

**João Augusto e o Teatro Livre da Bahia:
Artistas, intelectuais e o Estado na Bahia nos anos 1970.**

DENISE PEREIRA SILVA*

Sou um artista, não um político. Mas se defender a liberdade de criação é hoje um ato político, não tenho porque fugir dele.

Chico Buarque

João Augusto é considerado um verdadeiro *homem de teatro*: dramaturgo, professor de teatro, ator, tradutor, contra-regra, iluminador, cenógrafo, sonoplasta, figurinista, animador, letrista (ANTUNES, 2008: 31). Mas não seria João Augusto antes de tudo um *intelectual*? No presente trabalho tentarei discutir a trajetória desse que foi um dos principais artistas de teatro na Bahia durante os anos de 1960 e 1970, a partir das concepções de *intelectual* de Antonio Gramsci e Jean-Paul Sartre. Pretendo enfatizar a forma como João Augusto se relacionou com o Estado durante a ditadura militar e contribuiu na luta pela democracia no país. Por outro lado, buscarei compreender as novas estratégias de dominação do governo de Ernesto Geisel através das suas políticas culturais. Destacaremos para isso os temas que João Augusto evocou em sua coluna *Teatro* do Jornal A Tarde, um dos jornais de maior circulação na época e as suas atividades junto ao Teatro Livre da Bahia.

João Augusto Sérgio de Azevedo Filho nasceu no Rio de Janeiro, dia 15 de janeiro de 1928. Trabalhou como técnico em comunicações na Rádio Nacional e, posteriormente, quando começou a se envolver com teatro, ele foi alocado para o Serviço Nacional de Teatro (SNT)¹. Foi ainda no Rio de Janeiro que João Augusto começou a exercer a função de crítico de teatro no jornal Tribuna da Imprensa. Em 1956, quando aportou em Salvador, ele continuou a ser funcionário do SNT, mas nesse

* Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Bahia, mestranda.

¹ Órgão governamental criado durante o Estado Novo em 1937 no âmbito do Ministério de Educação e Saúde Pública. Mais adiante abordo com mais profundidade sobre essa instituição durante governo de Ernesto Geisel.

momento ele foi transferido para uma seção na cidade do Ministério da Cultura e Saúde em Salvador, era portanto um representante do órgão na Bahia².

A trajetória artística de João Augusto começou ainda jovem ao fundar o Teatro de Fantoches de Brighela na capital carioca (ANTUNES, 2008: 31). Quando ele completou 23 anos, atuou na peça inaugural d' O Tablado, grupo teatral carioca criado em 1951 por Aníbal Machado, Martins Gonçalves e Maria Clara Machado (www.itaucultural.com.br). O jovem João Augusto participou nas seguintes peças do grupo: *O Moço Bom e Obediente (Nô Japonês)*, de Betty Barr e Gould Stevens, em 1951; *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder em 1954; *A História de Tobias e de Sara*, de Paul Claudel, em 1955; *Pluft, O Fantasminha*, de Maria Clara Machado, em 1955. Dessas peças, duas delas foram dirigidas por Martins Gonçalves que, posteriormente, em 1956 o convidou a participar do projeto de criação da Escola de Teatro da então Universidade da Bahia³. João Augusto inicia, assim, uma nova etapa da sua carreira profissional e artística ao fazer parte do corpo docente da primeira escola de teatro do Brasil e tornando-se responsável pelas cátedras de Formação do Ator e História do Teatro.

João Augusto se tornou um dos diretores de teatro mais importantes da Bahia na contemporaneidade. Ele foi um dos principais responsáveis, também, pela construção do primeiro teatro profissional da Bahia, o Teatro Vila Velha. Em 1959, grande parte dos alunos da primeira turma concluinte da Escola de Teatro se desvincula da instituição e acabaram não participando da formatura. Foram eles: Othon Bastos, Sonia Robatto, Carlos Petrovich, Carmem Bittencourt, Echio Reis, Teresa Sá, Maria Francisca⁴, posteriormente, juntam-se ainda ao grupo Nevolanda Amorim, Marta Overbeck, Mario Gusmão, Mário Gadelha e Wilson Mello. Segundo Raimundo de Matos Leão, ainda não se tem certeza se foram os próprios alunos junto com o professor João Augusto que decidiram abandonar a instituição por não concordar com a metodologia e a forma de dirigir de Martim Gonçalves, que para eles seria autoritária,

² Entrevista concedida à autora. 18 de fevereiro de 2011.

³ Só posteriormente se tornou Universidade Federal da Bahia.

⁴ Maria Francisca é citada por Raimundo de Matos Leão, mas não por Othon Bastos em sua entrevista para a TV FTC (Acervo do Teatro Vila Velha). Numa pesquisa posterior será preciso confirmar esse dado. Ver: LEÃO, Raimundo Matos de. *Abertura para outra cena: uma história do teatro na Bahia a partir da criação da*

Escola de Teatro 1946-1966. Salvador: EDUFBA. 2006

ou se foi o próprio diretor que os expulsou da Escola (LEÃO, 2006: 148). Sonia Robatto, uma das alunas na época, relata que realmente eles tiveram um desentendimento com Martim Gonçalves e decidiram abandonar a Escola para fundar uma companhia profissional de teatro. (SEMINÁRIO, 2008: 8). De qualquer forma, liderados por João Augusto estes alunos-atores organizaram a Sociedade Teatro dos Novos, grupo que em 1964 fundou o Teatro Vila Velha.

Foi no “Vila”, como era e ainda é carinhosamente chamado, na noite de 22 de agosto de 1964, que ocorreu o espetáculo musical *Nós por Exemplo* que é considerado um marco na carreira de Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil e Gal Costa (ainda Maria da Graça). Tom Zé, o grupo Novos Baianos e outros artistas que posteriormente tiveram reconhecimento nacional também fizeram apresentações neste mesmo teatro (COELHO, 2010:66).

A partir de 1971, o grupo Sociedade Teatro dos Novos não era mais tão atuante e estava desfalcado de seus sócios fundadores. Aliado a isso, o Teatro Vila Velha paralisou as suas atividades devido ao desabamento do teto do seu *foyer*, o que dificultou bastante o trabalho do grupo, pois Salvador, naquele período, contava apenas com o Teatro Castro Alves e o Teatro Santo Antônio – que era reservado para as produções da Escola de Teatro. João Augusto prioriza sua atividade profissional, portanto, ao Teatro Livre da Bahia (TLB), grupo conduzido por Sônia dos Humildes e que tem como um de seus atores Bemvindo Siqueira. Em parceria com o TLB, João Augusto aperfeiçoou a utilização da literatura de cordel para o teatro – experiência iniciada por ele na década de 1960. Foi nesse período, ainda, que se percebe uma aproximação mais efetiva dele com o Movimento Estudantil universitário que na época era muito forte. Como irei abordar adiante, é com a aproximação com os movimentos sociais, a criação do Teatro de Cordel e, sobretudo, através dos seus textos nas colunas dos jornais da cidade é que pode perceber sua grande sensibilidade com as questões políticas e sociais da sociedade em que estava inserido.

A conjuntura política da segunda metade da década de 1970 é marcada por uma crise econômica e política do governo militar. Com o presidente Ernesto Geisel (1974-1979) veio a promessa de uma abertura política “lenta, gradual e segura”. Mas apesar desse discurso oficial, episódios de repressão continuaram a acontecer. De fato, mudou-

se a estratégia de enfrentamento à oposição parlamentar e, sobretudo dos movimentos estudantis universitários, que era cada vez mais forte ao governo.

O presidente-general Ernesto Geisel foi compelido a mediar diversas frentes de oposição: à esquerda com os movimentos sociais que voltaram a atuar mais abertamente nesse período – como o movimento estudantil e o “novo sindicalismo” –, à direita, com a oposição dos militares nacionalistas da chamada “linha dura” e de um setor da burguesia liberal. A intenção do governo Geisel era a de promover uma abertura *segura*, ou seja, era preciso evitar o crescimento das forças políticas progressistas. Porém, esta estratégia não implicaria em renunciar a utilização da repressão política aos movimentos sociais, no uso da tortura contra os opositores e na censura aos meios de comunicação, instrumentos típicos da ditadura militar. Foi no seu governo, por exemplo, que “começam as prisões de alguns elementos ligados à ala jovem do MDB em São Paulo, Bahia, Brasília e Minas Gerais” (BITTENCOURT; MARKUN, 1979:25). Ainda para frear a oposição crescente na sociedade civil e com medo de uma possível derrota nas eleições de 1978, o governo lança o chamado Pacote de Abril que determina eleições indiretas para governador, amplia o mandato de presidente para 6 anos e, finalmente, fecha o Congresso Nacional. Em meio a essa nova onda de endurecimento político, aparentemente contraditório com a “abertura lenta gradual e segura”, lança também a Lei Falcão que proibia propaganda política no rádio e na televisão. Paradoxalmente, foi também nesse período que o AI-5 – o ato institucional que marcou o início do período dito mais duro da ditadura militar – deixou de vigorar. Portanto, a “abertura” do período Geisel comportava as duas vertentes: a repressão e a negociação para uma transição conservadora.

Seguindo essa mesma linha, Geisel determinou em 1975 o fim da censura prévia aos jornais, com isso começam a aparecer críticas abertas ao governo na imprensa nacional. O caso do jornalista Wladimir Herzog, morto nas dependências do DOI-CODI, em São Paulo, é exemplar dessa nova conjuntura. O discurso oficial dizia que ele teria se suicidado (PATRIOTA, 1999:22). O caso do jornalista foi amplamente veiculado, surgem, dessa forma, cada vez com mais frequência nos jornais e revistas, discursos contra a repressão e a censura nas artes e na imprensa.

Como parte da política geral do governo Geisel, foi iniciada uma reforma política e um novo plano de desenvolvimento, o II PND. No campo da cultura, escolheu Ney

Braga para ser o ministro do MEC (Ministério da Educação e Cultura), que cultivava a imagem de ser simpático ao patrocínio das artes. Essa opção traduz a tentativa do governo em alterar a relação com os meios artísticos, intelectuais e estudantis afinal, eram eles que engrossavam, junto com outros setores sociais, as fileiras da oposição ao regime militar que vinha crescendo progressivamente (MICELLI, 1984:65). Havia um esforço, ainda, em ampliar a área de atuação cultural no ministério. Desta forma foi implantado o CONCINE (Conselho Nacional de Cinema), foi ainda reformulado a EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes), expandiram a ação do SNT (Serviço Nacional do Teatro) e finalmente criaram a FUNARTE (Fundação Nacional de Arte) (MICELLI, 1984:56). Todas essas iniciativas forneciam ao governo instrumentos de controle e promoção dos organismos culturais. Em 1975, foi lançada a Política Nacional de Cultura (PNC). Essa ação representou o ponto culminante de um processo que permeou a primeira metade da década de 1970, que consistiu na “busca de um equacionamento da cultura adequado ao regime político que se procurava consolidar” (MICELLI, 1984:57). Como aponta Roberto Schwarz, mesmo numa “ditadura da direita há(via) relativa hegemonia cultural de esquerda no país”, por isso o governo militar tentava assumir o controle do processo cultural. (SCHWARZ, 2009:8)

Outro indicativo da estratégia de aproximar o governo dos setores progressistas da sociedade, sem contudo perder o controle do processo, foi o engajamento de figuras importantes da esquerda⁵ nos quadros das instituições culturais do MEC (SILVA, 2001:112). A decisão de permitir que artistas do cinema e do teatro fizessem a indicação dos seus representantes para os cargos de direção de alguns órgãos oficiais criou um clima de otimismo na área cultural (MICELLI, 1984:65). Mas Jean Claude Bernadet, crítico de cinema, chama a atenção que os artistas desse período ao exercer esses cargos no governo civil-militar acreditavam na possibilidade de evitar a comercialização da arte e sua conseqüente mercantilização através da ajuda do Estado, como se este não fosse capitalista (JORGE, 2002:54).

No âmbito estadual, a criação da Fundação Cultural do Estado da Bahia, instituída pela Lei Estadual nº 3.095, de 26 de dezembro de 1972 foi um marco, pois até então a

⁵ Sigo o sentido mais amplo do termo “esquerda” como o faz Marcelo Ridenti que o usa “(...) para designar forças políticas críticas da ordem capitalista estabelecida, identificadas com as lutas dos trabalhadores pela transformação social.” RIDENTI, Marcelo. *Em busca do Povo Brasileiro – Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p.17

política cultural no estado estava a cargo do Departamento de Ensino Superior e de Cultura – DESC. Mas a instituição começou as suas atividades somente em 1974 e com a aprovação do seu estatuto, que define assim os seus objetivos: “preservar o acervo cultural constituído; promover a dinamização e criação da cultura; difundir e possibilitar a participação da comunidade no processo de produção cultural” (MELO, 2009:51). Inicialmente a Fundação possuía a Diretoria Executiva e o Conselho Deliberativo, além delas foram incorporadas à sua estrutura as bibliotecas, os museus e o Teatro Castro Alves. O primeiro diretor-executivo da Fundação, de 22 de janeiro a 16 de junho de 1974, foi o professor Ramakrishna Bagavan dos Santos. No governo de Roberto Santos, entre 1975 e 1978, foram criados o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC), a Fundação Cultural e o Conselho Estadual de Cultura.

João Augusto: um carioca na ribalta baiana.

No presente trabalho procuro entender a trajetória artística de João Augusto na perspectiva gramsciana de intelectual, isto é, não desvinculando seu trabalho artístico da estrutura social em que ele estava inserido. Para Antonio Gramsci, “todos os homens são intelectuais, mas nem todos os homens tem na sociedade a função de intelectuais (...)” (GRAMSCI, 2010:18). Por esse viés, poderíamos afirmar que João Augusto exercia um papel de intelectual:

O erro metodológico mais difundido, ao que me parece, é ter buscado este critério de distinção no que é intrínseco às atividades intelectuais, em vez de buscá-lo no conjunto do sistema de relações no qual estas atividades (e, portanto, os grupos que as personificam) se encontram no conjunto geral das relações sociais. (GRAMSCI, 2010:18)

Gramsci, rompe com a idéia que entendia os intelectuais como sendo “autônomos e independentes”. Não se pode desconsiderar, portanto, ao seguir essa perspectiva de Gramsci do que seja um intelectual, que João Augusto como diretor de um dos principais teatros da Bahia naquele momento estabelecia relações com autoridades estatais, outros artistas de teatro e outros campos culturais, e ainda com a elite econômica. Portanto, entender João Augusto enquanto um intelectual, é inseri-lo nas suas múltiplas relações sociais e não se restringir às suas atividades enquanto diretor de

teatro, dramaturgo ou ator. E ainda deve-se compreender que a sua atividade enquanto artista de teatro estava diretamente relacionada com a estrutura social daquele período.

Nessa conjuntura política do governo Geisel, era necessário que o regime tivesse o apoio e a legitimidade dos artistas que eram nacional e internacionalmente reconhecidos para levar adiante os seus projetos. Além disso, no período do governo Geisel o Brasil vivia uma crise econômica, depois do “milagre” – que possibilitou às classes médias ingressarem em massa no mercado consumidor, e assim, ganhou legitimidade dessa parcela da população ao golpe civil-militar. Por isso se explica a inflexão do governo Geisel para cooptar a “classe” artística no âmbito político. Golbery de Couto e Silva, principal ideólogo dessa estratégia, foi chamado para pensar uma política que aproximasse e contivesse a oposição do governo:

(Golbery) não preconizava a inclusão de setores até então excluídos, cuja participação exigiria a modificação estrutural do Estado e do modelo econômico. A solução estaria na criação de mecanismos suficientemente flexíveis para cooptar os setores de elite da oposição organizada, mas coercitivos o bastante para frear a “permissividade” no tocante ao crescente movimento social. (ALVES, 1987:267)

João Augusto poderia estar inserido nessa “elite da oposição organizada”? Ao que parece, sim. Caso essa hipótese seja verdadeira, o regime militar poderia contar, tanto em âmbito nacional quanto estadual, com a legitimidade de um dos homens mais importantes do teatro baiano na década de 1970. Essa relação entre o Estado e os intelectuais de esquerda, variava entre o estímulo, já que através do SNT os artistas poderiam contar com financiamentos, prêmios, publicações de livros; e, por outro lado fazendo vistas grossas ao seu discurso de intelectual opositor. Isso fica evidente na fala de Bemvindo Siqueira: “ninguém [os chefes do SNT] incomodava ele não...”⁶. São duas estratégias políticas que estão em curso nesse período: a dos militares que buscam apoio social através dos intelectuais e a dos intelectuais que usam o Estado e as suas instituições para facilitar a ação política.

Em meados da década de setenta João Augusto era colunista no jornal A Tarde e o principal representante do SNT na Bahia, e uma das suas funções era divulgar as atividades deste órgão aqui no estado. Segundo Bemvindo Siqueira, João Augusto,

⁶ Entrevista concedida à autora: 17 de fevereiro 2011.

como funcionário, deveria apoiar a política do SNT. Ainda segundo Siqueira, era de sua alçada como funcionário do referido órgão ser conselheiro da Secretaria de Educação e Cultura da Bahia. Mas parece-me que as duas funções eram independentes, pois, para fazer parte do Conselho Estadual de Cultura, bastava ser membro da sociedade civil, com atividades reconhecidas na área cultural. De qualquer forma ele fez parte do Conselho no ano de 1979⁷. Como foi dito anteriormente, os artistas que exerceram cargos nos diversos órgãos do MEC entendiam que poderiam evitar que a arte se tornasse mera mercadoria através do financiamento do Estado. E João Augusto, através de sua coluna de jornal, parece compartilhar desse pensamento:

*Na área estadual, o Governador nomeou novo diretor para a Fundação Cultural. E o Secretário da Educação empossou o poeta Cid Seixas na direção do TCA – o que pode ser conseqüente, desde que lhe dêem condições de trabalho. Praticamente apenas **mudanças**, mas, ao que parece, salutares. Perdeu-se muito tempo, pois tais mudanças demoraram, vieram com bastante atraso: um ano perdido. No setor cultural o que se fez totalmente inexpressivo. O ano começa agora, e a partir de agora podemos esperar definições. Esperar e cobrar. (JORNAL A TARDE, s/d, 1975).*

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

O governador do Estado nesse momento era Roberto Santos, filho de Edgar Santos, ele foi responsável quando era reitor da UFBA pela criação “dos primeiros cursos de pós-graduação e estimulou e apoiou a pesquisa em diversas faculdades, institutos e escolas” (TAVARES, 2001:488). Em sua gestão como governador ele traçou as “suas Diretrizes para a Ação Governamental [e] colocou diretrizes culturais que estavam bastante próximas daquelas colocadas pela PNC do governo Geisel,

⁷ Cada Conselho de Cultura atuava normalmente entre três a quatro anos. Neste que João Augusto participou funcionou entre 6 de julho de 1979 e 15 de março de 1983. Mas ele veio a falecer em 1979, portanto participando somente alguns meses. Sítio: <http://conselhodeculturaba.wordpress.com/o-cec/conselheiros/conselheiros-antigos/>

ênfatizando o papel “mediador” do Estado em relação à cultura e destacando suas potencialidades enquanto produto a ser consumido pela indústria cultural”:

O Estado, como patrocinador da cultura, como gerador e mantenedor de dispositivos sociais que a estimulem, deve ser, agente capaz de estabelecer prioridades, de definir metas, e oferecer oportunidades de criação e fruição cultural. Incentivando e promovendo o “grupo criador”, gerando recursos humanos na área da cultura, estar-se-á contribuindo para o crescimento do “grupo consumidor” e, conseqüente, desenvolvendo os padrões culturais da comunidade e abrindo caminho, a longo prazo, para o surgimento de uma “indústria cultural”. (Diretrizes para a Ação Governamental, 1975). (MELO, 2009:51)

Como visto anteriormente, o SNT foi expandido na gestão de Ney Braga no MEC. Foram realizadas diversos eventos, como seminários, entrega de prêmios, financiamentos de montagens, etc. João Augusto anunciava-os freqüentemente em sua coluna. Como neste trecho em que ele contra-ataca críticas feitas por outros colunistas contra a política do SNT:

*Agora que alguns grupos baianos já enviaram ao SNT seus pedidos de auxílio da montagem, agora que já foi constituída Comissão para a escolha dos melhores infantis do ano – volta-se a escrever que **nada** está sendo feito do Plano de Ação, apresentado pelo SNT. Por motivos burocráticos, o auxílio para **excursões** ainda não se estendeu ao Norte-Nordeste. (...) A ajuda a quatro montagens nos Estado, a escolha dos melhores espetáculos infantis do ano, o concurso para universitários e o concurso de dramaturgia de 75 já estão sendo executados **nacionalmente**. Falta ainda a Leitura das peças selecionadas no Concurso de 74, o que deve ocorrer em outubro próximo. (...) Tudo isso já é resultado, e tem sido notícia. (JORNAL A TARDE, 29 de agosto de 1975)*

A defesa da política do SNT é parte da estratégia que justifica a presença de João Augusto como dirigente de um órgão cultural do governo militar. Mas, isso não pode ser entendido como um apoio incondicional ao conjunto das políticas desse governo, até porque como homem de teatro ele era contra a censura e as demais arbitrariedades desse governo.

Estou procurando analisar a atividade artística de João Augusto à luz da conceituação de Gramsci do intelectual que ele denomina de *orgânico*, ou seja, um sujeito vinculado a um grupo social:

Todo grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político (...).(GRAMSCI, 2010:15)

Um dos principais traços do intelectual “orgânico” na concepção gramsciana é a do sujeito que *age*. Na formulação de uma nova hegemonia ou na manutenção de uma hegemonia pré-existente, ele participa ativamente. Ele é responsável pela construção de uma nova concepção de mundo que ajude na ação política, seja ela hegemônica ou contra-hegemônica.

Para compreender a trajetória de João nesta perspectiva gramsciana precisamos enfatizar que nas suas múltiplas atividades ele estava *comprometido* com a construção de uma ideologia, com um objetivo político. Para isso, deveria ser capaz de interpretar os anseios da sociedade civil para transformá-la em hegemônica. Acreditamos que João Augusto ao dirigir ou escrever suas peças de teatro ou denunciar as arbitrariedades da censura militar ele punha em prática seu papel como *intelectual orgânico*. Uma vez que num contexto de ditadura militar a construção da democracia era preciso ser feita se quisesse avançar uma contra-hegemonia.

Para melhor entender a complexidade da atuação de João Augusto enquanto intelectual é igualmente importante a compreensão de Jean-Paul Sartre. Para ele o *autêntico* intelectual, percebe as contradições sociais e desvela a sociedade *monstruosa* em que ele estava inserido. Para efetivar a sua denúncia o intelectual se coloca ao lado dos oprimidos:

Em outras palavras, a natureza de sua (a do intelectual) contradição obriga-o a se engajar em todos os conflitos de nosso tempo porque todos são – conflitos de classes, de nações ou de raças – efeitos particulares da opressão dos desfavorecidos pela classe dominante e porque em cada um deles ele está, ele, o oprimido consciente de sê-lo, do lado dos oprimidos.(SARTRE, 1994:40)

É visível nas escolhas estéticas que João Augusto faz em suas peças, ou no discurso da sua coluna semanal, ou mesmo na sua vinculação com o SNT que ele era um intelectual *engajado*, no sentido sugerido por Sartre – “a atuação do intelectual através da palavra (articulada em prosa e ensaio), colocada a serviço das causas

públicas e humanistas” (NAPOLITANO, 2001:2)⁸. No trecho a seguir João Augusto deixa claro qual deveria ser para ele o papel do teatro como meio de conscientizar a sociedade: “Tomando como um veículo de educação coletiva, acho que importante é um teatro que procura identificar nossa sociedade, que possua uma consciência coletiva, que obrigue (ou procure obrigar) o público a tomar conhecimento dos nossos problemas.” [grifo meu] (REVISTA MAGAZINE, s/d, 1964)

Em depoimentos na imprensa ou nas falas de seus companheiros da época, é possível perceber, portanto, que ele fazia parte do movimento de resistência à ditadura militar. Não há dúvida que João Augusto utilizava a sua coluna como instrumento de luta pela democracia e contra as injustiças sociais, ao apresentar freqüentemente textos contra a censura nas artes. Além das denúncias, ele participava ativamente, como foi o caso do Movimento Pela Anistia em que ele realizava reuniões no Teatro Vila Velha junto com o Movimento Estudantil universitário⁹. Para Harildo Déda, ator e mestre renomado, as peças dirigidas por João Augusto nesse período “deve se convencionar como teatro de resistência, fase diretamente ligada à cultura popular que é o Teatro de Cordel (...), fase dirigida a uma classe média estudantil universitária” (LEÃO, 2009: 308).

Também na atuação de João Augusto enquanto diretor de teatro percebo a sua luta pela democracia no contexto da ditadura militar e sua estreita relação e simpatia com os ideais da cultura popular. Afinal, mesmo que “a maioria dos artistas [estivesse] profissionalmente vinculada à indústria cultural, outros buscavam provisoriamente o exílio e alguns ainda tentavam uma resistência à modernização conservadora da sociedade, inclusive ao avanço da indústria cultural” (PARANHOS, 2008:40). Foi no período, portanto, em que dirigiu diversas peças do grupo Teatro Livre da Bahia – do início da década de 1970 até o seu falecimento em 1979 – que João Augusto efetivou a experiência com a literatura de cordel que ele trabalhava desde a década de 1960: *Estórias de Gil Vicente* (1966), *Teatro de Cordel* (1966), *Cordel 2* (1972/1973), *Cordel*

⁸ Nesse trecho Marcos Napolitanos destaca que o conceito de engajamento delimitado por Sartre “sofreu no Brasil (e em outros países, sobretudo da América Latina) uma releitura, com todos os problemas e virtudes daí decorrentes. Ao contrário do que defendia o filósofo francês, o espaço de atuação privilegiado do artista/intelectual de esquerda brasileiro não foi a prosa ou o ensaio, embora os anos 50 e 60 fossem pródigos também nesses gêneros, mas as artes que apelavam aos sentidos corpóreos, através de imagens, sons e ritmos.” Ver: NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos (1955/1968)”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001, p.2

⁹ Entrevista Bemvindo Siqueira, 17 de fevereiro de 2011.

3 (1973), *Um, dois, três Cordel* (1974), *Teatro de Rua* (1977) (ANTUNES, 2008:49). Todas essas peças foram adaptações suas da literatura de cordel. João Augusto declara os seus objetivos junto ao TLB: “(...) queremos fazer basicamente é teatro popular, é o único que nos interessa (...)”(FRANCO, 1994:220). Bemvindo Siqueira, um dos atores do Teatro Livre da Bahia e que atuava clandestinamente no Partido Comunista Brasileiro, aponta a relação do grupo com entidades políticas de oposição na Bahia:

*O Teatro Livre [da Bahia] estava inserido numa luta muito maior que a luta contra a Censura, era comprometido com partidos clandestinos, com movimentos sociais, com o socialismo e a luta armada até mesmo, como no caso do Araguaia, onde o Grupo serviu de disfarce para levar à Europa denúncias da Guerrilha do Araguaia e do massacre etc.*¹⁰

Através deste depoimento fica evidente o engajamento desses artistas em defesa da democracia e contra a repressão militar, ou seja, cumprem claramente o papel de um *autêntico* intelectual. Pois para Sartre o verdadeiro intelectual além de exercer uma certa função do campo do saber, precisaria denunciar as contradições sociais geradas por uma sociedade injusta e desigual. Um sujeito para ser definido como um intelectual teria que possuir, além de suas qualidades profissionais, a consciência das contradições da sociedade em que ele vive. Mas somente ser ciente ainda não o faz um verdadeiro intelectual. Para considerá-lo assim, ainda seria preciso participar ativamente na luta contra as injustiças e das desigualdades sociais. Pois todo intelectual é, ele mesmo, fruto das contradições da sociedade. Sartre exemplifica sua definição com um exemplo interessante:

E, caso queira um exemplo dessa concepção comum do intelectual, direi que não chamamos de “intelectuais” os cientistas que trabalham na fissão do átomo para aperfeiçoar os engenhos da guerra atômica: são cientistas, eis tudo. Mas, se esses mesmos cientistas, assustados com a potência destrutiva das máquinas que permitem construir, reunirem-se e assinarem um manifesto para advertir a opinião pública contra o uso da bomba atômica, transformam-se em intelectuais.(SARTRE, 1994:15)

¹⁰ Depoimento de Bemvindo Sequeira, em entrevista concedida a Ludmila Antunes de Jesus, por e-mail, no dia 16 de março de 2007.

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

Isso está explícito em sua coluna Teatro, em que ele noticia a realização do I Seminário de Cultura de Salvador: “No Relatório Final dos I Seminários de Cultura da Cidade há, entre outras, uma constante: o repúdio à censura pelos artistas e intelectuais de toda a Bahia.” (JORNAL A TARDE, 22 de agosto de 1975) Como estou especialmente interessada na área teatral cito a parte do Relatório concernente a esse setor artístico: TEATRO: “O progressivo rigor na censura às Artes, que no caso do Teatro tem-se manifestado com especial violência, constituiu-se em fator de inibição na produção teatral” E ainda “A baixa criatividade teatral deve-se à censura”. (JORNAL A TARDE, 22 de agosto de 1975)

Na coluna de João Augusto é bastante freqüente a referência às arbitrariedades da censura, não somente emitindo a sua própria opinião, como também citando outros artistas que não se calaram diante da repressão sofrida durante os 20 anos de governo civil-militar, como Chico Buarque, Plínio Marcos, Glauber Rocha, entre outros. Nesse trecho ele cita Glauber Rocha: “A proibição de livros, peças de teatro, filme, músicas, telespetáculos, imprensa, etc. – o Interdito Comunicantis – produz uma lacuna ideológica num país que se debate entre a estetização e a empresa privada. (JORNAL A TARDE, 6 de janeiro de 1978)

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

FERO-CIDADE: Na entrada existe uma placa comemorativa onde se lê: SENDO DO POVO este Passeio, ao gozo público foi restituído pelo Governo do Estado. Hoje, o PASSEIO PÚBLICO é do 6º Batalhão da Polícia Militar. Sem essa de povo. Fazem é o que querem. Agora, em represália pelo roubo de um carro roubado, estão proibindo estacionamento para quem vai ao Restaurante Perez ou ao Teatro Vila Velha. Quando acabará o arbítrio? (JORNAL A TARDE, 27 de outubro de 1978)

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

No presente trabalho, pretendi fazer uma reflexão sobre trajetória artística de um dos mais importantes diretores de teatro da Bahia no período da ditadura civil-militar. Desde a sua aproximação com a cultura popular – ao utilizar a literatura de cordel para a montagem de algumas peças – até seu comprometimento com a luta pela democracia em um regime civil-militar. Sob outra perspectiva, perceber ainda as estratégias de dominação do Estado através das políticas culturais do governo Geisel. Para além de uma análise da estética de sua obra artística, a preocupação central aqui foi destacar o João Augusto enquanto *intelectual*. Ao dirigir peças de teatro, escrever colunas no jornal ou exercer a função de funcionário federal, ele concretizava organicamente o seu papel como um sujeito preocupado com a sociedade em que ele estava inserido.

Ainda são escassas as pesquisas sobre o teatro brasileiro contemporâneo em uma perspectiva historiográfica. Apesar do esforço de importantes historiadores como Rosângela Patriota, Alcides Freire Ramos, Kátia Paranhos, dentre outros, ainda não é farta a produção de historiadores sobre o teatro. Na Bahia, ainda não existe um estudo sobre teatro na nossa historiografia. Não pretendo minimizar, com essa afirmação, a importância de trabalhos feitos pelos próprios atores que vem contribuindo de maneira essencial na preservação da memória da cultura da Bahia. Mas chamo a atenção para o fato de que uma historiografia do teatro baiano ainda está por ser feita. Os historiadores, utilizando uma perspectiva diferente dos artistas, podem enriquecer o conhecimento sobre o teatro na Bahia.

Referencias Bibliográficas:

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

ANTUNES, Ludimila. A dramaturgia de João Augusto: edição crítica de textos produzidos na ditadura militar. Dissertação de mestrado. Letras-UFBA, 2008.

- BITTENCOURT, G.; MARKUN, P. D. *Evaristo Arns: o cardeal do povo*. São Paulo: Alfa-ômega, 1979.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado.: cultura marginal no Brasil das décadas de 1969 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. 5 ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- _____. *Abertura para outra cena: uma história do teatro na Bahia a partir da criação da Escola de Teatro 1946-1966*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- MELO, Izabel de Fátima Cruz. “Cinema é mais do que filme”: *uma História do Cinema Baiano através das jornadas de cinema da Bahia nos anos 70*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós- Graduação em História. Salvador, 2009.
- MICELI, Sergio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: IDESP, 1984.
- PARANHOS, KÁTIA Rodrigues. “O ABC dos trabalhadores no pós-1964: os grupos de Teatro Ferramenta e Forja”. In: *Revista História e Luta de Classes*, ano 4, ed. nº5, abril, 2008.
- PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos (1955/1968)”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do Povo Brasileiro – Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ed Ática, 1994.
- SEMINÁRIO HISTÓRIA DO TEATRO BAIANO, 2008, Salvador. **Década de 60**. Salvador: Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade do Estado da Bahia (UNEB), 2008.
- SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo. Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. 3 ed. São Paulo: Paz e terra. 2009.
- JORGE, Marina Soler. *Cinema Novo e EMFRAFILME: cineastas e estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. Dissertação de mestrado, departamento de Sociologia do Instituto de filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2002.
- TAVARES, Luis Henrique Dias. *História da Bahia*. 10 ed. São Paulo: UNESP; Salvador: EDUFBA, 2001.