos na cena local. Em muitos casos, este é o primeiro contato de futuros artistas com o meio.

É também um espaço para que o público se aproxime e conheça o teatro por um outro viés, ampliando a interface entre as artes e a cidade, deslocando do espaço distanciado entre palco e plateia. As oficinas também desempenham um papel relevante na formação de profissionais polivalentes, recurso fundamental em um mercado de economia tão enxuta.

Justamente por detectarem as necessidades de uma formação mais abrangente para enfrentar os desafios de ser e estar no meio cultural, artistas da atual Cia Teatro dos Novos lançam a Universidade Livre do Vila, em 2013. Curso de preparação para novas gerações de artistas cênicos, abrangendo diferentes ofícios necessários para que um espetáculo seja encenado e possa receber o público.



Capitaneado pelo diretor Marcio Meirelles e a atriz e diretora Chica Carelli, residentes de longa data do Vila, o programa pedagógico desenvolve conhecimentos práticos de cenografia, figurino, maquiagem, som, música, vídeo, gestão, produção e comunicação. Quem participa tem a oportunidade de trabalhar nas montagens da Cia dos Novos, experimentando desde a bilheteria até subir ao palco. Desde a sua criação até 2019, a iniciativa apresentou cerca de 30 espetáculos.

Como não basta estar em cartaz, também é fundamental ter quem vá ao teatro, também se faz necessário investir em formar o público. No que diz respeito às iniciativas chamadas de “formação de plateia”, o Vila Velha também desenvolveu projetos para levar crianças e adolescentes de escolas públicas e particulares para assistir aos espetáculos em sessões exclusivas, muitas vezes incluindo debates com os artistas ao final. Era uma maneira de ampliar o acesso à arte e despertar a sensibilidade para diversos temas atuais, de forma indireta, em vez de didática, mas que pudesse ser aproveitada no contexto escolar.

As ações de formação de plateia procuram iniciar e atrair o interesse do público jovem para o contato com o teatro e todo rito de estar presente em uma sala de espetáculos. Ao mesmo tempo, compunham uma estratégia eficaz de levantar recursos para remunerar o trabalho de artistas e técnicos envolvidos nas montagens. Outro benefício era geração de receita para o teatro ao ocupar o espaço em horários que não tinham atividades no meio da semana.

A resistência do Vila enquanto espaço de criação, estímulo e difusão artística, portanto, se deve não apenas à versatilidade de gêneros e estilos apresentados em suas salas. Conta também com a fundamental importância dos camaleônicos artistas e produtores nos bastidores nas estratégias correlatas à atividade artística para captar recursos e assegurar a sobrevivência do espaço e de todos que o fazem respirar.



# IMPACTOS PANDÊMICOS E TRANSFORMAÇÕES PARA O AMANHÃ

O Teatro Vila Velha e seus artistas, assim como os agentes da cadeia produtiva da cultura em todo o país, foram afetados por crises econômicas recentes e pela pandemia de Covid-19 desde 2020. A principal estratégia para estar vivo e continuar lutando foram os canais digitais.

Felizmente, o investimento do Vila Velha na produção audiovisual e no uso do meio digital para se alinhar a tendências de comunicação e comportamento do público já era bem anterior. Assim, no momento em que toda humanidade corria para se reinventar e descobrir como fluir pela transformação digital, o Vila já estava adiantado.

Com equipamentos de captação e um estúdio de edição de vídeo, além de uma presença digital estruturada com site próprio e canais de redes sociais, o Vila abriu seu palco on-line. Foi a oportunidade de resgatar um rico acervo de espetáculos registrados nas duas últimas décadas, expandir fronteiras de discussão sobre o fazer artístico e política cultural, além de criar novas obras em formato 100% digital. Videoconferências e apresentações ao vivo, ao lado de vídeos sob demanda inauguraram uma nova dimensão de produção e acesso à cultura, ao modo Vila Velha de resistir e ser livre.

Apesar do sucesso das iniciativas, isso não quer dizer necessariamente que foi fácil se adaptar e solucionar todas as questões de subsistência – muitas delas ainda pairam no ar, um misto de ameaça e promessa, como uma provocação. E assim, a pulsão de se reinventar e o desejo de se conectar com a emoção das pessoas segue como combustível para o Vila e os artistas que movimentam suas engrenagens.



Cad. GIPE-CIT, Salvador, BA, Brasil.

ISSN eletrônico: 2675-1917

ISSN impresso: 1516-0173

Este periódico está  
licenciado com  
Creative Commons –  
Atribuição-Não Comercial  
4.0 Internacional.