

TEATRO BRASILEIRO DOS 70: BAHIA, RIO DE JANEIRO, *RUDÁ, MÁRCIO MEIRELLES E AVELÃZ Y AVESTRUZ* *BRAZILIAN THEATER OF THE 70'S: BAHIA, RIO DE JANEIRO, RUDÁ, MÁRCIO MEIRELLES AND AVELÃZ Y AVESTRUZ*

Karina de Faria
UNEB

Resumo

O presente artigo trata da trajetória do grupo teatral baiano Avelãz y Avestruz, cuja estreia se deu no ano de 1976, em Salvador, revelando, com maior destaque, o percurso do diretor Márcio Meirelles. O texto contextualiza o surgimento do grupo a partir das expressões artísticas teatrais encontradas no Brasil, na década de 1970, considerando o conceito e a história da contracultura que invade o cenário internacional, com maior vigor nos anos 60. Outros grupos teatrais brasileiros atuantes no período são citados, tendo em vista suas especificidades e aproximações. O trabalho aborda, ainda, o posicionamento estético e político de intelectuais, artistas, grupos e obras frente ao golpe civil-militar iniciando no ano de 1964, no Brasil, expondo dissidências e convergências.

Palavras-chave:

Grupo Avelãz y Avestruz; Teatro Brasileiro nos anos 70; Teatro baiano; contracultura no Brasil. Márcio Meirelles.

INTRODUÇÃO

Na primeira metade dos anos 70, quando eu comecei a fazer teatro, teatro universitário, (...) ainda tinha uma coisa partidária, guerrilheira. Depois, isso foi diminuindo, foi recuando e começou a haver mais fortemente um movimento comportamental, vamos dizer assim, que tinha mais a ver com drogas, com sexo e rock'n roll do que com política partidária ou com esquerda e direita. Claro que era um movimento também à esquerda, mas era: "os desbundados". Já era desclassificado por essa militância mais, vamos dizer, politizada. A política que a gente fazia era meio desqualificada por essa outra. E eu passei pelas duas. Na Universidade e depois fora da

Abstract

This article discusses the trajectory of Avelãz y Avestruz Bahian theater group, which premiered in Salvador in 1976, revealing with great standing the journey of director Márcio Meirelles. This paper explores the emergence of the group from existing theatrical artistic expressions in Brazil in the 1970s, considering the concept and counterculture history that overran the international scene with great impact in the 1960s. Other active Brazilian theater groups in the period are referenced taking into consideration their specificity and correspondence. The work also addresses the aesthetic and political positioning of intellectuals, artists, groups, and works in the face of the Brazilian civil-military coup starting in 1964, exposing conflicts and convergences.

Keywords:

Avelãz y Avestruz Group; Brazilian Theater in the 70s; Bahian theater; counterculture in Brazil. Márcio Meirelles.

Universidade; essa coisa do desbunde. Que era uma reação absolutamente política e ameaçadora. (MEIRELLES, 2021).

Nasce, no Brasil, em 1976, um coletivo de artistas de teatro disposto a experimentar e a construir caminhos de criação a partir de investigações baseadas num expressivo trabalho corporal e vocal, na valorização da cena sobre o texto, intenso uso de imagens e estímulos sensoriais e no trabalho com viés cooperativo. Essa abrangente descrição, poderia definir vários grupos teatrais brasileiros que surgiram e produziram espetáculos

na década de 1970. Se sabemos que este grupo nasce na Bahia, em Salvador, contornos singulares começam a se desenhar. É o que será feito neste artigo, que abordará a formação do grupo *Avelãz y Avestruz* conjugada com os primeiros passos da carreira do diretor Márcio Meirelles, que fundou o grupo em parceria com outros(as) artistas, a serem mencionados(as). É seu o relato que abre este texto, abordando a clássica querela que atravessa os anos 70 no Brasil, colocando de um lado artistas militantes e de outro adeptos da contracultura. Aqui será questionada a radicalidade dessa dicotomia, entendendo que há uma riqueza de nuances envolvendo artistas, grupos, pensamentos e estéticas, em todo o país. Márcio Meirelles, por exemplo, experimentou variados trânsitos, incluindo uma passagem pelo Teatro Ipanema no Rio de Janeiro (lá trabalhando com José Wilker), influência do cinema expressionista alemão, inserção no movimento universitário soteropolitano e circulação numa capital baiana culturalmente fervilhante a despeito da repressão do regime militar.

CONTRACULTURA OU CULTURA NA CONTRAMÃO

As raízes da contracultura costumam ser atribuídas à década de 1950, nos EUA. Alenn Ginsberg e seu poema *Howl (Uivo)*, no ano de 1956 são tidos como a ponta de lança de uma revolução cultural que estaria apoiada num conjunto de pessoas, artistas, coletivos com aspiração transformadora. Eis que surgem o *rock'n roll* e seus ídolos, a "juventude transviada", com suas *gangs* e motocicletas, encarnada por James Dean. Nos anos 60, entretanto, é que tudo se intensificaria: *Beatnicks*, lê-iê-iê dos Beatles, Bob Dylan, festivais de rock e seus happenings, Jimmy Hendrix, Janis Joplin, *Woodstock*, movimento hippie. Há o *Black Power* e a mobilização por direitos civis da população negra, manifestações contra a Guerra do Vietnam e os testes nucleares. As ramificações mundo afora trazem suas marcas. No Brasil, tropicalismo. Na França, movimento universitário que explode em maio de 1968. É tempo do *drop out*, hora de "cair fora" do "sistema doente". Daí a intenção de criar-se um mundo alternativo, *underground*, contraposto ao modelo racional-científico do ocidente. (PEREIRA, 1992, p. 7-11).

Contudo, cabe relativizar a vinculação quase exclusivista da ideia de contracultura ao que ocorrera entre os americanos. Leon Kaminski (2019) argumenta que essa visão, presente entre intelectuais da esquerda brasileira, levava a crer que a "contracultura em nosso país seria apenas uma imitação da cultura imperialista norte americana". Segundo o autor, embora o rock americano, seus ídolos e os festivais onde os jovens se reuniam, sejam uma forte representação imagética do movimento, as mudanças culturais fortemente engendradas nos EUA, não se resumiam a este país¹. Apoiado no trabalho de vários autores, Kaminski esclarece que algumas das raízes atribuídas aos americanos foram verificadas noutros países, uma vez que, no período do pós-guerra, houve grande circulação de ideias e a formação de "redes transnacionais de ativistas", bem como o intercâmbio de organizações estudantis. Daí, o termo contracultura, cunhado no ano de 1969 pelo sociólogo americano Theodore Rosack, acabou por reunir, num conceito generalizante, fenômenos complexos, pulverizados e anteriores ao ano de 1968, passando a ser utilizado para designar "um conjunto variado de experiências juvenis". Outro aspecto a ponderar é a busca por novos referenciais filosóficos e de espiritualidade, para um novo viver. Não à toa, "a ida para o Nepal e para a Índia, partindo da Europa, tornou-se uma das principais rotas entre os viajantes contraculturais entre os anos 1960 e 1970". De tal modo que as espiritualidades não ocidentais, indígenas e orientais se incorporaram às manifestações da contracultura seja nos Estados Unidos, na Europa, ou no Brasil (KAMINSKI, 2019, p. 4).

A contracultura chega ao Brasil quando a ditadura civil-militar está em pleno vigor. O regime já havia direcionado sua perseguição aos perfis de militância "comunista", fossem estes os partidos que assim se assumiam ou qualquer um a que se atribuísse essa "pecha", incluídos aí os agentes da cultura e da arte. Deste modo, logo que a repressão foi estabelecida no ano de 1964, os tais desbundados não pareciam estar entre os alvos do governo ditatorial². Mas, não demoraria muito para que a censura, instaurada com rigor e violência a partir do Ato Institucional nº 5, de 1968, alcançasse os expoentes da contracultura brasileira. No dia 23 de janeiro de 1970, um decreto (nº 1.077)³ assinado pelo presidente

Médici, deixa claro que “não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes”. Para “proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade”, visando as publicações que “estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira”. O decreto abarca também as artes da cena, assim indicando: “não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes” também para as “diversões e espetáculos públicos”.

Está institucionalizada à guerra aos teatrais desbundados dos anos 70, embora fosse difícil conter a dispersão dos novos comportamentos em tempos de crescimento da indústria cultural. Para além de copiar o que chegava de fora, a juventude brasileira começa a produzir seus próprios conteúdos, expressando seus ideais, seus questionamentos e fazendo com que eles circulem, inclusive de modo alternativo ao mercado. Daí os livros mimeografados, os filmes em Super-8, os shows locais e os novos espaços de exibição – que no caso das artes cênicas incluía a busca por romper com o palco italiano. Há também os *happenings* e as performances que bagunçam as fronteiras entre as linguagens artísticas. (KAMINSKI, 2019, p. 4).

Esta circulação de ideias, ainda segundo Leon Kaminski, verifica-se através da movimentação de pessoas que, com mochilas e barracas, viajam pelos mais distantes espaços do país despertando interesse especialmente frente à juventude das cidades por onde passam. Esses encontros, diretos, humanos, afastados do aparato da cultura de massa, promoviam novas possibilidades de expressão nessas localidades, bem como faziam nascer núcleos de artistas nos grandes centros, para onde os interioranos levavam suas referências e buscavam visibilidade, o que provocava diálogos importantes entre “tradições e modernidades, o local e o cosmopolita”. O dramaturgo Antonio Bivar, citado por Kaminski, associa tais encontros a *sementes* que farão surgir mais e mais manifestações contraculturais em todo o território brasileiro. Tais sementes encontrariam forte aridez na primeira metade da década de 70, graças a democracia mutilada pelo regime vigente, e brotariam com maior vigor nos últimos anos do período⁴.

TEATRO BRASILEIRO NOS 70

As obras que tratam dos grupos teatrais que surgiram no cenário nacional nos anos 70 apostando nos sopros de mudança comportamental, indicam que eles se esbarraram na desconfiança da militância da esquerda tradicional que seguia defendendo linhas de debate refratárias aos novos modos de produção cultural, em suas primeiras manifestações. Vejamos.

Existem basicamente duas “explicações” sobre a produção cultural do período. A hegemonia de esquerda, percebendo a desarticulação das palavras de ordem por ela erigidas em bandeira ao longo dos anos 1960, desqualifica tudo o que foi produzido no início dos anos 1970, designando o tempo como um “vazio cultural”. Somente as obras e os produtores que lhe permaneceram fiéis são poupados, como criações vinculadas à *resistência*, àquilo entendido como a tradição nacionalista de nossa cultura associada a algum padrão de protesto. No outro extremo, esse espaço de manifestação abarca um variado e eloquente panorama de criação, cuja principal característica é o contraponto efetivado quanto aos sistemas estabelecidos, à direita e à esquerda. Desse modo, o período não apenas apresenta-se “cheio” como também vigoroso, registrando explosões inventivas e ocupando, em suas interpretações mais ousadas, o perfil de verdadeira criação e a retomada dos padrões evolutivos interrompidos desde o advento da hegemonia da frente nacionalista, em meados dos anos 1950 (MOSTÁCIO, 2016, p. 181).

Por trás dessa oposição, para além dos debates concretos dessas gerações, podemos encontrar uma raiz filosófica que respalda argumentos a respeito da relação entre obras intelectuais, sensibilidade poética e atuação política. Antonio Risério e Gilberto Gil contribuem:

Existe classicamente, uma visão de que as pessoas poéticas são divinamente loucas. É uma visão antiga, grega, socrática - e que está na base da teoria da inspiração. Desta perspectiva, o poeta é condenado no tribunal do *logos*, do discurso racionalista de uma certa tradição ocidental, que é a tradição platônica, na medida mesma em que eles – ou melhor, nós – somos estereotipados e caricaturados enquanto seres alados que sofrem de uma eterna dependência de um delírio inspirado pelos deuses. Não é por outro motivo que o homem político da Antiguidade Clássica quer expulsar o poeta da República Ideal. Platão é definitivo. Ele acha que é impossível conciliar paixão e virtude cívica. E é por isso que ele investe, tão corajosa e invejosamente, contra o que ele chama “a tribo dos imitadores”, isto é, a tribo dos poetas – “imitadores” porque o conceito central da filosofia estética de Platão é a *mimese* (GIL &... 1988, p. 16).

Eis que, no ano de 1978, uma expressão emblemática cunhada pelo cineasta Cacá Diegues resume o debate que imperava no meio artístico brasileiro àquela altura. Incomodado com comentários dirigidos ao seu trabalho por expoentes da esquerda brasileira, tida como “ortodoxa”, o cineasta Cacá Diegues diz achar “muito grave essa espécie de *patrulha ideológica* que existe no Brasil. Uma espécie de polícia política que fica te vigiando nas estradas da criação, para ver se você passou na velocidade permitida” (DIEGUES apud BAHIANA, 2006). Cacá Diegues não seria o único a ver sua obra criticada numa década em que diversos artistas e coletivos adotariam novos caminhos inventivos, novas formulações estéticas, novos modos de organização que caracterizariam toda uma geração. Trata-se, portanto, de um momento histórico em que a juventude passa a levantar bandeiras que, para os intelectuais, artistas e militantes de uma esquerda tradicionalmente vinculada à luta partidária, ao discurso e práticas ostensivamente contrapostos ao regime militar e, especialmente, ao sentido de nacional-popular que acompanha ou costura essas formulações, soavam como superficiais, inconsistentes e alheias ao real propósito político daqueles tempos de opressão.

Os *cepecistas*, membros dos Centros Populares de Cultura espalhados pelo Brasil, entendem que é preciso atuar com o povo, transformando a realidade (que deve ser lida objetivamente) através de uma arte que só faz sentido se for revolucionária. De modo que “um forte cunho nacional-popular emana de suas posições e seus participantes consideram-se abertamente defensores e ‘integrantes’ das camadas populares, propugnando uma arte popular revolucionária a favor da tomada do poder pelo povo” (LEÃO, 2009, p. 39).

Acontece que transformar a sociedade, também era objetivo daquele outro grupo de artistas, cuja visão sobre a arte se contrapunha à abordagem nacional-popular seja porque apostava no embate contra a burguesia via soluções estéticas e comportamentais com base na exploração dos sentidos, na vivência de uma livre corporeidade e questionamentos sobre a “carece”, seja porque punha em cheque a ideia de que artistas autodeclarados engajados eram arautos dos estratos sociais mais empobrecidos. No ano de

1981, Hamilton Vaz Pereira, diretor da companhia carioca *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, que havia sido fundada em 1974, diz:

Quando a gente partir pra criar teatro, vamos parar com essa ideia moralista de que nós, comediantes e ou teatrólogos, somos a consciência cristalina dos pobres e oprimidos. [...] só os artistas e os universitários burros, otários, incompetentes no saque da matéria viva, ainda não perceberam que a galera não precisa do nosso teatro que se pretende representativo. Não precisa nada desse teatro careta que tem como maior interesse falar pelos outros dos outros, [...] que se julga consciência do mundo brasileiro (PEREIRA apud FERNANDES, 2000, p. 76).

Na esteira dessa contenda estão colocados diversos elementos que ampliam o entendimento sobre os coletivos nascentes e a criação de espetáculos dos mais variados matizes, quais sejam: a organização interna do grupo e o modo de produção do espetáculo; o método de trabalho nos ensaios; os temas e a estética da cena, o comportamento dos artistas fora dos palcos; a valorização da cena sobre o texto; o trânsito entre plateia e encenação; a presença dos estímulos sensoriais; o modo de ocupação dos palcos e o próprio formato destes, entre outros.

Daí que tomar como parâmetro a ideia de contracultura e sua oposição ao projeto político da intelectualidade de esquerda, como uma espécie de guarda-chuva que se aplica a tudo que acontece nos anos 70, parece ser uma grande armadilha.

GRUPOS BRASILEIROS: EXPERIÊNCIAS, SIMILARIDADES E DIFERENÇAS

Se considerarmos a circulação de informação via meios de comunicação de massa, em especial a televisão, além do próprio intercâmbio entre artistas e grupos que viajam pelo Brasil, talvez seja razoável reconhecer que haja uma interpenetração de várias correntes estéticas bem como modos de produção que ocorreram concomitantemente em vários pontos do país.

No Maranhão, em 1975, o espetáculo *Tempo de Espera*, de Aldo Leite, levado à cena pelo grupo *Mutirão*, cuja encenação não contém diálogos, recebe a crítica de Clóvis Garcia, que diz: “a linha de direção, inclusive nos detalhes da cenografia, é naturalista, mas a força dramática do espetáculo se aproxima muito mais do Expressionismo”⁵. Estamos no tempo do movimento de Teatro

Amador e de seus Festivais, o que mobiliza uma rede envolvendo grupos de capital e interior. Em Olinda e no Rio de Janeiro despontam, respectivamente, o *Vivencial Diversiones* e *Dzi Croquetes*, ambos com nítida interface com o universo da contracultura, trazendo experiências similares de transgressão da formalidade cênica via abordagens sensuais, corpos seminus, exuberância cênica e celebração da “bichice”, como diria Américo Barreto, membro do *Vivencia*⁶. Juventudes pululam em várias dessas experiências. Em 1972, Hamilton Vaz Pereira e Regina Casé, figuras centrais na formação e manutenção do *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, tinham menos de 20 anos. De um modo geral, os artistas do grupo exibiam o que colhiam das pessoas ao seu redor: “a ‘grilada’ e a alegre juventude Zona Sul”⁷. E há muito mais.

Quanto ao teatro considerado essencialmente político dos 70, geralmente associado aos grupos *Arena*, *Oficina* e *Opinião*, advindos da década anterior, cabe acompanhar a reflexão de Rosângela Patriota (2012) ao se debruçar sobre argumentos de estudiosos do tema. Rosângela vê no argumento do crítico José Arrabal, “uma premissa que estabelece uma dependência interpretativa da década de 1970 em relação à de 1960”, nesse caso, entendendo que a produção cultural dos 70 não foi capaz de fazer brotar “propostas políticas e culturais originais”. Arrabal toma como referência as trajetórias de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), Augusto Boal e José Celso Martinez, em especial suas realizações dos anos de 1967 e 1968 tidas como “essenciais para discussões e experiências teatrais que almejam denunciar e/ou romper com mecanismos de desigualdades em sociedades injustas”. A autora resume a reflexão do autor segundo quem a via da transformação social decorrentes das obras de Zé Celso e Boal, nos anos 60, deveriam ser fonte do que ocorreria nos anos 70, o que, entretanto, não se efetivou. Ao que parece, a expectativa criada por essa espécie de matriz atribuída a tais grupos, – ainda que ancorada na inegável importância que seus expoentes possuem em nível nacional –, merece ser entendida num contexto territorial e cultural amplo e multifacetado. As manifestações que pipocam aqui e acolá trazem idiosincrasias que revelam outras formas de aglutinação artística, inclusive com forte inclinação política. Ou ao menos com outra interpretação sobre o que é esta inclinação.

Assim, a revolução que os grupos que experimentaram formatos cênicos mais próximos ao receituário contracultural propunham, cada um a seu jeito, não significava necessariamente a tentativa de causar um rompimento institucional explícito e frontal face ao regime militar. As mudanças, num primeiro plano, alteraram as regras do jogo da produção teatral, agora cooperativada, com predominância da cena sobre o texto, maior intimidade com as plateias, maior liberdade para criar cenas explorando o viés sensorial, expressividade aguçada pelo uso intenso do corpo e possibilidade de exibição de atores como portadores de um discurso pessoal visível em cena. Num segundo plano, as transformações alcançavam plateias que, também mergulhadas em códigos desses novos tempos, podiam ser levadas a rever padrões, a ampliar os sentidos, e por fim, a refletir politicamente, sim, através da revisão de estruturas rígidas de comportamentos, ou até mesmo quando se incomodava com o que via nos palcos.

E o *Avelãz y Avestruz*? Como se insere neste contexto? A curiosidade que seu nome desperta talvez já prenuncie uma resposta, que, todavia, pode resultar surpreendente: “não tem um significado”. Conta a atriz Hebe Alves que o nome nasce de “um jogo de palavras”, definindo-se graças à sonoridade resultante da sua junção (ALVES, 2020, p. 46).

BREVE PANORAMA SOTEROPOLITANO PRÉ-AVELÃZ

Para tratar do contexto cultural soteropolitano da década de 1970 cabe fazer um esboço sobre a Salvador dos anos 50, quando a então Universidade da Bahia implementou diversos cursos no campo das artes. A gestão do Reitor Edgar Santos, que durou de 1946 a 1962, gerou um ajuntamento de figuras entre internacionais e nacionais, com propostas artístico-culturais e intelectuais que contribuiriam fortemente para o devir da sociedade baiana a partir deste período⁸. Esse clima de ebulição intelectual e artística influenciou várias gerações, incluindo a dos tropicalistas Gil, Tom Zé e Caetano Veloso. Nas palavras deste, referindo-se a Tom Zé:

E ele, diferentemente de mim e de Gil, estava estudando nos Seminários Livres de Música – que é como o reitor Edgar Santos e o professor e

maestro Koelreutter decidiram chamar a Escola de Música - da Universidade da Bahia. Essa escola, como todas as escolas de arte fundadas por aquele reitor, trouxera para Salvador as informações da vanguarda internacional - o que, como já contei, nos modelou a todos os membros da geração (VELOSO, 1997, p. 276).

Eram muitas as possibilidades de consumo artístico, portanto de fruição, que as produções advindas de uma espécie de "caldo cultural", proporcionavam àqueles sujeitos⁹. Como aponta Lauana Vilaronga Araújo (2012, p. 48), "na Bahia, mesmo dentro dos movimentos mais significativos da vertente nacional-popular, existia flexibilidade para o diálogo entre culturas distintas". Isso explicaria um modelo diferenciado com relação à organização dos Centros Populares de Cultura de outros estados brasileiros refratários que eram às influências internacionais. Segundo a autora, o CPC baiano, criado em 1962, congregava artistas de linguagens diversas, bem como atuava em cidades do interior. Assim, além do teatro, verificava-se a presença da música e da fotografia e de universitários que podiam "frequentar os ambientes culturais, vinculados ou não à Universidade da Bahia, que promoviam trabalhos artísticos vanguardistas". Parece haver uma forte relação entre este momento de ebulição artístico-cultural e a formação de alguns dos tropicalistas. O clima cosmopolita vivenciado em Salvador, reverberou nas experiências vividas por eles fora de Salvador e de volta à cidade:

Esse ambiente cultural repercutiria inclusive na produção cultural nacional pós-golpe militar, já que muitos artistas locais migraram para o centro cultural do país, escorraçados pelo clima repressor que se instalou em Salvador, na ditadura militar. Suas experiências *soterocosmopolitanas* provocaram rupturas no andamento das artes até então, deslançando movimentos como o Tropicalismo e o Cinema Novo. Foi o caso, por exemplo, de Caetano Veloso, Tom Zé, Glauber Rocha e Gilberto Gil (ARAÚJO, 2012, p. 49).

Cerca de quatro anos antes dos primeiros passos tropicalistas em direção a uma projeção nacional via festivais, Gil e Caetano, unidos a Bethânia e Gal (que ainda assinava Maria das Graças) haviam realizado um show batizado de "Nós, Por Exemplo", que inaugurou, em 1964, o Teatro Vila Velha. O Vila, por sua vez, fora fundado por dissidentes da Escola de Teatro aglutinados sob organismo jurídico e artístico denominado *Sociedade de Teatro dos Novos*.¹⁰ O líder e diretor dos Novos,

como era reconhecido esse coletivo, era o carioca João Augusto¹¹, que trabalha, posteriormente, em parceria com o Teatro Livre da Bahia (TLB), articulando literatura de cordel e teatro. João Augusto acaba por se aproximar também do Movimento Estudantil universitário que na época era muito forte (SILVA, 2011, p. 3).

Segundo o pesquisador Raimundo Leão (2009)¹², ainda nos últimos anos da década de 1960, especialmente a partir de 1967, quando a Bahia é o "local onde se pode gozar, hedonisticamente, a natureza e a cultura, manifesta em suas características luso-afro-indígenas, que dão identidade ao baiano", ares tropicalistas sopram na cena artística e teatral da capital baiana, onde convivem fazedores de teatro que passeiam por diversas tendências, quais sejam o "teatro pelo teatro", o teatro comercial, de viés burguês e os idealistas ou românticos envolvidos com a pesquisa e a criação. Já nos primeiros momentos da década de 1970, uma "reduzida, mas variada, produção baiana" apresentaria diversas formas e temas numa "nova cena, grupal, ritual, urgente na vitalidade e no vitalismo do *carpe diem*".

O JOVEM MÁRCIO

É como universitário, envolvido em movimentos criativos de caráter político que Márcio Meirelles frequentou o Vila¹³ de João Augusto e foi nesse contexto que ocorreram as primeiras experiências de direção ou de agrupamento e produção vividas pelo jovem artista. Márcio tinha 17 anos quando ingressou, em 1972, no curso de arquitetura da Universidade Federal da Bahia. A partir do Diretório da Escola de Arquitetura, engajou-se nos trabalhos do DCE (Diretório Central dos Estudantes) e do CUCA (Centro Universitário de Cultura e Arte). No trecho a seguir, escrito exclusivamente para este artigo, detalha:

Os alunos da Escola de Direito propuseram a montagem de um espetáculo para lançar um livro com suas poesias, uma antologia que editaram, e convocaram alunos de outras escolas e eu fui. Formavam também este grupo, Sérgio Farias e Aninha. Franco Neste mesmo período, outros grupos foram criados em outras escolas, e vários artistas surgiram e seguiram daí. No grupo da Administração por exemplo, tinha Rogério Menezes, Ângela Andrade e Luiz Marfuz, e os três, pouco depois, criaram o grupo Carranca. João Augusto acolhia os estudantes, no Vila Velha, permitindo

que, junto a eventos culturais, houvesse reuniões de natureza política. E foi assim que conheci João Augusto (MEIRELLES, 2023).

Sobre o seu grupo, conta: “A gente fez quatro peças, mas duas foram proibidas. Eram criações coletivas. Daí começou meu interesse pelo teatro, como uma coisa necessária, como uma arma política, não foi um interesse estético a princípio” (SOARES, 2005, p. 140).

Existiam ainda, outros locais de convivência e de fruição artística da classe teatral soteropolitana nos anos 70, tais como a reitoria da UFBA, o Museu de Arte Sacra e o ICBA.

O ICBA (Instituto Cultural Brasil-Alemanha) ou *Goethe Institut*, foi fundado em 1962. Nos anos 70, tidos como áureos, foi dirigido por Roland Schaffner. O próprio Márcio Meirelles diz se tratar de um lugar de “ebulição e informação”, onde se via obras do cineasta Wim Wenders e do cinema alemão dos anos 60, bem como da cultura alemã deste período. Em suas dependências apreciava-se música, teatro, cinema e artes plásticas e vivia-se uma atmosfera vanguardista e de experimentação. A relativa liberdade sentida pelos artistas e público neste oásis cultural em meio à ditadura deve-se talvez ao fato de que tratava-se de um “espaço internacional”, onde os militares não criam poder impor limites, o que teria transformado o ICBA numa espécie de “universo paralelo”¹⁴. Márcio começou a se interessar pelas vanguardas europeias e a investigá-las no início dos anos 70 e a presença de filmes expressionistas em exibição no ICBA, contribuíram para apoiar seus interesses (SOARES, 2005, p. 140).

Um outro aspecto a ser abordado no que tange ao panorama soteropolitano dos anos 70, a rigor, não teria influência direta nos primeiros passos da formação do Avelãz y Avestruz - mas, marcaria profundamente os últimos movimentos do grupo, bem como a história do teatro baiano, com o surgimento, nos anos 90, do *Bando de Teatro Olodum*¹⁵. Trata-se do aparecimento e consolidação de grupos carnavalescos compostos por uma população negra e majoritariamente periférica da cidade: os blocos-afro. A música, a estética e a mobilização cidadã protagonizadas por tais associações invadiram o cenário cultural de Salvador e, mais tarde, do Brasil. É esse o tempo em que a população negra soteropolitana

desfila no carnaval com vestimentas, canções (letras e ritmos) e danças inspiradas nas nações africanas, valorizando matrizes e matizes que, em geral, eram escamoteadas graças a uma prática de apagamento da história do povo negro, a exemplo da perseguição às suas práticas religiosas. É este o tempo em que vemos surgir o *Ilê Ayê* (1975), *Malê Debalê* (1979), *Olodum* (1979)¹⁶, entre outros.

Nesse soteropolitano/baiano cenário de experimentações, encontros de artistas, vanguarda, produção e fruição de obras diversas, surgimento de espaços artístico-culturais, cultura popular pulsante, comportamentos em renovação, dissidências e ajuntamentos, mobilização política estudantil, é que veremos nascer e florescer o *Avelãz y Avestruz*.

Mas, há um capítulo dessa história ambientado no Rio de Janeiro, em 1975. Sigamos.

RUDÁ

Márcio Meirelles, Maria Eugênia Milet e Jorge Santori, eram, no início da década de 1970, três jovens iniciantes na arte teatral¹⁷ que tinham um projeto: “uma ideia que era de Maria Eugênia, de fazer uma adaptação de Rapunzel para adultos. E aí, no Rio, eu fiquei com isso na cabeça e fiquei escrevendo essa *Rapunzel*, pra montar com eles dois, especialmente” (MEIRELLES, 2021). Contudo, o projeto de *Rapunzel* teve que ser adiado graças à experiência vivida por Márcio no *Teatro Ipanema* de propriedade do ator Rubens Corrêa¹⁸. Neste teatro, no início da década de 70, temos: posturas transgressoras, busca de uma nova cena ou corporalidade cênica, música intensa e silêncios, dramaturgia em sintonia com um universo simbólico de afetos e delírios, e experimentos cênicos que, além de afirmar-se no cenário cultural carioca, fizeram escola. Nos anos de 1970, 1971 e 1972, estreiam, respectivamente, as montagens: *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* de José de Arrabal, *Hoje é Dia de Rock*, de José Vicente, com direção de Rubens Corrêa e *A China é Azul* com texto de José Wilker (FONTA, 2010, p. 175).

Sobre o processo de ensaios de *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* comandado por Ivan de Albuquerque, grande parceiro de Rubens Corrêa, comenta o próprio Wilker:

O Ivan falava: Eu não quero saber de texto, aqui! Quero saber de vocês! E sugeria que a gente

improvisasse sobre assuntos que ele trazia para os ensaios [...]. A gente ensaiava umas quatro horas mais ou menos e não demorou muito no tempo para ter a estreia. [...] A gente improvisava e, nas improvisações, tudo que é loucura que me vinha na cabeça e que vinha à cabeça do Rubens eram loucuras que se compensavam. Que, de repente, encontravam algum tipo de equilíbrio e, com certeza, não era por minha causa. Com certeza absoluta era porque o Rubens sabia o que fazer com isso. [...] O resultado disso é que depois de vinte e cinco, trinta dias a gente tinha a peça inteira encenada sem texto. Ele falou assim: Agora eu quero texto. E a gente colocou o texto na peça (WILKER, s/d apud FONTA, 2010, p. 322).

Sérgio Fonta descreve o processo de ensaios como “transgressor”, “anárquico, embora com uma consciência infernal”. De tal modo que “naquele aparente caos, havia uma exatidão; havia, portanto, a exigência do desvario e também da precisão, mesmo que fosse um mergulho no abismo” (FONTA, 2010, p. 321). Essa ideia vinculase diretamente ao conceito que Wilker viria a desenvolver adiante no grupo que batizaria de “relógio emocionado”, numa alusão à conexão entre emoção e exatidão na execução da cena. A convivência artística entre José Wilker e Rubens Corrêa, não passou pela icônica montagem de *Hoje é Dia de Rock*, que transformou espectadores em fãs numa temporada de sucesso que durou de outubro de 1971 a outubro de 1972, fazendo história no teatro do Rio de Janeiro. A encenação traz a ritualidade, o misticismo, o uso expressivo do corpo, a relação com o colorido da cena, as experiências individuais dos atores, entre outros, como elementos que serão referência para José Wilker ao trabalhar com o elenco do *Relógio Emocionado*, onde estará o jovem Márcio Meirelles.

Foi neste contexto, no ano de 1975 e no Teatro Ipanema, que José Wilker montou *Rudá*, texto de Francisco Pereira da Silva, seu primeiro trabalho como diretor, cuja temporada deu-se no horário alternativo da meia noite. A convivência dos atores durante os ensaios, trouxe importantes trocas artísticas. Márcio Meirelles destaca o estudo de obras musicais e teatrais:

Wilker trazia muita coisa, muitos textos, muitas músicas. Ele tinha uma coleção de discos impressionante. A gente ia pra casa dele. Os ensaios sempre assim, tipo, no sábado, eram na casa dele. A gente ficava ouvindo música e conversando, discutindo. Aí tem essa coisa dele trazer o livro de Artaud, que era... o livro era de Rubens Corrêa. E acabou ele me emprestando e eu tirei xerox do livro

inteiro. Então meu livro “O Teatro e Seu Duplo” é filho do livro de Rubens Corrêa (MEIRELLES, 2021).

Em nota publicada no dia da estréia, José Wilker explica que, embora *Rudá* conte apenas com dois personagens, ele utiliza-se de dez atores em cena e esclarece o porquê:

Primeiro: o problema que a peça aborda é muito mais o de toda uma geração do que simplesmente o de duas pessoas; segundo porque sou fascinado pelo surrealismo e o cubismo. Aquele é uma das coisas mais reais do nosso século, enquanto o cubismo mostra uma face dividida em 5 mil. E os dez atores não fazem apenas *Ramanda e Rudá*, separadamente, mas fazem os dois papéis ao mesmo tempo: o masculino e o feminino (A ESTREIA..., 1975).

O elenco de *Rudá* era formado, majoritariamente, por artistas inexperientes e esta foi uma escolha proposital. Em entrevista concedida à Revista *Veja* de 13 de agosto de 1975, Wilker afirma: “fiz questão de usar apenas jovens no elenco, gente insensata e não corrompida pela passividade”. Declarou ainda que não planejou com antecedência o que ocorreria na encenação de modo que “tudo nasceu do que ia se sucedendo no palco” (O INQUIETO, 1975). A recepção da crítica não foi totalmente favorável à experiência pioneira de José Wilker como diretor e aos riscos que correu com seu inexperiente elenco. Cabe reconhecer o impacto do trabalho nestes artistas em formação, incluído aí o jovem Márcio que tinha exata dimensão do universo em que estava inserido, conforme relata em publicação do dia 14 de setembro de 1975:

Eu gosto mesmo de fazer teatro e essa peça não poderia ter sido melhor. Quando eu vi a proposta do Wilker decidi que era isso que eu queria fazer. O espetáculo é caótico, mas o caos tem a limpidez e a precisão dos quadros de Dali e dos Jardins da Delícia, de Bosch, que aliás foram muito explorados durante os laboratórios (E OS CAMINHOS..., 1975).

É muito sugestivo o que o futuro diretor baiano diz ao final da reportagem, quando se refere ao papel dos atores no todo do espetáculo, especialmente quando se verifica o discurso dos membros do *Avelãz y Avestruz*, anos depois, sobre a música na composição da cena teatral: “Está é a minha definição de Arte. A peça funciona como uma sinfonia onde cada ator é um instrumento e cada nota dá o clima da musicalidade da peça. Se um instrumento desafina, a peça inteira fica desafinada” (E OS CAMINHOS..., 1975).

A relação entre os espetáculos *Hoje é Dia de Rock* e *Rudá*, e a influência que exerceram na trajetória do encenador Márcio Meirelles, já nos primeiros momentos do *Avelãz y Avestruz*, revelam um tempo de trocas, vivências e registros estéticos ao mesmo tempo em construção e afirmação. O crítico Yan Michalski, no artigo “Ontem Foi Dia de Rock”, publicado no Jornal do Brasil de 13 de agosto de 1975 rememora a encenação de Rubens ocorrida em 1971, ao tratar da estreia de José Wilker e de seu *Rudá*, alegando que o espectador encontra ali uma atmosfera saudosista: “pela acolhida que os atores lhes dispensam na plateia, pelo cheiro de incenso no ar, pelo clima da trilha sonora a pleno volume, pelo colorido do cenário à mostra”. Assim, tal como ocorrera com *Hoje é Dia de Rock*, *Rudá* “antes de ser uma peça teatral propriamente dita é um ritual místico, que adota inclusive explicitamente o rótulo de celebração”. Por fim, a despeito de ver falhas na encenação, como problemas na dicção dos atores, o crítico reconhece na obra a presença de “elaborados estímulos sonoros e plásticos” (MICHALSKI, 1975).

Há, do ponto de vista da organização do *Relógio Emocionado*, outra fundamental inspiração que influenciaria o projeto de formação e funcionamento do *Avelãz y Avestruz*:

Essa coisa mais organizacional, de pensar [...] em um grupo. Então vamos fazer um grupo nesses moldes, de uma cooperativa, de um grupo cooperativado que acabou sendo um consórcio. [...] Cada espetáculo era um consórcio. A gente se reunia em consórcio pra montar aquele espetáculo (MEIRELLES, 2021).

Do ponto de vista das visualidades, é muito significativo que a experiência do jovem Márcio no espetáculo *Rudá*, citado numa das notícias supracitadas como “pintor”, envolva as artes plásticas e a música, uma vez que estes são traços marcantes de sua obra como encenador.

RESUMO DA TRAJETÓRIA DO AVELÃZ - RECORTE DE ALICE A RAPUNZEL

A estréia do *Avelãz y Avestruz*, no Teatro Sesc/Senac Pelourinho, em junho de 1976, foi uma inovação no teatro baiano. Uma aventura não apenas estética, mas também comportamental, gerencial e política que refletia o que estava acontecendo na Bahia e no Brasil. Aquele coletivo baiano de alguma forma sintetizava isso (MEIRELLES, 2011).

A história do *Avelãz y Avestruz* tem início em 1976, após o retorno de Márcio da viagem ao Rio de Janeiro, quando, além do trabalho de ator com o *Relógio Emocionado*, “fez desfile de modas, cenários e figurinos” (SOARES, 2005, p. 141). O trabalho pausado com Maria Eugênia e Jorge Santori, agora seguiria seu rumo:

E foi especificamente pra isso que eu voltei. Eu e Maria Eugênia já tínhamos o projeto de adaptar Rapunzel para o público adulto e depois de feita a adaptação, eu voltei para dirigir. A gente formou um grupo com Hebe Alves, Jorge Santori, Vilma Florentina... Aí começa minha experiência como diretor mesmo [...] (MEIRELLES, apud SOARES, 2005, p. 141).

Em 17 de junho de 1976, o *Avelãz y Avestruz* estreia *Rapunzel*, uma adaptação do conto para o universo adulto. Sobre a proposta estética:

A linguagem cênica já deixava claro o caminho a ser trilhado pelo grupo: forte pelo apelo visual e gestual e muita importância dada ao trabalho vocal e corporal; a música; a coreografia; a maquiagem; o cenário e o figurino, usados como elementos significativos e a utilização simultânea (ANDRADE, 1982)²⁰.

Embora o último trabalho assinado pelo grupo tenha ocorrido em 1989, é possível constatar períodos de maior continuidade das produções artísticas e outros em que membros do grupo assumiram compromissos externos a ele. Aliás, a constância de alguns nomes em todo o percurso e nos momentos mais intensos de trabalho, revelam que um determinado núcleo pode ser entendido como aquele que deixou suas marcas e sua imagem no histórico do coletivo, bem como, numa via de mão dupla, foi marcado por ele. A atriz Maria Eugênia Milet²¹ (2002), cita em trabalho acadêmico, quando se refere à sua participação no grupo, os colegas “Márcio Meirelles, Hebe Alves, Chica Carelli, Fernando Fulco e outros amantes do teatro” (MILET, 2002, p. 17). De fato, esses são nomes recorrentes nas fichas técnicas dos espetáculos e trabalhos do *Avelãz y Avestruz* e constituem o que foi acima denominado de *núcleo*, ainda que nem sempre estivessem todos juntos. Também frequentemente citados, são: Jorge Santori, Milton Macedo e Sérgio Carvalho. Entretanto, cabe observar que outros tantos artistas e coletivos trabalharam no e/ou com o grupo, que pode ser entendido também como um espaço de formação e intercâmbio em diversas de suas experiências

e espetáculos. Ao situar o papel dos artistas no momento histórico em que os encontramos, diz Maria Eugênia:

Traçávamos caminhos pessoais e profissionais no contexto da repressão e da contracultura de Salvador na década de 70 e 80. O trabalho intensivo fortaleceu o grupo como célula operativa de regras e metodologias próprias, gerando nos integrantes uma formação abrangente que passava desde a condução dos treinamentos de ator/encenação até a produção e cultural e comunicação (MILET, 2002, p. 17).

Hebe Alves, artista que participa do grupo também como formadora compartilhando as experiências e lições aprendidas na Escola de Teatro da UFBA, assinala que o *Avelãz y Avestruz* "resulta do encontro de jovens tomados de afeto, coragem e assumida irreverência. A vontade é fazer teatro!". Trata-se de um grupo que se coloca como "potente interlocutor entre artistas e público", propondo "modelos alternativos de criação e produção" (ALVES, 2020, p. 51).

No intervalo de 1976 a 1989, o *Avelãz y Avestruz* produziu treze espetáculos, além de participação em fóruns e festivais e oferta de oficinas. Mas, é entre os anos de 1978 e 1981 que Márcio Meirelles identifica o momento em que o grupo afirma sua proposta internamente e no cenário cultural de Salvador. *Alice, Fantasia Dramática* cujo processo de ensaio iniciou em 1978 e estreia ocorreu em março de 1979, foi a primeira da série de obras desse recorte temporal que segue com *Baal* (1980), *Salomé* (1981), *O Pai* (1981) e *Rapunzel* (1981). Nas palavras do próprio Meirelles (2021) "O que é o *Avelãz y Avestruz*? O que a gente chama *Avelãz y Avestruz* e sente *Avelãz y Avestruz*, mesmo, é o grupo que ficou de *Alice* até talvez *O Pai* e a última *Rapunzel*. [...] O ápice do *Avelãz y Avestruz* é entre *Alice* 78-79 até 81, que é *Rapunzel*".

De acordo com o jornalista Carlos Wilson Andrade (1982), o espetáculo *Alice, Fantasia Dramática*, baseado no texto clássico de Lewis Carroll, possuía um "tom onírico", tal como "requerido pela obra". Em 1980, com *Baal*, texto de Bertold Brecht, o grupo "conseguiu criar um espetáculo onde estabelecia-se uma síntese de Brecht/Artaud, com uma estética basicamente expressionista". Já em *Salomé* (1981), a presença constante da música através do texto cantado em quase todo o espetáculo, caracterizava o trabalho como

uma ópera, ou "peça atonal". Estas breves menções, servem para introduzir a atmosfera dos espetáculos do *Avelãz* e para indicar que seus processos contaram com pesquisas específicas para cada trabalho.

Em *Alice, Fantasia Dramática*, cujo título já indica a opção estética do grupo, o *Avelãz* usa o clássico infantil para tratar de um profundo dilema do mundo dos adultos, que é, finalmente, o público alvo do espetáculo. No texto do programa, os artistas deixam claro que se interessam pela atitude da personagem principal, especificamente por sua iniciativa de, a despeito das conduções imperativas dos pais, fazer suas escolhas. A grande revolução de *Alice* está, segundo a visão do grupo, numa escolha consciente, firme e serena: "*Alice* mostra que é possível sair". E foi então que *Alice* saiu. O espetáculo, ficou em temporada de março a abril e em maio já estava numa turnê que seguiria por sete cidades: Vitória, Belo Horizonte, Brasília, Goiânia, Petrópolis, São Paulo, e Rio de Janeiro. Duas *kombis* em caravana conduziam o elenco, levando também cenários, figurinos e testemunhando uma experiência que imprimiria forte identidade e cumplicidade àquele coletivo e, em última instância, abriria caminhos para futuras e marcantes presenças no cenário teatral soteropolitano, baiano e brasileiro. *Alice* arrebatou os prêmios de melhor espetáculo, direção (Márcio), atriz (Maria Eugênia Milet), ator e atriz coadjuvante (Jorge Santori e Hebe Alves), pelo *Troféu Martim Gonçalves* de 1979.

Em 1980, nova estreia do grupo acontece em abril e a temporada, em Salvador, finaliza em junho. Trata-se de *Baal*, texto de Bertold Brecht, que apresenta-se no mês de agosto em Curitiba e no Rio de Janeiro, neste último ocupando o *Teatro Cacilda Becker*. Em Curitiba, nota publicada no jornal "Estado do Paraná" no dia 07 de agosto sob o título "'Baal', a poesia cruel de Brecht" e assinada por Aramis Millarch, traz importantes referências sobre o texto, a montagem, a direção de Márcio e a atuação do elenco. Cabe longa citação:

[...] "Baal" é também uma peça significativa por trazer a Curitiba o trabalho de um grupo de vanguarda, com propósitos novos e que há bastante tempo desenvolve trabalho da maior repercussão em Salvador: o *Avelãz y Avestruz*. Dirigido por Marcio Meirelles, também responsável pela iluminação, cenário e figurino, o *Avelãz y Avestruz* busca uma linguagem direta, polemica em

suas encenações e ao se decidir pela montagem da primeira das peças escritas por Brecht (que teve sua estréia em Leipzig, em 1923), ao que consta, nunca antes montada no Brasil. [...] Não se trata de uma peça de fácil consumo. É um espetáculo rico em efeitos simbólicos, que exige do elenco – Sérgio Martins, Fernando Fulco, Hebe Alves da Silva, Maria Eugenia, Milton Macedo, Paulo de Lácio e Sérgio Carvalho – extraordinário desempenho. [...] Utilizando o jogo claro/escuro, com longos silêncios, "Baal" pode surpreender quem não esteja acostumado com uma linguagem de teatro não convencional. Mas assim como uma escalada a uma montanha compensa o cansaço pelo panorama que permite dela deslumbrar, também o entendimento de "Baal", em suas várias propostas, é altamente gratificante a quem sabe estimular o bom teatro. Há alguns meses, quando vimos "Baal" em Salvador, sentimos a garra deste espetáculo, a seriedade de seus realizadores e intérpretes. A temporada que agora fazem em Curitiba é significativa em vários aspectos, especialmente por permitir que os jovens que também se propõem a uma renovação do teatro e que tanto tem falado a respeito conheçam o que Márcio Meirelles e seus colegas vêm fazendo. [...] (MILLARCH, 1980, p. 7).

O troféu Martim Gonçalves de 1980 deu prêmios à *Baal*, através de Fernando Fulco como ator, e do cartaz da peça.

A coreógrafa Lia Robatto entrou em contato com Márcio Meirelles quando *Baal* ainda estava em cartaz no Rio de Janeiro, para fazer o convite que levaria à montagem de *Salomé* que estreou no mês de janeiro de 1981 no Museu de Arte Sacra, localizado no Convento de Santa Tereza, em Salvador. *Salomé*, cujo texto foi criado a partir de colagem, nasceu a partir de uma parceria com o Grupo Experimental de Dança da UFBA, Quarteto de Cordas da Bahia e Orquestra Sinfônica da UFBA. Quanto à temática e à abordagem adotada para a encenação, verifica-se um mergulho no universo psicanalítico e nas suas alusões à mitologia, um dos pilares das discussões e do simbolismo contido na encenação do *Avelãz*, já vistos aqui em *Alice*, por exemplo. Bom lembrar que a incursão por temas e percepções associados à psicanálise aparece no imaginário do período. A montagem de *Salomé*, portanto, dialoga com a proposição de Freud acerca das pulsões de vida e morte apoiadas, respectivamente, nos mitos de Eros e Thanatos:

Salomé tinha muito a questão da palavra: Yocanaan, a palavra. Salomé, a pulsão do desejo. Ela era acompanhada pelo anjo da morte. Aonde ela ia, o anjo da morte ia junto, porque Eros e Thanatos estão sempre ligados. São indissociáveis. Ela leva a

palavra à morte. Ao decepar a cabeça de Yokanaan. A palavra é transformada em desejo e isso é o caminho da morte: a renovação (MEIRELLES, 2021).

Da perspectiva da coreógrafa Lia Robatto, situando *Salomé*, como o último produto do Grupo Experimental de Dança (GED) por ela comandado, a obra significa a continuidade de uma investigação sobre a relação palco, plateia e espaço:

É uma continuação das experiências que venho desenvolvendo no universo PALCO X PLATÉIA, realizando propostas cênicas ambientais através de ações itinerantes, numa tentativa de revitalizar as relações entre atores e espectadores estimuladas pela escolha e aproveitamento dos espaços arquitetônicos dos locais dos espetáculos (ROBATO, 1994, apud ARAÚJO, 2012, p. 196).

Ainda sobre a relação com o público, cabe lembrar que a liberdade que espetáculos de dança, modernos e contemporâneos, trazem quanto à movimentação de dançarinos e a profusão de focos é algo que guarda grande semelhança com os resultados do *Avelãz*.

Salomé tinha a duração de uma hora e quarenta e cinco minutos, numa sequência de dez ações cênicas interligadas. Segundo as indicações de Lia Robatto sobre o espetáculo, não existia uma linha única de pensamento e algumas cenas aconteciam ao mesmo tempo. O público tinha liberdade de fazer suas escolhas e extrair dos "corpos-gestos-sons-palavras" aquilo que estivesse mais próximo de suas concepções intelectuais e interações estéticas e expressivas (ARAÚJO, 2012, p. 196).

Em janeiro de 1981, *Salomé*. Em junho, *O Pai*, texto de August Strindberg em cuja ficha técnica Cleise Mendes assina os "laboratórios de análise de texto". É de se destacar, em sua análise, a relação entre a estética da montagem e a linha da dramaturgia:

Em "O Pai" destacamos três elementos: um novelo de barbante manipulado pelas personagens femininas, uma escada em que elas se sentam como num trono (e à qual o protagonista só tem acesso arrastando-se), o próprio umbigo da casa e centro do poder de Laura, e alguns tijolos desalinhados em semicírculo que constroem, limitam, e simultaneamente vazam, explodem, negam a viabilidade do perímetro doméstico onde poderosas forças antagônicas colidem. Mesmo sem analisar os múltiplos aspectos da saga trágica de Adolph, tecida de muitos fios na peça de Strindberg (muitos dos quais "amputados" pelos cortes no texto), "O Pai" é, sobretudo, a estória de um homem "enredado" até a loucura e a morte, e este sentido capital foi realizado, construído cenicamente, fisicamente, de modo que a visão do envelhecimento real do

ator colava-se subitamente à nossa sensação da teia crescente onde a mente da personagem se debatia (MENDES, 1981)²².

Destaque-se em *O Pai*, a presença e parceria com o grupo musical *Anticália*, de maioria feminina, com quem o *Avelãz* havia convivido em *Salomé*. A parceria seguiu na montagem de *Rapunzel* cujo repertório foi baseado no trabalho do *Anticália*:

[...] Ainda fez *Rapunzel* a partir do repertório delas. *Rapunzel* era só música medieval e renascentista, do repertório delas. A gente sentou, aí eu fiz o roteiro. E a gente ia cena por cena e dizia “que música que a gente pode botar aqui?” Aí elas tocavam. “Ah, essa aqui! Aquela...”. Aí a gente fez o roteiro a partir do repertório delas. E aí elas tocavam, era quase que um concerto com pantomima (MEIRELLES, 2021).

Esta montagem de *Rapunzel*, a de 1981, era direcionada ao público infantil e recebeu três prêmios do Troféu Martim Gonçalves de melhor do ano nesta categoria: direção, atriz coadjuvante (Chica Carelli) e figurino, que era assinado pelo próprio Márcio.

Estancamos aqui a narração sobre os espetáculos do *Avelãz*, – conforme o recorte anunciado: de Alice (1978) a *Rapunzel* (1981) –, para trazer alguns pensamentos de seus integrantes a respeito do trabalho que estavam desenvolvendo.

“PRIMEIRO A CARNE, DEPOIS O VERBO. ENTÃO FEZ-SE AVELÃZ Y AVESTRUZ”.

No ano de 1980, os artistas do *Avelãz y Avestruz* se reuniram no sítio de um de seus integrantes²³ para refletirem sobre diversos temas e questões internas, incluindo seus processos de criação e a estética dos espetáculos. Cinco anos e cinco espetáculos após sua fundação o grupo registrou as impressões, opiniões e debates gerados neste encontro num documento onde encontramos a seção “De Periódicos: Comentários”²⁴. O escrito foi organizado com base em trechos de críticas jornalísticas e de depoimentos dos próprios membros do grupo registrados até ali. Daí, os artistas faziam comentários que eram datilografados pelo diretor. Embora não seja possível identificar quem emitiu cada uma das observações listadas numa sequência que denota clara espontaneidade das falas, há que se atentar para o valioso conjunto do pensamento ali colocado, organizado aqui a partir de trechos selecionados, reunidos por temas.

CORPORALIDADE X TEXTO

“Através do corpo a gente não mente”. As improvisações feitas sem palavras trazem “o gesto puro”. Assim, “o que a gente tem como ator, como grupo, foge de toda a convenção, à palavra. Buscamos, com o corpo, o mais primitivo”. Embora reconheçam que naquele momento era preciso “encontrar a medida certa entre fala e gesto”, porque a palavra, “agora, pra gente, ganhou seu devido peso”, o grupo entende que a sua matéria prima é o corpo como força primitiva, capaz de atingir a abstração que não é vista, mas sentida. Nesse sentido, defendem que a palavra, ou somente ela, não consegue dar conta dessas expressões: “o teatro que fazemos não é só dizer um texto de determinada maneira. É um ritual sobre uma ideia”. O processo de criação é então resumido: “partimos da ideia, marcamos os movimentos que têm uma emoção. Depois encaixamos o texto. Aí é preciso descobrir a voz, a inflexão exata. A emoção do gesto junto com o som e o significado da palavra são determinantes.”

SIMULTANEIDADE DE ELEMENTOS

Ainda a respeito da suposta contradição entre corpo e palavra, o que pode ser entendido como uma “linguagem dupla”, o que “parece confuso” é que há elementos que surgem em cena de modo simultâneo. Então “fica confuso pelo costume que se tem de separar para entender”. Alguém faz a ressalva: “mas acho que a gente determina o que é mais importante [...] Como um quadro que tem mil detalhes, e as pessoas podem olhar pros detalhes ou pro assunto principal. Mostramos o que é principal”. A simultaneidade aparece como uma qualidade da cena do grupo, já que o público tem a opção de fazer os seus recortes: “as multinformações, as cenas paralelas... É uma coisa como na vida. Tem coisas acontecendo atrás de mim, que eu não tô vendo. A gente seleciona as informações na vida”. A profusão de imagens é dada como um conjunto: “as nossas peças têm um bocado de coisas, de ceninhas, de gestos. Mas, o importante é a ideia, o todo. Mesmo porque “não botamos cenas paralelas de graça. Tem um sentido”. O desafio ao público está dado: “Tem o vício da leitura linear”, “as pessoas querem a ordem. O nosso teatro é muito esquizofrênico, partido”, “somos a não-mensagem, nós não propomos que as pessoas aprendam o que queremos dizer, mas

sim que vivam aquele momento conosco, aquela reflexão". Então, "de certa forma, a gente não faz pra agradar".

A MÚSICA DA CENA, A MÚSICA/CENA

É comum a associação do processo criativo e da encenação com a música, com a metáfora da orquestra, que serve como base. Porque "na música, vários instrumentos resultam numa harmonia. Acho que dominamos essa linguagem". Daí que cada ator/instrumento, emite um som que, no conjunto, alcança essa harmonia. Individualmente cada som possui a mesma importância: "apesar de cada um ter o seu ritmo, sua forma, todos têm o mesmo peso". Neste sentido, quem teria mais importância o ator, ou o texto? "O ator é mais fundamental que o texto". Alguém retruca: "não sei, o texto é a partitura". Outro(a): "Acho que o texto é mais um instrumento. A ideia é a partitura". Outro conceito musical presente é a ideia de afinação. Então, "depois que tomamos consciência da ideia vem a afinação". E a afinação está presente em diversos componentes: "entre nós como atores, entre nós e o diretor, entre nós e o texto e entre nós e o público". Eis que "a orquestra dá bem a ideia do que não pode ser individual".

SOBRE A FORMA COOPERATIVA DE ORGANIZAÇÃO

"A gente nunca tem grana, salta daqui, junta dali... resolve como saltimbancos. Faz rifa, vende camisetas. E agora o problema tá sendo resolver como saltimbancos". "Fica muito improvisado. Ninguém aguenta. Por isso a gente tá se reestruturando. Tem que haver uma certa estabilidade", Então o que deveria ser um grupo de trabalho com retorno financeiro satisfatório, acaba por gerar inseguranças pessoais, "às vezes pinta esse negócio de grilo, de bodes, de realização pessoal", e o grupo acaba por exercer funções que a rigor, não deveria assumir, porque não é a "função principal". Como o grupo não se mantém "todo mundo precisa fazer outra coisa", "aí fica todo mundo se segurando um no outro pra não cair", "e inevitavelmente surge o herói, que é o inverso da cooperativa. Aí está a contradição". Nesse ponto, está a encruzilhada do grupo naquele momento: "não podemos ficar devendo a todo mundo o direito de fazer teatro, de sermos loucos". O lado bom da coisa é que

a democratização nas relações de produção tem como resultado uma peça "incrível". Muito gratificante para atores e diretor. "Claro, na medida em que a gente democratiza... Estamos confiando muito um no outro. Não há o ressentimento de ser mandado. A gente tá fazendo o que quer, o resultado é muito nosso".

SOBRE AS MUDANÇAS NA SOCIEDADE - O FATOR POLÍTICO

"Aí entra toda uma discussão sobre a função da arte como fator de mudança da sociedade e da arte como fator de mudança dela mesma. Arte como revolução política e como revolução artística". Onde está o artista nesse processo? Ele é o "catalisador do coletivo, dos anseios coletivos". Daí que a questão política é colocada em forma de perguntas, uma vez que, se não há verdades a serem ditas, vem as dúvidas: "o que tem pra ser mudado? Como? Porque?".

Assumindo o risco da retirada de contexto das frases aqui pinceladas e agrupadas conforme uma nova escrita, esse resumo pretende entender o *Avelãz y Avestruz*, não como um coletivo de ideias determinadas e determinantes, mas como um grupo que tinha como prática debater seus processos, sua relação com o público e seu entendimento sobre as próprias obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender o que se passou na década de 1970 com a arte brasileira, em especial o teatro, é mergulhar num universo de contradições. É aceitar e buscar as diversidades em pontos diversos do país para, por fim, traçar um panorama que inclua conexões, entrelaçamentos, incoerências, criações aleatórias, descontinuidades, muito mais do que definir tendências e linhas evolutivas. Há que se atentar para o fato de que esse é um tempo de descobertas, de tentativas, quando "os encenadores buscam desembaraçar-se dos enquadramentos direcionando sua ação criativa para outras veredas, propondo rupturas de linguagem". Já os grupos "terão seus experimentos questionados por uns e outros", mas, ao defender práticas que se distanciaram dos "cânones cênicos", deixariam o teatro "noutro patamar" (LEÃO, 2009).

Experiências de coletivos, em qualquer ponto do país são reveladoras e merecem ser iluminadas a partir de novos estudos, uma vez que trazem à baila, junto com os seus fazedores, as redes criadas num tempo em que informações culturais e humanas podiam ser trocadas longe dos registros da tecnologia informacional vigente. Dentro das mochilas: fontes, vivências, tesouros de potência criativa. Nesse sentido, a história de um grupo teatral pode trazer ricas contribuições para o entendimento dos anos 70, ao tempo em que a ausência de outras é uma lacuna incomensurável. E é exatamente porque não há como encontrar um ícone, um diamante bruto que sirva como modelo puro de teatro que represente o período, abraçando ou não a contracultura, que é preciso alcançar múltiplas experiências. O *Avelãz y Avestruz*, grupo que está numa encruzilhada da história política brasileira, quando a ditadura já amenizava suas ações repressivas de perseguição, censura e morte, não era exatamente um grupo de esquerda:

[...] a gente não era esquerda, militante. Nem era enlouquecido de droga. Do gueto da droga. A gente era meio imune a tudo isso. A gente passava. Evidentemente era um clima pesado. A gente sentia a repressão, mas não era uma coisa que a gente temia diretamente porque a gente não tava envolvido nem com uma coisa nem com outra. Mais ou menos isso. Em 76, 77 e 78, já fim dos anos 70, quando o *Avelãz* é mais, assim, já não tava tão pesado (MEIRELLES, 2021).

Após o fim de suas atividades, o *Avelãz* reconfigurou-se e seguiu corporificado na trajetória da maior parte de seus ex-integrantes. Destaque-se outra vez a presença de Márcio Meirelles, Chica Carelli, Maria Eugênia Milet e Hebe Alves nas oficinas que formaram o *Bando de Teatro Olodum* em fins dos anos 90. A história do *Bando* tem marcas de um novo olhar sobre o fazer teatral dos artistas Márcio Meirelles e Chica Carelli. Essa é uma outra história, que vem sendo muito bem contada por pesquisadores e pelos(as) próprios(as) artistas do *Bando*.

Docentes da Universidade Federal da Bahia, Maria Eugênia Milet e Hebe Alves são hoje relevantes educadoras no cenário teatral baiano, formando novas gerações de artistas da capital e do interior. Trabalham ainda como encenadoras, cada uma seguindo seus próprios caminhos estéticos e políticos. Chica Carelli segue na *Companhia Teatro*

dos Novos, atuando no Teatro Vila Velha, dentro e fora dos palcos. Sobre o diretor Márcio Meirelles, é digno de nota que sua passagem pelo Rio de Janeiro e o seu encontro com fazedores teatrais vinculados ao *Teatro Ipanema* funcionaram como adubo para o solo semeado pelos movimentos universitários dos quais participou, pelas influências do cinema que assistiu e pelas trocas que a fervilhante cidade de Salvador lhe proporcionou. Eis aí uma das sementes que a contracultura brasileira, fez frutificar nos artistas do *Avelãz* e em seus resultados cênicos.

Por fim, cabe trazer novamente o embate entre o poético e o político, ou reconfigurá-lo, uma vez que na obra do *Avelãz*, bem como na carreira de seu diretor, cujos contornos iniciais foram aqui esboçados, há uma convivência que aposta menos na oposição entre as duas coisas e mais nas possibilidades ampliadas que ambas carregam. A rigor, a guerra entre os “patrulheiros” e os “vazios”, hoje talvez seja considerada como algo datado, no limite, anacrônico. Talvez possamos resolver o imbróglio reconhecendo que “é impossível reduzir o político ao pragmático – e o poético, ao delirante. Seria simplificar demais as coisas. Mesmo porque sabemos que o homem político e o homem estético podem coexistir num mesmo indivíduo (GIL, 1988, p. 17).

No momento em que essas páginas são escritas, quando combate-se os rastros destrutivos da extrema direita no Brasil, – que opera com espalhamento do ódio, negação da realidade, apologia à tortura e à torturadores, ataques à democracia, construção de um mundo paralelo violento e sectário, ranço fascista, desumano e mortífero –, a atuação política através de formas poéticas que exalem, ao mesmo tempo, afetos e denúncias, surge como um horizonte necessário, como um sopro renovador e forte potencial operante.

Que a história do *Avelãz*, e de seus artistas inspiradores (aqui brevemente relatada e, portanto, à espera de estudos mais extensos e profundos) siga iluminando e semeando outros coletivos e artistas, tal como o ator Fernando Fulco o fez – antes de juntar-se aos desbundados artistas que viraram estrela –, com sua atuação de clareza em palavras e brilhante economia de gestos. Esse texto é dedicado a ele.

NOTAS

01. Registre-se que importantes bandas vieram da Europa, especialmente da Inglaterra, (Beatles, The Who, Cream, Led Zeppelin, Animals e Pynk Floyd) e que havia uma importante circulação de músicos entre os dois continentes.

02. Se o marco inicial da contracultura brasileira atribuída ao tropicalismo situa-se entre 1967 e 1969 e ainda que Caetano e Gil, tenham sido presos em 1968 e exilados em 1969, é de se esperar que os seus desdobramentos viessem a ocorrer mais efetivamente nos anos seguintes. Destaque-se ainda a presença, em 1970, no cenário musical, do artista negro Tony Tornado, influenciado pelo Black Power americano (BAHIANA, 2006, p. 27).

03. Íntegra da lei disponível em:

<https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/dec1077.htm#:~:text=DECRETA%3A,sejam%20os%20meios%20de%20comunica%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: jan. 2023.

04. Destaque-se que a pulsão dos eventos relativos à contracultura ocorre de modo diferente no correr da década de 1970, que pode, segundo Ana Maria Bahiana (2006, p. 6), ser dividida em duas metades. A primeira seria uma espécie de “rescaldo dos 60”, onde está a polarização entre “caretas” e “desbundados” e as fortes proibições do AI-5. Já a segunda metade seria a “pré-estréia dos 80”, quando se inicia o período de abertura e a diversão ganha espaço. É, conforme a autora, o tempo dos “discotequeiros e punks, roqueiros e naturebas, surfistas e playboys”.

05. GARCIA apud SILVA, 2002, p. 27.

06. Ferraz (2005, p. 96-97).

07. Michalski (1985, p. 72).

08. Destaque-se nomes como: Yanka Rudska (dança); Ernest Widmer, Walter Smetak e Hans Koelreutter (música); Martim Gonçalves (Teatro). Também o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) coordenado por Agostinho da Silva. Há também figuras externas ao ambiente universitário como Pierre Verger e Lina Bo Bardi. E há ainda o prosseguimento da amizade entre Caribé, Dorival Caymmi e Jorge Amado.

09. Caetano, que cursava filosofia, revela: “Tom Zé (como Djalma Correia e Alcivando Luz) decidira ter contato direto com o currículo, enquanto Bethânia e eu éramos apenas habitués dos concertos semanais do salão nobre da reitoria – e Gil e Gal, nem isso” (VELOSO, 1997, p. 276).

10. Os dissidentes: Othon Bastos, Carlos Petrovich, Tereza Sá, Sonia Robatto, Carmen Bittencourt e Echio Reis.

11. João Augusto Sérgio de Azevedo Filho (1928-1979), homem de teatro que transitava por várias áreas, entre teóricas, dramatúrgicas, técnicas e práticas, trabalhara no *Tablado* com Martim Gonçalves, que o trouxe para a Bahia para ser professor na ETUB. Sobre sua trajetória junto ao Teatro Vila Velha e ao Teatro Livre da Bahia, bem como sua atuação frente ao SNT ver textos de Denise Pereira Silva (2011) e Raimundo Matos de Leão (2006).

12. O autor descreve e analisa espetáculos, trajetórias de artistas, diretores e debates sobre as encenações, tendo como limite os anos de 1967 e 1974. Dentre vários nomes mencionados (juntamente com seus espetáculos), há: Álvaro Guimarães, Luciano Diniz, João Augusto, Deolindo Checcucci, José Possi Neto.

13. Vinte anos depois, em 1995, Márcio Meirelles estaria envolvido, junto com outros artistas (destaque-se Chica Carelli), com o que chama de uma “recomposição do Teatro dos Novos”. Em 1998, ano em que o Vila Velha é reinaugurado após reforma que lhe deu as atuais feições, batiza os elencos dos espetáculos doravante montados de: *Companhia Teatro dos Novos*. É esta uma outra história.

14. “Da Alemanha para Salvador”. Texto jornalístico, publicado no Portal do IRDEB (Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia). Disponível em: <<https://www.irdeb.ba.gov.br/soteropolis/?p=6997>>.

15. Alguns nomes do Avelãz y Avestruz, a saber: Chica Carelli, Maria Eugênia Milet, Márcio Meirelles e Hebe Alves participaram da criação do *Bando de Teatro Olodum*. Antes, a montagem de *Gregório de Mattos de Guerras*, contou com: Ângela Andrade, Isa Trigo, Chica Carelli, Maria Eugênia Milet e Márcio Meirelles e funcionou,

segundo este último, como “um trampolim” para a formação do Bando. (SOARES, 2005, p. 142).

16. Há que se registrar também outros coletivos culturais de maciça presença negra, tais como os “afoxés” cujo maior expoente é o *Filhos de Gandhi* (1949) os chamados “blocos de índio”, com destaque para os *Apaches do Tororó* e também Escolas de Samba. Sobre o tema ver o artigo de Paulo Miguez (2020).

17. Os três artistas participaram, em 1974, do espetáculo profissional *No Mundo do Faz de Conta* ou *A História do Bombeirinho Valente*, com texto, direção e produção de Jurema Penna. O espetáculo passou por cidades do interior da Bahia, entre elas Feira de Santana e Senhor do Bonfim. Informações retiradas do acervo de Márcio Meirelles.

18. O *Teatro Ipanema* foi construído no terreno dos fundos da propriedade que abrigava a residência da família do ator e diretor Rubens Corrêa, na rua Prudente de Moraes na capital carioca e inaugurado no ano de 1968.

19. Ator brasileiro, nascido no ano de 1944, com carreira reconhecida no teatro, televisão e cinema. Ganhou o prêmio Molière de melhor ator por sua atuação em *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, em 1970. Entre os destaques de sua trajetória estão a atuação no filme *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976) e como protagonista na novela *Roque Santeiro* (1985). Trabalhou também como diretor e produtor e faleceu no ano de 2014.

20. Carlos Wilson Andrade, redigiu o documento “Avelãz y Avestruz - pequeno histórico até 1982: sugestão de pauta para a imprensa divulgar Macbeth”. Disponível em: <<https://www.marciomeirelles.com.br/site/wp-content/uploads/2011/07/avel%C3%A3z.pdf>>.

21. Maria Eugênia cursava psicologia, quando, em 1975, iniciou os trabalhos no *Avelãz y Avestruz*. Em 2002 finalizou seu mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Sua dissertação trata do trabalho feito no CRIA (Centro de Referência Integral de Adolescentes), onde além de co-fundadora atuou como encenadora e arte-educadora. O CRIA destaca-se na formação cidadã e artística de centenas de jovens baianos.

22. Os textos aqui reproduzidos, retirados da edição de nº 3 da revista ART, publicada pela

Escola de Dança e Teatro da UFBA, foram retirados do acervo pessoal de Márcio Meirelles, e não da própria revista, daí a ausência do número da página. Na edição, há textos de Cleise Mendes, Carlos Petrovich, Nilda Spencer e Márcio Meirelles.

23. O sítio pertencia à família de Sérgio Carvalho e ficava em Estância, estado de Sergipe.

24. O documento, que contém ainda prólogo e epílogo, possui 40 páginas e foi batizado de: “Dramática Companhia Teatral em Crise ou Crise Dramática na Companhia do Teatro ou Lá Vem o Elenco”. Disponível em: <<https://www.marciomeirelles.com.br/site/avelaz-y-avestruz/>>.

REFERÊNCIAS

A ESTRÉIA de hoje: Rudá. Teatro. Seu Programa. **Revista do Jornal Última Hora**. Rio de Janeiro, p. 04, 04 de ago de 1975. Acervo Márcio Meirelles.

ALVES, Hebe. AVELÃZ Y AVESTRUZ: um desafio. In: UZEL, Marcos & ALCÂNTARA, Paulo Henrique (org.) **Poéticas de Márcio Meirelles**. Salvador: Edufba, 2020.

ANDRADE, Welington. O Teatro da Marginalidade e da Contracultura. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro 2: Do Modernismo às Tendências Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013.

ARAÚJO, Lauana Vilaronga. **Lia Robatto e o Grupo Experimental de Dança: estratégias poéticas em tempos de ditadura**. Salvador: EDUFBA, 2012.

BAHIANA, Ana Maria. **Almanaque Anos 70**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

DUARTE. Gustavo de Oliveira e BERTÉ. Odailso Sinvaldo. **Urdimento**, v.2, n.32, set. 2018, p. 488-504.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais Anos 70**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.

GIL, Gilberto e RISÉRIO, Antônio. **O Poético e o Político e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

E OS CAMINHOS, de Rudá. Xuxa e Márcio. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, caderno B. Domingo, 14 de setembro de 1975. Acervo Márcio Meirelles.

FONTA, Sérgio. Rubens Côrrea. **Um Salto para Dentro da Luz**. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

FERRAZ, Leidson, DOURADO, Rodrigo, JÚNIOR, Wellington. (Org.) **Memórias da Cena Pernambucana**. Recife: Editora dos Autores 2005.

KAMINSKI, Leon (org.). **Contracultura no Brasil Anos 70**: circulação espaços e sociabilidades. E-book. Curitiba, CRV, 2019.

LEÃO, Raimundo Matos. **Abertura para outra cena**. Salvador, Fundação Gregório de Mattos/ Eufba, 2006.

LEÃO, Raimundo Matos. **Transas na Cena em Transe**: Teatro e Contracultura na Bahia. Salvador: Eufba, 2009.

MENDES, Cleise. A significação em Cena. **Revista ART nº 3**. Publicação da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia, 1981 (Acervo Márcio Meirelles).

MEIRELLES, Márcio. **Avelãz y Avestruz. Leitura cênica de um documento**. 2011. Disponível em: <<https://www.marciomeirelles.com.br/site/2011/09/avelaz-y-avestruz-leitura-cenica-de-um-documento/>>.

MEIRELLES, Márcio. Entrevista concedida a autora. Plataforma Microsoft Teams, 14 de abril de 2021.

MEIRELLES, Márcio. Trecho sobre o CUCA/DCE/TVV/João Augusto. Especialmente redigido para o artigo. Fevereiro de 2023

MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob Pressão**. Rio de Janeiro Jorge Zahar editora, 1985.

MICHALSKI, Yan. Ontem Foi Dia de Rock. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, caderno B. Teatro. Quarta-feira, 13 de agosto de 1975. Acervo Márcio Meirelles.

MOSTAÇO, Edélcio. A Questão Experimental: A Cena dos Anos de 1950-1970. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro 2**: Do Modernismo às Tendências Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013.

MIGUEZ, Paulo. Afrofolias. Notas sobre a presença negra no Carnaval De Salvador. **Extraprensa**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 133 - 147, jul./dez. 2020.

Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/175297>>.

MILARCH, Aramis. A Poesia Cruel de Brecht. **Tablóide. Estado do Paraná**. p. 7, 07 de agosto de 1980. Acervo Márcio Meirelles.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política**. Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Annablume editora, 2016.

O INQUIETO. **Veja**. 13 de agosto de 1975. Acervo Márcio Meirelles.

PATRIOTA, Rosângela. História e Historiografia do Teatro Brasileiro da Década de 1970: Temas e Interpretações. **Revista Estudos em Arte e Sociedade**, vol. 09, n. 1, 2012. Disponível em: <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/2836>>.

SILVA. Maria José Lisboa. **O Grupo GRITA**, sua estética e sua política. Prefeitura de São Luís, São Luís, 2002.

SOARES, Luiz Cláudio Cajaíba. **A encenação dos dramas de língua alemã na Bahia**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Universidade Federal da Bahia, 2005.

SILVA, Denise Pereira. João Augusto e o Teatro Livre da Bahia: Artistas, intelectuais e o Estado na Bahia nos anos 1970. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** - ANPUH: São Paulo, julho 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300804084_ARQUIVO_artigoanpuhusp2011.pdf>.

SOBRE A AUTORA

Karina de Faria é docente da Licenciatura em Teatro da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), é pesquisadora de História do Teatro Brasileiro. Possui graduação em Sociologia, Mestrado em Administração de Empresas, Especialização em História do Teatro Brasileiro e Ocidental, e Doutorado em Artes Cênicas. Atriz, produtora, Autora do livro "A Saga de Celina: palco picadeiro e rádio na trajetória de uma atriz nordestina" (CRV, 2020). E-mail: karinadefaria09@gmail.com