

CENÁRIO DO TEATRO BAIANO

Noelio Dantaslé Spinola¹
Isabel Cristina Alves Marinho²

RESUMO

Este texto, propõe-se delinear um quadro da construção do teatro baiano. Narra a sua trajetória, as políticas culturais que conduziram aos seus períodos de apogeu e de sombra, partindo do século XVI seu marco fundador, até os dias atuais, quando abalado pela competição do cinema e da televisão passa a sobreviver pelos extremos, procurado pelas elites de um lado e utilizado como “pièce de résistance” de movimentos populares por outro. As possibilidades de análise da teia que envolve essa faceta da cultura baiana processaram-se através de uma metodologia que contemplou pesquisas bibliográficas, documentais e imagéticas, elaborada a partir de material já publicado, constituído principalmente de livros, artigos de periódicos e acervos disponibilizados na Internet, que permitiram a fundamentação teórica e um breve mapeamento fotográfico, compreendendo a identificação das edificações destinadas à arte dramaturgical no período estudado. O trabalho conclui com a observação de que apesar de um pequeno avanço, viver do labor cênico ainda é uma atividade difícil, com poucas perspectivas de mudança em um futuro próximo, que amenizem os efeitos da principal contradição da economia baiana: arte rica, ator pobre.

Palavras-chave: Economia cultural; Teatro baiano; Artes cênicas; História do teatro.

BAHIA THEATRE SCENE

ABSTRACT

This text proposes to outline a framework of construction of the Bahian theater. Narrates its history, cultural policies that led to their periods of peak and shade, starting from the sixteenth century its mark founding until the present day, when shaken by competition from film and television starts to survive by seeking extreme by elites one side and used as a "pièce de resistance" of popular movements on the other. The analysis possibilities of the web surrounding this aspect of Bahian culture sued if through a methodology that included literature searches, documentary and imagery, drawn from already published material, consisting mainly of books, journal articles and archives available on the Internet that allowed the theoretical foundation and a brief photographic mapping, including the identification of buildings for the dramaturgical art during the study period. The work concludes with the observation that despite a small advance, to live the scenic work yet and a herculean activity, with few prospects for change in the near future, that mitigate the effects of the principal contradiction of the Bahian economy: rich art, poor actor.

Keywords: Cultural economy; Theater in Bahia; Performing arts; Theater history.

JEL: L82; Z1; Z11; Z12; Z13; Z18; Z32.

¹ Economista. Doutor em Geografia pela Universidade de Barcelona. Professor Titular V do Curso de Ciências Econômicas e Decano da Pós-graduação em Desenvolvimento Regional e Urbano da Universidade Salvador – UNIFACS. E-mail: spinolanoelio@gmail.com

² Doutoranda em Desenvolvimento Regional e Urbano - UNIFACS - Mestre em Educação e Meio ambiente - UCSAL. Professora de Teatro - PMS / Licenciatura em Artes Cênicas - UFBA / e-mail: isabelmarinho.2015@gmail.com

*O todo sem a parte não é todo.
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte, sendo todo.
Gregório de Matos*

1 INTRODUÇÃO

Dizia Shakespeare que “a finalidade de representar, tanto no princípio quanto agora, era e é a de oferecer um espelho à natureza; mostrar à virtude seus próprios traços, à infâmia sua própria imagem, e dar à própria época sua forma e aparência”. (HAMLET, Ato III, Cena II).

A história da humanidade registra em suas páginas a presença do teatro que sempre constituiu um eficaz instrumento de comunicação e de crítica social através da qual o homem sempre expressou sentimentos, contou histórias, louvou seus deuses e protetores e praticou diferentes modalidades de reprovação que iam do irreverente e burlesco à sátira ou ao drama mais refinados.

São incertas as origens do teatro que provavelmente é fruto da curiosidade e da necessidade humana de comunicar aos seus semelhantes os seus sentimentos de aprovação ou reprovação e de ilustrar suas observações como demonstraram os homens das cavernas.

A despeito de contemplar em suas atividades todas as classes sociais tendo ao longo da sua evolução histórica ascendido das classes populares para a aristocracia e burguesia o teatro nunca foi uma atividade rentável.

Esta peculiaridade ditada pela microeconomia num regime de livre mercado dita a permanente dependência do teatro em relação aos patrocinadores, notadamente os governos.

Nesta circunstância dependem os teatros de um mercado de grande volume de pagantes e elevado poder aquisitivo (uma Broadway, por exemplo) que assegure a manutenção das peças em cartaz por períodos de anos de exibição onde se possa amortizar os investimentos demandados e compensar a chamada “enfermidade dos custos de Baumol”.

A concorrência que se lhe impõem o cinema e a televisão dita-lhe um processo de elitização que reduz a sua capacidade de concorrer no mercado popular e sobretudo nas regiões mais pobres como a Bahia.

Este documento representa uma introdução à história do teatro na Bahia que sabe-se marcada pelo esforço muitas vezes inglório de uma *intelligentsia que*

desde os tempos de Gregório de Mattos nunca fez liga com as suas potenciais fontes de financiamento. Não pretende, pela vastidão do tema, esgotar o assunto, apenas destacar alguns aspectos concernentes ao teatro na Bahia.

O artigo está organizado em partes que descrevem a evolução histórica do teatro no Brasil com destaque para a Bahia até o século XX. O espaço não permitiu que se detalhasse todas as peças teatrais e movimentos que agitaram o mundo artístico baiano nestes 451 anos de história o que é realizado com competência por RUY, Affonso. *História do Teatro na Bahia: Séculos XVI-XX*; FRANCO, Aninha. *O teatro na Bahia através da Imprensa Século XX* e BOCCANERA JUNIOR, Sílio. *O Teatro na Bahia: livro do centenário (1812,1912)*.

Como já assinalado utilizou-se uma metodologia que contemplou pesquisas documentais, bibliográficas, e imagéticas, elaboradas a partir de material de fonte secundário publicado, constituído principalmente de livros, artigos de periódicos e acervos disponibilizados na Internet, que permitiram a fundamentação teórica e um breve mapeamento fotográfico, compreendendo a identificação das edificações destinadas à arte dramática no período estudado. A internet alarga as possibilidades de cruzar informações, de maneira que oportuniza ao pesquisador dividir e trocar dados com a inteligência coletiva (LEVY, 1998).

Salienta-se, todavia, que tanto a dificuldade em localizar documentação histórica quanto a quase incipiente produção teatral baiana, em especial no período anterior a década de 1970, configuraram-se como fatores limitadores desta pesquisa, Espaço este que fica em aberto, convidando a futuros estudos complementares.

2 OS PRIMÓRDIOS, SÉCULO XVI

O teatro baiano e por consequência o brasileiro nasceu de uma autêntica transmissão cultural portuguesa efetuada pelos colonos que representavam nas igrejas, à moda portuguesa, os seus autos arranjados ali mesmo ou mais provavelmente trazidos de Portugal sob a influência predominante de Gil Vicente (SERAFIM LEITE, p.599).

Segundo Moura (2000, p.5) o Teatro chegou ao Brasil (Bahia) a bordo dos navios portugueses, encenados pelos tripulantes. Eram peças de “cordel”³ adquiridas por passageiros e tripulantes que com elas desembarcavam na colônia, prontas para representá-las.

A mais antiga notícia de representação a bordo encontrada por Mário Martins SJ é datada de 1574, mas ele observa:

Antes desta data, já havia, talvez, teatro nos barcos que dobravam o Cabo da Boa Esperança. Mas a primeira notícia de que nos recordamos vem-nos de Baçaim, a 28 de novembro de 1574, numa carta do Pe. Bartolomeu Vallone, S.J., a relatar a sua viagem de Lisboa para a Índia (MARTINS,1973)

Pesquisando na *História Trágico-Marítima* e na coleção *Documenta Indica* foram encontradas notícias de representações a bordo em datas anteriores: 1560, na nau S. Paulo, 1561 na nau S. Filipe, e 1563, também na S. Filipe. Concluindo-se, também, que, na armada de Pedro Álvares Cabral, vinha, pelo menos, um cômico.

Os padres Jesuítas no seu processo de catequese escreveram no Brasil as primeiras peças conhecidas e deram à arte dramática, na colônia nascente, o primeiro desenvolvimento e arranco. Eles descobriram que nas tribos brasileiras uma vocação natural para a música, a dança e a oratória. Ou seja: tendências positivas para o desenvolvimento do teatro, que passou a ser usado como instrumento de "civilização" e de educação religiosa, além de diversão. O teatro, pelo "fascínio" da imagem representativa, era muito mais eficaz do que um sermão, pôr exemplo. Isto ocorreu exatamente nos dois primeiros séculos da nossa história, pois na metade do século XVIII foi Companhia de Jesus expulsa dos domínios de Portugal.

Segundo Moura (2000, p.15) o início se deu com a encenação do Auto de Santiago na Aldeia de Santiago,⁴ na Bahia de Todos os Santos, em 25 de julho de 1564. As peças eram escritas em tupi, português ou espanhol (isso se deu até 1584, quando então "chegou" o latim)⁵. Nelas, os personagens eram santos, demônios, reis ou imperadores e, pôr vezes, representavam apenas simbolismos, como o Amor ou o Temor a Deus. Com a catequese, o teatro acabou se tornando matéria

³ O teatro de cordel era assim chamado porque as peças eram impressas em folhetos que ficavam expostos pendurados em cordéis ou folhas volantes. (MOURA, 2000, p. 5)

⁴ A aldeia foi construída pelos Jesuítas, ficava a quatro léguas de Salvador e teve vida precária.

⁵ A despeito da vigilância da Igreja, muitas peças continuaram a ser encenadas em português.

obrigatória para os estudantes da área de Humanas, nos colégios da Companhia de Jesus. No entanto, os personagens femininos eram proibidos (com exceção das Santas), para se evitar a excitação sexual dos jovens. Os atores, nessa época, eram os índios domesticados, os futuros padres, os brancos e os mamelucos. Todos amadores, que atuavam de improviso nas peças apresentadas nas Igrejas, nas praças, nos colégios e nas aldeias. No que diz respeito aos autores, o nome de mais destaque da época é o do Padre (e hoje Santo) José de Anchieta. É dele a autoria do *Auto de Pregação Universal*, escrito entre 1567 e 1570, e representado em diversos locais do Brasil, por vários anos.

Outro auto de Anchieta é a festa de São Lourenço, também conhecido como Mistério de Jesus. Os autos sacramentais, que continham caráter dramático, eram preferidos às comédias e tragédias, porque eram neles que estavam impregnadas as características da catequese. Eles tinham sempre um fundo religioso, moral e didático, e eram repletos de personagens alegóricos.

Além dos autos, outros "estilos teatrais" introduzidos pelos Jesuítas foram o *presépio*, que passou a ser incorporado nas festas folclóricas, e os *pastoris*⁶.

Não obstante a maior obra dos jesuítas no plano da transmissão da cultura portuguesa para o Brasil foi o Dicionário Tupy Guarany publicado pelo Padre José de Anchieta em 1595 com o título *Arte de Gramática da Língua Mais Falada na Costa do Brasil* que traduziu o *Tupy* para o português, assim possibilitando a comunicação e a transmissão de cultura através do teatro. Falava-se também à época o *nheengatu* também conhecido segundo o Dicionarioportugues.org/pt/ como *nhengatu*, *nhangatu*, *inhangatu*, língua geral amazônica, língua brasílica, tupi, língua geral. O *nheengatu* ou tupi moderno, era uma língua derivada do tronco tupi. Pertencia à família linguística tupi-guarani. O *nheengatu* surgiu no século XIX, como uma evolução natural da língua geral setentrional, em um desenvolvimento paralelo ao da língua geral paulista, que acabou se extinguindo. Até o século XIX, foi veículo da catequese e da ação social e política luso-brasileira na Amazônia, sendo mais falada que o português no Amazonas e no

⁶Os *pastoris* eram representações dramáticas realizadas entre o dia do Natal e o de Reis, constituídas por várias cenas que incluíam partes declamadas, cantos e danças relacionados com os costumes *pastoris*. Tornou-se costume em várias culturas montar um *presépio* quando é chegada a época de Natal. Variavam em tamanho, alguns em miniatura, outros em tamanho real.

Pará até 1877. Atualmente, segundo o IBGE, continua a ser falado por aproximadamente 28.000 pessoas na região do vale do Rio Negro, em São Gabriel da Cachoeira.

Complementando os registros do século XVI, Afonso Ruy (1959, p.18) relata na sua História do Teatro na Bahia que através das cartas e relatórios anuais da Companhia de Jesus, além do "Auto de Santiago", encerrado em 1564, as seguintes representações, foram promovidas, na sua totalidade, pelos inacianos e interpretadas pelos meninos do Colégio do Terreiro de Jesus:

1581 - Tragicomédia - no dia da trasladação das relíquias das onze mil virgens.

1583 - Auto das 11.000 virgens em regozijo da chegada dos padres Cristóvão de Gouveia e Fernão Cardim, trazendo uma cabeça das 11.000 virgens (aliás o terceiro crânio), "com outras relíquias engastadas em um meio corpo de prata, peça rica e bem acabada", segundo o próprio Fernão Cardim.⁷

1583 - Auto pastoril - encenado na Aldeia do Espírito Santo (Abrantes), em 2 de julho, quando da primeira visita do Pe. Cristóvão de Gouveia, tendo como figurantes os índios cristianizados, representando em português.

1584 - Diálogo pastoril - Ainda na Aldeia do Espírito Santo, ao ar livre, sob frondosa ramagem, tendo como intérpretes os próprios catecúmenos, representando em tupi, castelhano e português.

1584 - Auto das 11.000 virgem - Montado em 21 de outubro, com enredo, falas e cantos diversos do exibido em 1585.

Tratava-se de teatro na sua mais legítima, primitiva e pura expressão. E além de tudo falado em português.

Cabe então a certeza de que o teatro através dos autos e outras encenações semelhantes, cumpriu a missão de instrumento transmissor da cultura portuguesa. Transcorridos quatro séculos da sua instalação no país também cabe fazer um balanço da sua atuação e da sua contribuição para o nosso desenvolvimento cultural, além de tentar responder a uma questão permanente: qual o futuro do teatro? é possível sobreviver da atividade teatral?

⁷ Refere-se ao culto de Santa Úrsula, princesa britânica degolada em Colônia na Alemanha por Atila o rei dos Hunos.

3 CENÁRIO DO TEATRO NOS SÉCULOS XVII E XVIII

Conforme descreve Araújo (1978, p.137) no século XVII decresceram as atividades teatrais do jesuítas com as determinações da ordem no sentido de que somente se encenassem as peças em Latim, não em todo obedecidas. Ademais a emergência da catequese não era mais a prioridade da ordem que se voltava na defesa dos índios contra a escravidão. Surge então o **teatro barroco** como atividade profana na qual desponta com destaque o poeta Gregório de Matos e Guerra com a mistura dos estilos com características opostas, tais como o erudito versus o popular, o trágico versus o cômico, assim como a encenação de personagens marcados por características antagônicas, o que constitui a fonte que alimenta a sua poética que assim o credencia como um dos grandes poetas barrocos. A respeito da sua obra não foi fácil assumir uma perspectiva na análise da obra movediça do escritor baiano. Tem-se a impressão de às vezes, ter entrado em um labirinto ou no meio de uma comédia barroca repleta de falas, ecos e mal-entendidos - um teatro dentro do teatro.

Outro vulto foi Manoel Botelho de Oliveira considerado o primeiro comediógrafo brasileiro A sua primeira obra impressa foi *Mal Amigo*, escrita em 1663 e publicada em Coimbra. A principal obra é a coletânea de poemas *Música do Parnaso*, reunindo poemas em português, castelhano, italiano e latim e duas comédias em espanhol, *Hay amigo para amigo e Amor e Engaños y elos*. Escrita em 1705 e publicada em Lisboa, tornou-o o primeiro autor nascido no Brasil a ter um livro impresso.

Na obra, destaca-se o poema *À Ilha de Maré*, com vocabulário típico dos barrocos, e um dos primeiros a louvar a terra e descrever com esmero a variedade de frutos e legumes brasileiros, lembrando sempre a inveja que fariam às metrópoles europeias. É neste poema que pela primeira vez que aparece na poesia uma descrição da natureza tropical, com seus pescados, suas frutas, seus legumes.

Outro autor foi Cláudio Manoel da Costa, considerado o introdutor do neoclassicismo no Brasil e participante da Inconfidência Mineira. Ele escreveu sob o pseudônimo **Glauceste Satúrnio**, e seu trabalho mais famoso é o poema épico *Vila Rica*, que conta a história da cidade de mesmo nome, hoje chamada

de Preto, o período colonial representa “um vazio de dois séculos”, como observa Sábato Magaldi.

Essa situação resulta não só da escassa documentação bibliográfica, como também das modificações sociais porque passava então o Brasil. Tal panorama prolonga-se até meados do século XVIII, quando, com Antônio José da Silva, o judeu, abrem-se perspectivas dramáticas de certo vulto. Contudo, elas refletem interesses e ambições antes portugueses que brasileiros, pois Antônio José se educou em Portugal, alienando-se por completo dos problemas culturais de sua terra de origem. Em suas peças, influenciadas pelo teatro francês e italiano, já se podem observar virtudes psicológicas e certo humor.

Ainda enquanto Gregório de Matos talvez alguns dos seus trabalhos pudessem ter o mesmo título da comédia de Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, ou da de Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo mentira*. De resto, era gosto da época realizar no palco as artes do engano e os enganamentos da arte...

No dizer de Araújo (1978, p.137)

A obra poética de Gregório de Matos e Guerra (c. 1633-c. 1695) revela interessantes aspectos da Bahia do seu tempo: representações em engenhos de açúcar do Recôncavo baiano e em irmandades religiosas de homens de cor, na Capital. Alude o poeta a encenações de comédias na Ilha de Cajaíba, sede de numerosos engenhos, com a participação de pessoas do seu círculo de amizade. Significativas sobre todas essas informações de Gregório é a que dá conta da apresentação de peças pelos pardos baianos na sua Irmandade de N. Senhora do Amparo. [...] O Séc. XVII assinalou, pois, o aparecimento do teatro como atividade profana no Brasil, inserido em festividades comemorativas, praxe que se intensificaria no seguinte. **Os divertimentos públicos de qualidade não dramáticas firmados sobre costumes portugueses, por sua vez iniciadores de formas brasileiras fizeram o seu aparecimento em festas então promovidas pela administração colonial.** O teatro somou-se às homenagens prestadas a D. João IV, quando da sua aclamação, uma vez separados os reinos ibéricos. No Rio, em abril de 1641, houve comédias como parte das comemorações. No Recife, sob o mesmo pretexto e no mesmo mês, apresentou-se uma obra em francês. A estes espetáculos do mês de abril de 1641, já mencionados pelos historiadores do teatro brasileiro, deve-se acrescentar outro ainda não anotado, o que se fez na Bahia às expensas dos comerciantes locais, conforme as Atas da Câmara do período. Prontamente os patrocinadores requereram aos vereadores isenção dos cortejos religiosos, salvo os de Corpus Christi, e naturalmente das suas despesas, "em razão do custo que fizeram com as comédias que se apresentaram nas festas del-Rei Nosso Senhor". É esta a primeira referência a espetáculos teatrais não-religiosos na Bahia seiscentista. Em 1662 outros se teriam realizado para comemorar o casamento de Carlos II da Inglaterra com a infanta portuguesa D. Catarina, como revelam as Atas da Câmara.

Registrado está pois como se promovia a transferência de práticas culturais portuguesas do reino para a colônia. Aqui a sociedade e as autoridades buscavam reproduzir hábitos, costumes e tradições da terra natal que eram logo assimiladas pelos nativos que acrescentavam contributos próprios da sua natureza.⁸ O teatro à época funcionava como um transmissor da cultura como o fizeram a seu tempo, posteriormente, o cinema e a televisão.

Afonso Ruy reporta que o documento mais antigo localizado na Bahia sobre o teatro, datada de 23 de janeiro de 1662 e é a ata da Câmara da Cidade do Salvador, a seguir transcrita. Nesta carta era determinado que se fizesse um caderno onde se registrassem os nomes dos que contribuíssem para pagamento dos artistas que representassem nas festividades oficiais comemorativas do casamento de Carlos II, da Inglaterra, com a infanta portuguesa D. Catarina:

Termo em que os oficiais da Camera elegeram para receber o dinheiro que se tiram para as comedias que se fizerem nas festas do casamento da senhora infanta.

Aos vinte tres dias do mês de Janeiro de 1662 nesta Cidade do Salvador Bahia de todos os Santos nas casas da Camera estando nelas os oficiais da Camera abaixo assinados ordenaram ao procurador do Conselho Francisco Pinto Ortigueira que em virtude da carta que o senhor governador o capitão general Francisco Barreto que está registrada no livro, o que toca recebesse todo o dinheiro que se tirar para as festas do feliz casamento da senhora Infanta com el-rei da Inglaterra, e que se fizesse um caderno numerado e rubricado por um dos juizes ordinários no qual lhe faça carga do dinheiro que receber e que a despesa dele se lhe fará pelos róis que lhe forem passados pelas pessoas que correr com as comedias e ditas festas sendo neles assignados as pessoas que receberam as cousas que se compraram com que se lhe passará mandado de despesa e de como assim o ordenaram mandarão fazer este termo em que assinarão e eu Manoel Ribeiro de Carvalho que escrevi. Feliciano Daraujo Soares - João de Aguiar Vilas Boas - João Peixoto da Silva -Felipe Cardoso do Amaral - Francisco Pinto Ortigueira.

O teatro baiano já nascia fiel às suas origens clássicas. Era pobre e público, não cobrava ingressos. Ou era subsidiado pela Companhia de Jesus, pelo Governo, por um Senhor de Engenho abastado ou mediante subscrição coletiva como no exemplo citado. Nos séculos XV e XVI se caracterizou por ser uma atividade rústica, livre e solta dominada pelos Autos da Companhia de Jesus encenados nas aldeias

⁸ Laurentino Gomes (2007, p.94) conta que em 1808, na transmigração da família real para o Brasil, dada a uma infestação de piolhos no navio que transportava D. Carlota Joaquina e as damas do seu séquito, foram obrigadas a rasparem as cabeças, lava-las com óleo e jogar as perucas fora. Num estranho cortejo desembarcaram em Salvador com as cabeças envoltas em torços de pano. Foi o bastante para muitas baianas rasparem as cabeças e imita-las pensando ser a nova moda de Lisboa...

com o concurso dos índios conversos e de meninos órfãos trazidos de Portugal para ajudar na evangelização.

Os tabladros foram a forma que assumiram os palcos quando o teatro adquiriu uma determinada maturidade na segunda metade do século XVIII e começou a ser encenado com maior frequência. As representações ocuparam as praças públicas e também as igrejas ou amplos espaços disponíveis nas mansões senhoriais, engenhos de ilustrados barões do assucar ou palácios públicos. Ainda sob a égide da influência jesuítica o teatro àquela época incorporava uma forte tradição educacional. Uma marca, que mesmo mudando as formas de apresentação e os estilos, nunca deixou de manter. Como o fruto de uma evolução natural do tablado móvel e precário e das salas improvisadas apropriou-se o teatro de instalações fixas e permanentes assim surgindo as Casas da Ópera ou Casas da Comédia, como edificações que começaram a se espalhar pelo país.

No padrão de uma coisa puxa a outra os locais fixos dos teatros estimularam o surgimento das companhias teatrais e relações empregatícias mais estáveis e a especialização de funções. As novas casas de espetáculos e as companhias que giravam em torno delas asseguravam um sistema que garantia maior estabilidade para os atores, figurinistas e elencos que eram contratados para fazer um determinado número de apresentações nas Casas da Ópera, durante todo o ano, em temporadas que poderiam se alongar dependendo do sucesso e a afluência do público. Com raras exceções, os atores eram originários das classes mais humildes e em sua maioria mulatos. Nos séculos XVIII e XIX era grande o preconceito contra a classe teatral chegando inclusive a ser proibida a participação de mulheres nos elencos posto que as atrizes eram classificadas no patamar de prostitutas. Neste caso é exemplar o drama de Chiquinha Gonzaga, grande artista da época que sendo de família nobre amargou grandes dissabores com o preconceito familiar. Como fora na Grécia, ainda antes da era cristã nas origens do teatro, eram os próprios homens que representavam os papéis femininos, passando a ser chamados de "travestis".

Conta-nos Nelson Araujo que o repertório que sustentou os diferentes tipos de teatro no Brasil no século XVIII continuou marcado pela dramaturgia espanhola, Lope de Veja, Calderón de la Barca) mas admitiu autores como Metastásio, Moliere, Voltaire e Maifei, por força da sua voga em Portugal, em versões profundamente adaptadas. É de notar a reincidência do drama religioso no âmbito dos colégios. Isto aconteceu nas décadas iniciais, no

Maranhão, onde os jesuítas fizeram representar, em 1731, uma peça intitulada *Concórdia*; no Pará, em 1739, onde se encenou *Hercules Gallicus*, *Religionis Vindex*, do Padre Aleixo António, e em outras partes do País. A documentação deixa transpirar escassas informações sobre alguns textos de origem portuguesa, como os de "o Judeu," a tragédia *Inês de Castro* e entremezes, um dos quais intitulado *Saloio Cidadão* todos encenados em Cuiabá, em 1790. O pernambucano Luís Álvares Pinto (1719-C.1789), autor de *Amor Mal Correspondido* (do qual restam pequenos fragmentos), aparece como um dos primeiros brasileiros—senão o primeiro—a terem peças de sua autoria levadas a palcos regulares. Sua obra foi apresentada em 1780, em teatro construído no Recife em 1772 e existente até 1850. A produção pernambucana, da categoria que se poderia chamar dos "amadores," foi numerosa e dela, com o escrúpulo de assinalar as encenações, dá conta o cronista setecentista Domingos de Loreto Couto (*Desagravos do Brazil e Glorias de Pernambuco*), que arrolou pelo menos oito autores, com várias obras também em castelhano. Os poetas da Inconfidência Mineira pisaram vagamente o terreno do teatro. Deles sobrevive apenas *O Parnaso Obsequioso* de Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), texto alegórico de diluído valor, encenado em Vila Rica em 1768, no Rio de Janeiro e ao que parece em mais alguns lugares. De Alvarenga Peixoto (1744-1793), outro dos árcades de Minas, sabe-se ter escrito um *Eneias no Lácio*, cujo texto se perdeu, bem como traduzido a tragédia *Merope*, de Maflei. (ARAUJO, 1977, p.18)

Segundo Ruy (1967) só em 1729 surge a primeira casa de espetáculos do Brasil no **Teatro da Câmara**, que funcionava no prédio do Senado e Câmara Municipal construído por ordem e à custa de D. Vasco Fernandes César de Menezes, Conde de Sabugosa e Vice-Rei do Brasil. Este teatro dado a brigas provinciais foi mandado demolir pelo Ouvidor-Mor José dos Santos Varjão.⁹ Seguem-nos nos séculos XVII e XVIII os seguintes:

II - **Casa da Ópera da Praia** - Construído por Bernardo Calixto Proença, por ordem da Câmara, funcionando em 1760 na região próxima à Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia. O teatro tinha 28 camarotes, plateia e palanque para as "mulheres comuns".

III - **Casa da Ópera** – Terceiro teatro público da cidade. Localizado à Rua do Saldanha no que hoje é conhecido bairro Pelourinho, se encontrava em pleno funcionamento em 1798, quando da **Conjuração dos Alfiates**, fazendo inclusive parte das pretensões dos conjurados realizar ali festas em comemoração à sua vitória. Tencionavam os conjurados, sequestrar o governador D. Fernando José de Portugal, assíduo frequentador do Teatro.

⁹ O ouvidor que entrou em conflito com os vereadores e depois com o próprio Vice-Rei acabou demitido do cargo.

IV - **Teatro do Guadalupe** - Não se sabendo a data de sua construção, localizava-se em prédio de propriedade do capitão João Pessoa da Silva, no local que passou a se chamar de Praça dos Veteranos, por se reunirem ali em casa do Brigadeiro Joaquim Antônio da Silva Carvalhal, veteranos das lutas pela Independência da Bahia. Hoje proximidade da **Casa de Angola na Bahia** e do Quartel do Corpo de Bombeiros da **Baixa dos Sapateiros** ou rua Dr. J.J.Seabra. O teatro sofria a concorrência dos sapos que habitavam a vizinha rua da Vala, os quais atraídos pela orquestra costumavam invadi-lo perturbando as apresentações. Segundo Ruy (1959, p.85) neste teatro exibiram-se “os notáveis musicistas baianos Damião Barbosa, José Rebouças, Honorato Régis dando relevo a peças tais como “Labirintos de Creta”, “Guerra do Alecrim”, Encantos de Medéia” do celebrado brasileiro Antonio José, queimado vivo como judeu, em Lisboa numa fogueira inquisitorial!”

4 TEATROS NOS SÉCULOS XIX E XX¹⁰

A partir de 1806, foi construído o **Teatro São João**, à época o mais relevante social cultural e historicamente para a Bahia. Este teatro foi erguido seguindo o modelo instituído pelo Marquês de Pombal quando da reconstrução de Lisboa e pela constituição de teatros públicos. Sua construção deu-se no governo de João de Saldanha da Gama Melo Torres Guedes de Brito, Sexto Conde da Ponte (1805-1809), mesmo antes de se cogitar na transferência da Corte Real para o Brasil, em 1808, data em que começou a funcionar. Foi inaugurado em 1812 pelo 8º Conde dos Arcos, localizava-se na atual Praça Castro Alves no local exato onde está construído hoje o Palácio dos Esportes.

Local onde as camadas da sociedade tinham seu lazer, o Teatro São João, era dividido em *plateia geral*, *camarotes*, *varandas* e *torrinhas*. Ele tem na sua constituição, explicitamente hierarquizada a estrutura da sociedade vigente: Apesar de ser frequentado por todas as camadas sociais, seus ambientes foram projetados de forma tal que diferentes camadas sociais não transitavam pelos mesmos espaços, incluindo entradas independentes. Segundo Robatto, Rodrigues e Sampaio, (2003, p. 9) já na sua primeira temporada (1812/1813) o Teatro

¹⁰ Informações compiladas de *Teatros de Salvador: especial história da Bahia*, disponível em *Cabine Cultural: arte, cultura, entretenimento; cinema & tv*.

empregava uma companhia portuguesa com cerca de 16 artistas mais vários técnicos cênicos e uma orquestra com 16 músicos.

O teatro foi ponto de encontro para a representação de valores culturais, estéticos e políticos da elite baiana, durante o século XIX e início do XX, testemunhando um período de grandes espetáculos teatrais e momentos históricos importantes da cidade. A rua Chile, sua vizinha, absorveu os benefícios do teatro e se tornou um dos point da elegância e da intelectualidade baiana. Na época era costume os “elegantes” da cidade se deslocarem para fazerem footing na rua Chile e tomar o “chá das cinco” bem a inglesa, no Magazine Duas Américas, na Pastelaria Colombo, no Palace Hotel ou na sorveteria Cubana. Apesar da iniciativa governamental, as verbas para sua construção adviriam de um sistema de cotas, que poderiam ser resgatadas ou transformadas em título de propriedade. Tal empresa não conseguiu concluir a construção, que somente veio a ocorrer através de uma loteria, tal como vinha acontecendo no Rio de Janeiro para a construção de teatro homônimo. Foi assim que, no governo de Marcos de Noronha e Brito, Oitavo Conde dos Arcos, o teatro ficou finalmente pronto. Em 1923 o teatro foi destruído por um incêndio. (BOCCANERA JUNIOR,1915, p.58)

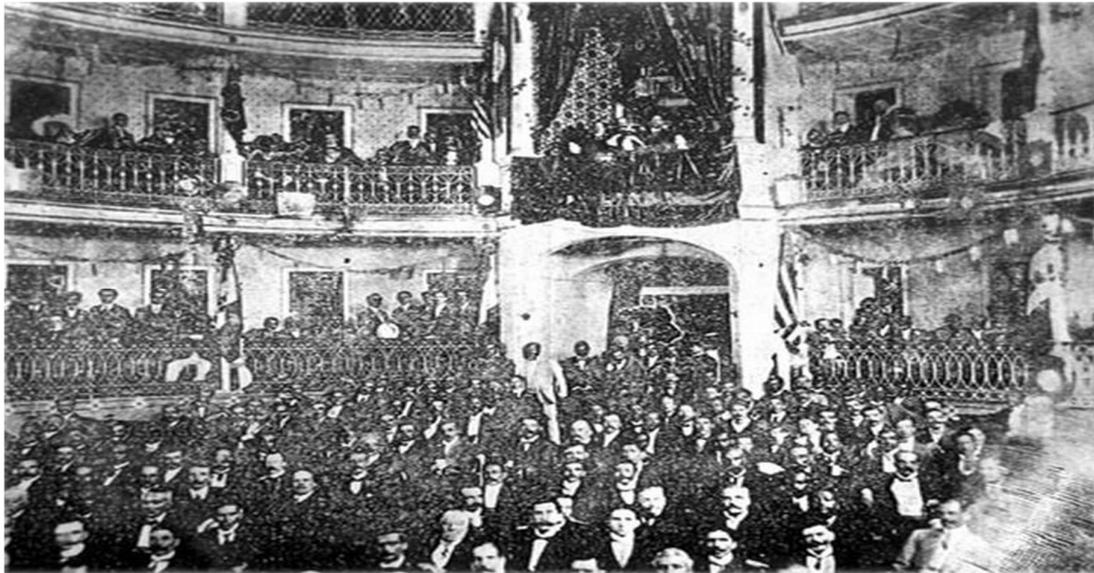
Figura 1 - Vista panorâmica Teatro São João -1905. A direita a Rua Chile



Fonte: <http://www.caravelas.com.pt/bahia_s_joao_2.jpg>

A capacidade do prédio era estimada em oitocentos lugares, embora fontes registrem que dois mil espectadores pudessem estar ali presentes. Sua localização era a mais central da capital baiana, na época, conhecida como Largo do Teatro local em que D. João, príncipe regente de Portugal, e sua corte foram recebidos pelos representantes da Câmara Municipal, no dia 23 de janeiro de 1808. O espaço, hoje conhecido como Praça Castro Alves, é um logradouro instalado na Cidade Alta, parte central do antigo centro urbano. Foi no São João que o poeta dos escravos conheceu a atriz portuguesa Eugênia Câmara por quem apaixonou-se e com a qual viveu um romance.

Figura 2 - Velha fotografia do interior do Teatro São João⁶



Fonte: autor desconhecido

Seguiram-lhe o **Teatro São Pedro de Alcântara** - não sendo conhecida a data de sua construção, pode-se afirmar que já existia em 1837, localizando-se à rua de baixo de São Bento (hoje rua Carlos Gomes), N.º53 e 55. Aberto com uma feição popular representava a antítese do São João que se pretendia ser da elite e da aristocracia local.

O **Teatro do Ferrão** - Localizava-se à Rua do Maciel de Baixo (hoje Gregório de Matos no Pelourinho) no Solar conhecido como Casa do Ferrão, sem que se saiba a data da sua construção, mas certamente estando em funcionamento em 1864.

O **Ginásio Bonfim** - Construído em fins de 1867, por Manuel Rodrigues de Carvalho e Pedro Alexandrino Ribeiro Moreira, funcionou em pequena casa situada à Baixa do Bonfim.

O **Alcazar Lírico Baiano** - Durante algum tempo funcionou com este mesmo nome em salão do Hotel Brickman localizado no Campo Grande, em 14 de Outubro de 1870, reabriu desta vez instalado no Hotel Folleville, onde atualmente está localizado o Edifício Maçônico na Rua Carlos Gomes.

O **Teatro Mecânico** - Localizado a Praça da Piedade, foi autorizado o seu funcionamento por despacho da Câmara Municipal em 16 de julho de 1877, sendo seus proprietários os artistas Wettman e Cardes, ao estrear o seu primeiro espetáculo, em 31 de Outubro do mesmo ano, apresentou um espetáculo que caiu no desagrado do público e da imprensa, logo depois foi cassada a sua licença de funcionamento não havendo novas apresentações.

O **Politeama Baiano** - Localizou-se onde em tempos anteriores (1882) funcionava a praça de touros de Salvador que, em 1886, transformou-se em Teatro e, nos dias atuais, a sede do Instituto Feminino da Bahia no bairro de mesmo nome, sendo inaugurado em um simples barracão em 1883 por Luís Ferraro.

5 TEATROS DO SÉCULO XX

Já no início do século XX surgiu o **Teatro Guarani** - Localizado na Praça Castro Alves, foi construído por concessão municipal no terreno onde seria erguido o teatro municipal projetado pelo intendente Júlio Viveiros Brandão em 1913. Propriedade de um grupo privado que tinha à frente o arquiteto Filinto Santoro, foi inaugurado em 24 de dezembro de 1919, com o nome de Kursaal Baiano, (Cassino Baiano) tendo o seu nome mudado em 13 de Maio de 1920, para Teatro Guarani numa referência à obra de José de Alencar. Em 1981 após a morte de **Glauber Rocha**, passou a assumir o seu nome em uma homenagem póstuma dos baianos.

O **Teatro Castro Alves** de concepção revolucionária à época iniciou a sua construção no Governo de Octávio Mangabeira. Sua sala principal foi inaugurada no dia 9 de julho de 1958 e tem tipologia italiana com capacidade para 1.554 lugares. A boca de cena mede 16 m x 9 m, a profundidade de palco tem 17,75 m, a altura do urdimento (travejamento do teto e dos sótãos que ficam em cima do

palco), mede 21,86 m, o proscênio (distância do palco até a plateia) é de 3,74 m e é curvo. O fosso da orquestra é móvel. A Sala do Coro, inaugurada em 4 de agosto de 1995, tem tipologia de uso múltiplo, capacidade de 200 lugares, boca de cena de 9,87 m x 5,50 m, o palco mede 13,85 m x 9,15 m e a altura do urdimento é de 4,20 m.

O teatro foi incendiado e praticamente destruído uma semana após a sua inauguração. As obras para reerguer o que fora destruído pelo incêndio duraram 9 anos e a inauguração finalmente foi feita no dia 4 de março de 1967. Três anos após a inauguração o teatro foi fechado para reformas e manutenção do palco principal e da concha acústica. Em 1992 outra grande reforma foi feita no teatro que ganhou nova arquitetura e decoração. O número de poltronas da plateia foi reduzido para permitir a instalação de uma mesa de luz computadorizada e foram eliminadas as frisas e camarotes e criados 6 novos camarins, sala de camareira e de maquiagem e aberto o café-teatro. A reinauguração foi em 22 de julho de 1993. A sala de coro após ser fechada por 11 anos foi reaberta em 1995. Hoje, o Teatro Castro Alves mantém o Balé Castro Alves e a Orquestra Sinfônica da Bahia.

Figura 3 – Teatro Castro Alves



Fonte: [www google.com](http://www.google.com)

O **Teatro Gamboa Nova** iniciou suas apresentações em 13 de junho de 1974, com o espetáculo *No Mundo do Faz de Conta*. A história do teatro pode ser contada por meio dos espetáculos encenados e dos artistas que passaram pelo seu palco. Apresentaram-se no Gamboa Nova, Álvaro Guimarães (*As Criadas*), Nonato Freire (*Spiritualisom*), Rita Assemany (*Oficina Condessada*), Marcio Meirelles, Fernando Guerreiro e Zizi Possi entre outros. Em julho de 2007, o espaço iniciou uma nova fase. Assim, o espaço cultural passou a se manter na categoria de “teatro transgressor”, sendo um local de esquerda que oferece programação diversificada e acesso a preços populares.

Teatro Jorge Amado. Em 9 de Agosto de 1997 o Curso de Inglês UEC entregou à Cidade da Bahia dois espaços para realização de eventos artístico culturais: o Teatro Jorge Amado e o Espaço Calazans Neto. O primeiro, um teatro completo, construído com as condições para abrigar as mais diversas linguagens artísticas, eventos educacionais, culturais e festivos. O segundo, o foyer do teatro, um espaço para mostras de artes plásticas e lançamento de livros. Com o desaparecimento do seu mantenedor o Teatro entrou em crise e quase que é extinto. Foi salvo pelo Governo do Estado e a Desenbahia e hoje compartilha seu espaço com o Tribunal de Justiça da Bahia. Ao longo da sua existência o teatro produziu 4.450 apresentações (realizadas de 1997 a 2012), para um público estimado em 1.250.000 pessoas.

Teatro Martim Gonçalves em 1958 foi inaugurado o Teatro Santo Antônio (no aniversário de 40 anos da Escola de Teatro da UFBA este foi rebatizado para Teatro Martim Gonçalves), fazendo parte do complexo arquitetônico do casarão. Na época, este teatro era uma construção provisória para que futuramente fosse realizada a construção definitiva. Em 2008, o antigo Teatro Santo Antônio (atual Teatro Martim Gonçalves) foi reinaugurado em 01 de outubro de 2007, tendo como base a concepção inicial de palco italiano, com plena caixa cênica que permite aos estudantes e professores uma infraestrutura física para ensino e produções teatrais em condições compatíveis com as necessidades de uma Escola de Teatro que é referência nacional e que tem no teatro seu principal laboratório de ensino, pesquisa e extensão.

Teatro Módulo inaugurado em 1997, possui palco italiano, varas móveis e pé direito com mais de 10m. Comporta 418 lugares em duas plateias: térrea e balcão. No foyer, o Espaço Calazans Neto recebe exposições de artes visuais.

Teatro Vila Velha oriundo do trabalho cultural e revolucionário do Teatro dos Novos surgido de uma rebelião estudantil em 1959 que levou o Governo do Estado a ceder, a título precário, um espaço no Passeio Público, atrás do Palácio da Aclamação para a construção da sua sede. Assim, em 1964, no dia 31 de julho, depois de uma maratona em busca de financiamentos para aquele projeto é inaugurado o Teatro Vila Velha. A partir de dezembro de 1995, o teatro passou a ser inteiramente reconstruído, restando de pé, do velho prédio, apenas uma parede e meia. Mas do projeto original o teatro conservou intacto e renovado o espírito. Nesta nova fase do Teatro Vila Velha – o Novo Vila – outros grupos passaram a residir na casa: a partir de 1998, a Companhia Viladança, em 2001, a Companhia Novos Novos e o Grupo Vilavox e em 2004, A Outra Companhia de Teatro.

Conta Roriz (2016) que o cine **Teatro Jandaia** foi criado inicialmente de forma modesta, com cobertura de zinco, O Jandaia foi inaugurado em 09 de março de 1911 exibindo filmes mudos. “Me recordo que para imitar o som do trovão ou das tempestades um homem sacudia uma folha de zinco e por trás da tela. Tinha uma pequena orquestra que fazia música de fundo e tocava nos intervalos”, lembra Everaldo Santos, funcionário aposentado dos Correios e antigo frequentador do cinema.

Em 03 de julho de 1931, após o proprietário Milton Oliveira comprar duas casas ao lado para ampliação, o cinema foi reformado e aberto ao público com capacidade para 2.200 pessoas, ocupando uma área de 1.200 m² e com iluminação de 2.500 lâmpadas. Sendo conhecido como “O Palácio dos artistas”, atraía os mais renomados artistas das décadas de 30 a 60 inclusive foi o primeiro cinema do nordeste a adquirir aparelhos para a exibição de filmes sonoros.

Nomes como Carmem Miranda, Pablo Neruda, Raul Roulien (ator de filmes da Fox), A pianista Guiomar Novaes, Procópio Ferreira, Zoraide Aranha e Bidu Saião (cantora que era conhecida como o Rouxinol Brasileiro) Vicente Celestino e Lamartine Babo, fizeram apresentações no Jandaia. Serviu também de palco para escolha de misses do Carnaval de Salvador; lutas de Box, teatro musicado e

exibições da Companhia Lírica da Bahia. No início dos anos 80, entrou em decadência e para se manter passou a ser mero exibidor de filmes pornográficos e de lutas marciais até ser fechado definitivamente em 1993 tendo como última exibição, dois filmes pornográficos.

6 OLHARES SOBRE O SÉCULO XX

O teatro na Bahia repercutiu à perfeição a conjuntura econômica e sócio-política de uma era marcada por duas guerras mundiais, uma recessão internacional, uma guerra fria que exacerbou a divisão do mundo em grupos ideológicos. Em termos do Brasil a Bahia adentrava o século XX falida e estagnada sem a representatividade que gozara nos séculos XVIII e XIX.

Em sua obra investigativa, “*O teatro na Bahia através da imprensa: século XX*”. Aninha Franco, relata, como característica do primeiro decênio do século passado, a incipiente produção teatral baiana e a sua substituição pelo cinema. A escassa produção artística dessa primeira década é comprovada a partir das notas de jornais, disponibilizadas textualmente pela autora.

Nesse último decênio, não houve um teatro soteropolitano. Algumas notinhas de três ou quatro linhas, nas primeiras ou segundas páginas dos jornais consultados, deram conta de ensaios ou, mais raramente, de encenações praticadas por inteligentes amadores, em benefício de uma causa nobre (FRANCO, 1994, p. 25).

Em 1909, Sylio Boccanera Junior bradava: *o cinematógrafo é o maior inimigo do teatro*, quando os filmes abandonaram as companhias de variedades temporãs para ocupar os espaços anteriormente privativos dos teatros (FRANCO, 1994, p. 31).

Já em 1927 quem clamava era o Diário da Bahia (1927, apud FRANCO, 1994, p.47) *Nesta hora que passa, febril, elétrica, automobilística, nesses instantes que passamos de um plano a outro, na vertigem da velocidade em que nos afadigamos ao contemplar o geringonçado do Charleston (...)* (...) *A vida contemporânea é cheia de exigências e contrariedades. O traço fundamental da época que atravessamos é a velocidade. É a vida a 40 quilômetros a hora. O século XX já foi balizado de vertiginoso.* Confirmando sua eterna vocação *slow motion* nem mal começou a viver as transformações impostas pelo século XX, Salvador pôs-se a queixar, já que nunca foi do seu estilo a velocidade. Mas com

ou sem reclamações, foi impossível evitar a vida aos quarenta, imposta à cidade nos anos 20 para ser vivida até hoje. (FRANCO,1994, p.47)

Entre 1920 e 1929, estiveram em Salvador 6 companhias dramáticas, 2 companhias de comédias, uma companhia lírica, 3 companhias de operetas, 7 companhias de operetas e revistas e 23 companhias de revistas, além das troupes e companhias menores que foram mal noticiadas pela imprensa. Os espaços para as apresentações aumentaram com as inaugurações de dezenas de Cine-Teatros, mas a qualidade acústica dessas casas era considerada deplorável. Por outro lado, os administradores dos Cine-Teatros preferiam ceder pautas às empresas de revistas - que já dispunham de um público numeroso nos anos 20 e concordavam em dividir os palcos com as sessões cinematográficas - e criavam empecilhos às temporadas das outras companhias. (FRANCO,1994, p.47)

Em 1930 o cinema falado chega a Salvador no Cine-Teatro Guarani, Cine Teatro Glória e Cine Teatro Jandaia que com possantes máquinas made in USA dominaram o mercado. Agora os atores falavam, cantavam e as orquestras foram enviadas para dentro dos long-plays com a surgente indústria fonográfica. Em 1932 o Polytheama Baiano foi destruído e as companhias teatrais passaram a ter que se adaptar às deficiências acústicas e estruturais dos cine-teatros. (FRANCO,1994, p.67)

Ainda na vigência do Estado Novo vários acontecimentos marcaram a história do teatro como a rigorosa censura do Departamento de Ordem Pública e Social – DEOPS de malfadada lembrança pelos desatinos que praticou; contraditoriamente a Lei Getúlio Vargas de proteção ao teatro e ao autor; as inovações teatrais marcadas pelo novo teatro que não foi bem aceito pela imprensa baiana (FRANCO, 1994, p.75)

Em 1956 foi fundada a Escola de Teatro da Bahia, um gigantesco passo do Reitor Edgard Santos em benefício da cultura baiana. Esse empreendimento pioneiro podia ser considerado, na época, uma utopia. Porém o Reitor convidou um dos fundadores do Teatro Tablado do Rio de Janeiro, o artista, professor e médico pernambucano Martim Gonçalves, o criador e primeiro diretor da Escola de Teatro da UFBA (1956-1961), que, com o apoio da Fundação Rockefeller, reuniu a equipe que viabilizou essa utopia: Gianni Ratto, Yanka Rudzka, Jean

Mauroy, J.H.Koellreuter, George Izenour, Jack Brown, Brutus Pedreira, Domitila do Almaral, Antonio Patiño, Anna Edler, João Augusto de Azevedo, Othon Bastos, Sérgio Cardoso e Maria Fernanda. Luís Carlos Maciel e Alberto D'Aversa viriam em seguida. A presença de José Possi Neto, de 1972 a 1976, confirmaria essa vocação utópica fundadora, de prover uma formação universitária e artística, experimental e profissionalizante, modelar e, sobretudo, contemporânea. (TEATRO UFBA, 2016)

A repressão militar e a censura política que marcou o teatro no período de 1964 a 1988 limitou bastante a sua atuação na Bahia. Ademais nesta época surge a Televisão que, com as suas Telenovelas constituiu um concorrente mais sério. Franco (1994, p. 201) denuncia o posicionamento pouco criterioso da imprensa demonstrando ausência de reflexão sobre os trabalhos em cartaz. A imprensa era meramente informativa, descomprometida com a análise crítica. Em todos os espaços, falou-se sobre o teatro, mas as colunas cênicas prosseguiram dentro de seu modelo tradicional, com mudanças pouco significativas. O exercício crítico sofreu queda consideravelmente, desaparecendo dos jornais durante largos períodos.

Nas artes em geral, porém mais especificamente nas cênicas, evidencia-se o *apartheid* cultural, que disponibiliza geograficamente as edificações teatrais desde a Brasil colônia, em espaços centrais da cidade, próximos à morada da burguesia. Como vimos, o Teatro São João, foi construído no antigo centro urbano, - atual Praça Castro Alves - e na atualidade, os novos teatros só se afastaram na medida em que a elite abastada se movimentou pela urbe. Dois rápidos exemplos: Teatro Castro Alves – localizado no Campo Grande e Teatro Iemanjá – Centro de Convenções, próximo da Pituba.

Num exame detalhado do desenvolvimento urbanístico da capital baiana, realizado por Ângela Gordillo Souza, constata-se o citado *apartheid* cultural. “Num primeiro olhar, o que se mostra mais evidente na sua configuração urbana é a segmentação marcante de espaços de habitação em territórios de pobreza e riqueza”. (SOUZA, 2000, p. 21) E prossegue denunciando;

Ao se analisar a interação entre habitação e cidade na atualidade, é possível afirmar-se que Salvador contém diferentes cidades justapostas. Constituem espaços característicos socioespaciais distintos, ao mesmo tempo contíguos nos seus limites físicos e apartados na sua inserção

cidadã. Conjugam cidades históricas de tempos diversos, culturalmente e fisicamente diferenciadas, bairros cidades com identidades próprias em condições de habitabilidade desiguais; enfim, compõem um espaço construído amplamente diversificado e complexo.

6.1 É possível se viver de teatro?

Esta pergunta foi formulada e respondida por Fernanda Montenegro, em discurso feito em 1967. O trecho transcrito foi captado na íntegra da Revista Aplauso, Nº103, coluna de Luiz Paulo Vasconcelos¹¹.

Sobreviver de teatro no Brasil. Alguém aguenta esta profissão apenas como ganha-pão? Todos nós trazemos um anseio de arte. Podemos não alcançá-la, a verdadeira arte. Mas esta é a nossa ambição e é isso que nos salva. É. É possível, sim. Claro que mal. Às vezes muito mal. Às vezes até nem se vive de tão mal. Às vezes o tempo fica bom e firme. Mas logo cai um furacão que te arreventa até para o resto da vida. Tudo é instável e tenso. (...) Em qualquer profissão, se você conhece o ofício, há um momento em que se consegue um patrimônio de trabalhos prestados. O mais vem naturalmente. No teatro, não. Você faz exame todo dia. Cada vez que se estreia uma peça nova é uma sabatina geral e o que vale é somente a nota final. (...) É claro que você tem a obrigação de escolher sempre o melhor autor, o melhor grupo, o melhor diretor. Mas não havendo o melhor do melhor, fique com o bom, ou com o menos bom. Se tiver de escolher entre o protagonista de uma peça de Paulo Magalhães e o décimo papel de uma peça de Brecht, é claro que você tem a obrigação de escolher o melhor autor, para ser fiel a você mesmo e ao seu idealismo. Mas, para começar, para se exercitar, e muitas vezes para comer, não havendo a oportunidade do grande autor, aceite até mesmo o décimo papel de uma peça de Paulo Magalhães. Agora, não faça dessas concessões uma regra. Da alternativa, um hábito. Por que aí você se acaba. Por incrível que pareça, num ambiente acanhado como o nosso, tudo serve para amadurecê-lo, profissionalmente falando. E o importante é fazer o décimo papel do mau autor com a mesma obstinada vontade de trabalho que você empregaria num autor melhor. (...) Hoje, como ontem, acho pura perda de tempo a atitude de alguns profissionais que, conhecendo bem o chão em que pisam, afirmam: "Nunca mais farei tal autor, nunca mais farei isso ou aquilo!" Fará sim. Se não tiver outro melhor. Se não tiver pais ricos, mulher rica, marido rico, amantes ricos ou outra profissão, fará sim. Então é melhor não gastar saliva à toa... e trabalhar. No melhor, quando for possível o melhor. No pior, quando só nos restar o pior, a má televisão, a dublagem, os shows de todos os tipos, filmeços sem categoria etc. etc. etc. Vale a pena a alternativa? Se você acha que não, abandone já a idéia de fazer teatro neste país. (...) Tudo nos atrapalha nesta profissão, a instabilidade econômica, o calor, os temporais, a falta de luz, as férias escolares, as festas natalinas, o carnaval, o início das aulas, a Semana Santa, as eternas crises políticas. E, sobretudo, a não necessidade de teatro que o brasileiro tem. Fazer o quê? 'Levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima', como diz o samba. (...) O desafio é ser alguém diariamente. É, ano após ano, tentar manter a sua qualidade de gente e de profissional. É estar vivo aos 50, aos 60 e, se possível, aos 70 anos.

¹¹ Para detalhamento ver link em referencias

Montenegro em seu discurso na década de 60, revela o problema da auto sustentação para o profissional de teatro. O desabafo da atriz mostra que o profissional não pode escolher o trabalho que gostaria de realizar, simplesmente não tem esta opção, porque o mercado é restrito e instável. Para ganhar o pão, faz o que estiver à mão. Como garantir a qualidade do processo e do produto teatral, se para sobreviver, o trabalhador se vê obrigado a exercer qualquer papel? Interpretar qualquer texto? Vender atitudes e valores artificiais, que ele não acredita e que muitas vezes vão de encontro a sua própria formação?

7 CONCLUSÃO

Em verdade, exercer atividade laboral cênica é antes de qualquer coisa um sacerdócio, uma vocação que grita para ser atendida e que mantém acesa a esperança de dias melhores. As expectativas de vida na arte praticamente não apresentam grandes diferenças entre as antigas e novas gerações, as dificuldades se repetem. Assim como também a necessidade de se fazer arte e o senso de resistência.

Saindo do plano humanístico para o econômico percebe-se que o teatro está lentamente se extinguindo, devendo-se isto à sua estrutura operacional. Trata-se da sua inviabilidade em concorrer com as outras formas de entretenimento como o cinema e sobretudo a televisão e os vídeos. Como destacado logo na introdução deste texto, **a atividade teatral apresenta custos crescentes e não se beneficia das economias de escala.** E por isto, para sobreviver depende do subsídio, seja ele do poder público ou da iniciativa privada.

El dilema económico al que Baumol y Bowen se referían era el problema de la financiación las artes escénicas teniendo en cuenta que se enfrentan ineludiblemente a costes unitarios crecientes. Esto, sostenían, es resultado de "desfases en la productividad". La consiguiente presión que ejercen los costes se conoce como "la enfermedad de los costes de Baumol". La productividad es definida por los economistas como la producción física por hora de trabajo. A lo largo del tiempo la productividad puede aumentar por las siguientes razones: (1) incrementos del capital por trabajador, (2) mejoras en la tecnología, (3) incrementos de la destreza de los trabajadores, (4) mejor gestión, y (5) la existencia de economías de escala al aumentar la producción. Tal y como sugiere la lista anterior, es más fácil conseguir aumentos de productividad en industrias que usan mucha maquinaria y equipos. En tales industrias, la producción por trabajador puede aumentar empleando más maquinaria o bien invirtiendo en nuevos

equipos que incorporen mejoras tecnológicas. En consecuencia, en la industria manufacturera típica la cantidad de horas de trabajo necesarias para producir una unidad física de producto ha caído drásticamente década tras década. Las artes escénicas están precisamente en el otro extremo del espectro. La maquinaria, los equipos y la tecnología desempeñan un pequeño papel en su proceso de producción y, en cualquier caso, apenas varían a lo largo del tiempo. Esto no quiere decir que las mejoras tecnológicas no existan en absoluto. Por ejemplo, el desarrollo de los controles electrónicos ha revolucionado la iluminación de los escenarios, y la comodidad y el confort de la audiencia ha mejorado considerablemente gracias al aire acondicionado, que también facilita que las sesiones sean más largas y una planificación más flexible. Pero estas mejoras no son esenciales para este negocio. Como Baumol y Bowen señalan, las propias condiciones de producción excluyen cualquier cambio sustancial en la productividad porque "el trabajo del artista es un fin en sí mismo, no un medio para la producción de determinado bien" (1966, p 164). Dado que el trabajo del artista es de hecho el producto - el cantante cantando, el bailarín bailando, el pianista tocando -, no existe realmente modo alguno de aumentar la producción por hora. Hoy en día cuatro músicos necesitan el mismo tiempo para interpretar un cuarteto de cuerda de Beethoven que en 1800. (HEILBRUN, 2003, p. 338)

Assim sendo os salários dos autores são limitados pelos subsídios e patrocínios. Plateia não cobre custos. Um autor famoso para fazer uma renda tem que completar o salário com as verbas de publicidade e outras atividades similares advindas do prestígio e da fama (cachês).

Procurou-se, neste artigo, dar a conhecer, a história do teatro na Bahia. No que diz respeito a profissionalização dos operários que atuam no universo cênico, constata-se que as políticas culturais – ainda que em passos lentos - vêm influenciando a criação de novos interesses e valores, porém, em resposta ao problema proposto: é possível viver de teatro na Bahia? Constata-se que apesar deste pequeno avanço, viver do labor cênico ainda é uma atividade hercúlea, com poucas perspectivas de mudança em um futuro próximo, que amenizem os efeitos da principal contradição da economia baiana: Arte rica, ator pobre. Aliás que uma tradição que acompanha a atividade desde seus tempos fundadores na idade antiga.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Nelson. **História do Teatro**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos**. Rio de Janeiro: Livraria Martins Editora, 1973.

ANCHIETA, José de. **De gestis Mendi de Saa**. Coimbra, 1573.

BOCCANERA JUNIOR, Sílio. **O Theatro na Bahia**: livro do centenário (1812,1912). Bahia: Oficina do Diário da Bahia, 1915.

CABINE CULTURAL. **Teatros de Salvador: especial história da Bahia**. Disponível em: <<http://cabinecultural.com/biblioteca-digital-gratuita/>>. Acesso em: 18 nov. 2015.

FRANCO, Aninha. **O teatro na Bahia através da imprensa**: século XX. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994.

GOMES, Laurentino. **1808** . Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

HEILBRUN, James. La enfermedad de los costes de Baumol In: TOWSE, Ruth. **Manual de Economia de La Cultura**. Madrid: Ed. Autor, 2003.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil** Lisboa: Civilização Brasileira, 1938.

LEVY, Pierre. **A inteligência coletiva**: por uma antropologia do ciberespaço. São Paulo: Loyola, 1998.

MARTINS, Mario. **Teatro quinhentista nas naus das Índias**. Lisboa: Broteria, 1973.

MATOS, Gregório de. **Poemas Selecionados**. Brasília: CESP/UNB 2016.

MONTENEGRO, Fernanda. **É possível se viver de teatro no Brasil?** discurso feito em 1967. Trecho transcrito da Revista Aplauso, n. 103, coluna de Luiz Paulo Vasconcellos – Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/marcelo.ciepielewski>> Acesso em: 18 nov. 2015.

MOURA, **Teatro a bordo de naus portuguesas**. Rio de Janeiro: Nórdica, 2000.

NETO, Herculano. **O Ataque** <http://oataque.zip.net/arch2009-02-08_2009-02-14.html> Acesso em: 7 dez. 2015.

RISÉRIO, Antonio. **Uma história da Cidade da Bahia**. 2. ed. Rio de Janeiro: VERSAL, 2004.

ROBATTO, Lucas. et al. **Os Primórdios do Teatro São João desta Cidade da Bahia"** <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/teatro/primor.htm>> Acesso em: 17 out. 2015.

RUY, Affonso. **História do Teatro na Bahia**: Séculos XVI-XX. Salvador, Universidade da Bahia, 1959.

RORIZ, Jorge. **Cine Teatro Jandaia – Patrimônio Cultural esquecido.**

Disponível em: <<http://www.jorgeroriz.com/cine-teatro-jandaia-patrimonio-cultural-esquecido/2016>>. Acesso em: 17 out. 2015.

SOUZA, Angela Gordilho. **Uma introdução para discussão da presença do arquiteto na construção da cidade.** In: NUNES, Débora (Org.). **Salvador: o arquiteto e a cidade informal.** Salvador: LabHabitar; PPG-FAUFBA, 2000. p. 19-26.

SHAKESPEARE, William. **Complete Works.** London: Oxford University Press, 1966.

SPINOLA, Noelio Dantaslé. **Economia Cultural em Salvador.** Salvador: UNIFACS, 2006.