

## ANTONIO MÁRIO DOS SANTOS: A ESTREIA DE UM DIRETOR DE TEATRO EM ALAGOINHAS (BA) (1964 - 1986)

Bruna Meyer<sup>1</sup>

Resumo: Este artigo discute a trajetória de Antonio Mário dos Santos (1922 - 2002), com foco em suas contribuições para a resistência teatral, artística e intelectual de Alagoinhas (BA), entre 1964 e 1986. Dirigiu dois grupos de teatro, o *Dias Gomes* (1964) e o *Natureza* (1970) diante dos quais se pode perceber certas mudanças em sua atuação. Pode-se compreender Antonio Mário como ator social que propunha condições de acesso aos bens culturais e que criava representatividade como artista negro evidenciado através da arte. O trabalho foi elaborado a partir de fontes memorialísticas, jornais, documentos pessoais do personagem – dentre eles, fotografias, anotações e roteiros das peças trabalhadas – além de panfletos, programas e documentos oficiais que verificam as atividades culturais no município, no período proposto.

Palavras-chaves: História. Cultura. Teatro. Alagoinhas. Antonio Mário.

Abstract: This article discusses the trajectory of Antonio Mário dos Santos (1922 - 2002), focusing on his contributions to the theatrical, artistic and intellectual resistance in Alagoinhas between 1964 and 1986. He directed two theater groups, *Dias Gomes* (1964) and *Natureza* (1970), in which one can notice certain changes in his performance. Antonio Mário can be understood as a social actor who proposed conditions of access to cultural assets, and who created representation as a black artist, evidenced through art. This paper was based on memorial sources, newspapers, personal documents of the character - among them, photographs, notes and scripts of the plays - as well as flyers, programs and official documents that verify the cultural activities in the city, in the proposed period.

Keywords: History. Culture. Theater. Alagoinhas. Antonio Mário.

A trajetória de vida de Antonio Mario dos Santos já foi explorada em outros trabalhos desenvolvidos pela autora dessa pesquisa, iniciada no formato de TCC em 2017, a partir da qual se entrecruzaram outras histórias sobre Alagoinhas e seu movimento cultural entre 1970 e 1980, e surgiram alguns artigos, uma dissertação de mestrado, e um minidocumentário.<sup>2</sup> O “personagem”

Licenciada em História pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História - UNEB. Bolsista da FAPESB. Email para contato: brunameyerbac@gmail.com.

<sup>2</sup> **Antonio Mario dos Santos: um ator e seu múltiplo** (minidocumentário). Direção: Bruna Meyer. Produção Agência Perfil3. Alagoinhas – BA, 2022. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=XPz93d87I50&ab\\_channel=AntonioMario-document%C3%A1rio](https://www.youtube.com/watch?v=XPz93d87I50&ab_channel=AntonioMario-document%C3%A1rio) Acesso em 30 mar. 2022.

## HISTÓRIA E CULTURAS

polivalente, que desenvolveu diversos projetos e múltiplas atividades na cidade – como funcionário público, professor, diretor de teatro, poeta, intelectual e pesquisador – tem minimamente reconhecimento nos dias atuais por meio de uma sala batizada com seu nome no Centro de Cultura de Alagoinhas, e também de patrono da exposição sobre a cidade na Fundação Iraci Gama (FIGAM - Alagoinhas). O presente artigo consiste em um recorte da dissertação mencionada, e portanto, tem foco em uma seara específica da trajetória do personagem, o teatro, e como essa atividade, a qual continuou realizando até quase os últimos dias de sua vida, se manteve ativa no período da ditadura militar.

Antonio Mario era um homem negro, retinto, e que mancava de uma perna devido a uma doença congênita. Nasceu em 8 de maio de 1922, no bairro do Matatu, em Salvador. Aos 34 anos, pai de família e com a esposa do 1º casamento acometida por uma doença terminal,<sup>3</sup> iniciou sua vida no teatro ao se matricular na primeira turma da Escola de Teatro da UFBA, em 1956.<sup>4</sup> À época, era funcionário do IBGE, e por ter sido submetido a diversas transferências para cidades do interior da Bahia, pode não ter concluído o curso, o que corrobora o fato de não terem sido encontrados vestígios de sua presença no dia da formatura da turma em 1959. Caso contrário, talvez estivesse dentre os primeiros atores negros formados pela Escola de Teatro, junto a Mario Gusmão e Antonieta Bispo.<sup>5</sup>

Sua primeira experiência em palco pôde ser registrada em 1957, junto com esses atores (exceto Gusmão), quando participou do espetáculo *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*, texto escrito por Maria Clara Machado (1921 - 2001), dirigido por Martin Gonçalves (1919 - 1973), então diretor da Escola de Teatro.<sup>6</sup> No elenco, a presença de atores que, assim como Gusmão, viriam a ganhar projeção a partir dos filmes de Glauber Rocha, como Othon Bastos (1933), Geraldo Del Rey (1930 - 1993), Nilda Spencer (1923 - 2008) e Sonia dos Humildes (1939 - 1980).

<sup>3</sup> Entrevista cedida por Nélia Santarém à autora, em 10 de setembro de 2017.

<sup>4</sup> Documento em que Antonio Mário solicita expedição de seus “respectivos diplomas e títulos” à Universidade Federal da Bahia – UFBA/Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA, em 23 de julho de 1969. Pasta “Antônio Mário” - CENDOMA/FIGAM.

<sup>5</sup> MEIRELLES, Marcio. **Linha do Tempo do Teatro Negro na Bahia**. 2010. Disponível em: <[https://www.academia.edu/6588338/LINHA\\_DO\\_TEMPO\\_DO\\_TEATRO\\_NEGRO\\_NA\\_BAHIA\\_tentativa\\_de\\_resgatar\\_a\\_hist%C3%B3ria\\_do\\_negro\\_no\\_teatro\\_baiano](https://www.academia.edu/6588338/LINHA_DO_TEMPO_DO_TEATRO_NEGRO_NA_BAHIA_tentativa_de_resgatar_a_hist%C3%B3ria_do_negro_no_teatro_baiano)> Acesso em 3 e novembro de 2020, às 15 horas.

<sup>6</sup> FRANCO, Aninha. **O teatro na Bahia através da imprensa: séc XX**. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994, p. 129.

## HISTÓRIA E CULTURAS



Imagem 1: Antonio Mário dos Santos.

Fotografia dedicada à 3ª esposa, Nélia Santarém em 14 de maio de 1958. Acervo pessoal de Livia Santarém (Salvador - Ba).

102

Antonio Mario desenvolveu sua experiência como ator na capital, e depois de duas transferências que lhe desviaram de uma possível carreira (a primeira para Brumado e a segunda para Miguel Calmon), foi transferido para Alagoinhas em 1961<sup>7</sup>. Na cidade permaneceu, constituiu vínculos e pôde manter a atividade teatral que não deu continuidade em Salvador, dessa vez atuando como diretor.

A rotina de Antonio Mário em Alagoinhas consistia em trabalhar durante o dia no IBGE, mas como a instituição não lhe oferecia estabilidade financeira, começou a lecionar no Ginásio de Alagoinhas em período noturno, como atividade extra para sobreviver na nova cidade e sustentar a família<sup>8</sup>. Foi o ingresso no colégio que permitiu a formação do primeiro grupo de teatro que dirigiu, o *Grupo Teatral Dias Gomes*. Nesse processo de mudança, o fluxo dos acontecimentos na sua esfera pessoal também tinha se transformado. Quando ele se mudou para Alagoinhas, estava casado com sua segunda esposa; tempos depois, ambos se divorciaram e ele reencontrou uma ex-namorada, Nélia Santarém, em uma de suas idas a Salvador para visitar os filhos. Por volta de 1968 ela se mudou para morar com Antonio Mário em Alagoinhas. De acordo com o que rememora Livia Santarém, 2ª filha do casamento entre Nélia e Antonio Mario, “Ela tomou coragem, botou a gente

<sup>7</sup> Declaração cedida pelo IBGE no dia 1 de outubro de 2020. Acervo pessoal da autora.

<sup>8</sup> Entrevista cedida por Livia Santarém à autora, em 10 de setembro de 2017.

## HISTÓRIA E CULTURAS

na frente e foi embora. Quando ela chegou, e isso eu me lembro mesmo, eu com uns quatro pra cinco anos, me lembro dela batendo gemada de noite para quando ele chegasse do colégio tomar”.<sup>9</sup>

Essa memória produzida por Livia Santarém emerge do lugar da rotina diária do pai, cujo vínculo foi fortalecido num cotidiano em que os outros filhos dos outros casamentos não viveram integralmente, por morarem em outras cidades.<sup>10</sup> O fato de sua infância coincidir com o momento de formação do *Dias Gomes* faz com que sua lembrança seja, portanto, marcada pela imagem não somente sobre o Antonio Mário pai, cuja saúde estava debilitada por causa das jornadas de trabalho, pelo hábito de “fumar muito”, o que justificava os cuidados de Nélia Santarém em “bater gemada para ele se recuperar”. Mas também a imagem do Antonio Mário diretor “sendo fabricada” de dentro de casa, uma faceta do indivíduo “diluída” inconscientemente em si na condição de filha;<sup>11</sup> ou nas palavras escritas pelo próprio, o diretor de “jovens idealistas”

discentes dos 2º ano técnico, do ginásio de Alagoinhas que, ávidos de saber e de cultura, escolheram em boa hora, a bela quão difícil arte tálmica que imortalizou mollière, shakespeare, brecht, gil vicente, anchieta a tantos outros luminares da cênica internacional vêm esses jovens no titânico esforço de reavivar o teatro nessa terra de tão carinhosas recordações.<sup>12</sup>

Mesmo sem pistas suficientes que possam afirmar a data ou ano exato em que o grupo teatral iniciou, é sabido que, segundo as anotações do próprio Antonio Mário, em 1965 o grupo já existia<sup>13</sup>. Mas, se for levado em conta duas informações semelhantes em dois relatos, a atividade do *Dias Gomes* se estendeu durante a década de 1960, nos períodos pré e pós-golpe de 1964<sup>14</sup>. Ray Creusa, uma das duas ex-atrizes do grupo a qual foi possível entrevistar para esse trabalho, buscou na memória o ano de 1964 como marco para lembrar se as atividades do grupo já vinham acontecendo. E recordou: “Eu acho que deve ter sido mais ou menos isso mesmo... porque logo depois, quando a gente já estava com as nossas coisas de teatro bem assim comentadas, foi quando estourou a revolução de 1964”<sup>15</sup>.

<sup>9</sup> Depoimento cedido por Livia Santarém à autora em 17 de abril de 2020.

<sup>10</sup> Antonio Mário teve, ao todo, 4 casamentos e 10 filhos. Permaneceu com Nélia Santarém até, aproximadamente, a década de 1990. Depois, passou a viver com outra companheira.

<sup>11</sup> GOMES, Ângela de Castro. A guardiã da memória. *Acervo* - Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v.9, nº 1/2, p.17-30, jan./dez. 1996.

<sup>12</sup> Texto retirado do programa de apresentação da peça *Irene* de Pedro Bloch realizada pelo grupo *Dias Gomes* na década de 1960. Documento avulso. s/d. Pasta “Antonio Mário”, Centro de Documentação e Memória de Alagoinhas (CENDOMA/FIGAM).

<sup>13</sup> Caderno de “Apontamento de Geografia” de Antonio Mário. Acervo pessoal da autora.

<sup>14</sup> Ray Creusa e Iraci Gama foram as únicas ex-atrizes do *Dias Gomes* que encontrei disponíveis para ceder entrevista. Dentre esses indícios sobre datas, um banner da exposição na FIGAM, cujo patrono é Antonio Mário dos Santos, alega a existência do grupo desde a “década de 1960”, sem, contudo, especificar o ano.

<sup>15</sup> Entrevista cedida por Ray Creusa à autora, em 29 de outubro de 2017.

## HISTÓRIA E CULTURAS

O relato da outra ex-atriz do grupo entrevistada, Iraci Gama, também incorreu nesse sentido, sobre o grupo já existir tomando como referência o golpe de 1964 e o início das aulas no curso de Contabilidade, para balizar as lembranças: “[...] o grupo teatral Dias Gomes nasce em 1964 e nasce logo no início das aulas, e a gente vai se preparando. [...] a censura bateu no Dias Gomes porque em 64 vem o golpe, logo no final do mês de março. Então a gente mal tinha começado as aulas[...]”.<sup>16</sup>

Um indício sobre o que pode ter sido a primeira “aparição pública” do grupo são dois termos, escritos por Antonio Mário, que surgem no panfleto da peça *Irene*: “reavivar” e “estreia”. O programa é aberto com a seguinte frase: “Caro espectador, você assistirá à estreia do grupo teatral Dias Gomes”. Comparando ao programa de outro espetáculo realizado pelo grupo, *Bicho do Mato*, o panfleto é apresentado com: “Caro espectador, você assistirá ao Grupo Teatral Dias Gomes”<sup>17</sup>. Já que os programas não trazem datas, talvez o termo “estreia” signifique, de fato, a estreia do grupo, não somente do espetáculo. “Reavivar”, em “reavivar o teatro nessa terra de tão carinhosas recordações” também remete a restituir a vida do que um dia já existiu, ou seja: se, em Alagoinhas, as atividades teatrais sofreram uma fase de hiato, estariam doravante retornando à ativa com o *Dias Gomes*. Assim, poderia ter sido *Irene* o primeiro espetáculo do grupo, e *Bicho do Mato* montado depois.

Para os familiares dos atores, talvez o *Dias Gomes*, como atividade extracurricular na escola, não passasse de reuniões inofensivas que não desembocariam necessariamente em formações de carreiras artísticas. Até porque tratava-se de um grupo amador. Os estudantes não tinham a atividade teatral como meio de sobrevivência e o grupo não possuía recursos para manter salários em folhas de pagamento. Mas, para além da questão financeira que define o “amadorismo”, Antonio Mário concordava com outra designação elaborada pelo diretor francês Jean Vilar (1912 - 1971), e que foi mencionada por ele no texto de apresentação do programa da peça *Irene*:

“não há amadores, não há profissionais: há aqueles que sabem distrair um público das suas aflições e dos seus desgostos. Amadores ou profissionais, precisamos seduzir, precisamos comover, esta é a exigência do teatro, e por que razão o dom de comover não seria um privilégio dos que têm pouca técnica, mas que têm coração? Por que seria uma propriedade dos que têm muita técnica e pouco coração?”<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Entrevista cedida por Iraci Gama à autora, em 25 de maio de 2021.

<sup>17</sup> Programa da peça *Bicho do Mato* do autor Luiz Iglesias. Realizada pelo grupo *Dias Gomes* na década de 1960. Documento avulso. s/d. Acervo pessoal de Livia Santarém.

<sup>18</sup> Programa de apresentação da peça *Irene* pelo grupo *Dias Gomes* na década de 1960. Documento avulso. s/d. Pasta “Antonio Mário”, CENDOMA/FIGAM.

# HISTÓRIA E CULTURAS

Levando em consideração a qualidade técnica que o diretor prezava, independentemente de ser um grupo amador, de acordo com o relato de Ray Creusa, cada ator se responsabilizava por providenciar a indumentária de seus personagens e Antonio Mário fazia a costureira “vistoria” de diretor nos dias de ensaio geral<sup>19</sup>. Já os panfletos das peças demonstram que, ao menos o conceito do figurino em cada montagem, ficava ao cargo de uma pessoa específica do grupo. Isso também acontecia com as funções de contra-regra, cenografia, sonoplastia, iluminação, maquinista e eletricitista<sup>20</sup>. Dessa forma, observa-se que o teatro que Antonio Mário ensinava não estava restrito ao aprendizado sobre interpretação, mas também compreender como se desenvolviam os estágios de produção de um espetáculo.

Os mais diversos assuntos sobre a história do teatro e estilos de estrutura cênica também compunham a dinâmica de ensino do diretor. Por mais que esse grupo consistisse em atividades independentes do ensino regular, o diretor incentivava a leitura de textos teatrais, para “re-alfabetizar” através do teatro, pois textos dramáticos exigiam uma leitura específica. Tratava-se de uma proposta em que Antonio Mário propunha ir além do currículo formal. Ray Creusa associou essa experiência como um “retirar das máscaras”, em que se levava o teatro para as várias instâncias da vida, e vice-versa<sup>21</sup>. Formava-se, portanto, uma escola dentro da escola, uma escola em pequena escala.

Esse movimento de formação de grupos de teatro dentro das escolas e universidades não foi inaugurado por Antonio Mário, nem somente por Alagoinhas; propagou-se nacionalmente. Os anos de 1960 foram férteis para a descoberta do teatro por jovens estudantes, grupos, inclusive acessíveis a setores populares e à classe operária<sup>22</sup>. Segundo Carvalho, esse período de “preparação para o teatro político e engajado” predominou nos “conturbados e inovadores anos de 1960”<sup>23</sup>. Nesse sentido, a participação popular pintava um quadro inovador, onde, concordando com Gianfrancesco Guarnieri (1934 - 2006), “a arte nacional precisava de menos profissionalismo”, referindo-se ao fato de que os não profissionais também precisavam fazer teatro<sup>24</sup>.

Para o próprio Antonio Mário, Guarnieri foi um nome importante na cena do teatro moderno brasileiro, tanto este quanto Dias Gomes, mencionados anos mais tarde pelo diretor em entrevista

<sup>19</sup> Entrevista cedida por Ray Creusa à autora, em 29 de outubro de 2017.

<sup>20</sup> Programa de apresentação da peça *Irene* pelo grupo *Dias Gomes* na década de 1960. Documento avulso. s/d. Pasta “Antonio Mário”, CENDOMA/FIGAM.

<sup>21</sup> Entrevista cedida por Ray Creusa à autora, em 29 de outubro de 2017.

<sup>22</sup> CARVALHO, Maria do Socorro S. de. **Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956 - 1961)**. Salvador: Edufba, 1999.

<sup>23</sup> CARVALHO, Maria do Socorro S. de. **Imagens de um tempo em movimento**.

<sup>24</sup> CARVALHO, Maria do Socorro S. de. **Imagens de um tempo em movimento**, p. 147

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**, p. 38.

## HISTÓRIA E CULTURAS

cedida aos alunos da Faculdade de Formação de Professores de Alagoínhas (FFPA), cuja pergunta fora: “Para você, qual o principal expoente da cultura modernista no Brasil, dentro da área teatral?” À qual ele respondeu:

Indicar um nome seria cometer uma crassa injustiça aos omitidos, pois são tantos os autores teatrais que se têm revelado “monstros sagrados” dentro da produção dramática brasileira. Entretanto, por questão de mais evidente atuação, quando nada nos últimos tempos e por mera preferência pessoal, ousou citar os nomes de Dias Gomes e Gianfrancesco Guarniere [sic]<sup>25</sup>.

A entrevista foi cedida, provavelmente, após as atividades do *Dias Gomes* se encerrarem<sup>26</sup>. Mas compreende-se o diálogo com um fazer teatral que nacionalmente se reinventava e, sobretudo, a preferência por batizar o grupo com o nome do autor homônimo, mesmo que na década de 1960 ainda não tivesse montado peças daquele.

Vindo da Escola de Teatro da UFBA que propunha tal nacionalização como forma de estar no centro das inovações brasileiras, o diretor proporcionou a Alagoínhas um diálogo de *transculturação* a nível estadual/nacional<sup>27</sup>. Sobretudo pela troca de experiências que oportunizara aos alunos, quando convidava profissionais do teatro de Salvador para prestigiar e/ou participar dos espetáculos que produzia em Alagoínhas<sup>28</sup>. O “diálogo” com essas referências também perpassa o método utilizado por Antonio Mário para transmitir aos seus alunos a “tão difícil arte tálmica”, como ele mesmo mencionara. Tudo indica que tenha se baseado no realismo stanislavskiano, método basilar para a primeira formação da Escola de Teatro da UFBA.

Consiste o método numa vertente do teatro moderno elaborada pelo russo Constantin Stanislavski, professor de teatro e fundador do Teatro Popular de Arte, atual Teatro de Moscou, que revolucionou a forma de se fazer, dirigir e interpretar teatro no Brasil. Ao se constituir diretor teatral Antonio Mário não só deve ter seguido os ensinamentos da universidade como pôde revisitá-los teoricamente através do livro que adquiriu em 1957 chamado *A Formação do Ator* de Richard

<sup>25</sup> “Entrevista realizada por Antonio Mário dos Santos a alunos da Faculdade de Formação de Professores de Alagoínhas visando oferecer subsídios para formulação de trabalho didático”. A fonte foi encontrada incompleta. Portanto, só se obteve acesso a uma página da entrevista. “– Documento sem data. Acervo pessoal de Livia Santarém.

<sup>26</sup> O documento é avulso e foi encontrado sem data. Mas, ao tomar como referência 1972, ano da instalação da primeira turma da Faculdade de Formação de Professores – FFPA, a entrevista ocorreu após e, portanto, também depois da desintegração do grupo de teatro, em fins de 1960.

<sup>27</sup> O termo “transculturação” - trânsito, “troca” de culturas, movimento de idéias - foi cunhado por Raimundo Matos de Leão. Ver: LEÃO, Raimundo Matos. **Transas na Cena em Transe**: Teatro e Contracultura na Bahia. Salvador: Edefba, 2009.

<sup>28</sup> Isso pode ser notado tanto em relato por Ray Creusa, quanto no cartaz de um espetáculo de 1986, em que o ator Ary Meirelles veio protagonizar a peça *Corpo a Corpo* que Mário montou. Fonte: Cartaz da peça *Corpo a Corpo* de Oduvaldo Vianna Filho. s/d. Arquivo pessoal de Livia Santarém.

# HISTÓRIA E CULTURAS

Bolelavski, em que o método de Stanislavski é abordado<sup>29</sup>. Bolelavski, ator polonês, diretor de cinema e professor foi pupilo de Stanislavski e seu livro foi narrado e estruturado de forma semelhante à obra de seu mestre: *A Preparação do Ator*.<sup>30</sup>

O método Stanislavski primava por buscar o “realismo espiritual”, definido pelo autor como a interpretação teatral norteada por sentimentos produzidos pelo próprio ator. Tornavam-se obsoletas, portanto, representações ao estilo “teatrão”, em que se valorizava o impacto visual, por um retorno bilheteria. “Representar verdadeiramente significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel”<sup>31</sup>.

É curioso constatar que os dois trabalhos de Antonio Mário no *Dias Gomes* foram peças imortalizadas por esse “teatrão”: *Bicho do Mato* (escrita em 1945) e *Irene* (1951).<sup>32</sup> Seus dramaturgos, Luiz Iglesias (1905 - 1963) e Pedro Bloch (1914 - 2004), respectivamente, foram dois nomes importantes para a comédia de costumes no Brasil, principal gênero teatral na primeira metade do século XX. Ambas as peças tiveram sua importância na história do teatro brasileiro por revelar grandes atores de veia cômica no Brasil<sup>33</sup>.

Segundo Décio de Almeida Prado, o ator de comicidade tornou-se o centro do teatro nacional nesse período. Este sustentava um certo personagem cômico em quaisquer que fossem os espetáculos, a plateia sempre se acostumava com tal repetição e o ator tornava-se “amado” pelo seu público, independentemente do texto dramático.<sup>34</sup> Nas palavras do jornalista e crítico de teatro, Paulo Francis, o ato de se repetir era próprio do “ator canastrão”, ou seja, quem quase sempre “representava a si próprio”.<sup>35</sup> Esse costume de “culto ao ator” fora alimentado por um teatro que se pretendia na condição de divertimento do público, entretenimento da burguesia e atividade comercial<sup>36</sup>. Essa foi a era do teatro comercial no Brasil. Ou, nas palavras de Decio Prado, um teatro subserviente diante da bilheteria, principalmente no período consequente à Segunda Guerra Mundial<sup>37</sup>.

<sup>29</sup> Um ex-ator do grupo formado pós-*Dias Gomes* herdou a obra e me cedeu gentilmente para servir, tanto de fonte, como referência bibliográfica para esse trabalho.

<sup>30</sup> Em ambos, os métodos estão diluídos em uma história narrada sob estilo romanesco cujo personagem principal e narrador expõe suas experiências ao vivenciar o teatro por essa perspectiva. BOLELAVSKY, Richard. **A Formação do Ator**. Lisboa, Rio de Janeiro: 1956.

<sup>31</sup> STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação Corporal do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 43.

<sup>32</sup> *Bicho do Mato* e *Irene* foram as duas únicas peças montadas por Antonio Mário com o grupo *Dias Gomes*, cuja existência pôde ser atestada nesse trabalho.

<sup>33</sup> PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno: 1930 - 1980**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

<sup>34</sup> Ver: PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**, p. 22.

<sup>35</sup> FRANCIS, Paulo. **O afeto que se encerra: Memórias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

<sup>36</sup> PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**, p. 22.

<sup>37</sup> PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**.

## HISTÓRIA E CULTURAS

Ao que tudo indica, a condução do diretor fundamentava-se em, ao invés de reproduzir personagens caricatos, impulsionar o ator a buscar o seu próprio personagem cômico através do método realista. Vejamos o espetáculo *Bicho do Mato*, por exemplo, realizado em meados de 1960<sup>38</sup>. Tratava-se de uma comédia em três atos, onde a caipira Merencória, interpretada pela própria ex-atriz Ray Creusa, recebeu uma fortuna de parentes na cidade grande, e precisou ir buscá-la. Ao chegar, ela e seu papagaio se depararam com uma realidade diferente da vida no campo. Deslumbrada, se vê diante da necessidade de se adaptar à nova vida de rica e moradora da capital.<sup>39</sup> Ray Creusa rememorou sua vivência através da personagem Merencória como “uma moça provinciana que [...] veio de *Aracaju* com uma gaiola de papagaio na mão, e tudo que falava o papagaio dizia ‘Misericórdia!’”<sup>40</sup>.

Pela fala do bicho, destaca-se o choque cultural existente nessa experiência. O processo de construção do personagem, por mais que fosse conduzido pelo diretor, consistia em uma busca de autoconhecimento, já que para ele era necessário “colocar o personagem dentro de si”,<sup>41</sup> e se observar, dentro do próprio repertório de gestual e estímulos emocionais. Ou seja, um exercício de observar a si próprio e a vida cotidiana. “Ele gostava muito que você criasse o seu personagem”. O comentário de Creusa faz sentido quando se lê em Stanislavski que a tarefa de um ator “não é simplesmente apresentar a vida exterior do personagem. Deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa, e nela verter, inteira, a sua própria alma”<sup>42</sup>. Portanto, tratando-se de uma moça nascida e criada no interior, talvez não fosse tão difícil encontrar referências para a personagem de origem semelhante.

Em *Irene*, observa-se semelhante proposta. Iraci Gama viveu a personagem da Vovó Deolinda na peça. Ela relatou que o diretor a incentivava a buscar referências para as cenas observando sua própria avó dentro de casa<sup>43</sup>. A montagem seguiu o mesmo roteiro de organização de *Bicho do Mato*: programa impresso e distribuído para o público, no qual constava o elenco e o trabalho de bastidores. Cada um ocupando uma ou mais funções diferentes. A diferença é que, além do panfleto e do depoimento de Iraci Gama, existem fotografias como fontes.

Levando em consideração o que o diretor destacou no panfleto da peça *Bicho do Mato*: “Creio que o dever e a finalidade da comédia é divertir os homens, corrigindo-os. Acreditei que, como

<sup>38</sup> O programa da peça não especifica a data de quando foi apresentada.

<sup>39</sup> IGLESIAS, Luiz. **Bicho do Mato**: Comédia em três atos. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1945.

<sup>40</sup> Entrevista cedida por Ray Creusa à autora, em 29 de outubro de 2017.

<sup>41</sup> Fala de Antonio Mário dos Santos rememorada por Ray Creusa em entrevista cedida à autora, em 29 de outubro de 2017.

<sup>42</sup> STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação Corporal do Ator**, p. 43.

<sup>43</sup> Entrevista cedida por Iraci Gama à autora, em 25 de maio de 2021.

## HISTÓRIA E CULTURAS

autor, devia atacar os vícios de meu século”<sup>44</sup>. As comédias representadas pelo *Dias Gomes* intencionaram divertir, fazer rir da própria condição humana. Porém, corrigindo e atingindo o público, fosse através dos conflitos na trama, das características psicológicas dos personagens, ou da verdade representada na ação dramática de cada ator e atriz, depois de meses cultivando-as nos laboratórios de criação. É nesse ponto em que o diretor se afasta da ideia de “teatrão”.

Os relatos de Ray Creusa e Iraci Gama sugerem que “a memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento”, conforme propõe Eclea Bosi<sup>45</sup>. Torna-se importante para o presente estudo no sentido de compreender como e em quais circunstâncias podemos ter acesso a esse cabedal mnêmico: através das lembranças e recordações, aspectos que têm suas peculiaridades no contexto de cada entrevista.

Essa lembrança estimulada está totalmente permeada pela percepção do presente, pois, “é do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde”<sup>46</sup>. Portanto, ao perguntar-lhe e ao mostrar-lhe os panfletos das peças, foi dado o estímulo para que Ray Creusa se lembrasse de sua época como aprendiz de atriz no *Dias Gomes*, o que não a isenta de ter misturado a experiências outras do decorrer de sua vida, fazendo com que a relação do “corpo presente” com o passado interferisse “no processo ‘atual’ das representações”<sup>47</sup>.

O conhecimento sobre maquiagem cênica pode ser atestado num texto elaborado pelo próprio diretor, chamado “Instruções para Maquiagem – por Antonio Mário”. Neste, é possível entender a técnica utilizada, especificamente para personagem de mulher jovem e pontuou os seguintes tópicos: base, olhos (alongamento, aumento e sombreado), pálpebras salientes, pálpebras fundas, sobrancelhas, maçãs do rosto, pó facial e lábios.<sup>48</sup> Percebe-se que nas imagens individuais dos personagens jovens, ele optou somente por uma base, exceto a vilã “Margot”, interpretada por Dalva Costa, em que arqueou o desenho da sobrancelha para reforçar a expressão característica (Imagem 5 à esquerda). Nos personagens idosos procurou realçar as linhas de expressões, uma vez que foram vividos por atores jovens (Iraci Gama tinha cerca de 20 anos à época – Ver imagens 2 e 3).

<sup>44</sup>Provavelmente, o que o diretor esperou que se consumasse na relação ator-público, ao transcrever a fala de Jean Poquelin Molière no panfleto de *Bicho do Mato*. Programa da peça *Bicho do Mato* do autor Luiz Iglesias. Realizada pelo grupo *Dias Gomes* na década de 1960. Documento avulso. s/d. Arquivo pessoal de Livia Santarém.

<sup>45</sup> BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo, SP: Editora Tao, 1979, p. 3.

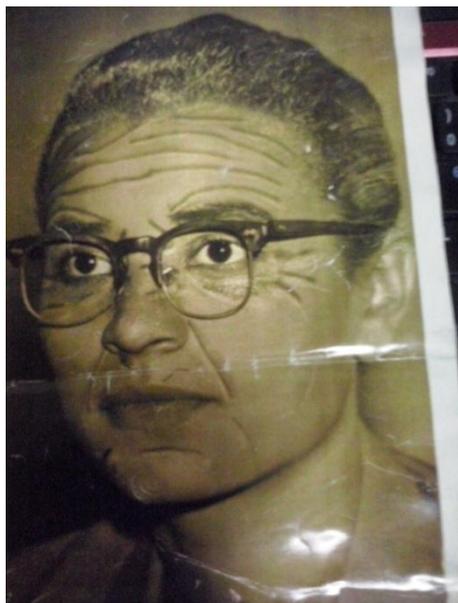
<sup>46</sup> BERGSON *apud* BOSI In.: BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo, SP: Editora Tao, 1979, p. 10.

<sup>47</sup> BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**, p. 9.

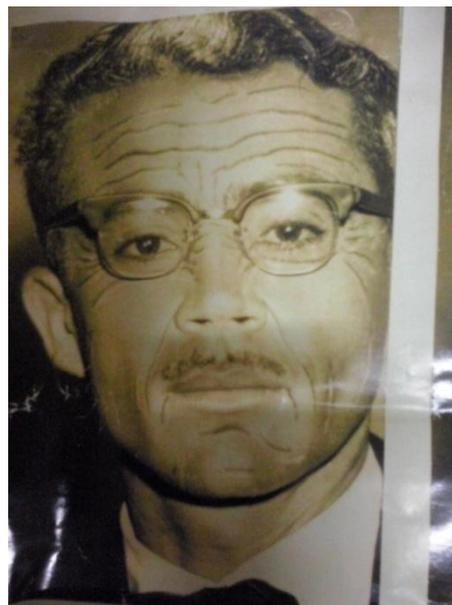
<sup>48</sup> Ao que parece o texto tinha mais páginas, mas devem ter se perdido com o tempo, restando somente o tópico “Maquiagem para mulher jovem”. Texto escrito por Antonio Mário e intitulado “Instruções para Maquiagem”. Sem data. Acervo pessoal de Livia Santarém.

## HISTÓRIA E CULTURAS

A trama consiste numa comédia de costumes, dividida em 3 atos, em que a protagonista Irene precisa lidar com questões relacionadas à sua adolescência e à sua família<sup>49</sup> O elenco teve 6 pessoas, tendo sido “Irene” representada pela atriz Marinalva Costa.<sup>50</sup> A indumentária remetia à moda da década de 1950, tempo de escrita dramaturgica de Bloch e momento em que *Irene* foi apresentada pela primeira vez no teatro nacional<sup>51</sup>. Pode ter sido, inclusive, improvisada ou emprestada pelas famílias dos integrantes do grupo.



**Imagem 2:** Iraci Gama (“Vovó Deolinda”). S/d. Autor desconhecido. CENDOMA/FIGAM.



**Imagem 3:** Carlos Simões (“Rocha”). S/d. Autor desconhecido. CENDOMA/FIGAM.

<sup>49</sup> BLOCH, Pedro. **Irene**: Comédia em três atos / Coleção de Peças Seleccionadas (2ª edição). Rio de Janeiro: Editora Talmagráfica, 1953.

<sup>50</sup> Não foi possível adquirir informações sobre as outras pessoas citadas que fizeram parte do grupo. Alguns já faleceram, outros mudaram de cidade e não seguiram carreira. Outros não foram reconhecidos pelos entrevistados com quem tive contato.

<sup>51</sup> Especificamente a estreia de *Irene* aconteceu pela primeira vez em 18 de junho de 1951. BLOCH, Pedro. **Irene**. Coleção de Peças Seleccionadas (2ª edição). Rio de Janeiro: Editora Talmagráfica, 1953.

## HISTÓRIA E CULTURAS



**Imagem 4:** (Ator/personagem não identificado). S/d. Autor desconhecido. CENDOMA/FIGAM.



**Imagem 5:** Da esquerda para direita, Dalva Costa (“Margot”) e Marinalva Costa (“Irene”). S/d. Autor desconhecido. CENDOMA/FIGAM.

Exceto os citados todos os outros que compuseram a montagem de *Irene*, aparentemente, eram diferentes do corpo de participantes do outro espetáculo, o que denota rotatividade de pessoal proporcionada por uma quantidade considerável de pessoas ativas. A única função que surgiu em *Irene* e não em *Bicho do Mato* foi a de “paisagista”. Isso porque o cenário do espetáculo contou com a pintura de uma paisagem da cidade de Alagoinhas para representar a vista de uma janela (Imagem 6).<sup>52</sup> De acordo com as fotografias, Antonio Mário seguiu a ambiência familiar do roteiro original reconstituindo uma sala de estar onde as cenas se passaram. Assim, além da janela representada por um protótipo de madeira, a pintura da paisagem e uma cortina, outros elementos compunham o cenário, como algumas poltronas, uma mesinha e um abajur. Proposta cênica simples e estética fiel à realidade<sup>53</sup>.

<sup>52</sup>Imagem fotográfica do espetáculo *Irene* (década de 1960). Banner da exposição permanente em homenagem a Antonio Mário exposto na FIGAM.

<sup>53</sup>Imagem fotográfica do espetáculo *Irene* (década de 1960). Banner da exposição permanente em homenagem a Antonio Mário exposto na FIGAM.

## HISTÓRIA E CULTURAS



**Imagem 6:** Cenário da peça Irene e corpo técnico: da esquerda para direita – José Santa Bárbara Conceição, Rubens Soares, Antonio Mário, Teotônio José dos Santos, Ariovaldo Santos, Claudemir Rosário. S/d. Autor desconhecido. Banner sobre exposição da vida de Antonio Mário, exposto no CENDOMA/FIGAM.



**Imagem 7:** “Vovó Deolinda” e “Rocha” em cena. S/d. Autor desconhecido. CENDOMA/FIGAM.

Com relação aos locais de ensaio, o diretor precisava improvisar, por não dispor de um local fixo. Havia cachês quando os espetáculos recebiam financiamento de alguns estabelecimentos comerciais e a arrecadação de bilheteria rendia algum dinheiro para os atores, mesmo não sendo muito. De todo modo, havia a preocupação em não onerar os espetáculos, pois os próprios alunos e o diretor arcavam com a produção para cobrir os gastos que eventuais ajudas de custo não cobriam.<sup>54</sup> Ao rememorar essa experiência, Ray Creusa contou sobre como conseguiam recursos: “Um dava pra aqui, outro dava pra ali, às vezes ele [Antonio Mário] conseguia alguma coisa assim com alguns amigos... mas era pouca coisa, era pouca coisa mesmo”<sup>55</sup>.

<sup>54</sup>Entrevista cedida por Ray Creusa à autora, em 29 de outubro de 2017.

<sup>55</sup>Entrevista cedida por Ray Creusa à autora, em 29 de outubro de 2017.

## HISTÓRIA E CULTURAS

Esse “um dava para aqui, outro dava para ali” pode ser associado aos patrocínios que o grupo recebia a cada espetáculo. Nos panfletos elaborados pelo diretor, ao fundo, há relações com os nomes dos apoiadores, que geralmente eram casas de comércio cujos donos eram próximos de Antonio Mário. O contato com casas comerciais na cidade provavelmente se desenvolveu com sua participação na Associação de Comerciantes de Alagoinhas em 1962. A partir de então criou alguns vínculos que desembocariam em apoios para os grupos, quaisquer que fossem.<sup>56</sup>

O grupo encerrou suas atividades, provavelmente no final de 1960. Houve uma desintegração espontânea por conta de participantes que concluíram a escola, se casaram e formaram suas famílias ou mudaram de cidade. De acordo com as palavras de Ray Creusa, eles “não tinham o teatro como uma meta financeira em suas vidas”.<sup>57</sup>

Diante da experiência de rememorar, a intenção da interlocutora é, sobretudo, perceber o que ficou de mais relevante na lembrança das entrevistadas.<sup>58</sup> Lidar com as recordações de Ray Creusa, não consistiu em reafirmar categoricamente o personagem Antonio Mário como um diretor de teatro cujo comportamento encerrava-se no perfeccionismo e assertividade. Até porque os resultados dessa “assertividade” foram precisados por uma memória já misturada com outras lembranças de outros tempos que insistem em emergir à sua superfície, permeados pela nostalgia da lembrança de um professor querido. Não é possível dominar a consciência do passado por completo.<sup>59</sup> Mas foi dessa forma que as ações do sujeito reverberaram na memória da ex-atriz. Assim, foi possível reconstituir o tipo de diretor-professor que Antonio Mário foi em sua vida, através do aprendizado que ficou para ela.

Por outro lado, há as lembranças de Lívia Santarém: a diferença de idade em relação à Creusa configura uma relação diferente diante das percepções imediatas. Além disso, ela representa outro grau de relação com o personagem, o que constitui a memória familiar. Portanto, não se deve excluir a possibilidade de que sua recordação de hoje não se remete somente ao que ela viveu, mas também influência das histórias que o próprio Antonio Mário pode ter lhe contado sobre esse período em outro momento da vida da filha. Além dele, sua própria mãe, Nélia Santarém, compartilha dessas suas lembranças no lugar de uma esposa encarregada do trabalho doméstico, na condição do ser mulher no século XX. Esposa de um homem de vida ativa fora de casa, que além dos trabalhos que o asseguravam “provedor da família” escolhia utilizar aquele que seria seu tempo

<sup>56</sup> Imagem fotográfica de reunião na Associação dos Comerciantes de Alagoinhas, 1962. Autor desconhecido. Acervo pessoal de Lívia Santarém.

<sup>57</sup> Entrevista cedida por Ray Creusa à autora, em 29 de outubro de 2017.

<sup>58</sup> BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**.

<sup>59</sup> BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**.

## HISTÓRIA E CULTURAS

de descanso para a manutenção do desejo de fazer teatro, o que não rendia seu sustento financeiro. E o custo desse desejo era que a esposa se mantivesse em casa sob circunstância de “dona do lar”. Diante desse *modus vivendi*, o sujeito parecia viver no conforto do privilégio masculino que significava fazer e manter suas escolhas.

Por fim, os processos da memória não visam consolidar imagens determinantes do indivíduo com uma “personalidade coerente e estável; ações sem inércia e decisões sem incerteza”.<sup>60</sup> Apesar de uma “percepção pura” dos fatos, ou embebida pela nostalgia dos tempos de atriz, ou de filha ainda criança; independentemente da beleza dos momentos que se sobrepujam a possíveis experiências relacionadas a dificuldades, tristeza, decepção, ausência: todo tipo de experiência faz parte do processo de rememoração. Desse modo, o uso da memória está para além da busca de uma verdade legítima sobre os relatos, dias exatos dos espetáculos, ou datas exatas em que Dona Nélia batia gemada para Antonio Mário recuperar a saúde. É através desses discursos que se pode compreender como o diretor foi nutrindo, gradativamente um vínculo maior com a cidade, pelo fato de não ter novamente sido transferido pelo IBGE, e por tudo que produziu em Alagoinhas referente ao teatro.

A formação de um novo grupo se deu de forma orgânica, no início da década de 1970 - pouco tempo depois do fim do anterior. Assim, consideram-se tais mudanças no teatro do diretor a partir, também, de marcos temporais, sendo a primeira fase até 1968, e a segunda depois de 1968.

O Grupo Natureza foi batizado com esse nome neutro, possivelmente, para não levantar suspeitas dos militares, após o endurecimento do Regime com o AI-5 (1968), já que Dias Gomes foi um autor perseguido pela ditadura, e como já é sabido, Antonio Mário apresentou seu favoritismo ao dramaturgo. Segundo Iraci Gama, o diretor “foi chamado” para mudar o nome do grupo. Não soube dizer se houve um chamado oficial da polícia ou departamento de censura, mas que esse chamado provocou um hiato nas atividades: “nós ficamos um tempo sem poder nos manifestar, não havia possibilidade de participação, o trabalho foi interrompido e porque ele tinha sido chamado a atenção. Mas o que mais chamou a atenção, exatamente dessas autoridades militares foi o fato de o nome do grupo ser *Dias Gomes*”.<sup>61</sup>

De fato, os registros de atuação do grupo apresentam datas espaçadas no tempo, o que também não significa que não possa ter havido apresentações, sobre as quais não se tem indícios. Ao menos no final da década, o *Jornal da Bahia* destacou um saldo de atividades considerável e uma fase próspera desse teatro como sugere o trecho da matéria:

<sup>60</sup>LEVI *apud* BORGES. In.: BORGES, Vavy, Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla (org). **Fontes históricas**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2001, p. 203 – 233.

<sup>61</sup>Entrevista cedida por Iraci Gama à autora, em 25 de maio de 2021.

Grupos de teatro, artistas plásticos premiados, fotografia, cinema apresentam hoje uma fase de desenvolvimento otimista quando a simples vontade de criar, supera dificuldades técnicas e econômicas. Mas esta é uma faceta tradicional que se insere no sacrifício do artista que, antes de tudo, quer levar cada vez mais ao povo, sua arte. Esta pode ser uma síntese do pensamento do professor Antonio Mário dos Santos, criador, diretor artístico do grupo teatral “Natureza”, que aos poucos está se estruturando, se transformando numa verdadeira escola de teatro. [...] Antonio Mário desenvolve atividades múltiplas como professor, funcionário do IBGE, mas é, no momento, possivelmente o maior incentivador do movimento teatral em Alagoinhas.<sup>62</sup>

A “verdadeira escola de teatro” era composta por “cerca de 32 pessoas entre estudantes e operários” que se reuniam “com a assiduidade possível, na maioria das vezes na Casa do Encontro – centro comunitário – onde são realizados ensaios e aulas”.<sup>63</sup> Percebe-se que as características principais do diretor, na condução do grupo, permaneceram: quantidade razoável de participantes, indivíduos de idades diversas, vindos de camadas sociais diversas e com a responsabilidade de participação em ensaios e aulas sob a mesma condição de grupo amador. A metodologia baseada nos laboratórios ao ar livre permaneceu, inclusive, também se manteve a mesma postura rigorosa em relação ao realismo stanislavskiano e a busca pela verdade do sentimento do ator.

Diferente do grupo *Dias Gomes* sobre o qual foi possível verificar os panfletos impressos de espetáculos, nem todos os roteiros de peças do *Natureza* tiveram seus respectivos panfletos como indicação de que aconteceram. Foi ouvido um ex-participante do *Natureza*, Roque Lázaro, além dos relatos de Creuza, sobre suas participações esporádicas no grupo.<sup>64</sup> Assim, as informações dessas entrevistas foram entrecruzadas com outras fontes, mesmo sendo elas escassas, como roteiros datilografados e cartazes, alguns deles, inclusive, não datados. O centro da discussão, portanto, segue na perspectiva das peças terem sido trabalhadas e/ou ensaiadas, ainda que não necessariamente montadas, pois, com o trabalho e o gasto para datilografar um texto completo de teatro, é improvável não terem sido utilizados de alguma forma. Logo, o argumento girará em torno dos autores trazidos por Antonio Mário nessa nova fase, para entender a natureza das discussões e o que podem ter significado em certos contextos históricos.

O diretor que havia montado as comédias clássicas que construíram os signos do “teatrão brasileiro”, não rompeu necessariamente com o gênero. Nessa nova fase ele manteve opção por Pedro Bloch com *Morre um Gato na China*, e dentre os roteiros analisados também surgiu *Quem*

<sup>62</sup> *Jornal da Bahia*, 2 de jul. 1979 (sem identificação da página devido ao estado de deterioração em que a fonte foi encontrada).

<sup>63</sup> *Jornal da Bahia*, 2 de jul. 1979.

<sup>64</sup> Roque Lázaro foi o único integrante do *Natureza* que consegui localizar. Outros faleceram ou não consegui contatar.

## HISTÓRIA E CULTURAS

*Casa Quer Casa*, de Luís Carlos Martins Pena, considerado o pai da comédia de costumes no Brasil.<sup>65</sup> A mudança se apresentou quando essas comédias abriram passagem para outros autores que marcaram, também, uma nova fase do teatro no Brasil, dentre eles: *Navalha na Carne* de Plínio Marcos, *Corpo a Corpo* de Oduvaldo Viana Filho e *O Pagador de Promessas* de Dias Gomes. Esses autores escolhidos por Antonio Mário fazem parte de uma geração de dramaturgos no Brasil responsável por “nacionalizar” as produções teatrais: Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho (“Vianninha”), Plínio Marcos e Maria Clara Machado (dos textos infantis) marcaram o período de maior produção na dramaturgia nacional durante a ditadura militar. Identificam-se pelo engajamento político nas artes e pela influência mútua que vivenciaram durante o período de efusão do teatro.

Já se fez menção aqui à entrevista em que Antonio Mário falava sobre seus autores referenciais no teatro. Nessa mesma fonte ele exprime sua opinião acerca do panorama do teatro nacional moderno, incluindo-se à temática, a necessidade de libertação de um “colonialismo cultural” (como definido na pergunta da entrevista). Ao ser questionado sobre como o Teatro Moderno contribuiu para a cultura brasileira, respondeu que o fez

pela libertação das influências estrangeiras, principalmente do teatro italiano e francês, vindo criar uma nacionalista dramaturgia com o surgimento de teatrólogos comprometidos na produção da “coisa nossa” tal como Joracy Camargo precursor do teatro social “Deus Lhe Pague” e a sequência de tantos outros autores que deram continuidade a essa mesma linha verde e amarela em nosso teatro, como por exemplo Antonio Calado “Pedro Mico”, Ariano Suassuna “O Auto da Compadecida” e tantos outros.<sup>66</sup>

A “linha verde e amarela” de que fala, e a menção feita a tais peças, logo em seguida, refere-se a um tipo específico de teatro, o que passara a se libertar dos ditames “Teatrão”, bilheteria e elitista. *Deus Lhe Pague* é uma comédia carregada de crítica social que trata das condições de precariedade impingidas pelo capitalismo ascendente. “Pedro Mico”, além da abordagem social, é uma peça que denuncia a discriminação racial e, conseqüentemente, o abismo social entre as raças no país. Ariano Suassuna segue na mesma perspectiva do teatro e de uma linguagem artística genuinamente brasileira, inclusive também buscada pelo próprio Dias Gomes. Ou seja, o que

<sup>65</sup> Os roteiros das peças citadas foram as únicas referências de fonte, e alguns não estão datados.

<sup>66</sup> “Entrevista realizada por Antonio Mário dos Santos a alunos da Faculdade de Formação de Professores de Alagoinhas visando oferecer subsídios para formulação de trabalho didático” – Documento sem data. Acervo pessoal de Livia Santarém.

# HISTÓRIA E CULTURAS

Antonio Mário deixou evidente, foi de seu reconhecimento sobre o chamado “teatro novo”, a partir do qual matiza-se o engajamento social e racial.

Reconheceu um “teatro reivindicatório e de “nova concepção estética” a partir de nomes como Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues, autores que, em sua visão, são basilares na concepção “modernista” no que tange ao debate sobre a realidade brasileira.<sup>67</sup> E como mais um indício de suas ressalvas sobre a dependência nacional da cultura colonial, afirmou:

Em princípio, não sou dos que acreditam já tenha a nossa cultura se desvencilhado do rasgo do colonialismo, isto é, das imposições danosas do estrangeiro em nosso desenvolvimento cultural, da alienação intelectual dos nossos costumes, haja vista a luta com que nos temos combatido a respeito da nossa música. Todavia, diante dos fatos e vários fatos que propugnaram por uma mudança de rumos na concepção estética e variante a dialética em todo o setor artístico brasileiro, inclusive no teatro, não podemos deixar de resaltar o movimento revolucionário modernista de 1922 – A Semana de Arte Moderna[...].<sup>68</sup>

Ao que parece, Antonio Mário tendia a preferir textos que pudessem atrair a plateia pelo riso, ainda que trouxessem enredo denso. Sua nova fase com o *Natureza* enveredou pelo caminho do teatro de crítica social, mesmo mantendo o apelo pelo risível. Em 1982 ele trabalhou *Navalha na Carne* (1967) de Plínio Marcos (1935-1999).<sup>69</sup> Conta a trama de uma relação abertamente violenta entre Vado, um cafetão, e Neusa Suely, uma prostituta. A trama segue com cenas de violência física, menção a maconha, linguagem abertamente obscena.<sup>70</sup> Em suma, três personagens com fortes características psicológicas, presos num quarto de hotel de quinta categoria, expondo suas vidas miseráveis e vulneráveis ao absurdo das relações humanas. Tomando como referência o roteiro, ao que parece, não houve qualquer modificação ou censura de falas no texto. Estava intacto, sem nenhum risco ou anotação.

Como o roteiro de *Corpo a Corpo* estava incorporado aos seus respectivos documentos de descrição dos materiais cenográficos, foi possível acessar a lista meticulosa com tudo que ia ao palco, inclusive um roteiro específico para o iluminador e outro para o sonoplasta. O espetáculo

<sup>67</sup>“Entrevista realizada por Antonio Mário dos Santos a alunos da Faculdade de Formação de Professores de Alagoinhas visando oferecer subsídios para formulação de trabalho didático” – Documento sem data. Acervo pessoal de Lívia Santarém.

<sup>68</sup> Entrevista realizada por Antonio Mário dos Santos a alunos da Faculdade de Formação de Professores de Alagoinhas visando oferecer subsídios para formulação de trabalho didático” – Documento sem data. Acervo pessoal de Lívia Santarém.

<sup>69</sup> Roteiro da peça *Navalha na Carne* de Plínio Marcos (material datilografado por Antonio Mário em 01 outubro de 1982). Arquivo pessoal de Lívia Santarém.

<sup>70</sup>MARCOS, Plínio. **Navalha na Carne** (peça em um ato). Disponível em:<http://joinville.ifsc.edu.br/~luciana.cesconetto/Textos%20teatrais/Pl%C3%ADnio%20Marcos/PL%C3%8DNIO%20MARCOS%20-%20Navalha%20na%20carne.pdf>. Acesso em 01 ago 2021.

aparenta ter sido completo por conta dos detalhes calculados a nível profissional. Custos com propaganda, bilheteria, material elétrico, de carpintaria, direitos autorais da dramaturgia, cachê para o elenco, e demais funções técnicas, tudo o que cabe a uma montagem criteriosa foi planejado pelo diretor.<sup>71</sup> Se tomarmos como referência o ano em que ele se aposentou pelo IBGE, 1984, no ano de produção da peça (1986) poderia ele ter disposto de tempo maior para produzir um espetáculo dessa proporção.<sup>72</sup> Antonio Mário transformou a peça em monólogo e como o cartaz anunciava o nome do ator soteropolitano Ary Meirelles, provavelmente ele o representou.<sup>73</sup>

Finalmente, a discussão chega a Dias Gomes (1922-1999). Assumidamente subversivo, teve, grande parte de sua produção proibida pela censura, devido ao conteúdo ser considerado marxista.<sup>74</sup> Sua dramaturgia se insere nos marcos do teatro popular, que valoriza aspectos da miscigenação brasileira, da diversidade cultural, religiosa e ideológica. Esses aspectos, visivelmente, nortearam a escolha do nome *Dias Gomes* para o primeiro grupo montado por Antonio Mário e seus alunos do curso técnico: um teatro acessível que incorporasse à sua ação a valorização da “cultura popular”.

*O Pagador de Promessas*, foi montado pelo grupo no final da década de 1970, espetáculo do qual Roque Lázaro participou no papel do “Bonitão”, o gigolô que conquistou a esposa de Zé do Burro. Segundo ele, um dos trabalhos mais bonitos do *Natureza*.<sup>75</sup> Pode ter sido espetáculo referência para o grupo, uma vez que foi mencionado com semelhante entusiasmo pelo *Jornal da Bahia*: “[...] o grupo já montou peças de Tchecov a Dias Gomes, como ‘O Pagador de Promessas’ apresentada em Praça pública para uma plateia inicialmente curiosa formada por moradores de bairros, que terminou aplaudindo calorosamente”.<sup>76</sup>

O final de 1970 e início de 1980 foi um momento político propício para montar os espetáculos que fugiam do âmbito das comédias “inofensivas” e que foram proibidas pelos aparatos de repressão na década de 1960, em outros estados. A ação da censura se arrefecia, mas se mantinha. Em Alagoinhas, por exemplo, Roque Lázaro relatou que até 1985 Antonio Mário mandava as peças para serem aprovadas.<sup>77</sup> No entanto, nenhuma foi censurada, ainda que o órgão existisse, a ação já

<sup>71</sup> Montagem da peça *Corpo a Corpo* de Oduvaldo Vianna Filho. s/d. Arquivo pessoal de Livia Santarém.

<sup>72</sup> Documento referente à aposentadoria de Antonio Mário, 1984. Acervo pessoal de Livia Santarém.

<sup>73</sup> Cartaz referente à apresentação do espetáculo *Corpo a Corpo* (Oduvaldo Vianna Filho)/ direção de Antonio Mário dos Santos. s/d. Arquivo Pessoal de Livia Santarém.

<sup>74</sup> SANTOS, Priscila Godinho Martins dos. **O Pagador de Promessas em movimento**: a trajetória da obra de Dias Gomes dos palcos ao cinema (1959-1969). Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Educação. Mestrado em História. Alagoinhas, 2019, p. 44.

<sup>75</sup> Entrevista cedida por Roque Lázaro à autora em 28 de outubro de 2017.

<sup>76</sup> *Jornal da Bahia*, 2 de jul. 1979.

<sup>77</sup> Entrevista cedida por Roque Lázaro à autora em 28 de outubro de 2017.

# HISTÓRIA E CULTURAS

estava enfraquecida. Desde 1978 o departamento de Censura contava, até então, com 3 censores somente, em cada um dos Estados, sendo 42 ao todo, em Brasília.<sup>78</sup>

Se desde 1975 já se falava em “distensão lenta e gradual” tornava-se uma “ginástica”<sup>79</sup> que se apresentava como contraditória diante de uma “nova onda de endurecimento” configurada por duas vertentes: “repressão” e “negociação lenta”. Enquanto o presidente determinara o fim da censura prévia nos jornais, por outro lado, a caça aos comunistas tornou-se “cirúrgica”.<sup>80</sup> Nesse ano de 1975, Alagoinhas se tornaria sede do único centro de tortura clandestino da Bahia – A “Fazendinha”,<sup>81</sup> assim chamada por ser localizada no meio de um matagal na BR, consistia num galpão aberto onde os militantes do PCBR eram levados de diversas localidades – principalmente de Salvador – para serem torturados através da “Operação Radar”. Criada sob o governo Geisel, tinha o objetivo de desarticular o PCB e prender seus militantes. Na cidade, as sessões de tortura foram comandadas pelo coronel Carlos Alberto Brilhante Ulstra (1932 - 2015) – que também era chefe da operação – e se apresentava como “Dr. Luiz Antônio”, além de contar com a presença de Sergio Fleury<sup>82</sup>.

Entre 1975 e 1978 não há registro de produções de Antonio Mário além de *O Pagador de Promessas*. Não se sabe se suas atividades foram interrompidas, por causa da condição em que Alagoinhas se encontrava. A cidade que amargava sob a recente atividade de repressão na Fazendinha, servia de palco para a prisão da atriz alagoinhense Albertina Rodrigues detida pela ditadura em 1977. Assim como Antonio Mário, Albertina também foi aluna da “escola de teatro da Universidade Federal da Bahia”.<sup>83</sup> Ela representou outra perspectiva da atuação de artistas no

<sup>78</sup> FRANCO, Aninha. *O teatro na Bahia através da imprensa*, p. 201.

<sup>79</sup> Termo “ginástica” foi utilizado na matéria “Colégio Eleitoral, Vergonha Nacional” pelo jornal do *Comitê Político Unificado* - Boletim Especial (Salvador), fev. 1984, p. 2.

<sup>80</sup> Segundo Pugliese em depoimento, “a guerra foi cirúrgica; ‘pega os melhores quadros do partido comunista e mata’”. Série Conhecer para não Esquecer – Ivan Pugliese. 2019. 1 vídeo (2’12”). Publicado pelo Portal Multimídia – IRDEB / Site do Governo Federal. Disponível em: <http://www.irdeb.ba.gov.br/26-docs/media/view/6507> Acesso em 01 ago 2021.

<sup>81</sup> Em 2014, ano de produção da fonte da comissão da verdade, a Fazendinha ficava na BA- 096. Atualmente, é provável que a BR tenha mudado de nome.

<sup>82</sup> Segundo depoimento de Marco Antonio, ex-dirigente do PCB, na Bahia, para a comissão da Verdade, o Coronel Ulstra falou, ironicamente, para ele e os demais presos: “olha, vocês são comunistas, vocês são patriotas equivocados, respeito vocês, é meu trabalho... Eu fui inclusive treinado pela KGB. Com ironia e sarcasmo. Todas as técnicas que utilizei com vocês, eu aprendi na Rússia, com a KGB. Tripudiando da gente. É..., mas eu quero o seguinte: certamente, lá na frente, vocês vão ser soltos, quem sabe a gente vai se encontrar e se isso acontecer, eu não quero que vocês saiam da calçada e nem se desviem, venham falar comigo. Porque, quem sabe a gente vai tomar uma cerveja junto, um café, junto. Eu tô fazendo meu trabalho, respeito vocês”. Site do *Arquivo Nacional*. Comissão da Verdade - BR RJANRIO CNV\_0\_CVE\_00092\_001004\_2014\_37. 16 de maio de 2014. Disponível em: [http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa\\_Livre\\_Painel\\_Resultado.asp?v\\_CodReferencia\\_id=1319579&v\\_aba=1](http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1319579&v_aba=1). Acesso em 3 de novembro de 2020, às 12 horas.

<sup>83</sup> A trajetória de Albertina Rodrigues foi analisada em dissertação de mestrado por Jonatas Pereira. Ver: SILVA, Jonatas Pereira da. *A arte de resistir/(re)existir: marcas no corpo e subjetividades na trajetória de Albertina Rodrigues Costa (1964-1978)*. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019, p. 21.

## HISTÓRIA E CULTURAS

período, pois era, abertamente, militante política, tendo participado do movimento estudantil nacional (foi tesoureira do Diretório Acadêmico da UFRJ) e da luta armada entre as décadas 1960 e 1970.<sup>84</sup> Albertina R. ingressou na Academia de Letras e Artes de Alagoinhas (ALADA), por sua atividade no teatro, ocupando a cadeira nº 26, anteriormente pertencente ao ator e diretor Marcel Boiron<sup>85</sup>.

Sua trajetória se entrecruza com a de Antonio Mário na medida em que ambos dividiram o mesmo cenário de produção artística, onde os órgãos de repressão eram atuantes. Entretanto, ao passo em que Albertina era presa pela ditadura, Antonio Mário dirigiu a montagem de um espetáculo como *O Pagador de Promessas*, e fora noticiado pelo *Jornal da Bahia*, em 1979, como peça “calorosamente aplaudida” por um público que foi se formando espontaneamente.<sup>86</sup> Ou seja, não houve aparente interferência de uma censura moral ou política ao espetáculo. As formas de existência e resistência de cada um desses artistas refletiam objetivos e táticas de sobrevivência diferentes diante da ditadura. Se Albertina se punha contra as instituições do estado, Antonio Mário fazia parte desses âmbitos para se integrar.

Não obstante, as peças dirigidas por Antonio Mário antes e após o hiato que coincide com o ano da Fazendinha, foram infantis como *O Pequeno Príncipe* em 1970, *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*, em 1974, e *O Vestido de Estrela Flor* em 1978. Portanto, observando esse panorama geral dos espetáculos produzidos nessa nova fase teatral, a associação das escolhas ao período em que foram montadas não deve ter acontecido inconsequentemente. Teria Antonio Mário, na década de 1970, se apegado a esses textos infantis, por serem aparentemente inocentes, e por isso, “injetáveis”? Seria esse um movimento de se proteger e proteger o grupo com cautela para que não “fosse chamado” a responder em situação mais grave? Ou seria comodismo imposto pelos “Anos de Chumbo”?

Se, por um lado, o uso teatro infantil consistiu, nos anos de chumbo, num recurso fácil de arrecadação de bilheteria e por isso os textos acabavam caindo num comodismo<sup>87</sup>, por outro lado – pensando pelo “prisma de possibilidades” – o gênero teve outro significado em grupos ou teatros menores e numa cidade do interior: permitiu a reexistência do teatro e foi responsável por manter as produções vivas, para que elas não estancassem de vez. O fato de o teatro infantil ser subestimado,

<sup>84</sup> Das produções sobre artistas na cidade, a dissertação sobre Albertina Rodrigues traz a nível de comparação, apesar de o trabalho focar mais nas atividades políticas dela, e menos no âmbito artístico. SILVA, Jonatas Pereira da. **A arte de resistir/(re)existir: marcas no corpo e subjetividades na trajetória de Albertina Rodrigues Costa (1964-1978).**

<sup>85</sup> SILVA, Jonatas Pereira da. **A arte de resistir/(re)existir: marcas no corpo e subjetividades na trajetória de Albertina Rodrigues Costa (1964-1978), p.53.**

<sup>86</sup> *Jornal da Bahia*, 2 de jul. 1979.

<sup>87</sup> FRANCO, Aninha. **O teatro na Bahia através da imprensa.**

## HISTÓRIA E CULTURAS

em alguma medida, pela censura, permitia que os grupos se apropriassem para transmitir mensagens através de subterfúgios para além do texto tradicional, como o conceito do espetáculo, a cenografia, a atuação dos atores, a poética como um todo.<sup>88</sup> Talvez tomado por essa necessidade geral de tentar se readaptar para sobreviver, Antonio Mário tenha investido nesses primeiros anos da década de 1970 em montagens infantis.

Vê-se que o trabalho “meticuloso” do diretor, definido pelo *Jornal da Bahia*, não se descola das intempéries enfrentadas para manter as atividades teatrais: lidar com uma gama de artistas amadores, as jornadas triplas de trabalho (antes de se aposentar), as dificuldades de se fazer teatro no interior a Bahia numa conjuntura em que se estreitavam as rédeas do fazer artístico. Foi nos “Anos de Chumbo” que repensou novas possibilidades para manter esse teatro após o fim do *Dias Gomes* com a ciência de que o público compreendia o que talvez a censura não compreendesse.

Nesse quesito, pode-se atribuir às montagens infantis “inofensivas” uma forma de “se resguardar” frente à censura, sem perder a possibilidade de reflexão, o que não significaria, necessariamente, comodismo ou conformismo. Pode-se pensar também, que a escolha dos espetáculos e autores aqui discutidos significaram táticas de re-existência num movimento menos premeditado do que oportunizado pelas mudanças de conjuntura. O fato é que Antonio Mário não se expunha em posicionamentos comprometedores, pois investia nessas reflexões por meio de um movimento interno, em torno do “indivíduo”. Essa compreensão se torna abrangente pensando pela perspectiva que Raimundo Matos de Leão traz, ao afirmar que, de 1970 em diante, há uma “metamorfose” na cena teatral, onde a individualidade é o fator principal a se defender contra o regime, diferente da década de 1960, em que impera a crença de transformação mundial por meio de ideologias revolucionárias que incitassem a coletividade.<sup>89</sup>

Quando se pensa que o fato de ser negro é um agravante a se levar em conta na repressão, esse pode ser mais um motivo de preferir não enfrentar abertamente a ditadura. Não há indícios de que Antonio Mário se autodeclarou negro de alguma forma ou sofreu discriminação racial em algum nível. No entanto, isso não significa que ele tenha se livrado, integralmente, de qualquer situação de racismo. Suas táticas de sobrevivência consistiam em se manter dentro das estruturas, inclusive para garantir influência, e ser reconhecido como uma figura importante por movimentar o cenário cultural na cidade, proporcionar educação e formação aos jovens. São ações pautadas em movimento de cautela, percepção, e mudança sutil. Mas, por se impor sobre vários meios, destacando-se, foi um homem negro cuja condição racial pode não ter sido associada aos estigmas

<sup>88</sup>LEÃO, Raimundo Matos. **Transas na Cena em Transe**: Teatro e Contracultura na Bahia.

<sup>89</sup>LEÃO, Raimundo Matos. **Transas na Cena em Transe**: Teatro e Contracultura na Bahia, p. 18.

## HISTÓRIA E CULTURAS

racistas. Inclusive, em sua certidão de óbito ele é definido como “homem branco”, e isso recorrentemente acontecia quando se relacionava a posição social do indivíduo à definição de “cor branca”.<sup>90</sup>

É indispensável considerar que tanto o *Dias Gomes* como o *Natureza* foram grupos socialmente diversos e, por isso racialmente heterogêneos. Logo, reforça-se que a formação e vivências dos artistas brancos eram diferentes das vivências dos artistas negros, ainda que tecnicamente ocupassem os mesmos lugares na equipe. Roque Lázaro é homem negro, retinto diferente de Ray Creusa, vinha de outra realidade, nascido em família menos favorecida, tornou-se órfão ainda adolescente e encarou a necessidade de deixar a escola por um tempo para sustentar os irmãos. Ele encontrou no teatro novas perspectivas para sua vida e afirmou que a convivência com o Antonio Mário lhe fez enxergar a realidade como uma fuga da vida comum para as possibilidades que a arte proporciona.<sup>91</sup>

O fato de Antonio Mário ocupar uma posição social que agregava importância, status e intelectualidade pode tê-lo “embranquecido” socialmente falando. Já para os atores negros do grupo, um teatro democrático apresentava-se como possibilidade de criar representatividade, e nivelar as oportunidades de acesso à erudição, à formação teatral como meio de mudar sua situação social. E enquanto figura que criava representatividade para outros negros, causava um movimento importante a partir da sua condição racial.

Por fim, aqui, nos propusemos a perceber nuances em que Antonio Mário se mostrou tático, mas não enquadrando seu teatro dentro de quaisquer movimentos transgressores ou conservadores, por comodismo ou ação direta. Sobretudo, perceber o que parece ter configurado seu desejo: manter o teatro vivo, um teatro desobrigado de discursos abertamente ideológicos contra a ditadura e sobrevivido à margem dos olhares da censura. Ou seja, a extensão de sua experiência artística em Alagoinhas pode ser vista, talvez, como continuidade e compensação pelo que não foi possível de vivenciar em Salvador, por causa dos percalços que se apresentaram durante o curso na Escola de Teatro da UFBA. Pelo diretor que se tornou e pelas representações/representatividades que criou, construiu um cenário do teatro em Alagoinhas cujo período de vida resistiu por toda a ditadura militar, confiante de que a “atividade teatral em Alagoinhas tem futuro promissor, ‘embora dentro de uma evolução homeopática’”.<sup>92</sup>

<sup>90</sup>Cópia da certidão de óbito de Antonio Mário dos Santos. Alagoinhas, 17 de dezembro de 2002. Pasta “Antonio Mário” – CENDOMA/FIGAM.

<sup>91</sup> Entrevista cedida por Roque Lázaro à autora em 28 de outubro de 2017.

<sup>92</sup> Segundo o próprio Antonio Mário (citado pelo *Jornal da Bahia*, 2 de jul. 1979).