

CARNEIRO DO FOLIAS



*Cida Moreira · Dagoberto Feliz · Pedro Paulo Bogossian ·
Pedro Paulo Salles · Reinaldo Maia · Zebba Dal Farra*



EDITORIAL



2

Foto: Zeca Rodrigues

Danilo Grangheia em ensaio de "Orestéia - O Canto do Bode"

Enfim uma publicação sobre Música no Teatro predominantemente.

Para um grupo que se propõe a uma estética popular isso beira a uma obrigação histórica.

Profissionais convidados conscientes de seu ofício músico-teatral deixando aqui suas opiniões artísticas para que outros possam conhecê-las e utilizá-las.

O Folias tenta, como sempre, desesperadamente deixar sua marca na História, uma vez que a História Oficial continua sendo contada por uma classe dominante que deliberadamente nos exclui.

Temos - e continuaremos a ter - a angústia de sermos notados hoje e quem sabe lembrados daqui a pelo menos cinquenta anos. Já seria uma grande conquista.

Mas, além disso, temos a necessidade, também desesperada, da busca da qualidade artística em tudo o que colocamos a mão. Daí nossos convidados e seus pensamentos.

Acreditamos que com essa edição tenhamos um pequeno panorama do que acontece no Teatrô em relação à música na cena. Claro que sempre faltarão outras visões, mas este pode ser um bom motivo para que venham a existir outras edições sobre esse assunto.

Lembrete

Essa edição tem também a pretensão utópica de cair em mãos de outros profissionais músicos que se interessem a

conhecer mais a fundo o Teatro e sua relação com a Música.

Com pesos artísticos iguais e não um em detrimento do outro.

Final todas as manifestações artísticas já estiveram juntas em uma época remota.

Por que não reuni-las novamente?

Dagoberto Feliz
Folias d'Arte



EX-BIBIENTE

Editores Responsáveis

Reinaldo Maia
Marco Antonio Rodrigues

Conselho Artístico do Foliás

Emília Viotti
Iná Camargo Costa
J. C. Serroni
Paulo Arantes



GERÊNCIA DO FOLIÁS

Carlos Francisco | Dagoberto Feliz | Marco Antonio Rodrigues | Nani de Oliveira |
Patrícia Barros | Reinaldo Maia | Zeca Rodrigues

Produção - Foliás

Direção de Arte - Zeca Rodrigues

Diagramação - André Bittencourt e Zeca Rodrigues

Revisão de Texto - Aírton Dantas

O Galpão do Foliás permanece em atividade devido aos recursos advindos da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

O Caderno do Foliás é um projeto do Foliás. As opiniões expressadas nos artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores. Os interessados em se comunicar com o Foliás devem escrever para:

Rua Aná Cintra, 213
Santa Cecília/São Paulo/SP
CEP.: 01201-060
E-mail: folias@terra.com.br
www.galpao dofoliás.com

Joana Mattei em "Babilônia"

Edição número 9 - Segundo semestre de 2006.

**BREVE HISTÓRICO EMOCIONAL SOBRE O
PORQUÊ DA DIFICULDADE DE ATORES
CANTAREM INTERPRETANDO...**

Página 06

Por Dagoberto Feliz

Índice

Por Pedro Paulo Bogossian

DIREÇÃO MUSICAL EM PROCESSO TEATRAL DE GRUPO

Página 16

Página 20

MÚSICA DA PALAVRA

Por Zebba Dal Farra

Página 24

**MUSICOLOGIA GREGA E NORDESTINA NO
TEATRO CIENTÍFICO: BAIÃO DE DOIS**

Por Pedro Paulo Salles

Por Dagoberto Feliz

Página 34

FOLIAS ENTREVISTA! CIDA MOREIRA

DA NECESSIDADE DE SE SABER O QUE SE É

Página 48

Por Reinaldo Maia

**Danilo Grangheia em ensaio de "Orestéia
- O Canto do Bode"**

Foto: Zeca Rodrigues



BREVE HISTÓRICO EMOCIONAL SOBRE O PORQUÊ DA DIFICULDADE DE ATORES CANTAREM INTERPRETANDO...

OU

CONSIDERAÇÕES SOBRE A VIDA E SUA RELAÇÃO COM A PRODUÇÃO DE SOM PELO APARELHO FONADOR HUMANO...

OU

"CAUSOS" E SUAS CONSIDERAÇÕES GERAIS

Por Dagoberto Feliz

Juliana Gontijo e Dagoberto Feliz em "Noite de Reis" da Cia. As Graças

A credito que este primeiro “causo” tenha ocorrido por volta de 1967 ou 1968. Mais precisamente na cidade de Santos, no Grupo Escolar Barão do Rio Branco (era assim que eram conhecidos os colégios naquela época: Grupo Escolar).

Estávamos nós no segundo ano primário quando adentra a nossa sala a professora de Música. Ou melhor, de Canto Orfeônico. Ou melhor ainda, a coordenadora artística do Coral Infantil Municipal de Santos.

Eu já conhecia o Coral Infantil Municipal de Santos e me encantava com a idéia de poder cantar com todas aquelas outras crianças do meu e de outros grupos escolares. De Santos inteira. Mais ou menos um coro de 300 vozes infantis. Ah... e mais... o Coral viajava... fazia apresentações em outras cidades vizinhas... ensaiava em horários diferentes... enfim, uma grande agitação cultural para a minha visão infantil de estudante de piano.

Sabíamos que a coordenadora estava selecionando novos cantores para o Coral e havia entrado naquele dia na nossa sala para iniciar o processo de escolha.

A aula foi interrompida e ela deu início ao “teste” – de uma forma bastante carinhosa, porém (com o devido

afastamento histórico) um tanto quanto discutível.

Resumidamente: a coordenadora chamava um aluno na frente da sala, na frente de todos os seus colegas, e pedia, delicadamente, para que esse aluno cantasse um hino, uma música folclórica ou uma música de que gostasse. Essa criança cantava essa música. Ou não. E era, ainda na frente de todos, separada para um lado da classe.

Lembro-me de ter feito isso sem problemas. Cantava sempre, junto com a minha professora, nas minhas aulas de piano. Cantar para mim era comum. Lembro-me também de um coleguinha de classe que era da Igreja Presbiteriana ali do bairro, que também passou por esse “teste” sem grandes problemas.

Lá pelas tantas, com a divisão da classe, uns de um lado e outros do outro, sabíamos, ou pelo menos já tínhamos noção, quem iria ser escolhido para fazer parte do Coral Infantil Municipal de Santos.

Pelo meu histórico anterior a esse fato, tive, na minha opinião, a sorte de ser escolhido.

Lembro, porém, de uma colega de nome Tâmara... ou outro nome talvez – a minha memória já me prega

peças. Essa colega vinha de uma tribo indígena do litoral sul do Estado de São Paulo e não possuía o repertório musical que nós, alunos regularmente matriculados desde o Jardim da Infância, possuíamos. Claro que ela não cantou nenhum hino. Muito menos ela entoava da forma que nós entoávamos. Não passou.

Lembro também de outra aluna de nome Jarina, que era uma das crianças mais tímidas da turma. Daquelas meninas que não falavam com ninguém no “recreio”. Que ficava sozinha num canto não sei se por opção ou por falta dela. Ela também não foi escolhida.

8 Lembro ainda do Joaquim, que era o aluno mais “peste”. Era mandado embora da sala de aula várias vezes. Ia para a Diretoria (era a Dona Daisy de Freitas Murtat a diretora na época). Enfim... um garoto-problema que na hora do teste baixou toda a guarda e cantou simples, como uma criança canta, alguma coisa que ele se sentia bem cantando. Passou no teste. Claro que os organizadores tiveram muitos problemas com ele em todas as apresentações!

Num segundo “causo”, agora no antigo curso ginásial (sim, eu sou dessa época), acho que por volta de 1972 ou 1973, houve o dia de pular da baliza da piscina. Com uma sensibilidade mais próxima da de uma anta,

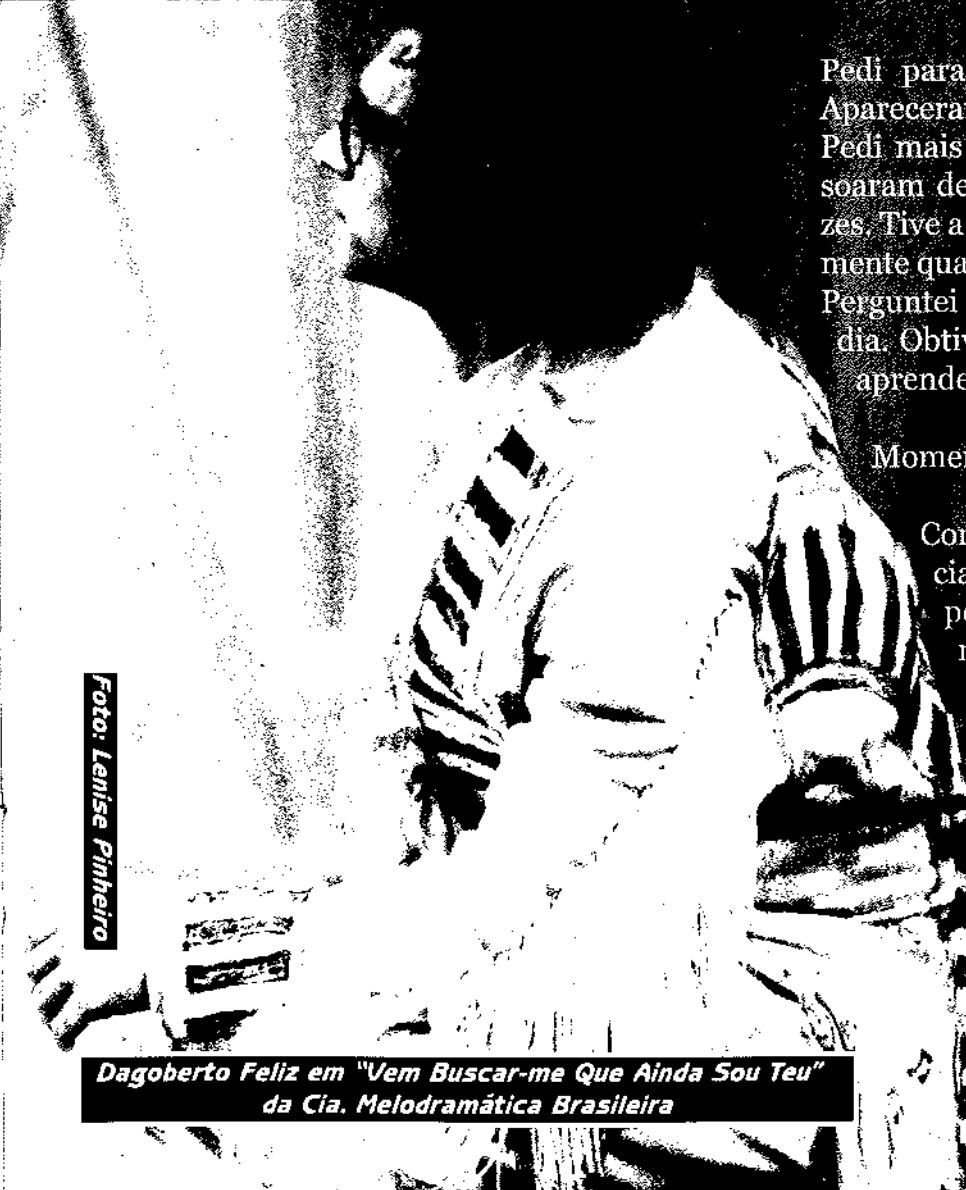
o treinador disse: – Pule! E nade...

Bem. Nadar eu sabia, mas pular na piscina isso nunca havia ocorrido. Sem razão nenhuma em especial. Só nunca havia ocorrido. Tentei argumentar, mas não houve consideração.

Pulei e foi um grande vexame. A tão temida “barrigada” aconteceu. A dor física, embora muito forte, não chegou a ser maior do que a humilhação perante todos os outros que pulavam corriqueiramente, pois para eles era a coisa mais simples do mundo.

E num terceiro “causo”, já com um longo histórico teatral, por volta de 2000 ou 2001, fui realizar um acompanhamento musical com um carinhoso grupo de Fernandópolis. Passaria o dia inteiro trabalhando com um elenco que eu não conhecia. Fui avisado pelo diretor de que no elenco havia uma ótima atriz que deveria cantar uma música-solo e que ela era desafinada e não estava conseguindo realizar a cena proposta.

Quando o trabalho começou, notei que a referida atriz nada tinha de desafinação. Era, aliás, bastante atenta auditivamente. Qual a razão de não cantar “afinadamente” a tal melodia?



Pedi para a atriz cantar novamente a mesma canção. Apareceram notas diferentes em alguns trechos da música. Pedi mais uma repetição. Outras notas, que não aquelas, soaram de forma diferente. E isso se repetiu algumas vezes. Tive a “brilhante” idéia de perguntar se ela sabia exatamente qual era a melodia. Claro que a resposta foi negativa. Perguntei qual a razão de não saber exatamente a melodia. Obtive a resposta: por ser desafinada, não conseguia aprender corretamente!

Momento constrangedor!

Como se tratava de uma canção original feita especialmente para a montagem, resolvi pedir ao compositor, que também participava como acompanhante da encenação, que repassasse com a atriz os trechos que ela não conseguia reproduzir.

Surpresa! A cada repetição, o próprio autor não fazia a mesma melodia! Não tocava as mesmas notas! Não definira o que gostaria que soasse realmente!

Bem. Voltamos então ao início do processo. Pedi ao compositor para definir a melodia, que foi passada para a atriz, que a reproduziu, que a levou para a cena, que a fez “afinadamente”

Foto: Lenise Pinheiro

Dagoberto Feliz em “Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu”
da Cia. Melodramática Brasileira

com a interpretação sugerida pelo diretor. Ufa!

Ressonâncias concretas dos três “causos”:

1 – Eu cantei durante dois anos no Coral Infantil Municipal de Santos e hoje trabalho com espetáculos teatrais dirigindo musicalmente, dirigindo, atuando, enfim, acreditando que tenha me tornado um artista.

2 – Soube que a Tâmara, minha colega indígena, retornou à sua aldeia e se casou. Mas não tenho notícias do que faz profissionalmente.

10 3 – A Jarina, a outra colega tímida, encontrei por acaso em um ônibus há alguns anos. Ambos adultos, nos cumprimentamos formalmente. Conversamos vagamente sobre os tempos de grupo escolar. Mas o que mais reparei foi que a voz continuava muito pequena em volume e que os olhos estavam quase sempre voltados para baixo. Na época, trabalhava em um escritório.

4 – O Joaquim, o aluno-problema, trabalha na Telefônica, tem dois filhos e, acredito, pelo que pude reparar, está bastante feliz. Esqueci de perguntar se ele vai assistir a concertos musicais...

5 – A coordenadora do Coral Infantil com certeza já se aposentou.

6 – O treinador de natação também. Acho que passou por várias academias e chegou a formar vários atletas.

7 – A atriz do grupo de Fernandópolis ganhou vários prêmios em festivais de teatro como melhor atriz. Soube também que ela se casou e abriu uma pizzaria com o marido, que era, aliás, ator da mesma montagem.

E o que se pode pensar sobre todos esses “causos” e suas reverberações?

Bem...

Tenho sido requisitado a trabalhar musicalmente com vários artistas, atores e atrizes na maioria. E normalmente com elencos em que a grande reclamação é o sempre tão presente “fantasma” da DESAFINAÇÃO!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

Quando se pede a um ator ou a uma atriz, que se julga uma pessoa desafinada, para entoar uma frase musical com o intuito de levá-la à cena, minha memória me

remete a esses “causos”.

De que vale tudo isso?

Dialeticamente, tudo e nada.

Todos nós, artistas ou não, somos, antes de tudo, seres humanos, mais ou menos fragilizados. Cada qual com suas características.

“CADA UM COM SEUS POBREMA, NÉ?”

Porém, o problema maior é que essas características que nós, seres humanos, tentamos desesperadamente esconder aparecem com uma lente de aumento quando estamos atuando. No palco ou fora dele.

Não falarei da atuação fora do palco. Só dentro dele.

Na verdade, trabalhar com um ator musicalmente para teatro é nada mais, nada menos do que tentar, por meio de técnicas musicais, fazer com que essas recordações históricas que estão há muito tempo interiorizadas em cada um de nós, e que as consideramos como sendo características, não sejam – e, em alguns casos, não devam ser – levadas em consideração.

Foto J. Blanc

Braulio Ferraz, Fernando Bezerra, Dagoberto Feliz, Bruno Perillo, Zeca Rodrigues, Nelsinho Ribeiro, Mani de Oliveira, Renata Zhaneta, Fernando Paz e Lilian Blanc em "Happy End"

Elas existem e fazem parte da personalidade de cada um. E por fazerem parte de cada um de nós, entram em cena junto conosco...

Porém, há artistas que tentam (e acreditam piamente que conseguem...) deixar essas características nas coxias, ou em suas casas, criando uma falsa relação entre palco e platéia, visto que o artista, no caso, não está por inteiro ali na frente do público que pagou para vê-lo.

Complicado, não? Um pouco. E ao mesmo tempo muito simples!

Sinceridade. Apenas.

Mas voltando à área especificamente musical, existe ainda o problema da desatenção auditiva que corresponde ao "fantasma" da desafinação...

Como lidar com ele na prática?

Fazer com que os participantes de qualquer atividade que vier a ser realizada consigam estar plenos e na essência.

Por que as coisas mais simples são sempre as mais difíceis de obter?

Ultimamente, e eu saliento que não tive uma formação acadêmica de ator, conheci um universo que me facilitou esse percurso. O Universo do Clown.

Bete Dorgam (atriz, um de meus mestres, professora da EAD e doutora

em Linguagem Clownesca pela USP) falaria melhor sobre isso, mas como foi ela a responsável por me apresentar, realmente, a essa linguagem, sinto-me no direito de divagar sobre o assunto.

Como o clown anda na marginalidade da sociedade; como o seu prazer de existir está na inadequação; como o melhor momento do clown é quando ele não se percebe (porém, é percebido pela sociedade como totalmente fora do senso comum), o estado clownesco pode nos auxiliar a lidar com aquelas características. Sim! Aquelas que tentamos deixar em casa ou nas coxias. Aquelas que são consideradas falhas imperdoáveis por todos nós.

A desatenção... a preocupação com o acerto... a forma preestabelecida... o querer agradar... o medo do ridículo... o medo de cair... o medo de escorregar... enfim...

Simples novamente, não?

Claro que não!

Depois de lidarmos com todas essas nossas limitações, temos também de trabalhar, aprender e reaprender: técnicas respiratórias, ressonância corporal, prática de conjunto, tocar um instrumento, teoria musical e tudo o mais que tenhamos tempo, dinheiro e prazer (sempre) em tomar conhecimento.

Agora sim. Completamos o ciclo. Todas as nossas barreiras transpostas e todo o conhecimento possível adquirido.

Simples mesmo, não?

(RISOS)

Brincadeiras à parte, aí vão alguns conselhos úteis para a musicalização de atores e atrizes, levando em conta toda essa divagação:

- 1 – Cantar em um coro (de qualidade) a quatro vozes por pelo menos um ano.
- 2 – Aprender a tocar um instrumento (já dizia Milton Nascimento).

3 - Tomar contato com a linguagem clownesca (ou outra máscara).

Fora tudo o que puder aprender...

P.S. - 1

Faço uma pequena apologia à menor máscara (o nariz vermelho) apenas por desconhecer outras linguagens. Sei que existem outras, mas não pos-
suo histórico com elas.

Talvez, um pouco, com a que o mundo intelectual chama de "afastamento brechtiano"... mas isso eu deixo para, em outra oportunidade, realizar outras divagações...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro da minha impotência, desejo:

- que a Tâmara (minha amiga indígena) cante ainda canções da aldeia;

- que a Jarina (a aluna tímida) esteja bem;

- que o Joaquim (o aluno peste) transmita aos filhos dele o prazer de cantar;

- que a coordenadora do Coral Infantil esteja feliz e aposentada;

- que o treinador de natação tenha resolvido não dar mais aulas;

- que mesmo assim ele esteja feliz;

- que a atriz de Fernandópolis continue cantando e volte aos palcos.

P.S. - 2

Continuo não conseguindo pular da baliza de uma piscina. Nem tampouco da borda. E se, por um acaso do destino, vier a entrar numa competição, tenho certeza de que me especializarei em nado de costas. Sai de baixo... dentro da piscina... não precisa pular de cabeça...

Foto: Alê Neves

Dagoberto Feliz em "Cantos Peregrinos"



DIREÇÃO MUSICAL EM PROCESSO TEATRAL DE GRUPO

Foto: Lenise Pinheiro

Por Pedro Paulo Bogossian

Elenco de "Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu" da Cia. Melodramática Brasileira

Há muito tempo, as manifestações teatrais e musicais ocupam o mesmo espaço de atuação. O homem primitivo se utilizava dessas formas de representação por meio de rituais para estabelecer contato com o imaginário e o desconhecido. Ao observarmos essas duas linguagens, que nasceram juntas e, posteriormente, tomaram rumos distintos, desenvolvendo normas e códigos peculiares, podemos dizer que o teatro e a música ainda guardam estreitas co-relações (ritmo, andamento, harmonia, dinâmica, melodia, recursos de expressão, seções etc.). Ambos podem ser molas propulsoras para o desenvolvimento do pensamento, abrangendo desde os questionamentos mais básicos até os mais complexos.

Teatro é drama, é ação. A música, quando está unida ao drama, também se torna ação, no período em que dura a representação, ou seja, no espaço de tempo em que cada segundo transcorrido é intenso em significação, contribuindo essencialmente para o entendimento da obra representada.

Pode-se entender a obra em diversos níveis: o sensorial, o estético, o lógico, o estudo do seu nível lingüístico, o gênero no qual se insere, o do conteúdo, se é psicológica, de narrativa aristotélica ou fragmentada, se cômica ou trágica, ou por vários subgêneros que destes surgiram.

O Diretor Musical

Com a finalidade do desenvolvimento do processo teatral em grupo, acreditando no teatro como arte coletiva, seria fundamental que o diretor musical trabalhasse adjacente ao grupo: presente no trabalho diário dos atores, discutindo pontos de vista em relação à obra escolhida, argumentando e percebendo os anseios do diretor artístico geral, no intuito de compreender o enfoque, o caminho sobre o qual transcorrerá a encenação.

Seria importante que ele tivesse formação em música tradicional, religiosa e erudita; conhecimento de música vocal (solista e coral) e instrumental; conhecimento de diversas linguagens artísticas e discursos (língua, fala, gesto, artes plásticas e encenação); conhecimentos gerais (História, Psicologia, Sociologia etc.); informação sobre História do Teatro, técnicas de interpretação e estrutura da cena.

A Respiração

Outro ponto que parece relevante é o caso de o espetáculo ser concebido com música ao vivo. O trabalho do ator seria a chave mestra da grande engrenagem que é a montagem, pois, é por meio dele que a repre-

sentação estará viva. Quando a música está em cena, executada às claras, mais intensa será a representação se o músico estiver disponível para o jogo dos atores, correndo riscos e desafios inerentes ao exercício da arte teatral, preparado para o devir dos acontecimentos, para os acasos, aliando sua respiração ao conjunto de elenco e técnicos.

No teatro, nada mais é meu, tudo passa a ser dos outros, assim ensinava Myrian Muniz. Esta grande mestra que formou e “re-formou” tantos profissionais do teatro, deixou-nos grandes lições. Como músico, compositor ou diretor musical, depreendemos que de nada adianta querer conservar no espetáculo uma belíssima introdução para uma canção se funcionalmente ela retarda o início de uma cena, se ela atravanca o desenrolar de uma ação.

O ator geralmente busca e expressa a música com os olhos, com o corpo todo. Durante o processo de criação de uma peça é ele a pessoa mais exposta, aquele que passa por mais indagações e inseguranças. É preciso cuidar do ator, criando exercícios de audição externa, interna, de respiração em conjunto e de percepção sonora, vestindo-o sob medida com a música, conhecendo sua respiração, movimento, aparelho vocal e comportamento. As possibilidades do intérprete

são determinantes para a idealização de uma canção. É necessário permitir que o ator e o diretor musical travem uma relação biunívoca, de complementação. Importante seria acrescentar notas musicais de apoio, concebendo o arranjo com entradas claras e precisas, dando segurança aos naipes, quando houver abertura de vozes. Deixar em aberto as “pontas” das canções (o começo e o fim) durante o processo de criação pode ser uma boa estratégia, porque provavelmente elas assumirão a função de transições, proporcionando ao diretor geral liberdade para criar as “costuras”. Canções cantadas e coreografadas exigem cooperação entre o músico e o coreógrafo, pois há a necessidade de se repetir o mesmo trecho as vezes necessárias para que o ator assimile os movimentos com a música. Em suma: dormir e acordar com o teatro, refletir sobre as sensações de cada ensaio e, posteriormente, das apresentações. Burilar.

O processo teatral é composto por diversas camadas. Incorpora, por vezes, desde a criação do texto, passando pelo entendimento das cenas e das motivações, a marcação, a preparação vocal e corporal, as entradas de cenário, figurino, iluminação, músicos, sonorização etc. Esse processo é cercado por dúvidas, incertezas, reflexões, emoções e escolhas. Adaptar a música ao tempo que rege a obra teatral, exercitar o que muitos

chamam de ouvido cênico, perceber a variação rítmica e dinâmica das falas dos atores e da sucessão das cenas para, aos poucos, ir criando uma partitura musical impregnada da atmosfera que a peça necessita, pode ser a via para o bom desenvolvimento de uma direção musical para teatro.

A música de cena dialoga com os atores e com o público, cria ambientes, revela ações interiores, conduz, contradiz, abre, encerra, pontua, liga, emociona, afasta, evidencia, transporta e contribui para que o jogo teatral aconteça: da tragédia mais nobre à mais deslavada farsa.

Foto: Acervo Pessoal



Pedro Paulo Bogossian

Foto: Elaine Pontes

MÚSICA DA PALAVRA

Por Zebba Dal Farra

Teatrosamba do Caixote

*"E a palavra mais linda é a que faz cantar"
"Peregrino", de Moca da Portela e Toninho Nascimento*

Palavra seca e palavra úmida: estas as duas categorias de palavras para os dogons. A palavra seca é o pensamento divino e, no plano humano, o inconsciente. A palavra úmida *é o som audível, considerado como uma das expressões da semente masculina, o equivalente do esperma. Ele penetra na orelha, que é outro sexo da mulher, e desce para enrolar-se em torno do útero para fecundar o germe e criar o embrião. Sob essa mesma forma de espiral, ela é a luz que desce à terra, trazida pelos raios do sol.* A visão da palavra proferida como palavra úmida, fértil, criativa, e profundamente penetrante, revela a potência da encenação da voz. A despeito destes poderes, a voz é invisível. A existência para além da evidente concretude do mundo que se toca e se pode pegar com as mãos coloca o fenômeno vocal em um aparente plano imaterial. Entretanto, sabemos que as ondas perturbam o ar e no fundo da orelha há mesmo uma espiral, no limiar da transformação do pulso sonoro em pulso elétrico.

No movimento vivo do teatro, o ator faz, desfaz e refaz sua voz, que pode evoluir em

diferentes poéticas: silêncio e ruído, palavra dita e cantada, com todas as infindas possibilidades intermediárias. Se conceituarmos música como combinação ordenada de sons, ruídos e silêncios, é no jogo entre estes campos da voz que se engendra a música da palavra cênica. Um exemplo do enfrentamento provocado pela palavra dita e a cantada aparece na encenação da tragédia grega. No ponto de inflexão que marca sua origem, o grande bloco das celebrações dionisíacas se partilha em coro e herói. O coro se coloca como personagem coletivo, projeção cênica da platéia, estabelecendo-se uma polaridade com o indivíduo, representado pelo herói. Os espaços cênicos ocupados por estes pólos são bem definidos. O coro, como se prolongasse a platéia, evolui num espaço circular frontal: a orquestra. Sua atuação funciona como um anteparo em relação ao espaço do herói, situado ao fundo: a skené. Há uma correspondência entre esta topologia cênica e as poéticas da voz do coro e do herói, pois a manifestação do coro é cantada e a do herói, falada. Entre estas duas instâncias, *um abismo se abre, estamos mesmo no vazio. Através do canto, um mundo se cria no qual se possa*

22

viver. Neste sentido, vê-se como as poéticas da voz se integram fortemente à dramaturgia e revelam-se um elemento potente na encenação da tragédia, gênero que floresce no século V a.C., cerca de trezentos anos depois do aparecimento na Grécia da figura do rapsodo Hesíodo. Num tempo em que não havia a língua escrita, *antes que o alfabeto entorpecesse a Memória*, o rapsodo, poeta e cantor, conserva e transmite histórias maravilhosas, tornando-as presentes pelo poder das Palavras Cantadas, que são as Musas. As nove Musas, por nascerem da união de Zeus com a deusa Mnemosine, se qualificam como expressão de Poder e Memória, reafirmando-se a importância que a ação da voz contém, esculpida em palavra cantada. O rapsodo é o grande comunicador da época. Seu canto provoca na coletividade a que se dirige a presença da lembrança que se esfumaça no esquecimento, sintetizando-se prazer e dor. Ele atua num campo de polarização entre o cantor e o narrador, entre o lírico e o épico. As canções das primeiras peças de Bertolt Brecht, compostas em parceria com Kurt Weill, no processo de desconstrução da ópera culinária, pertencem também a este campo.

No plano da canção popular brasileira, o samba encerra esse *grande poder transformador*, capaz de contar histórias carregadas de *sonhos, dores e risos, restos de um batuque feito nas costas de um violão*. O convite poético Bebedosamba, de Paulinho da Viola, define o samba como rio de murmúrios da memória de meus olhos, que quando aflora serve antes de tudo para aliviar o peso das palavras, que ninguém é de pedra. Revela-se aqui um conteúdo terapêutico da canção, pelo movimento de lembrar e esquecer, que o poeta instaura na polarização de *chama* (evocação) com *chama* (fogo): *Bebedosamba, meu bem, Beba da chama também*.

Um teatro que nasce do jogo entre o que se diz e o que se canta em cena se manifesta de forma orgânica em duas montagens exemplares, ambas da década de 1970: *Rosa dos Ventos*, com Maria Bethânia e direção de Fauzi Arap, e *Falso Brilhante*, com Elis Regina e direção de Myrian Muniz. Para além do show, há nestes processos a busca de uma voz cênica capaz de transitar nos sutis e refinados limites do brasileiro dito e cantado, criando-se abismos e trens de tempo.



Foto: Ligia Jardim

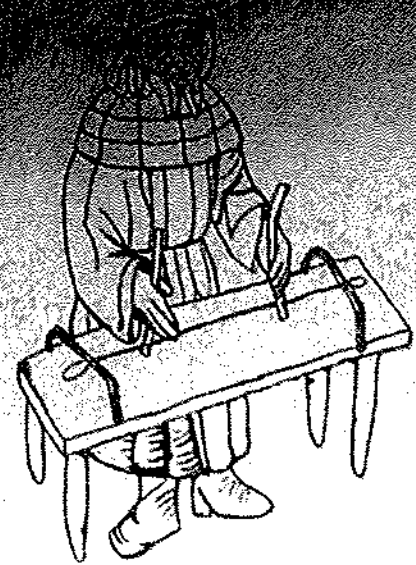
23

Val Pires, Flávio Tolezani, Bruno Perillo, Dagoberto Feliz e Imira Santana em "El Día Que Me Quieras"

MUSICOLOGIA GREGA E NORDESTINA NO TEATRO CIENTÍFICO: BAIÃO DE DOIS

Por Pedro Paulo Salles

Foto: Divulgação



Pedro Paulo Salles em "O Monocórdio de Pitágoras: uma história de cordel"

Introdução:

Ao ser convidado pela Companhia Fábula da Fíbula da Estação Ciência¹ para escrever uma peça de teatro científico que discutisse a relação entre a música e a matemática, e ao decidir então pelo relato dos experimentos matemáticos, musicais e metafísicos do filósofo grego Pitágoras, não imaginei que das melopéias pitagóricas acabaria caindo nas cantorias do sertão.

O fato é que muitas coisas me levaram a isso: sinais, reminiscências, coincidências e, sobretudo, uma verdade: a cultura nordestina traz uma indiscutível herança cultural grega por via do medievo ibérico. Não digo em seu sotaque, suas vestes ou comidas, elementos culturais por demais associados a fatores ambientais e a outras influências, mas sobretudo em sua música, sua literatura e suas artes gráficas.

Um resumo da odisséia que implicou a pesquisa científica e cultural, na concepção do espetáculo e na construção dramatúrgica do monólogo musical “O Monocórdio de Pitágoras: uma história de cordel” é o que veremos a seguir.

Pitadas de Pitágoras: a temática matemática

Por meses me debrucei sobre os relatos que tratam dos experimentos musicais de Pitágoras de Samos, já que ele mesmo não deixou nada escrito. A escolha por este tema veio do fato de que estes experimentos do filósofo grego, além de serem considerados como a inauguração do método experimental e a constituição do primeiro laboratório científico conhecido, também detonaram um colossal processo de especulação musical e filosófica que ainda não cessou. Ptolomeu, Arquitas de Tarento, Aristoxeno, Zarlino, Platão, Aristóteles, Cícero, Boécio, Kepler, Galileu, Leibniz, Descartes e mais uma série de filósofos, cientistas e musicólogos relataram e retomaram os experimentos dos pitagóricos, refizeram seus cálculos e repensaram suas conclusões, desde as divisões da corda do monocórdio – para se chegar às razões matemáticas das notas musicais, suas consonâncias e dissonâncias – até os desdobramentos geométricos, astronômicos e metafísicos que os levaram a sustentar uma matemática musical para o equilíbrio do homem, do estado e mesmo do cosmos: *a música das esferas*.

Em sua República, no diálogo de Adimanto com Sócrates, em que este se contrapõe a uma afirmação de Homero, Platão escreve:

“[...] porquanto deve ter-se cuidado com a mudança para um novo gênero musical, que pode pôr tudo em risco. É que nunca se abalam os gêneros musicais sem abalar as mais altas leis da cidade, como Damon afirma e eu creio.” (*A República*, 424a-b).

Platão assumia o pensamento pitagórico, que considerava que tudo no universo se equilibrava e era harmônico graças às mesmas relações numéricas contidas na divisão da corda do monocórdio e da coluna de ar das trombetas. Resumidamente, conta-se que Pitágoras descobriu o seguinte: uma corda esticada (ou uma trombeta) de um determinado comprimento soa uma determinada nota chamada de *fundamental* (digamos, um DÓ); ao ser reduzida à metade de seu comprimento, soa uma oitava acima (neste caso, um DÓ AGUDO); ao ser reduzida a dois terços de seu tamanho, soa uma quinta acima (um SOL); ao ser reduzida a três quartos de seu tamanho, soa uma quarta acima (um FÁ), e assim por diante. Assim, teremos, na chamada *escala pitagórica*, o seguinte quadro de proporções ou razões matemáticas (ou, ainda de um outro ponto de vista, frações):

DÓ	RÉ	MI	FA	SOL	LÁ	SI	DÓ ^a
1/1	8/9	64/81	3/4	2/3	16/27	128/243	1/2

A partir daí, Pitágoras observa que as notas FÁ, SOL e DÓ^a, que ele considerava como consonâncias (notas que soavam a ele mais harmônicas em relação à *fundamental* DÓ) constituíam frações mais simples, armadas com os números 1, 2, 3 e 4, o que o leva a especular sobre mistérios contidos nestes números e em suas relações. Tais relações são transpostas para o cosmos como um todo, como um princípio unificador de sua constituição harmônica. Com imagens oníricas e detalhes surrealistas, Platão descreve esse cosmos musical por meio do mito do Er, na última parte da *República* (617 a-e). Aristóteles também comenta em sua *Metafísica*: “Desde que [...] ele viu que as modificações e as proporções da escala musical poderiam ser expressas em números [...], supôs que os elementos do número eram os elementos de todas as coisas, e o cosmos como um todo era uma escala e um número” (*Metafísica*, A 5 - 986a).

Desde este ponto de vista, o universo em seu movimento colossal soaria como uma estranha e eterna melodia. Cícero afirmava no século I a.C.: “Que som é este, tão prodigioso e doce, que me enche os ouvidos? É o som que, ligado a espaços desiguais mas racionalmente divididos numa proporção específica, é produzido pela vibração e pelo movimento das próprias esferas, e, combinando notas agudas e graves, gera diversas har-

monias; com efeito, movimentos tão prodigiosos não podem ser impulsionados no silêncio. Assim, a órbita mais alta do céu, que contém a esfera estrelada, cuja rotação é mais rápida, move-se com um som agudo e agitado, enquanto a da Lua e a dos corpos inferiores se move com um som mais grave. Porque a Terra, a nona das esferas, estática, permanece fixa num lugar, no centro do universo.” Porfírio, filósofo dos séculos III-IV, afirma que Pitágoras “era o único capaz de ouvir a harmonia do todo, aquela que continha a harmonia universal das esferas e dos astros que se movem dentro das ditas esferas, harmonia que as deficiências de nossa natureza nos impedem de perceber”.

Aristóteles comenta, incrédulo: “depois de justificarem [os pitagóricos] o fato de que tal classe de som nós não ouvimos, argumentam que a causa disto se apóia no fato de que é algo que se dá sempre, desde o instante mesmo de nosso nascimento; e a carência de todo contraste com o silêncio o que nos impede de distinguir este, apesar de que som e silêncio se possam discernir um do outro, justamente por serem contrários” (*De Caleo*, II.9.290-91).

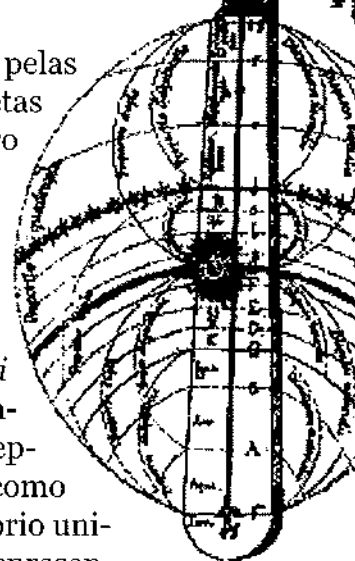
Descrente da idéia de um cosmos sonoro e tendendo mais à de esferas silenciosas, ainda assim Aristóteles acreditava num universo musical com gradações

harmônicas de sons produzidos pelas diferentes velocidades dos planetas em relação à Terra, então centro do sistema.

Muitos foram os que deram continuidade à idéia de um cosmos musical. Vemos acima uma ilustração do livro *Utriusque Cosmi* (1617), de Robert Fludd, arquiinimigo de Kepler, onde se vê a representação de um monocórdio como alegoria deste princípio de equilíbrio universal, em que cada planeta é representado por uma nota musical (as notas são expressas em letras de A a G) e o cosmos como uma grande melodia. Note-se que a mão de Deus afina o monocórdio, representação da inteligência divina.

Kepler vai além, e partindo da premissa de Pitágoras de que o movimento dos planetas gerava notas musicais, calcula a órbita de cada um deles e anota, de próprio punho, suas melodias planetárias resultantes.

Somente no século XVII (após mais de



Trecho de “Harmoniorum Mundi”, de Kepler.

2000 anos de pequenos ajustes em sua matemática musical), esta idéia sofre uma revolução mais contundente a partir das concepções de *consonância* de Galileu e de *frequência* de Descartes, resultando no chamado *temperamento das alturas*, cujo ícone máximo é a obra *O Cravo Bem Temperado*, de Bach.

Tais foram os fatos e as idéias que formaram o conteúdo científico do texto dramático que eu estava em vias de escrever. Faltava-me, no entanto, a constituição dos eixos dramático e narrativo, ou seja, de que maneira e com que elementos cênicos, com que personagens eu iria contar esta saga de dois mil e quinhentos anos em menos de uma hora.²

Uma odisséia na caatinga

A primeira coisa que me fez ambientar a peça no nordeste brasileiro foi quando me lembrei de ter visto, há muitos anos, um instrumento típico do nordeste chamado marimbau. Lembrava-me com nitidez daquela visão: sob o sol de um domingo, havia, sentadinho no chão, na frente do Teatro Municipal de São Paulo, um ceguinho que cantava suas melopéias nordestinas acompanhando-se no marimbau. O instrumento assemelha-se a um – digamos – berimbau de mesa (ou melhor, de chão), ou seja, uma corda de arame esti-

cada sobre duas cabaças (ou latas) presas a uma ripa de madeira, por vezes decorada com adornos. É tocado de modo muito semelhante ao berimbau, isto é, uma varetinha em uma mão e uma pedra (ou colher, ou gargalo de garrafa – como um slide de guitarra) na outra, com a diferença de que esta mão fica livre para modular as notas.

Ora, pensei, esse instrumento nada mais é do que um monocórdio!

Desenhava-se à minha frente uma possibilidade: narrar a saga de Pitágoras por meio de um cantador nordestino, tocador de marimbau. Mas por que um cantador do nordeste contaria a saga de um filósofo grego? Qual seria sua motivação? E como ambientar o laboratório de Pitágoras em pleno nordeste?

Em pouco tempo o quadro foi se fazendo ver, os fios foram se tramando conduzidos por coincidências e conexões inusitadas. Vejamos como se deu:

1) Primeira conexão: o marimbau, um monocórdio do sertão.

2) Segunda conexão: o maior comentador de Pitágoras foi Boécio (Boethius), um filósofo romano

Assim, não foi difícil definir que as músicas da peça seriam compostas com o *modalismo* nordestino, trazendo, desta maneira, implícitas suas raízes gregas. Além disso, os modos melódicos escolhidos para cada música seriam aqueles de acordo com o *ethos* de cada cena, criando assim aquilo que os gregos chamavam na tragédia e também na música que a acompanhava, a *catarsis*.

A pesquisa sobre a música nordestina se iniciou aí, além do conhecimento que já possuía a respeito dela. Mergulhei nas cantorias do sertão, desde os cantos de aboio até os repentos, desafios, emboladas e baiões. Como violonista, passei a estudar viola de dez cordas (também chamada viola brasileira), instrumento mais adequado aos estilos musicais escolhidos e ao percurso narrativo do personagem, sem mencionar o marimbau, instrumento escolhido para o epílogo da peça.

4) Quarta conexão: a poesia e as artes gráficas nordestinas que habitam (e muitas vezes transbordam) o âmbito da cultura popular encontram-se ambas na literatura de cordel. Originária também do medievo ibérico, a literatura de cordel conta com

uma riquíssima gama de poéticas, de métricas e de temáticas, muitas delas ainda imersas em narrativas de feitos heróicos medievais, que chegaram até nós provavelmente pelas *folhas volantes* de Portugal e pelos *pliegos sueltos* de Espanha.

Mencione-se também que, para os gregos, a métrica da poesia também possuía uma determinada gama de *modos*, e cada um emanava seu *ethos* particular, assim como os *modos* melódicos que mencionamos. Aristóteles nos diz: “Isso é perfeitamente aplicável aos ritmos, já que uns têm efetivamente um caráter mais estável e outros um caráter mais agitado, e entre



Xilogravura do “Theorica musicae” de Gaffurio (1492), uma das fontes iconográficas dos painéis do cenário

os últimos, uns são mais vulgares em seus efeitos emocionais, e outros são mais liberais” (*Política*, livro VIII-5). Tal tipologia influenciou não só a literatura ocidental, mas também a música (inclusive a popular) que, desde o início, esteve ligada à literatura. Platão comenta, na voz de Sócrates, em seu diálogo com Gláucon: “— E certamente a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras? — Como não?”

Assim é que todo o texto da peça, com raras exceções, está escrito em forma de cordel, inclusive as cantorias, tendo como métrica predominante as estrofes de *sete pés* (sete versos de sete sílabas), sendo que o segundo rima com o quarto e com o sétimo versos, e o quinto e o sexto rimam entre si.

5) Quinta conexão: a arte gráfica predominante e acessível às camadas populares na Idade Média era a xilogravura (ou gravura em madeira). É nesta forma que encontramos várias imagens de Pitágoras em ação com seus instrumentos musicais cientí-

ficos e filosóficos, nos livros e manuscritos antigos, como na gravura ao lado (pág. 30). Pois não é que a técnica da xilogravura também é predominante na arte nordestina? Principalmente nas imagens que compõem as capas dos livretos de cordel.

Assim é que os três painéis que compõem o cenário da peça (o qual nada mais é que o laboratório de Pitágoras) foram feitos a partir desta gravura. Nela, vemos o filósofo realizando suas experiências em cinco momentos: os martelos de ferreiro, os sinos, os vasos com água, o policórdio com pesos e as trombetas. Na peça, os painéis representam apenas três momentos, o monocórdio (painel central), os vasos com água (painel esquerdo) e as trombetas (painel direito). Representam também os três momentos mais importantes da peça: I) a *experiência fundante* com o monocórdio; II) a *hamartia* (erro trágico) e a *peripécia* com os vasos com água; III) e o *desenlace* com as trombetas (além do *prólogo*, que é a *chegada do cantador*, e do *epílogo* com o marimbau). Complementam o cenário as três mesas que suportam os objetos de cena, ou seja, os

instrumentos de Pitágoras: o monocórdio ao centro, os vasos com água à esquerda e as trombetas e o marimbau à direita.

Nos diversos planos da narrativa, a música se desdobra também em outros tantos planos: como temática científica da peça, como meio narrativo do cantador, como *ethos* emocional das cenas e como traço cultural e histórico. Ademais, a voz do cantador, modulada pela sonoridade metálica do sotaque, em que se mesclam vogais abertas e nasaladas, molengas e repentinas, pontiagudas e cavernosas, típicas do linguajar da gente nordestina, ainda informam o ouvinte no ouvir a peça. Ao final, espera-se passar a impressão de um profundo mergulho nas águas desse misterioso Atlântico que banha nosso espírito e nossa arte há milênios. O teatro científico, aqui, se define por permitir uma reflexão acerca deste traço da humanidade – especular sobre as coisas e o cosmos que as organiza – de forma acessível ao homem comum, partindo da visão de um cantador nordestino que, com sua linguagem característica e

sua clareza de propósitos, desfaz quaisquer dificuldades que o conteúdo matemático-musical pudesse impor. Essa linguagem está informada por elementos que identificamos como “nossos” (sotaques, expressões, modos de dizer e pensar) e com os quais constrói as metáforas que trazem o texto para nossa realidade lingüística e, conseqüentemente, nossa forma de pensar e compreender o mundo.

Se a Ciência e a Arte podem interagir para a compreensão do espírito humano, creio que o teatro seja um excelente palco para isso, pois nele todo real é fantástico, e todo fantástico é real.

1 A Estação Ciência é um museu de divulgação científica da Universidade de São Paulo (Rua Guaicurus, 957 – CEP 05033-002 – São Paulo – SP) e sua companhia de teatro é voltada para este mesmo fim, tendo também como meta a discussão do binômio arte & ciência.

2 Duração máxima da peça, por ela fazer parte da programação de visitas à Estação Ciência e por ser voltada a uma gama elástica de público, desde crianças até adultos, desde leigos até cientistas e músicos.



Foto: André Bittencourt

FOLIAS ENTREVISTA! CIDA MOREIRA

Foto: André Bittencourt

CAFÉ TORTONI

Por Dagoberto Feliz

*Transcrição de fita gravada - Gisele Valeri
Redação final editada - Dagoberto Feliz
Supervisão - Reinaldo Maia*

Café Tortoni - Buenos Aires, Argentina

CIDA MOREIRA recebe Dagoberto Feliz em seu apartamento acolhedor, para uma conversa especialmente para o CADERNO DO FOLIAS, num final de tarde de julho de 2006, ainda frio.

DF – Você começou com música ou com teatro? Como foi?

CM – Música... tudo é música. Teatro, cinema são derivativos da música. Eu nasci aqui em São Paulo, em 1953, e fui criada no interior, numa cidadezinha chamada Paraguaçu Paulista, para onde fui aos 2 anos. Antes de 64... Era outro Brasil. Na época, as rádios eram a coisa mais maravilhosa do mundo...

DF – O que não existe mais...

CM – Não! Há muito tempo! Aliás, depois de 64 isso foi acabando mesmo. Na época, os programas de auditório infantis e adultos nas rádios eram corriqueiros. Faziam parte do meu cotidiano. Eu cantava todos os domingos e também nos programas noturnos.

A primeira música que eu cantei foi *Serra da Boa Esperança*, de Lamartine Babo, aos 5 anos. E também comecei a estudar piano no conservatório com essa idade. Mas creio que tive certo respaldo na família.

Minha mãe era muito culta, com muito bom gosto musical. Com meu pai, um imigrante italiano, eu tive acesso a essa rica cultura, a suas cantorias. E a gente vinha muito para São Paulo, em visita aos avós e tios, e eu acabei tendo um acesso à cultura bem atípico para uma criança do interior, de onde absorvi muita coisa também.

DF – Muito variado, né?

CM – Tudo muito misturado. Do rádio eu passei a cantar no coral da igreja, em procissão – eu era anjo... Depois, estudando no colégio americano protestante em Paraguaçu, eu também cantava o hino americano, o hino protestante... Cantava em todo lugar.

Isso tudo fez parte da minha formação. Minha vida era essa “misturança”! Eu cantava música caipira, música italiana, ouvia Billie Holiday, ouvia as Cantoras do Rádio, cantava na rádio, vinha para São Paulo, frequentava o Fino da Bossa, a Jovem Guarda, a Boa Saudade, o Pequeno Príncipe, minha avó me levava a concertos... E minha curiosidade em relação a isso era 100%. Claro que havia algo meu aí, pois meus irmãos viviam no mesmo universo e não tinham esse interesse.

DF – A formação também era diferente, não?

CM – Era outra formação. Eu tinha canto orfeônico no colégio. No colégio protestante, eles ensinavam música também. Eu peguei uma fase do ensino que a música fazia parte do currículo. Em 1966, eu me mudei para Londrina e foi melhor ainda. Passei a frequentar um grande conservatório e comecei a estudar piano realmente com muita seriedade. Convivi com Marco Antônio de Almeida, Arrigo Barnabé e outros grandes músicos. Tive excelentes professores. Sou dessa geração lá de Londrina. Como pianista do Coral Universitário de Londrina, tive maior envolvimento com a música erudita e passei a trabalhar com a nata da música de Londrina. Foi uma vivência muito importante. E continuei meus estudos também... Do colégio protestante fui transferida para um de freiras em Londrina. Um colégio muito bacana, onde tinha uma vivência musical muito grande...

A “misturança” continuou e eu comecei a fazer teatro amador nessa época com um pessoal muito ligado à universidade.

DF – Já era o povo da Nitis Jacon?

CM – Não. Eu participei do primeiro FILO [Festival Internacional de Londrina] dirigido pela Nitis aos 14 anos. E já estava envolvida com esse povo muito mais adulto. Foi uma vivência muito diferente da de

Paraguaçu, mas igualmente rica, maravilhosa. Eu vivi cinco anos em Londrina. Meus pais continuaram lá e eu voltei para São Paulo para fazer cursinho para a universidade.

Fiz um ano de cursinho, esqueci até que tinha piano e fiquei um ano “desbundando” aqui em São Paulo completamente. E entrei na universidade. Entrei na Unesp e voltei para o interior. Dessa vez para Assis, onde cursei Psicologia por três anos.

DF – Psicologia?

CM – É. Entrei na universidade em 1972. Ou seja, depois de 68: já havia ocorrido o desmonte da universidade. A Unesp de Assis congregava, naquela época, a nata dos intelectuais de São Paulo que tinham ido para o interior. A gente tinha uma universidade de priméiríssima linha, como tem até hoje. A Unesp é uma grande universidade. Comecei então a fazer teatro e música na universidade, me envolvi com diretórios acadêmicos... Uma vivência cultural muito intensa: cinema, teatro, música...

Também fui pela primeira vez à Europa nessa fase. Conheci as canções do Brecht, entre outras coisas. Isso em 73-74. Foi quando as coisas começaram a fazer algum sentido para mim, como a questão não só do ser



Foto: André Bittencourt

Plaza Dorrego - Buenos Aires, Argentina

artista, mas dessa coisa do canto, do teatro. Comecei a perceber em mim uma personalidade ligada a isso, entende? Porque tudo o que você vivencia serve como um filtro, para você descobrir sua alma, seu talento, a maneira de expressar tudo o que você recebe.

DF – Todos nós do Folias também tivemos uma formação “bonitinha”, fizemos faculdade... alguns fizeram pós... todo mundo é de boa família... ninguém passou fome... Mas existem angústias também que não estão resolvidas e a gente tenta resolver isso ou cantando, ou fazendo espetáculo... sem renegar nossa formação.

CM – Coisa que eu tenho muita clareza hoje e que me aborrece muito no teatro, mais do que na música, é a postura que o artista assume. A de que precisa ser coitado para poder ser valorizado. Não estou criticando ninguém. Eu falo isso apenas no sentido de que é uma contradição que o artista deve deixar de assumir como sua. Porque isso vai contra tudo o que é a beleza, a natureza do artista. Qualificar-se dessa maneira é a antítese de ser artista. E sempre se tem a opção de não ser. Mesmo porque, “brechtianamente” falando, os homens são todos vítimas e vilões. Não tem ninguém que seja só vítima ou vilão.

DF – Senão também seria muito chato...

CM – É verdade. Afora isso, assumir essa postura significa ir contra o cânone principal da arte contemporânea; quer dizer, o homem deixou de ser o bonzinho, o vilão ou vítima para ser responsável por sua vida. É claro que todos padecemos em muitas coisas, mas também nos glorificamos de muitas formas.

DF – E depois de sua ida para a Europa?

CM – Depois de três anos em Assis, vim para São Paulo terminar meu curso na PUC. Evidentemente, comecei a andar de novo com o povo do teatro. Foi quando conheci umas pessoas que são muito importantes na minha vida, como o Márcio Aurélio e o Alcides Nogueira, que na época se chamava Tide Moreira – daí eu me chamar Cida Moreira.

O Márcio estava chegando da Itália, onde tinha feito um curso na RAI, e eu fui fazer uns cursos de teatro com ele. Depois conheci o Tide, que foi morar comigo. Isso foi em 77, no auge do teatro experimental em São Paulo. A gente resolveu montar o Grupo Pompa e Circunstância. Como o Tide, que fazia Direito na São Francisco, era um grande autor de teatro chegado de Botucatu e tinha textos extraordinários, decidimos montar um espetáculo dele chamado *A Farsa da Noiva Bombardeada*, texto que começava exatamente

onde termina *O Casamento do Pequeno Burguês*, de Bertolt Brecht. Era uma montagem expressionista maravilhosa, dirigida pelo Márcio Aurélio. Ficou apenas um mês em cartaz por problemas com a censura. Sempre tive loucura para remontá-la. Eu era a própria noiva bombardeada.

O segundo espetáculo que fizemos chamava-se *Tide Moreira e sua Banda de Najas*. Antes desse, porém, fiz meu primeiro trabalho musical com Brecht, quase profissional, sob direção do Márcio. Era um espetáculo da Maria Lúcia Pereira, de sua formatura na ECA como atriz. Era uma colagem de várias personagens femininas do Brecht – uma coisa que ela fazia muito na época, como a Chen-Te [de *A Alma Boa de Set-Suan*]. O Márcio me chamou para cantar umas canções do Brecht, levando em consideração um disco lindo da Milva [Scorpióni] que tinha trazido da Itália, ainda com as versões do Giorgio Strehler, que era marido dela na época. Caio Ferraz fez versões de quatro músicas e eu toquei assim um pouco toscamente... tirei de ouvido... não tinha partitura... aquelas coisas... Adorei!

E aquele universo começou a se ampliar, a ficar grande. Na época, o Luiz Roberto Galízia foi assistir a esse espetáculo e ele estava começando a montar o

Teatro do Ornitorrinco com a Maria Alice [Vergueiro] e o Cacá [Rosset]. Eles estavam iniciando, no porão do Oficina, os ensaios de *Os Mais Fortes*, que reunia três obras de Strindberg [*A Mais Forte*, *O Pária e Simun*]. E o Galízia me convidou para fazer um show com as canções do Brecht e do [Kurt] Weill. O Cacá tinha umas partituras e eu pedi a um amigo que me enviasse umas partituras da Alemanha, uns discos... Assim que terminou *A Banda de Najas*, saí do Pompa e Circunstância sob críticas pesadas do pessoal e me bandeiei para o Teatro do Ornitorrinco, com o qual trabalhei durante cinco anos. A única coisa difícil para mim hoje é ouvir o Cacá dizer que eu apenas toquei piano no teatro, interpretando Brecht e Weill, e que eu nunca fui do Ornitorrinco. E o Galízia já não está entre nós.

DF – Você já fazia alguma coisa de direção musical na época...

CM – É, eu fazia de tudo. O espetáculo foi montado a partir já desta minha personagem pianista e cantora. E aí, na noite de estréia no porão do Oficina, o Chico [Buarque] veio nos ver. Ele estava começando a fazer a *Ópera do Malandro*... E nós acabamos indo para o Rio fazer uma apresentação para o pessoal na casa do Francis Hime, cantando as canções do Brecht... Foi

quando o Chico decidiu que não ia simplesmente fazer a adaptação das canções... e compôs aquela maravilha. E nós ganhamos papéis na *Ópera do Malandro*. Ficamos um ano no Rio fazendo a *Ópera* – eu era a Dorinha Tubão, chefe das prostitutas. Nessa época, eu fazia também o show do Ornitorrinco no Teatro Tablado e Os Saltimbancos – três espetáculos ao todo. Quando terminou a *Ópera* no Rio em 78, a gente voltou e continuou viajando com o Ornitorrinco durante dois anos com esse espetáculo.

DF - Era um show?

CM - Um show de canções – *Teatro do Ornitorrinco Canta Brecht e Weill*. Ainda no Rio, o Galízia foi para os Estados Unidos fazer doutorado e o Luís Antônio Martinez Corrêa ficou no lugar dele... Éramos eu, ele, a Maria Alice, o Cacá. Depois a Maria Alice saiu e entrou a Elba [Ramalho]. Viajamos o Brasil inteiro. Foi uma coisa espetacular!

DF - E na volta?

CM - Trabalhamos loucamente e na volta fizemos *Mahagonny Songspiel*, meu último trabalho com o Ornitorrinco. Meu e do Galízia. Saímos justamente em 82. A gente estava em Salvador... Saímos oficialmente...

Coisa que o Cacá Rosset jamais nos perdoou. O Galízia morreu e eu fiquei aqui para agüentar o tranco, né? Até hoje. Acredite se quiser! Pode? Passam-se 20 anos e a pessoa nunca mais olha na sua cara. É a vida!

Bem, antes de fazer o *Mahagonny*, eu já cra muito amiga do [José] Possi [Neto] e resolvemos fazer um show no final de 80. Era a primeira vez que eu ia cantar sozinha.

No espetáculo, *Summertime*, eu interpretava Janis Joplin, dez anos depois de sua morte. Foi uma coisa maravilhosa trabalhar com o Possi... fazer esse show...

DF – Você segurou a onda de fazer sozinha?

CM – Claro! Não só segurei, como amei. E foi um sucesso maravilhoso. Eu fiquei anos viajando com isso. Nesse tempo fiz também outro trabalho com o Pod Minoga, o grupo do Naum [Alves de Souza], intitulado *Às Margens Plácidas*, que também foi superbacana. Aí comecei a fazer cinema. Fiz *Certas Palavras* [1980], de Maurício Biru, um documentário sobre a vida de Chico Buarque; *O Olho Mágico do Amor* [1981], filme premiadíssimo de José Antônio Garcia... Foram anos maravilhosos, de



Atilio Beline Vaz e Carlos Francisco em "Babilônia"

gente que poderia ter desabrochado ficou pelo meio do caminho. Não porque não fosse legal. Acho que, para prosseguir, era preciso ter muita personalidade, conseguir agüentar ou resistir à frustração de muita coisa... As pessoas que tinham menos resistência à frustração foram desistindo... Conheço muita gente desistiu...

Acho que também foi havendo muito equívoco. Tem um lado nessa história de as pessoas só contarem com o talento e não com o trabalho que o talento dá.

DF – Implica suor, não é?

CM – É, suor! É trabalhar cotidianamente. A vida tem de correr junto com a arte. Você não pode separar. A arte está dentro da vida hoje mais do que nunca. O artista tem de ser testemunha do tempo em que ele

vive. Se ele não vive nada direito, ele vai falar do quê?

DF – Vai falar apenas do que ouviu falar...

CM – Pois é. Mas também não ouve falar se não quiser. Eu acho que só os muito teimosos conseguem resistir a muita coisa.

DF – Quem é teimoso?

CM – Ainda tem muita gente, graças a Deus!

DF – Você... Quem mais?

CM – Ah, a pessoa mais teimosa do Brasil chama-se José Celso Martinez Corrêa. No dia em que ele faltar, o Dionísio do Teatro Brasileiro vai se apagar um pouco. Para mim, ele encarna o caráter dionisiaco que tem de existir no teatro. O teatro sem Dionísio é o quê?

DF – Fica vazio mesmo.

CM – Também a música hoje tem pouco Dionísio, não é?

DF – Está distante... Virou qualquer nota.

CM – No sentido bem lato da palavra “nota”. Está vi-

rando uma nota de troca, até muito barata. Não virou totalmente porque ainda há grandes criadores. Como viajo bastante e conheço muita gente, garanto que as pessoas continuam criando coisas muito belas por aí, mas, até por uma questão de sobrevivência, tem um momento em que não se tem como mostrar a cara. Mostrar para quê? Se as pessoas não vão enxergar você, vai mostrar exatamente para quê? Eu acho que estamos passando por um momento de recolhimento. Eu não sei muito bem se é isso mesmo, mas é o que eu tenho sentido das pessoas que fazem coisas boas e têm consciência do que fazem. Não é soberba nem arrogância, apenas consciência.

42

DF – Do que faz, de onde veio, para que faz e o que pretende...

CM – É a escolha de cada um. Você escolhe e banca ou não sua escolha.

DF – Sem juízos de valor.

CM – Exatamente. Ficar me queixando não é a minha praia. Nem me vangloriando, nem me queixando. É preciso procurar se alimentar do que se tem de bom – e tem alimento. E os artistas também têm de se alimentar dos outros, têm de ser vistos.

DF – O Reinaldo Maia falou que viu você num filme outro dia na TV. Você era...

CM – ...motorista. É o *Onda Nova* do Zé Antônio [Garcia]. Foi lançado em 83, depois de *O Olho Mágico do Amor* [1981] e antes de *Estrela Nua* [1984]. São os três filmes que a gente fez. Eu, a Carla Camurati... Foram filmes ícones do começo dos anos 80 em São Paulo. Aliás, está tendo uma mostra agora do Zé Antônio no Centro Cultural e seus filmes têm passado muito no Canal Brasil...

Nesse filme, eu dirigia um ônibus com um monte de mulher dentro. Na serrá. Na Via Anchieta. E eu dirigia mesmo.

A gente fez tanta coisa boa, não é? Uma disponibilidade para fazer as coisas. Era e é o máximo!

DF – Mas você mantém essa disponibilidade...

CM – Mantenho! É só as coisas aparecerem! Com certeza!

DF – Impõe algumas condições ou é bem louca e vai na boa?

CM – Claro que vou! Continuo a mesma pessoa! Imagina!

DF – Você também dá aula, né?

CM – Dou aula de técnica vocal para atores e cantores disponíveis. Não dou aula pra madames, nem pra pessoas que falem assim: “Ah, eu adoro cantar”. Aí eu falo: “Eu também adoro”... Então, pronto! Não precisa ter aula.

DF – É legal dar aula?

CM – Eu gosto muito. Mas eu só dou aula para quem eu gosto. Eu escolho meus alunos a dedo, porque senão não dá, não é? Não tem por quê. Se for só para fazer comércio, então tem de cobrar muito caro.

DF – É como começou essa história de professora?

CM – Eu dou aula há mais de 20 anos. Eu trabalhava com a Nancy [Miranda]. Eu era assistente dela e, depois, eu sou psicóloga... Eu não posso contar toda a minha vida pra você... é muita coisa... Até Normal eu fiz! Mas não cheguei a dar aula para o primário. Eu sou mesmo psicóloga, fazia ludoterapia... tenho mestrado... Quem sabe eu não volte à profissão mais

tarde? Depois de velhinha, quero voltar para o consultório. Também vou voltar a estudar piano e fazer pós em Filosofia.

DF – Vai voltar a estudar piano?

CM – Claro! Eu preciso. Não sei tocar mais nada. Só toco aquilo que eu canto. É ridículo. Um vexame.

DF – É difícil isso, não?

CM – É horrível! Você perde tudo. Perde técnica... nenhuma mais. Estou tosca. Outro dia fui tocar uma invenção a três vozes de quando eu tinha 14-15 anos e foi lamentável. A minha mão esquerda não vai mais... É triste...

DF – Eu também. Outro dia peguei uma invenção a três vozes em sol menor que é linda... que eu adorava tocar... mas não saiu nada...

CM – Pois é! Não sai. Se eu pegar o Hannon, por exemplo, não toco mais com firmeza aquelas escalas... Não toco... É ridículo...

DF – A gente ganha umas coisas e perde outras.

CM – Você ganha na loucura e perde na técnica básica mínima.



44

Foto Zeca Rodrigues

Val Pires em "El Día Que Me Quieras"

DF – Tenho interesse nessa história de dar aula. Eu também gosto de dar aula. Para mim é isto mesmo: você aprende dando aula.

CM – Mas aprende mesmo.

DF – A gente tenta manter e reestruturar o conhecimento através do aluno...

CM – Na verdade, a gente se reestrutura junto com o aluno. Cada pessoa lhe traz um grau de dificuldade e de limitações, mas também lhe traz surpresas às vezes. Então é só ficar aberto para aquilo ali. Da mesma forma, nós nos organizamos a partir disso, porque também temos limitações até hoje.

Eu acho até que não ensinamos nada a ninguém. O que a gente ensina? Nada. Eu acho que o que fazemos é manter uma atitude em relação ao trabalho. Mostramos como é que se pode ter uma condição mínima para trabalhar melhor a voz, em nosso caso. É preciso manter certa reverência ao que se faz. Humildade não é uma palavra muito adequada, mas você tem de estar servindo ao que faz – no caso, a Música. Ela é muito maior do que você.

Imagina! Quem somos nós perante a Música? Nada. Então a gente está sempre diante desse imenso universo.

DF – Parece uma reverência sem medida, mas não. É uma reverência real, concreta.

CM – Ela é concreta e, dentro dessa reverência, você tem de colocar aquilo que você é. Essa seria sua ínfima, mas necessária, contribuição para aquilo que você faz. Sem contribuir com nada do que é seu, não precisa de reverência.

Eu penso assim: o que diferencia uma pessoa que canta de outra que canta e cobra ingresso para isso? Porque voz todo mundo tem, não é? Engraçadinho, bonitinho todo mundo é. Botar uma roupinha todo mundo põe. Então, o que autoriza a gente a cobrar ingresso para que nos vejam? Eu acho que estamos vivendo um momento em que todo mundo se sente autorizado a fazer isso e não é bem assim.

DF – É uma atitude que tem de ser revista pelos artistas mesmo.

CM – Acho que tem de começar dos artistas... até para descobrir se é artista mesmo. Tenho 53 anos e sou de um tempo em que, por incrível que pareça, acreditava-

se que já se nascia artista. Uma concepção talvez um pouco inocente, mas é a minha realidade. Eu não sei como é hoje. Se uma pessoa decide que vai ser artista e aí vai buscar os meios para conseguir se expressar artisticamente no mundo... Eu sei que isso existe, mas não consigo compreender, porque isso não faz parte da minha vida.

DF – O pior é quando esses meios levam para qualquer coisa, menos para a arte...

CM – Eu acho até possível alguém descobrir realmente um talento, mas não são todos que decidem ser artistas que são. Para mim, eu nasci artista. Não consigo pensar diferente.

DF – Isso fica claro no seu trabalho. Você falou agora há pouco em uma personagem. Você tem uma?

CM – Na verdade, nesse meu trajeto todo, acho que sem querer eu forjei dentro de mim uma personagem, decorrente da minha natureza e da minha, digamos, beleza não convencional... Porque veja: uma mulher gorda, de óculos, artista, maluca... mas também uma mulher com uma doçura, afetiva, com uma voz bacana e não sei o quê... Como é que eu ia sobreviver neste mundo?

Quer dizer, como uma pessoa normal eu ia encontrar

dificuldade de ser levada a sério neste mundo, entendeu? Então eu encontrei uma personagem para sobreviver desde pequena. Eu sempre fui gorda... de cabelo vermelho... usei óculos... palmilha...

DF – Palmilha?

CM – É. Usava bota ortopédica. Eu só não usei aparelho nos dentes. De resto, meu amigo... Só que eu tocava piano e cantava. Onde você acha que fui me apegar para viver? Nisso! Eu desenvolvi isso! E eu vivo disso até hoje. Na verdade, quando eu deixei a psicologia – uma decisão muito bem pensada da qual não me arrependo –, não fiz nada mais, nada menos do que definir essa personagem para sempre e viver dela. Nada mais, nada menos do que voltar ao meu ponto de origem, com a diferença de que eu podia bancar isso sozinha.

DF – Essa é uma discussão do clown. Meu clown é a minha cara. Ele é exatamente o que eu sou de outra forma.

CM – É o que eu falo pro Val [Pires]. O Val tem um clown para ser burilado naquela figura dele. Ele ainda tem medo um pouco, mas vai indo...

DF – E é lindo.

CM – É lindo! É espetáculo! É uma coisa!

DF – É você saber lidar com suas características mesmo. Ao lidar com sua essência, acaba se transformando

numa “personagem” real – não vazia.

CM – Plena. Plena de sua natureza.

DF – E aí você pode fazer o que quiser.

CM – E aí ela se torna bela. Nem que seja só no palco! Mas já está muito bom! Quando eu fiz *Summertime*, a coisa mais extraordinária foi estudar a Janis Joplin. Numa entrevista dela à revista *Rolling Stone*, dos Estados Unidos, ela falava que só era bonita no palco. No palco ela transcendia todos os defeitos, toda a feiúra, toda a mesquinharia dela, tudo, tudo, tudo... Então, essa coisa de o artista conseguir, no palco, transcender suas limitações, sejam elas quais forem, é a realização completa. Essa é a grande essência do artista...

Foi aí que eu assumi minha personagem definitivamente. Aí veio essa coisa avassaladora do universo brechtiano, esse universo da exclusão, da maldição. Mas o que o Brecht faz pensar é que os malditos também são benditos. São inocentes também. Eu vejo por mim. Com o distanciamento que a maturidade traz e eu prezo muito, vejo essa “piração” toda que está aí até com certa ingenuidade. No melhor sentido. Porque não há jogo. O jogo só está no palco.

DF – A Bete [Dorgam] tem um trabalho de formação de clown, em que encaminha muito bem isso de você lidar com suas características, com tudo o que você acha ruim e bom. Como você lida com esses dois lados?

CM – É preciso encarar aquilo que é bom e aquilo que não é bom. Sem isso, o clown não existiria. Quer uma coisa mais chata do que uma pessoa que é sempre boazinha ou horrorosa? Nós somos as duas coisas o tempo todo. É essa coisa do universo do Brecht é muito isso. A pessoa mais maldita é também a mais bendita, até por mostrar seu lado obscuro para o outro.

DF – Você chegou a fazer versão das canções dele?

CM – Não. Eu nunca fiz nada, não escrevo nada. Eu só canto...

DF – Mas você dá “pitaco” nas versões?

CM – Dou “pitaco”, claro! Metida eu sou!

DF – Às vezes você fica de saco cheio?

CM – Não! Não tem essa de saco cheio. O que acontece, pelos menos duas vezes por mês, é eu me perguntar: Escuta, você acha que ainda vale a pena fazer mais alguma coisa? E acabo achando que sim, principalmente quando me sento ao piano e toco e canto. Essa é a hora boa. A hora plena. É a única hora. Como faço bastante isso, estou sempre reencontrando esse prazer.

(A filha da Cida entra na cozinha e passamos a falar de bolo de fubá, de tapioca, do frio, do vinho do Porto, de motocicletas, enfim, da vida realmente emocionante... Não de uma emoção avassaladora... somente emocionante e por isso mesmo tão intensa...)

Foto: J. Blanc

47

**Nelsinho Ribeiro e Lilian Blanc em
"Surabaya, Johnny!"**

DA NECESSIDADE DE SE SABER O QUE SE É

48

Por Reinaldo Maia

Bruno Perillo em "Babilônia"



É inútil, na área cultural, nestes tempos de globalização, de pós qualquer coisa, para se conseguir um espaço nos nichos mercadológicos, ter uma identidade. É tido como uma doença procurar por ou ter “identidade”. A inutilidade se dá pelo fato de que uma identidade nada ajuda para ser aceito pela mídia e/ou pelo mercado, que é quem determina o que deve ou não ser veiculado e consumido. Pelo contrário, ela acaba dificultando e provocando altas doses de rejeição. Isto acontece quando uma sociedade elimina do seu seio a existência do “diferente e do diverso”, mesmo que na superfície pareça cultivá-los. A “identidade” é substituída pela “conveniência oportuna”, que vem a favorecer a sua aceitação sem maiores problemas no circuito dos consumidores. A conveniência favorece a competitividade, que é o valor a nortear o que deve ou não sobreviver no mercado; a determinar quem é que deve ser eleito como “vencedor ou perdedor”; a substituir a noção de qualidade pela de quantidade, a substituir o cidadão pelo consumidor. Estes critérios são válidos tanto para os aspectos imateriais como os materiais da vida social e política do indivíduo.

O Teatro, como fenômeno da área cultural, assumiu nos últimos tempos, para si, essas máximas liberais buscando garantir seu nicho. Em uma sociedade em que a

massificação e a mediocrização dão o tom àquilo que pode ser chamado de cultura ou não, há que se buscar a qualquer custo uma constante adequação de sua “imagem” para suprir as necessidades e demandas do mercado. Para as leis do Mercado, o importante são os dividendos que se auferem em relação ao capital aplicado, isto é, quanto vai ser o retorno do dinheiro investido. Para o explorador capitalista, esse princípio vale para a produção de pão ou para a criação de um espetáculo teatral. Desde esse ponto de vista, por exemplo, teatro pode ser alguma coisa que tenha a ver com o que era feito na Grécia antiga e o que é feito em um quarto de hospital para se amenizar a dor de um doente. Algo que pode ser tanto nos corredores do Congresso Nacional como em uma sala onde se dá uma oficina de interpretação objetivando a inclusão social de jovens desempregados da periferia das grandes cidades.

Essa indefinição do que é teatro torna-se útil para o mercado cultural, que tem como fonte de financiamento econômico as “leis de incentivo à cultura” que são, para as empresas privadas, uma forma eficaz e legal de não pagar tributos, de aumentar os seus lucros e de ampliar a divulgação de sua marca junto aos consumidores. Para muitos, esse território sem lei e sem escrúpulos é o que define o que é e o que não é teatro e

cultura. Quem determina a política cultural e a teatral no Brasil é “meia dúzia” de diretores de marketing das estatais e das transnacionais. A definição, pois, do que seja teatro está a quilômetros de distância dos centros acadêmicos, dos coletivos criativos, dos estudiosos de Stanislavski e Brecht. Ela está sendo feita nas mesas dos “marqueteiros” de plantão que escolhem para suas marcas os produtos mais convenientes para divulgar sua imagem.

Para entender o que se passa com o teatro, talvez o melhor caminho seja buscar entender os distintos modos de produção vigente na realidade brasileira. Isto porque, como é sabido, o modo como se produz algo sobre determina a sua existência, a sua circulação e o seu consumo. Averiguar quais são as diferenças existentes entre esses modos de produção pode nos levar a entender os “teatros” existentes, hoje, no Brasil. Quais são suas “identidades”. E aí se podem definir critérios para se estabelecer o diferente e se igualar o igual. A cidade de São Paulo e os criadores/fazedores que nela atuam serão os parâmetros para estabelecer essa reflexão. Com isso não se coloca a produção paulista como paradigma, mas se assumem os limites deste trabalho que, por enquanto, não tem como pensar no Brasil como um todo, por completa ausência de dados sobre o fenômeno teatral nos diferentes Estados

da República. O particular paulistano pode ajudar a entender o que se passa nos demais estados.

Dois são as formas de produção/criação existentes: a empresarial, também conhecida, no século passado, como o teatro feito pelas Companhias e o teatro de grupo, realizado pelos coletivos criativos. Estabelecer o que caracteriza um ou outro modo de produção torna-se importante para que se tenha algum parâmetro para se discutir que “políticas públicas” são mais eficazes para o desenvolvimento destas distintas maneiras de se ver e fazer teatro. Por outro lado, contribui para desmistificar os discursos que entendem essa diferença apenas como um resquício da disputa político-ideológica levada na sociedade. Para o Teatro se tornar uma instituição há que estabelecer, claramente, as suas diferentes formas de produção, para se diagnosticar as necessidades e as demandas para implementar o seu desenvolvimento. Se em outros setores da sociedade brasileira o modo de produção capitalista deu profundos saltos na sua estruturação nos últimos anos, no Teatro ainda se engatinha para se entender os papéis das iniciativas pública e privada no que diz respeito ao fomento e a seu financiamento. Esse atraso faz com que o “bem cultural”, em particular o teatro, tenha uma distribuição injusta só comparável à injusta distribuição da riqueza nacional. Uma peque-

na minoria usufrui e é beneficiada pela maior parte da produção/criação cultural e pelos recursos que são alocados, sejam públicos e/ou privados, para o seu fomento e financiamento.

Vamos começar essa tentativa de caracterização do “diverso” buscando no Dicionário do Teatro Brasileiro o verbete que fala sobre as companhias teatrais:

“Companhia Teatral. Associação de pessoas, grupo organizado reunido em torno do objetivo de fazer teatro, cujas origens remontam ao início dos tempos modernos. (...) Ainda que não exista clareza documental absoluta sobre o aparecimento das primeiras companhias profissionais dignas plenamente deste nome, tudo indica que a sua pátria foi o território italiano e o seu palco a nascente Commedia dell’Arte. (...) A companhia teatral será a forma de organização produtiva básica da classe teatral do século XVIII ao século XX, momento histórico em que surgiram outras modalidades de articulação, como os grupos e as carreiras individuais independentes”.

“(...) O final do século XIX e o início do século XX foram marcados pelo florescimento do teatro ligeiro, situação que ocasionou o aparecimento de companhias dotadas ainda da mesma estrutura dezenovista,

porém com número extenso de componentes, arregimentados por contratos de curta duração, para atuarem nas operetas, revistas, comédias e burletas, sob a batuta, por vezes, de empresários “de fora”, quer dizer, capitalistas sem relação direta com o trabalho teatral específico”.

Se o verbete dá conta de explicar a história do surgimento das companhias teatrais, ao fazer sua gênese, ele pouco nos ajuda a compreender o que de fato se mostra como fundamental neste modo de produção teatral. Ou seja, as companhias surgem da “especialização” dos que criam e fazem teatro na Idade Média, com as companhias de Comédia dell’Arte. É a primeira forma que alguém encontra para explorar a mão-de-obra dos “artistas de teatro”. Vale lembrar que corresponde ao período do mercantilismo, o pai-avô do atual capitalismo transnacional. O homem, em todos os setores, começa a ver a natureza e os homens como possibilidades de auferir lucro com o esforço e trabalho de outrem. Esse “modo” de criar/fazer teatro, através dos tempos, vai se aperfeiçoando e chega aos requintes dos tempos atuais com a transnacionalização dos “produtos”, caso de fenômenos como os musicais da Broadway que hoje são grande sucesso de público nos países periféricos reproduzindo as montagens das grandes metrópoles. A produção em série fordiana

chega ao mundo do entretenimento.

Mas o verbete peca pela sua “visão católica” arrependida, quando fala do aparecimento e/ou institucionalização do empresário no teatro ligeiro: “(...) sob a batuta, por vezes, de empresários ‘de fora’, quer dizer, capitalistas sem relação direta com o trabalho teatral específico”. O que significa “empresários ‘de fora’, capitalistas sem relação direta com o trabalho teatral específico”? Ora, é com essa visão confusa, que se pretende fazer a defesa do “teatro”, que não vê a sua realidade produtiva inserida no mundo real. Como se o teatro fosse algo muito especial e distinto da vida social, que leva a pensar que o “empresário”, quando se estabelece na relação produtiva do fazer cênico, seja algo “de fora”, sem relação direta com o trabalho teatral específico. Ora, o empresário e o modo de produção, neste modo de produção, estão intrinsecamente ligados. A existência da exploração da mão-de-obra trabalhadora e o estabelecimento da relação produtiva em que um é o dono e os demais são empregados, são como irmãos siameses e determinam o modo de ser deste teatro feito nestas condições, assim com em outras áreas econômicas. Ver o empresário como um alienígena e estranho ao processo só dificulta entender o seu papel e sua função. Inibe a reflexão e descaracteriza, o que deveria deixar putos os “empresários”,

esse possível ramo econômico da cultura de massa. Apesar de sermos uma economia periférica, com a globalização, esse tipo de exploração já nos alcançou, vide as empresas multinacionais que aqui aportaram na última década.

Essa confusão é que traz sérios problemas para o teatro e para as companhias nacionais. A confusão existente entre o “patrão” e o “empregado”, já que em muitas ocasiões o “patrão” é uma espécie de *Jeckyl and Hyde*, isto é, parte do dia é o “empregador”, parte do dia é ele mesmo o “empregado”. Caso das companhias formadas em torno de um grande nome que é, ao mesmo tempo, o protagonista da peça e o empresário (dono) da montagem. Não é à toa que esse tipo de “produção” não consegue institucionalizar o teatro como gerador de emprego. Por ser confusa a relação produtiva, o elenco, a equipe criadora do espetáculo (cenógrafos, figurinistas, diretores musicais, etc. e tal, que são os trabalhadores, isto é, vendem sua “força de trabalho”) aceitam trabalhar em regime de cooperativa, apesar de haver um “pai/patrão” dono da montagem. Ou seja, todos fazem um “investimento” indireto no “risco” que é o processo de ensaio do espetáculo, mas após a sua estréia e consolidação como “sucesso” o lucro, quando há, vai para a bolsa do “patrão/cooperativado”, mas se houver prejuízo será socializado. Não é à toa que

temos na área teatral trabalho com carteira assinada. Essa prática, inclusive, foi absorvida pela televisão que, para não pagar direitos trabalhistas, não contrata o trabalhador, mas uma "firma" de prestação de serviço cujo dono é o próprio "artista" contratado.

No caso do Brasil, o "empresário" na área cultural e teatral é de uma ordem muito especial: o capitalista "sem capital". Ele só é "empresário" se conseguir patrocínio de alguma empresa, públi-

Foto Lenise Pinheiro

Valdir Rivabem em "Frankenstein"

ca e/ou estatal, utilizando-se dos benefícios das Leis de Incentivo à Cultura. Ou seja, são empresários de ocasião, sem nenhum capital de giro/risco. Eles "gastam" o que conseguem captar das empresas. Para isso apresentam o seu cartão de visita e de lucratividade, que é a ficha técnica do espetáculo recheada de nomes "tele-visivos e presentes nas mídias impressas e eletrônicas". Trabalham sobre o consagrado, o já conhecido, o testado. É empresário para contabilizar o lucro e para apresentar às empresas, públicas e/ou privadas, a oportunidade de não pagarem impostos devidos ao Estado. As exceções servem para confirmar a regra. Essa característica, de simples agenciadores e intermediários do Capital, é que faz com que o teatro comercial no Brasil não seja capitalizado e seja dependente, para sua existência, dos recursos públicos e/ou do capital privado das empresas. Ou seja, ele é privado no lucro e público nos recursos necessários para a sua existência.

Desde este ponto de vista, as "companhias teatrais" (empresárias) têm uma ligação com o teatro determinado pela ótica "comercial". Isto é, aplicar em teatro é uma maneira de ter lucro, seja para o "empresário/intermediador" que, no caso brasileiro, com raras exceções, não investe nenhum dinheiro próprio. Ou seja, o empresário nacional na área do teatro é aquele

que auferir lucro com a atividade do entretenimento por ser um agente “arrecadador/captador” de recursos “alheios”, oferecendo em troca, ao patrocinador/investidor, as benesses do recurso público, ou a isenção de tributos devidos pela empresa. No horizonte destas produções, não há nada além do que o lucro que pode ser auferido, não mais do dinheiro vindo da bilheteria (vide as temporadas que diminuíram no país e hoje se reduzem às sextas, sábados e domingos, os dias de récitas teatrais), mas da capacidade do “empresário” em criar projetos atraentes às empresas que o capacitem a captar recursos. Projetos que tenham a ver com a imagem das financiadoras, mais do que com uma “política” ou visão do empresário sobre o teatro a ser feito. Para as empresas, a sedução se dá em dose dupla: fuga tributária e propaganda “social” de sua marca. Sendo essa a realidade nacional, não se deveria ter vergonha do que se é. Essa é a nossa singularidade de “empresário teatral”. Mas, envergonhado, ele quer se travestir de “agente cultural”, intelectual, homem de teatro e esquece que a sua função, pelas regras mesmo do capitalismo, é a de ser um agente econômico do capital, para que seu ramo de negócio prospere. O seu maior cabedal não deve ser o de “pensar”, mas o de “investir”. O que o liga e/ou pode torná-lo útil ao Teatro é o aporte de Capital que traz e aplica nele. O auge dessa experiência capitalista,

na produção teatral brasileira, se deu na década de 40 com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia, pelo industrial Franco Zampari, que veio a falir por não ter o país “renda per capita” suficiente para manter uma atividade capitalista como essa e porque a burguesia nacional não se interessa em estimulá-la com recursos próprios.

Mas o que nos diz o Dicionário a respeito dos grupos teatrais? Há de fato um “modo de produção” diverso, que constitui uma singularidade capaz de gerar um teatro distinto? Vamos recorrer, como no caso das companhias, ao Dicionário de Teatro Brasileiro.

“Grupos Teatrais

Presentes com maior assiduidade no Brasil a partir de meados da década de 1970, caracterizam-se como equipes de criação teatral que se organizam em cooperativas de produção, o que acaba determinando a autoria comum do projeto estético e a tendência à coletivização dos processos criativos, pois ‘o grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho’.

(...) Na fase de maior afluência, de meados da década de 1970 ao princípio dos anos 80, os grupos dividem-se em duas correntes claramente identificadas.

A primeira, definida pelo teor político das propostas, reúne equipes que desenvolvem atividades nas periferias urbanas e se autodenominam independentes. Sua principal característica é a intenção de exercitar uma linguagem popular, conjugada a uma motivação política, projeto que se afasta do circuito comercial de produção e veiculação do teatro, e envolve uma intensa militância junto à população das periferias. (...) Na segunda corrente, alinham-se os grupos envolvidos com pesquisas de linguagem cênica, em que a investigação do teatro e a experimentação de novos modos de fazê-lo aparece, senão como proposta, ao menos como resultado evidente dos processos criativos. Movidos por objetivos semelhantes e experiências sociais comuns, na produção contínua de uma série de trabalhos, conseguem desenvolver pesquisas consistentes, em longos processos de auto-expressão artística que se amparam na criatividade do ator e na teatralização de experiências subjetivas, com a exploração de temáticas do cotidiano.

A permanência de um núcleo mais ou menos fixo dos participantes parece ser o fator determinante do sucesso dessas equipes, pois a manutenção de um pólo criador favorece o avanço das conquistas técnicas e artísticas, e cria uma identidade coletiva, viabilizada pela experimentação conjunta. Embora esta úl-

tima não seja o ponto de partida para a realização dos espetáculos e não figure como opção programática, o desenvolvimento de idéias e procedimentos ensaiados em montagens anteriores acaba favorecendo a constituição de uma linguagem particular e, nos casos mais bem-sucedidos, a invenção de um repertório original, fruto de criação coletiva.

(...) A partir dos exemplos mencionados, observa-se que, nos anos 90, o teatro de grupos ressurgiu em novos moldes, pautando-se por um procedimento de criação denominado processo colaborativo (...)."

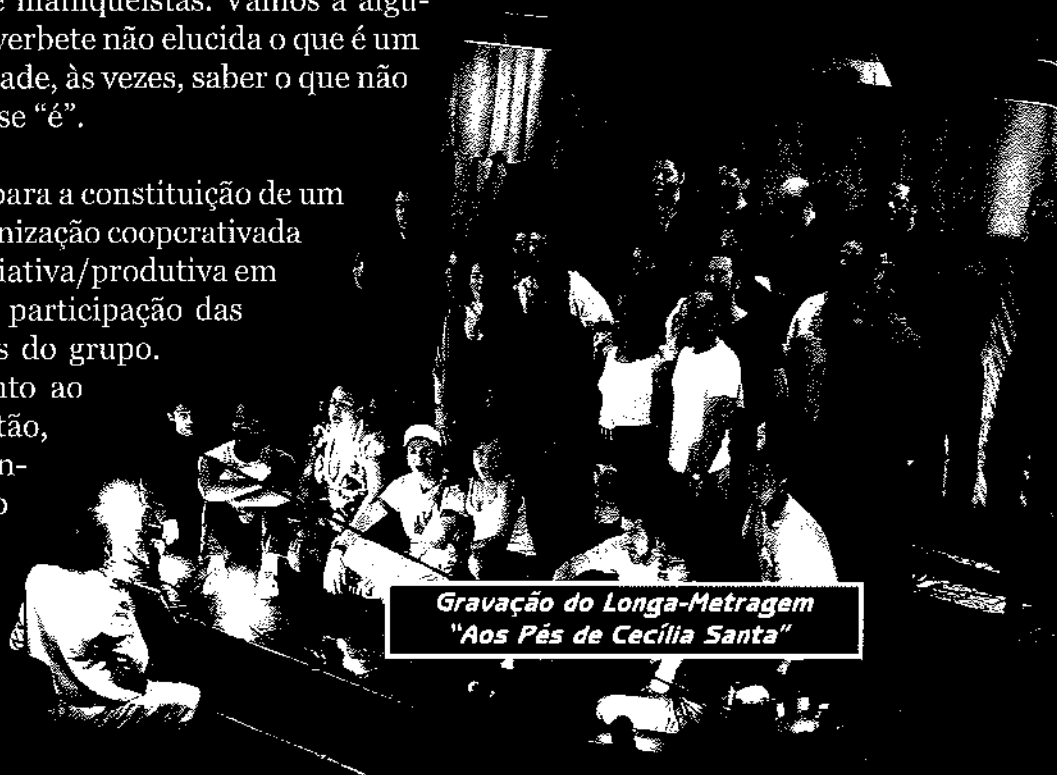
O verbete sobre os grupos teatrais, diferentemente do verbete da companhia teatral, é escrito com um olhar "preconcebido" e, até certo ponto, preconceituoso. Ou seja, é como se os grupos de teatro e a história de seu desenvolvimento no Brasil não tivessem desempenhado nenhum papel importante. No entanto, olhando-se para o século passado, vamos ver que, culturalmente falando, o que conta no desenvolvimento da linguagem teatral brasileira se deve aos coletivos criativos, isto é, aos grupos. Bastaria citarmos os mais conhecidos como o ARENA, o OFICINA, o OPINIÃO, os trabalhos desenvolvidos pelo CPC e MCP, o UNIÃO e OLHO VIVO, os Grupos Independentes, etc. e tal. Mas esta é outra história.

No verbete, os grupos aparecem determinados sob algumas características que são tomadas como essenciais para se determinar o que é e o que não é um grupo teatral: organiza-se em cooperativa; autoria comum do projeto estético; coletivização dos processos criativos; eliminação da divisão social do trabalho. Isto no que diz respeito à sua organização interna. Quanto a sua manifestação externa são colocadas duas correntes: uma definida como de teor político, com linguagem popular e fora do circuito comercial, marcada por intensa militância política; a segunda, como de pesquisa da linguagem cênica, como processo de auto-expressão artística, isto para os anos 70 e 80. Nos anos 90, definem um grupo pela escolha de seu processo de criação, que no caso é o chamado processo colaborativo.

Definições extremamente reducionistas e maniqueístas. Vamos a algumas referências para deixar claro como o verbete não elucida o que é um grupo teatral. Como dizia Oswald de Andrade, às vezes, saber o que não se “é” é tão importante como saber o que se “é”.

Na década de 70 não era questão central, para a constituição de um grupo teatral, a questão econômica. A organização cooperativada se dava como resultante de uma relação criativa/produzida em que todos os integrantes eram iguais na participação das decisões estéticas, políticas e econômicas do grupo.

Se existia uma discussão presente, quanto ao modo de produção, era a da auto-gestão, muito incentivada por Maurício Tragtenberg, intelectual presente e atuante junto aos grupos. No entanto, é importante ressaltar, essa igualdade nas decisões do coletivo artístico (como, por exemplo, do projeto artístico), necessari-



*Gravação do Longa-Metragem
"Aos Pés de Cecília Santa"*

amente, não eliminava a divisão social do trabalho, mesmo que o grupo tivesse como sistema de trabalho para suas obras a “criação coletiva”. Esse é um engodo que necessita ser esclarecido até para se entender, na atualidade, a diferença entre o processo de criação coletiva e o processo colaborativo. O que era central para os grupos, para a sua estruturação, na década de 70, particularmente os mais atuantes politicamente, devido mesmo à existência da censura política, era o posicionamento político de seus integrantes. Atitude necessária para a sobrevivência artística e política dos grupos e de seus integrantes. O fato de terem se deslocado para a periferia das grandes metrópoles se dá, não por uma visão comercial, mas para se safar da censura e conseguirem desenvolver o projeto artístico e ético sem os impedimentos encontrados nos teatros comerciais do centro da cidade, impostos pela perseguição política. Não devemos esquecer que, para esses grupos, o teatro tem uma função social a cumprir e, em tempos de ditadura política, para corresponder à sua época, necessitavam colaborar com a “organização da sociedade civil” para se contrapor ao autoritarismo vigente. E para cumprirem com esses objetivos tinham que ser criativos em termos estéticos e políticos.

Desde este ponto de vista, a visão da existência de duas correntes, que para sintetizar chamaremos de

“política” e “experimental”, é de uma inocência, para se dizer o mínimo, imperdoável em um pesquisador. Os chamados grupos “envolvidos com pesquisas em linguagens cênicas” são fruto de uma época em que a situação política encontrava-se mais branda e tinha início a “abertura política” para o todo da sociedade. Esses grupos, denominados de experimentais, no verbete, eram oriundos, na sua maior parte, da classe média, tiveram sua formação nas escolas de teatro e vêm, na forma de trabalho em grupo cooperativado, um meio de viabilizar suas “criações”. É por volta do final dos anos 70 que é criada a Cooperativa de Teatro como solução econômica para as produções teatrais, escapando assim das regras do Sindicato dos Artistas e da APETESP. No entanto, é diminuí-los (os grupos) classificá-los como só sendo “experiências de auto-expressão”, já que muitos desses grupos, em suas obras, discutiam politicamente a situação da classe média que, diante da realidade do país, não tinha para onde correr. A “crise existencial” da pequena burguesia que se manteve omissa nos anos negros da ditadura. Não se contrapunham aos “grupos políticos” pelo fato deles não fazerem experimentações, já que o próprio deslocamento para a periferia, a necessidade de falar a um público “desabitado” ao teatro fez com que “os grupos políticos” “experimentassem” em cada espetáculo formas de manter a comunicação com o público, que de

alguma maneira eram absorvidas, também, por esses novos coletivos. Como temos uma memória fraca, esquecemos que as grandes conquistas estéticas no século passado deram-se no interior dos grupos de teatro, no Brasil e no mundo. Não devemos esquecer, por exemplo, o papel que desempenhou o Teatro de Arena no desenvolvimento da dramaturgia e da representação nos anos 50 e 60. Até porque, vale recordar que, nos anos 80, os grupos que se instalaram na periferia nos anos 70, muitos deles, já tinham voltado para o “centro”, abandonados que foram pelas organizações políticas da sociedade civil após a abertura política.

Se as distinções usadas pelo dicionário, no que diz respeito aos anos 70 e 80, não nos servem para definir o que é um “grupo teatral”, a usada para os anos 90 cria um caos ainda maior. Ou seja, ao elegerem o que é “acidental”, a forma de trabalho artística do grupo, para defini-lo, faz com que não se compreenda o que é essencial para se definir o que é um Grupo Teatral nos dias atuais. Ou seja, quem não trabalhar, hoje, com o processo colaborativo não é grupo teatral? É isso que quer dizer o verbete ao falar dos grupos a partir dos anos 90? Creio que esse método de tratar a realidade nos lembra um pouco o método dos regimes autoritários, isto é, o que não corresponder à sua “cartilha” é posto fora da história. Stalin fez isso com o

realismo socialista. Hitler fez isso com a arte “pura”. O regime militar fez isso perseguindo os “comunistas e suas criações”. E nos anos 90, um crítico, ao escrever um livro sobre o movimento teatral, fez isso ao não citar os trabalhos e os coletivos que não faziam parte de sua “entourage”, prestando um desserviço ao teatro brasileiro.

Mas como poderia ser caracterizado, hoje, um grupo teatral? Pela sua organização interna administrativa e econômica? Por sua posição política? Pela sua “maneira” e “processo” de criação de suas obras? Por seu repertório artístico? Pelas atividades extra teatrais que desenvolve? O que o distinguiria das companhias teatrais, isto é, do teatro comercial? Pelo número de seus integrantes? Por possuir um espaço “próprio”?

Não é fácil fazer essa distinção, mas é necessário. E a dificuldade advém de que algumas características não dizem respeito e não são só encontradas em um grupo teatral. Posicionamento político, processo de trabalho, repertório, atividades extra teatrais, número de integrantes e espaço próprio não são características só de um grupo teatral. Elas podem ser encontradas em uma companhia estável, por exemplo. O que interessa estabelecer é o que torna um grupo de teatro, apesar da redundância, um grupo de teatro e que o torna

distinto do “modo de produção” encontrado em uma companhia teatral. Porque se é verdade que o modo de produção determina o resultado do que é produzido, é o que pode estabelecer políticas públicas distintas.

“Na produção social de sua vida, os homens estabelecem determinadas relações necessárias e independentes de sua vontade, relações de produção que correspondem a uma determinada fase do desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. O conjunto dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade – a base real sobre qual se ergue a superestrutura jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material determina o caráter geral do processo da vida social, política e espiritual (...)”.

Na sociedade capitalista, o modo de produção hegemônico é o capitalista. Isto é: há os que detêm o Capital e aqueles que vendem a sua força de trabalho. A primeira constatação que fazemos, ao olhar a história do teatro universal, é que nos trabalhos em “grupo” a relação de produção existente entre os participantes está na contramão da história da relação de produção capitalista. Em um grupo não há o indivíduo e/ou indivíduos que detêm o capital e os que vendem a força de trabalho,

tal qual em uma empresa capitalista. A relação que se estabelece entre os participantes é de igualdade, de fato, na relação produtiva. De alguma maneira é, como preconizavam os anarquistas, uma organização produtiva de auto-gestão. Essa é a primeira grande diferença entre uma companhia e um grupo de teatro. Algo que de fato lhe dá uma forma singular de organização em termos de “modo de produção”. Relação que determina de modo fundamental a vida e a existência desse coletivo criativo. Mas há um fato a ser salientado. O “modo de produção” autogestionário, que apontamos como uma característica singular dos grupos teatrais, é uma opção feita politicamente e não apenas uma “maneira” oportunística de suprir a falta de recursos econômicos para se realizar uma produção teatral.

A opção pela autogestão é escolha política. É uma escolha como recusa da relação produtiva encontrada na maioria das companhias existentes na sociedade capitalista, onde os “criadores” vendem sua força de trabalho especializada para o detentor do Capital. Isto é, são assalariados sem nenhum poder de decisão no que diz respeito à determinação do encaminhamento a ser dado à “criação”. Num coletivo autogestionário, em um grupo, os participantes detêm o poder de decisão em todo o processo “produtivo/criativo”. Ou seja, decidem sobre o que fazer, para quem e como

fazer. Todos participam dos ganhos, como das perdas. Há uma divisão social do trabalho, mas essa divisão não hierarquiza, como em uma relação produtiva capitalista, os participantes entre funções de chefia e de chefiados, de pensantes e de práticos, etc. e tal. É o reconhecimento de que, no processo de criação do grupo, todos os indivíduos, sejam eles “artistas”, técnicos e/ou administradores são importantes para que sejam alcançados os resultados pretendidos. E por que isso é fundamental para a determinação do que seja um grupo ou não?

60 Se a decisão para se organizar em um grupo não se dá por oportunismo econômico, mas por escolha política consciente, o fator “consciência” da opção é o que torna todos iguais politicamente para tomar as decisões que determinam a existência do grupo. A igualdade não se dá apenas, no que diz respeito à distribuição das responsabilidades, dos dividendos e do trabalho, mas tem a ver com a responsabilidade política que o indivíduo assume ao vivenciar a “liberdade” de determinar os caminhos de sua vida criativa/produtiva. Fundar um grupo não é, pelo dito anteriormente, uma ação “cristã” de estabelecer uma igualdade formal entre os participantes. A existência do grupo se contrapõe à regra do sistema econômico existente na sociedade. É um microensaio de uma nova forma de

organização social que se vivencia no coletivo criativo, no grupo. Um grupo não é, assim, um “ajuntado” de desempregados, de mão-de-obra barata e disponível no mercado de trabalho. Vê-lo assim é diminuir sua importância para a transformação das relações de produção de modo geral e, em particular, nas artes. É desconsiderá-lo como experiência social importante de uma forma diferenciada de “produção e de relação produtiva” entre os homens.

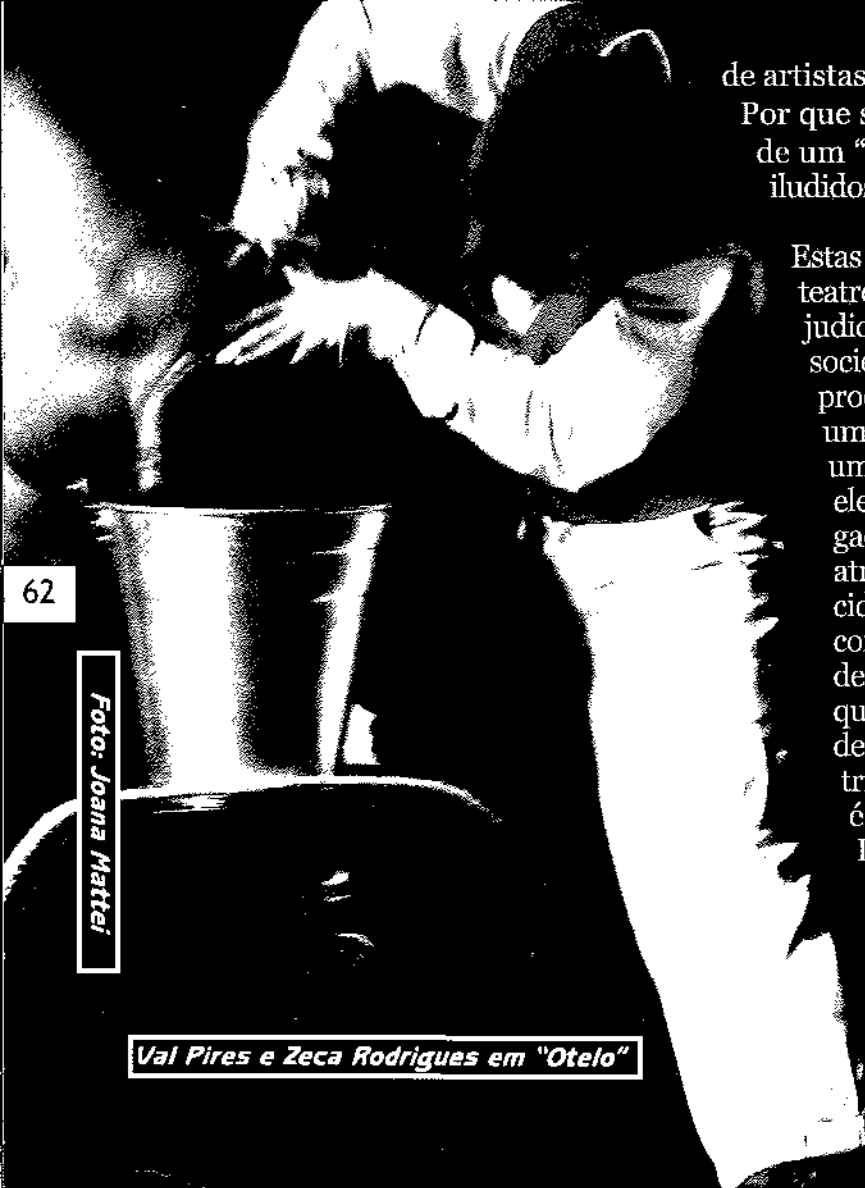
Entender essa opção como modo de produção artística é determinante para se entenderem as escolhas estéticas e éticas que são feitas por um grupo, o que o distingue ainda mais das companhias teatrais (modo de produção capitalista). Uma se dá sobre o paradigma “político” que o grupo tem para si. Na companhia (empresa), o paradigma é o “mercado”, a oportunidade de auferir ou não lucros e dividendos para aquele que “investe” seu capital. O grupo tem, para sua história, uma visão a médio, longo prazo, para sua concretização, amadurecimento e constituição de uma história. O processo é tão ou mais fundamental do que o resultado. À empresa o que interessa são os resultados a curto prazo, o retorno mais rápido possível do capital investido. O processo é menos importante do que “o saber fazer”, com que se ganha tempo e economizam recursos. O já conhecido, o consagrado, o já testado

a preponderar sobre o experimento, o “não sabido”. A conservação em detrimento da ruptura. A companhia tem como “norte” o mercado e suas leis. O grupo tem como “norte” a busca dos caminhos que possam melhor desvendar o homem e a sociedade onde vive e atua.

Quando da redação da Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, “que tem como objetivo apoiar a manutenção e a criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando ao desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo”, define-se como fator primordial à análise dos projetos propostos, o “núcleo artístico” como definidor dos concorrentes. Isto é, “os artistas e técnicos que se responsabilizam pela fundamentação e execução do projeto, constituindo uma base organizativa com caráter de continuidade”. Desta definição do núcleo artístico se podem tirar características que definem se um “ajuntado de indivíduos” constitui, para efeito da Lei, um núcleo. Os concorrentes têm que constituir um coletivo de artistas e/ou técnicos que se responsabilizam pela fundamentação (pensamento) e execução (prática) do projeto (veja: não se resume a apenas uma montagem, série de cursos, mas a um projeto, isto é, a uma visão do todo do trabalho desse núcleo.) Com caráter de continuidade (ou seja,

o projeto se dá no eixo do tempo e do espaço em que age o núcleo.). Essa caracterização do núcleo artístico, para efeito da lei, reconheceria uma “companhia empresarial”, desde que com trabalho contínuo e tendo um núcleo artístico, como legítima concorrente. Diferentemente do que pensam muitos “empresários e/ou participantes de companhias”, eles não estão excluídos da Lei. O que acontece é que não cumprem com o preceito fundante da lei que é terem um Núcleo Artístico. Um grupo, além de ter um núcleo artístico, para se definir como tal, ainda tem que se caracterizar pelo seu “modo de produção”, em que a divisão social do trabalho e/ou das responsabilidades não tem a ver com o Capital de cada participante, mas com a “consciência política” de uma gestão compartilhada, e todos os indivíduos do grupo são responsáveis pela sua “teoria” e pela sua “prática”.

Na atualidade do teatro paulistano, para ficar neste caso que conheço, quantos grupos poderíamos dizer que são, realmente, grupos? Ou melhor, quantos denominados “grupos” não passam de modos de produção anômalos do empresarial e que existem por conta de um “mercado de trabalho” inexistente e deformado da área cultural do Brasil? Poderíamos dizer que um “ajuntado” de artistas liderado por um diretor, com projeto artístico e ético, é um grupo? Ajuntado



de artistas, para uma montagem eventual, constitui-se num grupo? Por que são necessárias todas essas considerações? Para a defesa de um "nicho do mercado", como gostam de falar alguns "artistas" iludidos com o liberalismo da globalização?

Estas considerações tornam-se importantes não pelo que é "extra-teatro", mas principalmente, pelo que acaba influenciando e prejudicando o próprio "fazer" teatral e a sua institucionalização na sociedade em que vivemos. Essa "promiscuidade" dos modos de produção leva à promiscuidade do "fazer teatral", que passa a ser um passatempo de alguns indivíduos, enquanto não arranjam um "contrato de trabalho" na mídia televisiva. E desse modo ele é visto e considerado pelos organismos públicos, encarregados de implementar políticas objetivando cumprir com suas atribuições constitucionais de garantir um direito elementar do cidadão. Não é visto como "profissão", como, também, não é considerado como "vocação". Oscila entre ser um passatempo de uma determinada classe econômica com renda "per capita" que permite brincar de fazer arte; ou atividade "apaixonada" de idealistas com vocação para se tornarem salvadores da pátria. Não devemos esquecer que a origem do teatro no Brasil é a "arte" dos jesuítas na sua ação catequética para os gentios. Desde a sua origem ele goza de uma promiscuidade ideológica.


Promiscuidade que não é privilégio do fazer cênico. Não devemos esquecer que em nosso país essa relação promíscua com as coisas e a vida têm seu fundamento na relação promíscua que se tem entre o que é público e o que é privado, herança de nossa colonização. Conforme o interesse

do momento, nomeamos as “coisas e a relação entre elas”. Vejamos alguns exemplos dessa relação interesseira com o que é público e o privado. Um dos exemplos gritantes se deu no governo de FHC com relação a salvar os Bancos privados da falência com o PROER. Em vários governos se deu anistia à dívida contraída pelo *agrobusiness*, como se todos os cidadãos tivessem que arcar com o prejuízo. A vida e a legislação de nossos parlamentos federal, estaduais e municipais estão cheios de exemplos de “leis” que são criadas visando a privilegiar esse ou aquele interesse privado à custa do aparelho de Estado. De alguma maneira podemos dizer que o nosso “capitalismo” é fruto dessa promiscuidade entre o público e o privado. No caso do teatro não poderia ser diferente. A confusão entre o que é uma companhia, isto é, uma iniciativa privada de caráter capitalista e um grupo, iniciativa privada autogestionária, atende aos interesses daqueles que entendem o aparelho de Estado como uma oportunidade de “bons negócios” a favorecer seus interesses particulares.

Um exemplo já citado é o das Leis de Incentivo que, mais do que cumprir os seus princípios de criação, hoje, atendem aos interesses dos captadores e dos responsáveis pelo marketing das empresas. Ou seja, antes de incentivar a cultura, o que se busca é a melhor maneira de se tirar proveito dos benefícios para si próprio. Mas esse tipo de “proveitador” também é encontrado no meio dos “grupos”, isto é, de ajuntados de indivíduos que se servem da prerrogativa de se autoneomarem “cooperativados” para usufruírem de situações que os favorecem. Assumem a “fantasia” do

nome grupo para burlar as leis trabalhistas e as leis do fisco. Quando lhes interessa, são “empreendedores”, quando não, são “vacionados”. Daí termos um teatro que se pretende comercial, mas cuja qualidade artística e seriedade empresarial são amadoras. E um teatro de grupo, não comercial, cuja qualidade artística é empresarial e a seriedade empregatícia é “amadora”, para se dizer o mínimo.

Essa confusão fica clara quando olhamos as entidades de representação existentes. É um quadro ilustrativo da relação promíscua da área teatral no que diz respeito aos “modos de produção”. Não sabem a quem representam e, por não saberem, não sabem o que reivindicar para cumprir com os seus compromissos políticos e de classe. Diante disso, o diferente é tratado como igual e torna-se um “pecado” querer identificar as diferenças para se poder estabelecer o que é o todo social. Essa dificuldade torna os coletivos artísticos, seja o das companhias e/ou o dos grupos, conjuntos de indivíduos alienados de suas relações produtivas, o que equivale a dizer, alienados do “ofício” que se propuseram a exercer. Não são força de trabalho à venda, porque inexistente um mercado. Também não são detentores de suas relações produtivas, porque são inconscientes da liberdade e do que significa a autogestão na relação produtiva. E diante desse quadro caótico o aparelho de Estado se aproveita para se manter omisso e não pensar a questão cultural e, em particular o teatro, como uma questão de Estado e um direito elementar do cidadão.



Galpão do Folias
Rua Ana Cintra, 213
Santa Cecília - CEP: 01201-060
Telefone: (11) 3361.2223
folias@terra.com.br

Praticável do Folias
Rua Ana Cintra, 202 - Mezzanino
Santa Cecília - CEP: 01201-060
Telefone: (11) 3334.0457
praticaveldofolias@terra.com.br

Foto: Joana Mattei

Eduardo Marques em "Las Muchachas"


PREFEITURA DA CIDADE DE
SÃO PAULO
SECRETARIA DE CULTURA

PROGRAMA MUNICIPAL
DE FOMENTO AO TEATRO
PARA A CIDADE DE SÃO PAULO
1813 275-02


COOPERATIVA
PAULISTA
DE TEATRO

www.galpaodofolias.com