



*História do teatro e Tropicália*  
Apontamentos sobre “genética”

THIAGO HERZOG\*

Em 1978, o pesquisador Néelson de Araújo, nascido no Sergipe e vinculado à Universidade da Bahia, inspirado pelos estudos teatrais pós-coloniais, pela contracultura, pelo regionalismo e pela ritualidade afro-baiana, mesmo sem o contato aparente com as práticas acadêmicas que se colocaram à análise das performances culturais (considerando as referências bibliográficas indicadas pelo autor), pelo menos de fora dos experimentos em sua escola, escreveu um livro de história geral do teatro que pretendia não somente tirar a Europa do centro da discussão, mas também incluir os estudos dos rituais, principalmente os africanos, como cênicos.

O autor sergipano, desde 1960, publicou livros importantes sobre a história do teatro como: *Alguns aspectos do teatro no Brasil nos séculos XVIII e XIX* (1977), *História do teatro* (1978) e *Duas formas de teatro popular do recôncavo baiano* (1979), dentre outros, além de inúmeras peças.

O que torna radical a proposta do livro é o fato de que a produção tradicional brasileira na história do teatro é completamente voltada para os cânones europeus, ainda hoje, principalmente no que diz respeito às divisões estilísticas e temporais, importadas da história da literatura. Além disso, as definições de arte teatral são, até o presente momento, aristotélicas.

Partindo da apresentação do livro, para Néelson de Araújo, o teatro mundial acontece de forma sincrônica, ou seja, de alguma maneira, fatos que se dão na Europa reverberam nas Américas e na África. Mas para que isso seja identificado é necessário que a maneira de se conceituar teatro seja ampliada.

Ao propor uma narrativa que conta a história do teatro, abrangendo todos os continentes, ele principia definindo o objeto e analisando as diferenças entre o ritual e esta arte:

\* Thiago Herzog é mestre em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História Social/ PPGHIS da Universidade Federal do Rio de Janeiro/ UFRJ e doutorando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ PPGAC da Universidade Federal do Rio de Janeiro/ UNIRIO. Sua pesquisa de doutorado é subvencionada pela CAPES.

Todas as tentativas de definição do teatro convergem para um ponto comum onde são eliminadas as dificuldades do terreno da gênese e natureza: o teatro é a comunhão de um público com um espetáculo vivo. Vale dizer por excelência uma arte em comunidade e de comunidade. Quase unânime também é a admissão da sua origem dentro dos rituais religiosos; o que não é senão aquela sua primeira qualidade vista de outro ângulo. (ARAÚJO, 1978: 45)

Com isso, um importante dado pode ser compreendido: ele tenta definir o teatro de uma maneira abrangente, que possa incluir as performances culturais, e mesmos as artísticas, e não se propõe a criar uma divisão. Na *História do teatro* de Araújo, ele é parte da análise, é pretendido que seja parte do todo. Mas o autor acaba por manter essa divisão, considerando que a maior parte dessas práticas está analisada no mesmo capítulo: *Formas de transição e modos milenares*<sup>1</sup>.

Além disso, Araújo avisa, antes de começar que, tudo que escreve, além de abarcar todos os continentes, o que gera enormes lacunas, considerando a amplidão, e que não pode perder de vista o teatro baiano, o teatro do lugar de onde ele produz pesquisas:

Lacunas em trabalhos dessa natureza são inevitáveis, podem mesmo ser intencionais, as incorreções ocorrem também. Elaborado, desde o primeiro momento, tendo em vista a sua publicação na Bahia, quis-se, neste, proporcionar no quadro do teatro brasileiro, informações mais minudentes sobre a província, sem sacrifício dos acontecimentos significativos de âmbito geral. Não fossem as razões do dimensionamento dos capítulos brasileiros as mesmas que determinaram as provincianas referências da Bahia e do Nordeste, se a visão maior prevalece. *Jus poesis*.

Em plano mundial, foram grandes as tendências que se tentou surpreender na sua gênese e expansão, enfatizando-se a situação geográfica onde esses dois aspectos de um mesmo processo assumiram maior vulto e poder de influência. (Ibidem: 11)

Ao propor num capítulo introdutório a relação entre teatro e ritual, ele toma a ideia de que o teatro é desenvolvimento a partir do ritual. Mas isso não o impede de aceita-lo para análise, de permitir outras possibilidades de gênese ou, ainda, de considerar os brinquedos populares:

Se o ritual é predominantemente religioso do ponto de vista de sua imagem histórica, é também, quando tal e como cerimônia, o mais eficaz portador de mensagens sociais. Daí ver-se o romance e a balada tradicionais, em si mesmos literários, mudar-se de grau em grau, como em certos casos anotados no Nordeste brasileiro, em formas de representação, para isso aposando-se de estruturas paracerimoniais (reisados, ternos, ranchos), consequência de uma necessidade subjacente em camadas do povo de transmitir aos demais aquilo que lhes importa. Seguramente o que aconteceu ao romance de José do Vale, e pode ter ocorrido ao "drama do boi", cujo nóculo provável em romance não se conhece, mas que documentadamente se desenvolveu a partir de um modo teatral rudimentar,

---

<sup>1</sup> 49-62.

recoberto por uma daquelas quase-cerimônias, o reisado até atingir a densidade contemporânea que apresenta em algumas regiões.

A aceitação do nascimento do teatro nos rituais e cerimônias não cerceia o caminho a outras deduções que possam ser extraídas do seu processo de aparecimento: há uma forma que se constrói e há os seus reflexos no campo da psicologia coletiva, da psicologia individual e na gestação de uma modalidade de arte. O instinto da imitação está igualmente, é certo, nos primeiros momentos do teatro, é o que se pode chamar de seus fundamentos na individualidade. (Ibidem: 45)

Araújo ainda propõe uma classificação dessas práticas:

As formas melhor estudadas e fixadas permitem reunir três agrupamentos maiores, não obstante isto, exclusivos do vasto material que se conhece de modo ainda imperfeito: 1) Representações vinculadas a rituais, cerimônias e práticas religiosas; 2) formas – até farsas – não-religiosas, ou por terem perdido esta natureza, ou de origem ainda não elucidada; 3) representações relacionadas com a literatura oral. (Ibidem: 49)

Mas mesmo classificando desta maneira, todos os três itens são passíveis de análise. Ao lado do estudo das práticas tradicionais (pelo menos as produzidas nas regiões fundamentais para a construção cultural baiana, as do complexo jejê-nagô), ele coloca as produções milenares asiáticas, que serão analisadas logo no início do livro, no capítulo já citado, *Formas de transição e modos milenares*.

Mesmo que ainda preso às visões tradicionais das relações e oposições entre ritual e teatro, o autor parece intuir novas possibilidades, incluindo um olhar aberto à antropologia e à sociologia.

Ao fazermos uma leitura inicial do livro, quanto a esses aspectos descentralizadores da experiência e da produção de teatro, encontramos alguns dados interessantes.

Observando o índice do livro percebemos que a estrutura, excetuando-se a inclusão de um capítulo sobre essas práticas tradicionais, e um último, com a iconografia do teatro baiano, a estrutura do mesmo segue as sequências tradicionais da história do teatro, teatro antigo, medieval, etc até a contemporaneidade. Isso demonstra que autor ainda permanece preso ao modelo europeu, de entender o teatro de forma evolutiva. De qualquer maneira ele incluiu durante os capítulos, partindo desses temas gerais, análises sobre o teatro americano, asiático, eslavo, judaico, etc (com exceção do africano), durante o desenrolar da história.

O livro se inicia com uma cronologia de obras, nascimentos de autores, etc. Nessa cronologia ele inclui os dados do teatro asiático e americano, e uma única citação que inclui a produção ritual: “1264 – Urbano IV institui a procissão de Corpus Christi” (Ibidem: 18).

Outro dado a ser analisado é que a pesquisa proposta por Nélson de Araújo é temática e múltipla, dependendo completamente do que será compreendido. O objeto central do estudo está conectado à ênfase que aquele período histórico também oferece, se é na cena, ele focará na cena, se é no texto, ele também se prende ao texto.

Segundo ele, por exemplo:

A introdução dos atores trágicos e cômicos nos concursos dos festivais dionisíacos foi o primeiro sinal de um itinerário ascendente, rumo à especialização e ao prestígio, que culminou no séc. IV a.C., quando efetivamente o nível da dramaturgia já era inferior. Segundo Aristóteles, no seu tempo o intérprete despertava muito mais interesse que a obra poética. O processo começou em 449 a.C., quando a escolha do protagonista passou a ser feita pelo Estado e foi nessa mesma ocasião que os concursos para atores foram instituídos. (Ibidem: 79)

Está aí o que talvez seja a ruptura mais importante que a obra propõe: tirar do texto dramático o papel central e indicar múltiplas possibilidades de análises, indicadas pelo objeto. Com isso, Nélson de Araújo faz com que a imagem emergja, para que possamos compreender a performance pelo o que de fato ela é: cena.

Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota, comentando isso no livro *Teatro brasileiro*: ideias de uma história, onde analisam as obras de história do teatro brasileiro produzido no Brasil, dizem:

Nesse sentido, o livro de Nélson de Araújo realiza, do ponto de vista da escrita da história, uma espécie de síntese entre compêndios de história do teatro ocidental e diversas histórias do teatro brasileiro, com ênfase naquela de autoria de Lafayette Silva, pois tal qual esse autor, Araújo buscou apreender diversos aspectos do que pode ser entendido como história do teatro, em particular, a encenação. (GUINSBURG, PATRIOTA, 2012: 88)

Outro dado que poder ser percebido é o uso de autores não teatrais como fonte de pesquisa, como do antropólogo e etnólogo Pierre Verger, de forma a dar conta das pesquisas relativas à rituais, o que aponta um novo lugar para a pesquisa, considerando outras percepções, advindas de outros campos.

Nélson de Araújo se colocou a construir um teatro total que fosse capaz de indicar as especificidades da nossa produção e, ainda, a inseri-lo numa cena mundial, sem que para isso o tornasse braço, importação e imitação dos modelos europeus.

A Escola de Teatro da UFBA (Universidade Federal da Bahia) de que participou e onde se forjou Nélson de Araújo, foi dirigida por Eros Martim Gonçalves (diretor da escola

até 1961), e desenvolveu-se a partir das discussões posteriores ao *Manifesto regionalista*, de Gilberto Freyre.<sup>2</sup>

Esse manifesto defendia que o Brasil deveria ser dividido culturalmente em regiões e colocava na cultura popular do Nordeste o lugar de onde dever-se-ia explicar a região e compreender o homem local. Também este texto propunha-se a pensar as manifestações folclóricas como artísticas do povo nordestino, o que influenciou profundamente artistas e pensadores como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e Jorge Amado, dentre outros. Defendia, ainda, o que também é levado a cabo por estes nomes, que o regionalismo nordestino tinha que ser defendido, contra o modernismo paulista, dizendo:

Donde a necessidade deste Congresso de Regionalismo definir-se a favor de valores assim negligenciados e não apenas em prol das igrejas maltratadas e dos jacarandás e vinháticos, das pratas e ouros de família e de igreja vendidos aos estrangeiros, por brasileiros em quem a consciência regional e o sentido tradicional do Brasil vem desaparecendo sob uma onda de mau cosmopolitismo e de falso modernismo. É todo o conjunto da cultura regional que precisa ser defendido e desenvolvido. (FREYRE, 1926: s/p)

Jussilene Santana, ao escrever sua tese de doutorado sobre este diretor e o seu período à frente da Escola de Teatro da Bahia, pontua:

Não obstante o emprego dos saberes e fazeres propostos pela modernidade, a Escola de Teatro procura ancorar suas atividades com deferência às tradições milenares do fazer teatral e das artes de um modo geral, num grau de complexidade raramente compreendido pelos contemporâneos. Para a construção deste ângulo da abordagem, a tese considera o patrimônio material e imaterial da instituição, ou seja, tanto o edifício quanto a nuvem de “representações mentais, fenômenos psicológicos e intelectuais e formas do pensamento” que o circundam. (SANTANA, 2011: 36)

Sendo assim, foi provavelmente nessa intensa pesquisa proposta pela universidade, principalmente nos anos da direção de Martim Gonçalves, de uma busca pela compreensão de um teatro popular e milenar, que Néelson de Araújo se inspirou, pelo menos inicialmente, para a escrita de uma narrativa para a história do teatro, fundamentada em novos caminhos.

A escola sob a direção de Martim Gonçalves foi a primeira escola de teatro dentro de uma universidade do país e tinha como pretensão construir um currículo que profissionalize e, ao mesmo tempo, experimentasse cultura erudita e popular, o teatro moderno e antigo, inserindo a Bahia no mapa teatral do país e, ainda, valorizando as culturais locais, onde as vanguardas estéticas europeias era uma parte da história, e não o teatro que deveria ser feito, como pretendia a intelectualidade da época.

---

<sup>2</sup> Ver SANTANA, 2011.

Sobre a escola, Jussilene Santana diz:

Desde o início, como se viu, através de ações e declarações, Martim Gonçalves amarrara a Escola de Teatro numa poderosa trama onde o aprendizado se sustentava a partir de diferentes saberes técnicos, independente de suas origens “nacionalistas” (portuguesa, indígena, africana, inglesa, francesa, americana, japonesa, até o momento) e independente de suas origens expressivas (teatro, dança, música, artes plásticas, literatura, dramaturgia, cinema, análise crítica). Martim, com certeza, esforçava-se para a construção de um novo mapa-múndi sem as fronteiras e ‘pedágios’ então adotados. (SANTANA: 2011: 242)

Esse popular brasileiro nada tinha a ver com raízes nacionalistas, populistas ou de esquerda, mas sim pretendia incorporar as diferentes produções culturais, consideradas de “menor” ou de “maior” valor. E, nesse ponto, como no modernismo, a antropologia e a sociologia tiveram papel fundamental. Mas, aqui, isso se deu de outra maneira, eram os modos regionais que interessavam, mas, somente, na medida em que eram capazes de dialogar com o global. Há aqui, de alguma maneira, uma superposição de opostos, antigo e moderno, local e global, modernista e regionalista, profissional e folclórico, em um esforço experimental realizado em grande diálogo com as outras artes e com as outras escolas. Além disso, se propor a colocar a Bahia no mapa teatral do país redefine a discussão centro versus periferia.

Nesse sentido é preciso lembrar que, juntamente com a Escola de Teatro, no mesmo período, e em profundo diálogo, fundaram-se as Escolas de Música e de Dança, com professores compartilhados.

Passaram pela ET grandes nomes ministrando disciplinas, como Gianni Ratto, Lina Bo Bardi, Brutus Pedreira, dentre outros; e se apresentaram conferencistas como Gilberto Freyre e Vivaldo Costa Lima, montando grandes espetáculos brasileiros e estrangeiros e financiando pesquisas de cultura popular, como a do etnólogo Pierre Verger, gravando o primeiro disco com cantigas de Candomblé, incentivando a criação do Museu de Arte Sacra da Bahia, do Museu de Arte Moderna, do Centro de Estudos Afro-Orientais/ CEAO da mesma Universidade, etc.

Esse casamento de cultura regional e erudita global, sociologia, antropologia e arte, procurando produzir algo que fosse autêntico e ao mesmo importante para a produção do teatro em nível global, foi a marca fundadora da Escola de Teatro da Bahia, principalmente entre os anos de 1956 e 1961, sob a direção de Martim Gonçalves, o grande fomentador dessa criativa ebulição que deixou enormes frutos, dentre eles o livro de Araújo.

Essa escola foi bancada por recursos federais e pela fundação Rockefeller, e além de ter se inspirado no currículo da universidade de Yale, trouxe diversos professores estrangeiros, misturando-os com os brasileiros para produzir um teatro nacional que não tivesse barreiras ufanistas.

Um dos grandes marcos da escola foi a exposição Bahia no Ibirapuera, em São Paulo, que buscava valorizar a produção cultural local na formação cultural do país. Isso foi marcado por uma grande transformação no que diz respeito às fronteiras entre o que é “grande arte” e o que é “folclore”, enterrando os limites entre um e outro, como podemos ver no texto de apresentação da exposição:

Aquilo que geralmente se define como *arte popular*, *folklore*, *arte primitiva* ou *espontânea*, implica, ainda que tacitamente, numa classificação da arte que, excluindo o homem, considera a arte mesma como algo individual, atividade abstrata, privilégio. Onde começa e acaba a arte? Quais suas fronteiras? Esta ‘terra de ninguém’, que limita o homem na expressão de sua humanidade total, privando-o de uma das manifestações mais necessárias e profundas, como seja a estética, este limite entre Arte e arte, é que sugeriu esta Exposição.

Qual o lugar ocupado na graduação (explícita, implícita ou ‘condescente’), das Artes, pela assim chamada arte popular, espontânea, primitiva?

Qual o seu significado? Porque existe arte popular, e não a dos funcionários públicos, dos engenheiros e dos bancários? Aquilo que geralmente se denomina *povo* é a única classe não inibida por esquemas e conceitos culturais, a única talvez que conserva o hábito de explicações naturais do homem estético (EICHBAUER, 1991: 13)

Na virada dos anos 1960, enquanto na Bahia a escola se propunha a novas pesquisas estéticas, que buscavam reinterpretar as contradições entre a arte popular, principalmente agrária e nordestina e a cultura erudita, entre estrangeirismo e nacionalismo, no sudeste o que vigorava era uma produção artística vinculada aos grupos de esquerda, ao movimento estudantil e ao nacional-desenvolvimentismo.

Grupos como Arena, CPC e Opinião procuravam no homem pobre, nos subúrbios e nos agrestes, o verdadeiro brasileiro, como num movimento herdeiro e em desenvolvimento direto ao modernismo de 1922, embora sem grandes conexões com a “proposta” antropofágica de Oswald, e otimistas com os avanços do nacional-desenvolvimentismo. Buscava-se uma arte de alta qualidade, construída a partir das manifestações populares, mediadas pelos artistas, com fins de propaganda política e de nacionalizar as produções. Era feita principalmente por artistas de classe média, estudantes, em geral, filiados ao PCB, que rodaram o Brasil em caminhões, teatro etc, sempre buscando as construções coletivas.

Sobre isso, Heloísa Buarque de Hollanda diz, em seus *Impressões de viagem*, referindo-se a essas produções artísticas:

Trata-se, claramente, de uma concepção da arte como instrumento de *tomada de poder*. Não há lugar aqui para os “artistas de minorias” ou para qualquer produção que não faça uma opção de público em termos de “povo”. A dimensão coletiva é um imperativo e a própria tematização da problemática individual será sistematicamente recusada como politicamente inconsequente se à ela não se chegar pelo problema social.

Na “arte popular revolucionária”, o artista e o intelectual devem assumir um compromisso de “clareza com seu público”, o que não significa uma “negligência formal”. Ao contrário, cabe ao artista realizar “o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais” (HOLLANDA, 1980: 19)

Depois do golpe de 1964, tudo mudou, o otimismo na possibilidade da revolução desmoronou. Esse ano também teve como marco a chegada de Maria Bethânia, vinda da Bahia, aos 17 anos, bastante influenciada pelo que assistia com o irmão Caetano Veloso nas produções da UFBA, para substituir Nara Leão, no show Opinião, cantando *Carcará* e discutindo, no texto, o êxodo de nordestinos para o Rio. Além disso, o golpe de 1964 provocou “a perda de contato político com o povo.” (Ibidem: 310), obrigando aos artistas a se voltarem novamente à classe média como público.

Mais tarde Maria Bethânia trouxe Gilberto Gil e Gal Costa, seguidos por Tom Zé. Os baianos, completamente transbordantes das discussões que assistiram na Academia, invadem o Rio.

Não podemos esquecer que, em meados dos anos 1970, o mundo se encontrava em ebulição, o embate globalização versus nacionalização chegou à seu ápice, como nos lembra Hollanda:

É por essa época que começa a chegar ao país, a informação da contracultura, colocando em debate as preocupações com o uso de drogas, a psicanálise, o corpo, o rock, os circuitos alternativos, jornais underground, discos piratas etc. A informação que ainda pouco era Pound, Mallarmé, Joyce, etc – o paideuma concretista, passa a integrar os poetas beats norte-americanos dos anos 60 (principalmente Allan Ginsberg e Lawrence Ferlinghth) e autores como McLuhan, Marcuse, Watts, Norman Maller etc. Também os eixos das viagens internacionais desloca-se para os Estados Unidos, onde Nova Iorque aparece para os intelectuais como o grande centro de informações. Na Europa, Londres, passa a ser preferida em relação a Paris. São, Nova Iorque e Londres, os dois templos da contracultura, do rock, da movimentação cultural jovem, os referenciais modernos de uma nova atitude que se configura. (Ibidem: 63)

A televisão, o grande veículo de massas, e as decepções provocadas pela tortura e pela censura, deram o tom do que a arte brasileira produziu a partir de então. Aqui e acolá, artistas

retomaram a antropofagia de Oswald. Agora, não mais preocupados em construir um nacional autêntico, mas um que fosse capaz de se alimentar de tudo, inclusive das referências estéticas estrangeiras, que chegavam com o fenômeno da globalização. Flora Süssekind, em artigo sobre o tema, salienta: *“Essa redescoberta da “antropofagia” funcionaria, de fato, como um dos pontos fundamentais de interseção cultural entre linguagens artísticas distintas nesse momento.”* (SÜSSEKIND, 2007: 326)

As noções de coletivo e movimento na Tropicália apareceram diferentes de como se davam nos movimentos anteriores: em cada área artística apareceu um nome se propondo a novos experimentalismos, como Hélio Oiticica nas artes plásticas, Zé Celso Martinez Corrêa no Teatro, Glauber Rocha no cinema, Caetano, Gil, Gal, Tom Zé, Os Mutantes e, menos assumidamente, Maria Bethânia na música. Não havia uma reunião entre eles oficializada, um manifesto escrito, ou mesmo a necessidade de uma produção em conjunto. A partir do uso da alegoria, novas expressões se manifestaram para dar conta de novas temáticas.

Sobre essas noções de coletivo ou movimento, Zé Celso disse:

*‘O tropicalismo nunca existiu’, chegou a dizer José Celso Martinez Corrêa em 1977, o que existiu segundo ele, ‘foram rupturas em várias frentes’. Rupturas que, a princípio, foram se processando sem plena consciência de sua interligação e abrangência, ou de um possível estado criador geral. (Ibidem: 26)*

Da mesma maneira que propunha Martim Gonçalves, as contradições não eram negadas, mas incorporadas na produção: o brega e o chique, o marginal e o *mainstream*, a arte de massa e a arte intelectual, a política e a estética, a carnavalização e o aprofundamento intelectual, criando um sincretismo artístico, onde ser nacional poderia ter origens em elementos de qualquer nacionalidade “antropofagiada”. Ivana Bentes, ao se referir a produção cinematográfica na Tropicália, diz:

*O tropicalismo vai por em xeque, de forma radical, a ideia modernista do novo, do original, do cem por cento brasileiro, abrindo o campo para pensarmos hoje, o impasse do nacional e do local no contexto da globalização. (BENTES, 2007: S/D)*

A marginalidade virou um tema, bem como a violência com a plateia a quem se dirigia a produção, principalmente pelo deboche ao consumo e a cultura de massas, deglutidas por uma classe média ávida por novidades e atraída pelos novos ritmos, como o pop e o rock, inseridos nas canções. Outro dado é a antifolclorização, o fim do que delimita as fronteiras entre grande arte e arte do povo.

Tudo era uma coisa só, sem limites e barreiras. Com a marginalidade veio à tona o protagonismo musical de Gal, Caetano, Gil e Bethânia, os baianos, e mesmo a Bahia passa a ser o foco, deslocando o centro de origem dos artistas e dos temas, de São Paulo e do Rio de Janeiro para o nordeste do país:

Por outro lado, a realidade dos grandes centros urbanos é valorizada agora em seus aspectos “subterrâneos”; marginal do *Harlem*, eletricidade e LSD, Rolling Stones e Hell’s Angels. A identificação não é mais o imediatamente com o “povo” ou o “proletariado revolucionário”, mas com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba. A Bahia é descoberta, nesse momento, com o paraíso oficial das minorias: a marca profunda da negritude, dos rituais africanos, da cozinha sensual, do ócio, da mescla do primitivo e do moderno, é associada à disposição libertária do tropicalismo. É da Bahia que surgem os principais líderes do movimento: Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Wally Sailormoon, Rogério Duarte, Duda Machado, Antônio Risério e outros. (SUSSEKIND, 2007: 66)

Como podemos ver, essa Bahia era a mesma Bahia da Escola de Teatro de Martin Gonçalves. Portanto, aqui também se coloca a questão centro versus periferia.

O que se chamou de Tropicália durou um período curto, mas deixou marcas profundas na nossa produção cultural. Dessa maneira, como o livro de Néelson de Araújo, podemos dizer que a versão baiana da Tropicália teve grande inspiração nos fundamentos dessa Escola de Teatro, nos conceitos que foram caros à essas três experiências: aceitar as contradições nacionais, não estabelecer limites entre o popular e o erudito e entre centro e periferia, fortalecer e reverenciar as chamadas produções nacionais, sem abrir mão da profissionalidade ou do eruditismo, não ter problemas com a justaposição de arte-discursiva com arte-entretenimento, ter na experimentação a base para sua produção, buscar um nacional que não precisasse ser protegido do que é estrangeiro e nem de um novo protegido do que é tradicional, reconhecer o local a partir do global, e o global a partir do local.

Também devemos considerar que os artistas tropicalistas baianos passaram como espectadores e como alunos da ET/UFBA: Luiz Carlos Maciel, Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e a atriz Helena Ignez. O Teatro Castro Alves, espaço da escola, foi o palco experimental de toda essa turma.

Glauber Rocha, grande expoente da versão cinematográfica da Tropicália, não foi diretamente aluno da Escola de Teatro, mas dialogou com ela durante boa parte da sua juventude, enquanto fazia direito e escrevia críticas jornalísticas às produções da escola, além de estar presente em todos os grandes movimentos. Os dois se aproximaram de tal maneira

que o Martim Gonçalves foi seu padrinho de casamento e de sua filha, o que demonstra o intenso grau de ligação entre eles<sup>3</sup>. Há uma grande carta aberta dele para Paulo Francis, defendendo a direção de Martim Gonçalves na escola de teatro<sup>4</sup>.

Ele, por diversas vezes, tratou da montagem de *Ópera dos três tostões*, de Brecht, pela escola. A afinidade intelectual entre os dois era tanta, que ele declarou em uma crítica a um programa de seu filme *O leão das sete cabeças*, quando lançado em Nova Iorque:

O texto de apresentação do *Leão* no programa de NY é idiota. Os críticos que me chamam de 'irracional' são idealistas, ignorantes do marxismo. O *Leão* tem de ser apresentado aí como 'um filme materialista histórico e dialético from Eisenstein Brecht, Godard and Cinema Novo' – E basta, porque é isto mesmo, não é uma coisa e nem outra, é *Teatro da Escola de Teatro de Martim Gonçalves e basta* – Não se esqueça que *o cinema também nasceu na Bahia* (ROCHA, 1997 apud Santana, 2011: 231-232,).

A relação entre Glauber e Martim nos serve para uma tese inteira. O mesmo se dá com a então esposa de Glauber, Helena Ignez, aluna formada pela Escola de Teatro da Bahia, assim como Luiz Carlos Maciel, um dos grandes nomes da contracultura nacional.

Caetano Veloso, bem como Maria Bethânia, sempre que apresenta sua formação artística, faz referências ao que assistiu em Salvador na Escola de Teatro, durante esse período, como nesse depoimento dado a Hélio Eichbauer e Dedé Veloso, para escrita de livro sobre as realizações da UFBA durante a reitoria de Edgard Santos, período de Martim Gonçalves à frente da escola:

Basta dizer que talvez a Escola de Teatro tenha centralizado nossa visão – de Bethânia e minha – do impulso modernizante da época. E Glauber repetiu inúmeras vezes que a montagem da *Ópera* de Brecht tinha-lhe dado tudo. Martim montou Claudel e Brecht, Tennessee Williams e Camus, como os Seminários de Koellreutter apresentavam Brahms e Gershwin, Cage e Beethoven. Além disso, há algo de desequilibrado em negar-se o status de vanguardista a um diretor-educador corajoso como Martim, num livro em que não se o nega a uma figura (grandiosa, fascinante, amável) como a do professor Agostinho da Silva, cultor – paradoxal e heterodoxo como era – de saudades do catolicismo lusitano medieval. Mas o fato é que em 'Deus e o Diabo na Terra do Sol' temos Eros e Agostinho – e na Tropicália temos 'Terra em Transe'. E Risério aqui conta, pergunta e explica por que. (VELOSO apud RISÉRIO, 1995: 10)

Considerando o teatro tropicalista, passou pela escola como aluno, o mais tarde amigo e finalmente herdeiro do acervo pessoal do diretor, o cenógrafo Hélio Eichbauer<sup>5</sup>, importante na cena tropicalista pelo trabalho na montagem de *O rei da vela*, do grupo Oficina.

<sup>3</sup> Ver SANTANA, 2011: 264.

<sup>4</sup> Ver mais em SANTANA, 2011.

Não podemos dizer que a Escola de Teatro era uma escola tropicalista, muito menos a pré-história da Tropicália como um todo, considerando a nacionalidade do movimento e, principalmente, que seus nomes ligados às artes plásticas não participaram diretamente dessa história. Mas é fundamental ressaltar como todos os nomes baianos do movimento participaram diretamente ou, pelo menos, tratam desse momento com uma inspiração fundamental para o que iriam produzir.

Provavelmente o que faltou a escola de teatro para que esse tropicalismo tivesse sido “pré realizado” foi a não explosão, ainda, da cultura pop, do movimento hippie, da contracultura, da cultura de massas, fundamentais no amálgama formador do que chamaríamos de movimento tropicalista, posteriores a experiência da escola da Bahia.

O livro de Araújo, de 1978, claramente produto da Escola de Teatro, ao incluir as análises do experimentalismo dos anos 1960 e 1970, tenta equacionar essa “falta”. Mas, mesmo com uma proposta extremamente radical, ele ainda está preso às divisões e às proposições tradicionais da história do teatro. No entanto, essa tensão entre a história tradicional e os novos caminhos aponta para um trabalho bastante singular, principalmente considerando que este é um livro do final da década de 1970. Portanto, faz-se necessário perguntarmos o quanto caminhamos, desde então, para grandes transformações na escrita de uma narrativa não colonizada pela Europa, para a história de teatro. Dessa maneira, ele se afasta tanto da Tropicália, como da própria escola.

Mesmo assim, precisamos considerar que há tropicalismo no livro, ou pelo menos pontos genéticos em comum. Quem sabe, a partir desses apontamentos, poderemos começar a pensar numa escrita tropicalista da História do teatro.

### **Referências bibliográficas**

ARAÚJO, Nélon de. *História do teatro*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

BENTES, Ivana. “Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos” em BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

---

<sup>5</sup> Ver SANTANA, 2011: 30.

BRANDÃO, Tânia (ed.). Org. *O teatro através da história*. Volume I e II – O teatro brasileiro e O teatro ocidental. Rio de Janeiro: Editora Entourage/CCBB, 1994.

BRANDÃO, Tânia. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas ‘Histórias do Teatro no Brasil’, In: MOSTAÇO, Edélcio (org.), *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Editora Design, 2010.

EICHBAUER, Hélio e VELOSO, Dedé. *Arte na Bahia*. Salvador: Corrupio, 1991.

*Escola de teatro da Universidade Federal da Bahia*. Disponível em: <http://www.teatro.ufba.br/>. Visualizado em 09 de setembro de 2015, às 15 horas e 50 minutos.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>. Visualizado em 09 de setembro de 2015, às 15 horas e 30 minutos.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: idéias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

*Nelson de Araújo*. Biografia. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa476177/nelson-de-araujo>. Data de acesso: 30 de abril de 2015.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardí, 1995.

SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica, qual é o Parangolé?. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província*. 776 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASSUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.