ensaios sobre teatro

Jean-Jacques Alcandre
Pedro Süssekind
Luiz Camillo Osorio
Silvia Soter
Silvana Garcia

entrevista com

Marcio Meirelles

do Bando de Teatro Olodum

F o l h e t i m

Teatro do pequeno Gesto



número 22
jul-dez

2022

Expediente

FOLHETIM
ISSN 1415-370X
julho a dezembro de 2005

Uma publicação do
Teatro do Pequeno Gesto

Editora geral
Fátima Saadi

Conselho editorial
Antonio Guedes, Ângela Leite Lopes e Walter Lima Torres

Colaboraram nesta edição
Antonio Carlos Bernardes, Christine Junqueira, Jean-Jacques Alcandre, Luiz Camillo Osorio, Marcio Meirelles, Pedro Süssekind, Silvana Garcia, Silvia Soter

Projeto gráfico e capa
Bruno Cruz

Produção de imagem
Luiz Henrique Sá

Foto de capa
Marcio Meirelles (Rapunzel, *roteiro e direção de Marcio Meirelles, texto em verso de Cleise Mendes, Grupo Avelãz y Avestruz, 1981. Conceição Perroni e Bárbara Vasconcelos).*

Fotos entrevista
Guga Melgar

Revisão
Paulo Telles

Transcrição da entrevista
Márcia Alves

Copydesk da entrevista
Fátima Saadi e Juliana Lugão

Estagiária
Juliana Lugão

Secretária
Márcia Alves

Agradecimentos
Ana Kfouri, Angela Blazo, Antonio Gilberto, Antonio Grassi, equipe do CEAE (Christine Braga, Marilda Miranda, Felipe Galdino, Márcia Paulino, Alex Lopes e Marcelo Martins) e equipe SESC Tijuca (Maurício Malina e Silvana de Paula), Edelcio Mostaço, Helio Eichbauer, Hilton Cobra e Cia. dos Comuns, Isabel Gomide, Jailson de Souza e Silva e equipe de Imagens do Povo - Observatório de Favelas; Maria José Michalski, Mauro Leite e Rosa Magalhães, Teatro da Vertigem, Cia. São Jorge de Variedades

---

Teatro do Pequeno Gesto
Tel/Fax 21 2558-0353
www.pequenogesto.com.br

jul-dez 2005

Folhetim 22

Teatro do pequeno gesto

Sumário

Editorial **5**

Teatro e identidade coletiva. Teatro e interculturalidade **8**
Jean-Jacques Alcandre

Ensaio sobre a poética na *República* de Platão **32**
Pedro Süssekind

Arte e política **42**
Luiz Camillo Osorio

Tecendo a cidade: a experiência da
Escola de Dança da Maré – Ceasm **50**
Silvia Soter

Teatro político. Verso e reverso **68**
Silvana Garcia

Em foco **78**
4 perguntas de Antonio Guedes a Antonio Carlos Bernardes

Resenha
Yan Michalski: um crítico em cena **86**
Christine Junqueira

Marcio Meirelles: entre fábula e discurso **94**
Entrevista a Antonio Guedes, Fátima Saadi e Juliana Lugão

editorial

Convite à POLITIKA!, tema deste número de *Folhetim*, foi o nome dado a uma parada no ritmo de produção de espetáculos e de viagens que vinha há sete anos impulsionando o Teatro do Pequeno Gesto. A intenção, com essa parada, era retomar fôlego e recuperar um antigo hábito: refletir sobre o nosso próximo passo. E havia algo que vinha, há dois anos, me convidando e que, de alguma forma, poderia determinar uma mudança no modo de trabalho da Companhia. Era o Fórum das Artes, que surgiu em janeiro de 2003 e que nos envolveu como uma espécie de furacão.

O Fórum foi um movimento político que surgiu no Rio, durou dez meses, com assembléias semanais e um quorum médio de cem pessoas de diversas áreas e tendências artísticas. Desde que me vi integrando a comissão organizadora desse movimento, passei a incluir um viés político na questão de fundo predominantemente estético que norteava nosso trabalho no Teatro do Pequeno Gesto. A partir daí, comecei a tentar entender como a vida real, esta vida ordinária, cotidiana, invade o nosso trabalho e senti necessidade de abrir um diálogo entre o pensamento estético e os acontecimentos mais imediatos.

Dentro do Fórum das Artes, eu defendia a ação reflexiva, em contraposição ao desejo de uma ação inspirada nos movimentos políticos do passado, com passeatas, gritos e enfrentamentos. Eu considerava que era necessário repensar a ação política, visto que não se pode, em nenhuma instância (salvo exceções gritantes como foi o caso de Collor), condenar em bloco as atitudes de um governo eleito democraticamente. Hoje em dia, na luta política, não é mais possível nos pautarmos por um princípio de polarização da discussão, princípio aprendido com a guerra fria, com a ditadura militar, com o discurso baseado no maniqueísmo, baseado na exclusão que se reveste de um verniz moralizante – pois, segundo esse modo de pensar, o que é mau não pode ser bom e vice-versa. A luta política é, agora, mais complexa do que quando tínhamos um inimigo comum. Era mais fácil nos posicionarmos quando reconhecíamos a ideologia política dividida em dois blocos nítidos: a direita e a esquerda. Só que atualmente não se trata apenas de escolher entre um certo e um errado. As ideologias não podem mais ser confundidas com uma postura moral. A política deve ser compreendida como um posicionamento no mundo e a sua manifestação de forma coerente.

O que efetivamente me instiga nessa reflexão é que a palavra **política** hoje tem um sentido muito mais amplo do que quando era entendida apenas como luta de classes. Esse paradigma não dá mais conta da definição de política. A luta pela diminuição da distância entre as classes sociais é uma luta legítima e permanente, mas a **política** não se limita a ela. É preciso pensar essa palavra como um campo de ações. É preciso, portanto, refinar o discurso político dos artistas, principalmente porque, com o fim da ditadura, o pensamento político se sofisticou.

O projeto **Convite à POLITIKA!** teve como objetivo nos instrumentalizar para podermos definir o que seria o desdobramento de uma nova fase do Pequeno Gesto.

Várias atividades foram desenvolvidas ao longo de 2005. No Espaço Pequeno Gesto, constituímos um grupo de estudos, coordenado por Pedro Süssekind, para

lermos e discutirmos *A república*, de Platão. Nosso objetivo era entender os motivos que levaram Platão a expulsar o poeta da cidade ideal. Afinal, ao justificar a necessidade de afastar da cidade um tipo de arte, Platão enuncia uma poética que teria lugar em sua República. E, considerando que nasce ali o pensamento dicotômico segundo o qual se estrutura o pensamento ocidental, era a partir dali que queríamos entender em que medida o teatro é necessário hoje e que relações ele estabelece com a sociedade.

Paralelamente a esse grupo de estudos, organizamos um ciclo de palestras no Centro de Estudo Artístico Experimental, sediado no SESC Tijuca e coordenado por Ana Kfouri, com patrocínio do SESC-RJ. O ciclo de palestras, que visava um aprofundamento da reflexão sobre o papel da arte no mundo de hoje, contou com a participação de Luiz Camillo Osorio, a quem coube falar sobre arte e política; Silvia Soter, que abordou a relação entre arte e sociedade a partir de sua experiência na Escola de Dança da Maré; Silvana Garcia, que elaborou um paralelo entre as manifestações políticas no teatro do século XX e o teatro político hoje, tomando como base o trabalho do Teatro da Vertigem e o da Cia. São Jorge de Variedades e, encerrando o ciclo, Sidnei Cruz contextualizou o projeto de circulação idealizado por ele e desenvolvido pelo Sesc Nacional: o Palco Giratório.

Três dessas palestras e um artigo do Pedro sobre a poética em Platão, publicados neste número, registram o projeto de estudo **Convite à POLITIKA!** e tornam públicos seus resultados, de maneira concisa.

Ao longo do projeto, quando estávamos naquela disposição reflexiva diante do tema, acabamos "ajudados" pelos recentes acontecimentos políticos e, como não poderia deixar de ser, esbarramos com a palavra que, desde o início, embora sem se revelar claramente, movia nosso interesse de estudo: ÉTICA. Essa era a dimensão política que estávamos buscando; a ética se refere diretamente ao indivíduo, mas um indivíduo lançado na relação com um núcleo social. Se a política é um posicionamento no mundo e a manifestação desse posicionamento de forma coerente, a ética é uma reflexão que estabelece parâmetros que orientam a concretização daquele posicionamento. Política é, portanto, o discurso que encontra a ação correspondente dentro do âmbito dos limites estabelecidos pela ética.

Ao nos encontrarmos no âmbito do pensamento sobre a ética, resolvemos retomar um texto que há muito temos vontade de montar, e acho que chegou a hora. Estamos mergulhados na adaptação de *Peer Gynt*, de Ibsen. Esse personagem e sua filosofia gyntiana vão nos levar por um percurso ao longo do qual uma ética muito própria e totalmente amoral vai reger a vida do protagonista. *Peer Gynt* vai, portanto, povoar de imagens esse percurso que começou com o **Convite à POLITIKA!** e que vai culminar com a nova montagem do Teatro do Pequeno Gesto.

Vamos poder dar continuidade a essa conversa no número especial sobre a Companhia, que será lançado no final do próximo ano e no qual relataremos, entre outras coisas, os caminhos por onde Peer Gynt nos levou.

Divirtam-se agora com o resultado do nosso **Convite à POLITIKA!**

Boa leitura!

Antonio Guedes



Foto de Luiz Henrique Sá: aula sobre Ibsen ministrada por Karl Erik Schollhammer no projeto **Convite à POLITIKA!** Espaço Pequeno Gesto, 2005.



Foto de Luiz Henrique Sá: grupo de estudos coordenado por Pedro Süssekind no projeto **Convite à POLITIKA!** Espaço Pequeno Gesto, 2005.


ANÇA... NUNCA
CA VERÁS NENHUM
COMO ESTE.
OLAVO BILAC

Teatro e identidade coletiva
Teatro e interculturalidade

*Jean-Jacques Alcandre**

Tradução de Fátima Saadi**

A dar crédito às declarações oficiais e às análises dos especialistas em economia e finanças, vivemos o momento da globalização dos serviços e das trocas. Costuma-se falar muito menos sobre os fenômenos de abertura internacional de perspectivas no domínio cultural do que em outros setores. Mas, se tomarmos como exemplo o caso específico das práticas teatrais contemporâneas, é fácil

* Jean-Jacques Alcandre é professor da Université Marc Bloch de Estrasburgo desde 1985, nas áreas de estudos teatrais, civilização alemã, pós-colonialismo e interculturalidade. Colabora regularmente com publicações culturais na França e na Alemanha.

** Com revisão técnica de Denise Vaudois, a quem muito agradeço.

Foto de Luiz Henrique Sá: Maquete da cenografia de Helio Eichbauer para *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, direção de José Celso Martinez Corrêa, 1967.

constatar seus efeitos: a programação se diversifica e busca obras e culturas estrangeiras mais variadas e propícias à descoberta de novos horizontes culturais; a legendagem de espetáculos teatrais se tornou uma prática corriqueira que permite que se recebam criações estrangeiras em sua língua original sem que se corra o risco de atingir apenas um público mais que restrito; enfim, a criação teatral experimental desafia as diferenças entre as culturas, reunindo na mesma cena atores e técnicos teatrais provenientes de tradições e espaços geográficos diversos.

Constatamos ainda que, simultaneamente a esses fenômenos, surge e se desenvolve o campo das pesquisas interculturais e acreditamos que seja bastante útil observar a criação teatral e cênica a partir do aporte desse recente instrumental. Para tanto, será necessário recordar as condições gerais da criação dramática e cênica e sublinhar a importância dessa criação na elaboração das identidades coletivas e, mais particularmente, nacionais, ali onde o teatro desempenhou um papel identitário essencial. Só a partir desses fundamentos será possível aquilatar o papel do teatro nos contatos culturais – num contexto de respeito e de enriquecimento mútuo, o que normalmente não é a regra no âmbito daquilo que se designa, um pouco apressadamente, como globalização.

I – Traços fundamentais da criação e da comunicação teatral

A posição central do teatro nas questões identitárias e interculturais se justifica essencialmente pelo estatuto particular da criação teatral, que se situa, de saída, entre o texto e a representação. A elaboração textual é uma primeira exploração identitária, como qualquer experiência de escrita. Notemos que, no mais das vezes, ela está orientada para a interação, na medi-

da em que o pressuposto de base é o da apreensão escrita de uma troca oral e, pelo menos – mesmo quando se trata de um único monólogo – da consignação por escrito das condições e do conteúdo de um "tomar a palavra". Partindo daí, podemos acrescentar que a especificidade teatral está também na pressão pela concretização exercida, por princípio, sobre o texto teatral: ele é criado com vistas à (ele "chama a") representação.

Por sua vez, a representação teatral também possui características particulares. Ela utiliza elementos do real concreto (no mínimo, o espaço, o tempo e a presença física do ser humano) para construir os fundamentos de seu espetáculo vivo. Esses elementos carregam, entretanto, o "sinal de menos" que é o princípio da criação cênica: uma cadeira num cenário é e não é uma cadeira, assim como um ator é e não é Ricardo III ou Fedra.[1] Disso resulta o estatuto particular de tudo o que contribui para a representação nos limites do teatro.

Nessas condições, compreende-se facilmente que o teatro seja um observatório privilegiado dos comportamentos humanos e sociais: situações e comportamentos individuais e coletivos aí se desdobram "sem efeito" durante – e apenas durante – a representação. Daí a falta de sentido do comportamento dos espectadores de teatro popular, que esperavam os atores para maltratar os que representavam vigaristas e tiranos, segundo o que lhes exigia o seu "tipo" e o seu papel dramático. Acrescentemos que este caráter experimental é incessantemente renovado na medida em que cada série de representações – cada encenação, como se dirá a partir do fim do século XIX – reinterpreta, reinventa o texto dramático, submetendo-o à prova da transposição concreta para a cena. Desse conjunto de dados nasce uma criação cultural particularmente rica no plano identitário, tanto por aquilo que ela apresenta ao público quanto por aquilo que cria como esquema de exploração de comunicação. Uma exploração da identidade in-

---

1. Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre.* Editions Sociales: Paris, 1977, p. 46.

dividual que é tornada ao menos parcialmente legível, acessível, porque o ser humano está presente em cena como ator e diz muito a respeito de si mesmo por meio dos signos que lança em direção ao público (gestual, mímica, relações de proxêmica etc.). Claro que também há exploração da interação, visto que a co-presença de indivíduos num palco constitui, na maior parte dos casos, o fundamento da troca teatral a partir dos diálogos consignados no texto que está na origem da representação.

O teatro é, então, uma espécie de cadinho da memória e de laboratório de experimentação *in vivo* das relações humanas e sociais existentes, possíveis ou sonhadas, por intermédio das quais se apresentam ou se inventam formas da identidade individual e coletiva. Desse modo, instaura-se, a partir do espetáculo teatral, um esquema de comunicação e de significação de alta complexidade:

- Em cena se inventa uma constelação identitária que tem a gratuidade, mas também a potência reveladora, do jogo (interação cênica).

- Este desenrolar-se cênico se produz para um público que veio para observá-lo e para reagir individualmente a ele.

- A reunião desses atores e desse público num mesmo lugar induz, por sua vez, reações coletivas e a revelação de comportamentos sociais significativos.

II – Teatro e identidade coletiva

1 – Princípios

A riqueza e a diversidade das conexões assim estabelecidas em cena, entre a cena e a platéia e, por extensão, entre o espe-

táculo teatral e a sociedade real, permitem-nos supor que o teatro desempenha um papel importante na criação, na evolução e na avaliação das identidades coletivas. O caráter de experimentação *in vivo* da criação teatral é realmente relevante para qualquer coletividade social:

- Ela posiciona os atores habituais da vida social de modo a poderem observar e analisar o desenrolar ficcional como escrutadores atentos do espelho (fiel ou deformante) que lhes é assim oferecido. Essa posição particular coloca o espectador ao mesmo tempo *fora* da ação cênica e do campo de ação social que aí é criado, e *dentro* de um lugar onde se estabelece uma relação particular – individual e coletiva – entre a cena e a sala.

- Pode-se dizer que o teatro realiza, para o público, uma representação (uma apresentação transposta, simbólica) das representações sociais. Pode-se dizer a esse respeito que o teatro preenche uma dupla função:

  - Ele revela as representações. Essa função de desvelamento está constantemente em ação no teatro de Shakespeare, que pode ser encarado como uma equação sempre renovada da realidade histórica, mas, ainda mais, das representações do poder na virada da Idade Média para o Renascimento. Ela está, também, no centro do teatro de Marivaux que desmonta, com infinita sutileza, os mecanismos de uma sociedade que se decompõe e analisa assim as representações aristocráticas e burguesas da nobreza, do mérito, da honra...[2] seja através dos jogos de velamento/desvelamento da relação amorosa, seja, mais diretamente, nas "experimentações

2. PAVIS, Patrice. *Marivaux à l'épreuve de la scène*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1986.

sociais" como a da *Ilha dos escravos*. Ela é, enfim, a razão de ser do teatro de Brecht, cujo objetivo declarado é agir de tal modo que o espectador desperte para a realidade de relações sociais que representações tranqüilizadoras ou, pelo menos, incontestadas, acabaram por fazê-lo esquecer: "No que não é de estranhar / descubram o que há de estranho! / No que parece normal, / vejam o que há de anormal! / No que parece explicado, / vejam quanto não se explica! / E o que parece comum, / vejam como é de espantar! / Na regra, vejam o abuso! E onde o abuso apontar, / procurem remediar!", proclama o coro dos atores no fim de *A exceção e a regra*, incitando assim o espectador a pôr em prática esta tomada de consciência também fora do teatro.[3]

Ele gera representações que vêm, por sua vez, enriquecer nossos sistemas sociocognitivos: a cegueira de Édipo, a resistência de Antígona, a paixão de Fedra, o abandono do Cerejal, a espera inútil por Godot são criações do imaginário espetacular que habitam também os sistemas de representação que construímos e aplicamos à nossa vida em sociedade (neste ponto, as grandes obras do repertório teatral desempenham, claro, um papel especial).

2 – Conseqüências

Em função dos elementos mencionados, compreende-se, em primeiro lugar, a importância (claro, não exclusiva) da fun-

3. Brecht, Bertolt. Die Ausnahme und die Regel. *Stücke*. Bd. V. Frankfurt am Main: Surkamp, 1957, p. 229. Utilizamos a tradução de Geir Campos para A exceção e a regra (peça didática). In: Brecht, Bertolt. *Teatro*, v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 247.

ção institucional do teatro. O teatro goza de um reconhecimento singular na esfera pública, por ser o lugar onde indivíduo e sociedade se vêem no espelho fiel ou deformante da representação e também por ser o lugar onde os indivíduos se constituem como grupo – mesmo que efêmero –, e se mostram como público que possui uma dada existência social. Encontramos vestígios disso na construção de casas de espetáculos, na existência de orçamentos e de políticas especiais para o setor, na importância de alguns encontros teatrais para a vida da cidade (desde a Antigüidade grega). É que o teatro "interpreta a cidade: representando-a a seus próprios olhos, ele lhe atribui uma significação [...], ele a inscreve nas lógicas simbólicas que permitirão a seu público apropriar-se dela [...] É o que explica a necessidade cultural e antropológica da mediação teatral",[4] não apenas para a sociedade como um todo e para seus grupos majoritários, mas também para seus grupos minoritários que podem, se lhes permitem que se exprimam deste modo, analisar e denunciar ao público as manifestações e os mecanismos de sua desvalorização. Essa necessidade cultural e antropológica é uma das principais razões da antigüidade do fato teatral e de sua longa vizinhança com a democracia, bem como da ameaça de sua recuperação, sem dúvida ostentatória e artisticamente medíocre, pelos regimes totalitários. Assim, durante os sombrios anos do regime nacional-socialista, o teatro foi colocado, em todo o Reich, sob a autoridade do Ministério da Propaganda (Seção VI do Ministério e Departamento de Teatro da Reichskulturkammer). Desse modo, era exercida uma vigilância estrita sobre os profissionais e sobre as obras programadas e incitava-se à criação de obras novas, cujo único resultado serão as lamentáveis produções do "drama do sangue e da terra" (*Blut- und Bodendramatik*).

Em segundo lugar, é possível aquilatar a importância do teatro de forma ainda mais evidente se pensarmos no processo

4. LAMIZET, Bernard. *Politique et identité*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 239.

de constituição das identidades nacionais (séculos XVIII e XIX). Ao lado da língua e da história nacional e em lugar de destaque entre os instrumentos culturais da construção identitária, o teatro é rapidamente reconhecido em sua importância para o processo de criação das nações. Isso se manifesta especificamente pela criação de teatros nacionais que se distinguem em tudo e por tudo dos teatros de corte e acompanham a ascensão das burguesias nacionais ao poder. É o que ocorre, já em 1836, em Portugal, observa A. M. Thiesse, depois na Hungria, no ano seguinte, e na Noruega e na Romênia, em 1852.[5] Um contra-exemplo revelador a esse respeito é oferecido pela Alemanha da segunda metade do século XVIII. Enfraquecida por seu esfacelamento territorial (aproximadamente 1.800 territórios soberanos), a Alemanha tem como única saída agarrar-se à constituição de uma "nação cultural" (*Kulturnation*), cujo teatro seria um dos meios privilegiados de manifestação. Mas mesmo nesse domínio os revezes serão numerosos – como mostra a amargura de G. E. Lessing depois do fim da experiência do Teatro Nacional de Hamburgo (1767-1769), o que o levou a concluir, na obra que acompanhou essa tentativa teatral e patriótica: "Que ingenuidade querer oferecer aos alemães um teatro nacional, se nós, alemães, não somos ainda uma nação! Somos apenas pálidos imitadores de tudo o que é estrangeiro."[6] Isso, no entanto, não impedirá a Alemanha de desenvolver ao longo dos anos seguintes uma escrita dramática e práticas cênicas que visam a livrar o "país" da tutela cultural da França. Para alcançar esse objetivo, os artistas se apóiam no exemplo anglo-saxão e, mais especialmente, em Shakespeare e cria-se, a partir da peça *Goetz von Berlichingen*, de Goethe (1773), um gênero popular, o drama de cavalaria, cujas características principais são os temas patrióticos, as virtudes

5. Thiesse, Anne-Marie. *La création des identités nationales*. Paris: Points Seuil, 2001, p. 140.

6. Lessing, G. E. *Hamburgische Dramaturgie. Kritische Schriften*. Berlin: Tempel Verlag, 1961, p. 910.

consideradas genuinamente alemãs encontradas em seus personagens medievais (honra, bravura, atitudes corteses, proximidade do povo...) e lugares cênicos tais como castelos, áreas destinadas a torneios, aldeias. E, sobretudo, o figurino "alemão antigo" (*altdeutsch*), inspirado no figurino espanhol (gola frisada, mangas e calções estofados e talhados em fendas, além de armaduras leves), libera o gestual dos atores das limitações do figurino francês tradicional, considerado luxuoso e rígido demais para permitir uma maior liberdade nos movimentos e na expressão dos sentimentos.[7] Vê-se assim o quanto o teatro acompanha a elaboração desses esboços identitários coletivos, podendo, nessas ocasiões, tornar-se o vetor de expressão de antagonismos culturais que acompanharam a criação de todas as identidades nacionais.

O papel identitário/fundador do teatro não se limita, entretanto, apenas ao domínio das aspirações nacionais. Ele serve também para fortalecer as aspirações das camadas sociais que estão em busca de coesão e de reconhecimento no seio de sua própria sociedade. Assim, na Europa do século XVIII, a tomada de consciência de si e a ascensão da burguesia ao poder se fizeram acompanhar, passo a passo, pela fundação e pelo desenvolvimento dos teatros da cidade (a par dos teatros de corte) e pela criação de um repertório específico, que preenche uma dupla função: o drama burguês, a comédia lacrimosa oferecem aos espectadores um espelho no qual eles podem se olhar viver e, assim, contribuem decisivamente para consolidar os valores e as opiniões coletivas por meio do desenrolar-se e da exploração das situações dramáticas: testemunhos de retidão, de generosidade, mas também de justa severidade; respeito pelo dever, pela moral e pela religião; sentido de família e espírito de solidariedade; capacidade de

---

7. ALCANDRE, Jean-Jacques. *Ecriture dramatique et pratique scénique. Les 'Brigands' sur la scène allemande des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles.* Berne: Peter Lang, 1986, p. 207-214.

se emocionar; desconfiança em relação às seduções e às armadilhas da vida na cidade e na corte... Tudo isso é mostrado a um público burguês que só pede para se reconhecer e se emocionar diante de sua própria imagem. Claro, o trabalho dos atores e o aparato cênico são adaptados a essa nova realidade: o movimento parte dos autores dramáticos burgueses da Inglaterra e, mais ainda, do ator Garrick, que exerce grande influência sobre Diderot e sobre o teatro francês, depois sobre Lessing, Iffland e sobre o domínio germânico. Nessa escola, o trabalho dos atores se libera e se aproxima da cotidianidade burguesa e o espectador é convidado a encontrar uma boa parte de si mesmo no desenrolar da cena. Um dos exemplos mais característicos disso é constituído pela prática dos "quadros vivos", seqüências nas quais os atores se imobilizam por um momento para apresentar ao público uma espécie de instantâneo vivo, que se pretende emocionante, belo e simbolicamente revelador dos valores burgueses. Não se poderia imaginar concretização mais precisa da idéia do teatro enquanto espelho da identidade coletiva.

Essa função de afirmação identitária não é exclusividade dos países ditos desenvolvidos nem da Europa. Assim, Sélim Abou se refere, em seu livro *Identité culturelle. Relations interethniques et problèmes d'acculturation*, ao caso da Argentina no fim do século XIX. Contra a ideologia racista de boa parte da elite política e cultural que pregava uma imigração nórdica e anglo-saxã, os imigrantes já instalados e os recém-chegados de origem mediterrânea, chinesa, hindu e negra "respondem com um inesperado messianismo *criollo**". O *criollo* assim idealizado se torna "o filho do grande espaço argentino

* *Criollo*: o que é próprio dos países ibero-americanos. No caso referido pelo texto, a representação idealizada do *criollo* evoca a mescla entre descendentes de europeus nascidos em solo argentino e descendentes de índios e de negros, abertos à chegada de novos imigrantes. (N. da T.)

e de suas promessas".[8] E é precisamente por meio do teatro que esse mito vai se desenvolver, com grande sucesso popular. O povo de imigrantes é mostrado aí em sua diversidade étnica e na constituição do cadinho onde se representam em cena os enfrentamentos, mas, sobretudo, as reconciliações e as uniões (associações de caráter profissional, casamentos...) que permitem ultrapassar os antagonismos. "O sucesso desse teatro só pode ser explicado pelo fato de ele responder à imagem que os *criollos* e os imigrantes têm do futuro."[9] Claro que a posterior evolução social criou clivagens e novas hierarquias. Mas, nesse estágio da história, é essa imagem do futuro o que dá ânimo às camadas populares argentinas e o teatro é o seu principal veículo.

3 – Ampliação: o teatro como instrumento permanente de invenção e de avaliação das identidades coletivas

A contribuição da criação teatral para a constituição de identidades nacionais é apenas um dos exemplos típicos da função identitária do teatro: a escrita dramática e cênica é uma criação permanente de esboços identitários individuais e coletivos, consignados na escrita do texto, mas, sobretudo, à espera de representações, única instância capaz de permitir a verdadeira recepção pelos indivíduos reunidos, organizados como público.

O considerável interesse da criação teatral vem, sem dúvida, do fato de que essa recepção de esboços identitários é ali – como para as outras formas do espetáculo vivo – muito mais passível de avaliação do que em outras formas de criação ar-

---

8. ABOU, Sélim. *L'identité culturelle. Relations interethniques et problèmes d'acculturation*. Paris/Beyrouth: Perrin/Université Saint-Joseph, 2002, p. 225-226.

9. *Ibid.*, p. 227.

tística. O sucesso público de uma obra teatral é determinado a partir de constatações concretas, e até, em parte, mensuráveis: a peça é representada ou não, com que freqüência, em que tipo de casa de espetáculos, diante de que tipo de público e com que afluência... Tudo isso pode ser completado por documentos relativos às diferentes encenações, às análises e apreciações da crítica. É, portanto, possível avaliar o impacto das representações de uma obra dramática e mensurar assim a adequação ou a distância entre o esboço identitário proposto e a expectativa estética e social do grupo de indivíduos constituído como público, de maneira mais ou menos organizada.

Quando a distância entre a constelação identitária, o questionamento proposto pela obra e o horizonte de expectativa do público é grande demais, a obra simplesmente não é "recebida" – porque não é levada à cena. Foi o que aconteceu com J. M. R. Lenz ou com Georg Büchner (*Woyzeck*, *A morte de Danton*): foi preciso esperar várias décadas até que sua obra pudesse ser alvo de uma verdadeira "recepção" num palco alemão. Elizabeth Genton observa em seu estudo pioneiro sobre Lenz e a cena alemã que "o começo propriamente dito da carreira de Lenz (1751-1792) data de ... 1916."[10] Há muitos outros exemplos desse tipo em todos os países onde há teatro, e não é incomum que obras que em seu tempo foram consideradas como criações identitárias fortes e características de uma dada cultura caiam por longo tempo em relativo ou mesmo total esquecimento, tanto por parte dos encenadores quanto do público, até que a importância evidente do questionamento proposto pelo autor se revele e encontre seus realizadores teatrais e seus sucessivos públicos.

Quando, ao contrário, uma obra dramática é representada mais amiúde em cena, tem-se nessas realizações cênicas

10. Genton, Elizabeth. *J. M. R. Lenz et la scène allemande*. Paris: Didier, 1966, p. 62.

um instrumento privilegiado de observação e de análise no tocante às reinterpretações sucessivas da obra de origem, que pode, então, ser apreendida como uma "partitura identitária" constantemente reavaliada em função do enfoque cultural de cada época, funcionando como indicadores importantes as etapas marcantes dessa história das representações teatrais de uma dada obra ou de um autor. Para citar apenas alguns exemplos, as representações de *Goetz von Berlichingen* em 1774, anteriormente evocadas; *Os bandoleiros*, de F. Schiller na encenação de Erwin Piscator; as encenações de clássicos do repertório francês por Jean Vilar em Avignon; o *Tartufo* de Roger Planchon no Théâtre National Populaire (TNP) ou o recente *Hamlet* de Peter Brook são reveladores da evolução das sociedades e das culturas em cada uma das épocas consideradas. Além do mais, cada encenação guarda na memória ao menos algo das que a precederam e se constitui assim, de algum modo, em diálogo com os criadores e com as épocas anteriores, ou em oposição a eles, o que reforça o caráter de elaboração contínua da identidade coletiva por intermédio da criação teatral.[11]

III – Teatro e interculturalidade

Se o teatro é de fato um receptáculo, um lugar de observação crítica e um meio de transmissão privilegiado das culturas, compreendidas no sentido mais amplo do termo ("conjunto das características espirituais, materiais, intelectuais e afetivas que caracterizam uma sociedade ou um grupo social específico"[12]), então é evidente que não se poderia limitar sua influência à definição de identidades nacionais ou grupais que se afirmam com muita freqüência singularizando-se em relação às demais e até mesmo se opondo decididamente a elas.

---

11. ALCANDRE, Jean-Jacques, *op. cit.*, *passim*.

12. Conferência mundial da Unesco, 1982.

A questão do nacional atualmente está, aliás, muito diluída em relação aos séculos anteriores ao nosso, de modo que o teatro tem como aposta primordial estabelecer e enriquecer contatos entre culturas, sobretudo porque:

- A passagem obrigatória pela representação acarreta uma diversificação das situações de contato de uma dada cultura com culturas estrangeiras. Uma obra dramática estrangeira pode, com efeito, ser adaptada, traduzida e representada por um conjunto dramático do país alvo (Brecht no TNP, Molière no Burgtheater, de Viena). Mas essa mesma obra também pode ser representada em língua original num outro país que não o seu (*Ricardo III* ou *A gaivota* interpretadas por uma companhia inglesa ou russa na França, são, hoje em dia, de forma geral, legendadas).

- Alguns criadores de teatro misturam intencionalmente em suas realizações várias culturas, indo assim ao encontro de um teatro que quer ser decididamente intercultural, sendo que, neste campo, o exemplo emblemático é o de Peter Brook.

Seja qual for o caso abordado, é preciso ter em mente em primeiro lugar a possibilidade oferecida a um grupo de pessoas (os espectadores) de concederem a si mesmas, durante o tempo de uma representação, esta abertura à alteridade cultural que, na sociologia, na antropologia, nos estudos interculturais, é objeto de grande atenção por parte dos observadores e dos pesquisadores: no domínio teatral, o encontro com "o outro" é mais rico na medida em que o teatro não coloca em jogo apenas o pensamento consignado por escrito, mas também a palavra viva, o corpo, o espaço, tais com são postos em obra a cada representação.

Visto que o encontro com a cultura estrangeira é desejado e assumido pelo público (reunião no lugar do espetáculo;

na maior parte das vezes, reserva e compra de entradas para assistir à representação), é legítimo supor que as atitudes fundamentais de etnocentrismo e de rejeição da cultura do outro estarão ausentes dessa relação cultural. Também é verdade que o espectador aborda a obra e a representação proveniente de uma cultura estrangeira a partir de sua própria cultura, que funciona como instrumento de orientação, como bússola,[13] permitindo-lhe situar-se em relação ao conjunto de signos mais ou menos estranhos com os quais se confronta. Para citar um caso extremo, um espectador europeu que assiste a uma representação de teatro do extremo oriente é confrontado com uma forma de presença física, com uma simbologia de cenários, figurinos e gestual que abalam seu sistema de orientação e tornam necessária a criação de pontes para garantir uma certa apreensão e compreensão. Inclusive nos casos menos extremos, a riqueza deste encontro entre culturas provém da tomada de consciência e da gestão da distância cultural assim criada. Já em 1990, Patrice Pavis analisava essas situações em seu livro *Théâtre au croisement des cultures*.[14]

Essa distância cultural existe a partir do momento em que um encenador e sua equipe de criação trabalham sobre uma obra dramática estrangeira, porque o trabalho dramático e cênico desenvolvido a partir de uma obra assim apresenta uma grande complexidade que inclui ao mesmo tempo o tradutor/adaptador, o encenador e todos os demais criadores da representação (cenógrafo, figurinista...). O trabalho realizado vai além da simples transferência lingüística que é concebida em função da criação cênica que o acompanha. O texto dramático é, em potência, palavra pronunciada em cena e deve, portanto, ser transposto em função de suas sonoridades e de

13. Warnier, Jean-Pierre. *La mondialisation de la culture*. Paris: La Découverte, 2004, p. 10.

14. Pavis, Patrice. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti, 1990, *passim*.

seu ritmo, pois ele só se torna significante por sua articulação com o gestual, a mímica e os múltiplos significantes do espaço e do tempo, tais como foram construídos em cena, no momento da representação. Todos os artesãos da criação cênica de uma obra estrangeira funcionam como intermediários entre as culturas, preocupados em garantir a legibilidade da obra por parte do público alvo, mas conservando parcialmente o caráter "estrangeiro" da obra original. Assim Stéphane Braunschweig observa a respeito de sua encenação de *Brand* de Henrik Ibsen no Teatro Nacional de Estrasburgo (2005):

> O que é dito, também, é que o mundo no qual os personagens vivem não permite a eles seu pleno desabrochar. A questão do *contexto* no qual se vive é fundamental para Ibsen... Tem que ser a Noruega, porque por trás de todo o teatro de Ibsen há uma diatribe contra o seu país. O que a Noruega representa para ele é o provincianismo, a mesquinhez, a mediocridade, a atmosfera cinzenta, o tempo ruim, a noite... É por isso que, apesar das grandes problemáticas filosóficas, há sempre um aspecto local em suas peças. Esta tensão entre o grande e o pequeno, a importância das questões e a mediocridade desta vida provinciana, no fundo dos fiordes, é muito interessante. Acho que é importante não separar a problemática de Ibsen de seu contexto... Trata-se de propor um lugar acanhado no meio de uma natureza esmagadora e monumental, de fazer existir um lugar que não ofereça possibilidade alguma.[15]

O caráter norueguês de Brand será, portanto, sublinhado pela encenação: amplos espaços nus, tomados pela neve e pelo gelo, sugeridos por meio de pisos e praticáveis, iluminação crua ou enevoada pela fumaça, presença do mar sugerida pela simulação de um píer de embarque e uma barca no que representa o espaço marítimo, sonorização apropriada ao ambiente... A estranheza absoluta é, no entanto, evitada pela neutralidade dos figurinos e pelos sinais mais familiares fornecidos pelos papéis do magistrado provincial (o bailio), do médi-

15. TNS, Programa do espetáculo *Brand*, de Henrik Ibsen, fev./mar. 2005, p. 30-31.

co ou do pároco. Estamos ao mesmo tempo na Noruega e em qualquer lugar onde se coloque a questão da confrontação entre uma busca fundamental, para não dizer fundamentalista, de absoluto e um mundo acanhado mas dominado por uma mediocridade sem tamanho.

A grande liberdade que foi conquistada pelos homens e mulheres de teatro no que diz respeito à ancoragem cultural de suas encenações em relação à concepção textual e às representações no contexto da cultura de origem permite, na verdade, também construir pontes, sublinhar correspondências culturais para além de todas as diferenças petrificadas em nossas representações "do estrangeiro". A melhor prova é a espantosa mas muito convincente encenação de *O jardim das cerejeiras*, de Anton Tchékhov, por atores caribenhos, em espetáculo do haitiano Jean-René Lemoine (dezembro de 2004).[16]

O diretor efetuou "uma sutil fusão entre a Rússia aristocrático-decadente do fim do século XIX e a sociedade antilhana originária das propriedades agrícolas coloniais". A transposição para as Antilhas não subtrai nada da "aventura humana, histórica e metafísica" da peça.[17] Ao contrário, ela faz ressaltar, com uma ênfase espantosa, como bem observa o próprio J. R. Lemoine, como a sociedade de Tchékhov é compósita, como seus personagens são "*créoles*":* dos proprietários aos servos mais obscuros. A transposição também revela como o turbilhão perpétuo e a vitalidade associados à deca-

---

16. *O jardim das cerejeiras*, de Anton Tchékhov, encenação de Jean-René Lemoine, MC93 de Bobigny, em dezembro de 2004 e depois em Basse-Terre e Fort-de-France, em abril de 2005.

17. DARGE, Fabienne. *Le Monde*, 5 e 6 de dezembro de 2004.

*Aqui, na acepção de *mestiços*. (N. da T.)

dência de uma sociedade à beira do abismo entram em ressonância com a sociedade caribenha. O auge da representação é, no tocante a este tópico, a cena do baile,

> momento em que tudo sofre uma reviravolta: sob as pás dos ventiladores, baixados lentamente dos urdimentos, diante das persianas de madeira, todos, brancos, mulatos e negros, senhores e criados, vestidos de preto, no estilo anos 1930, ao mesmo tempo antigo e moderno, dançam perdidamente ao som de velhos *hits* haitianos dos anos 1950, valsas e polcas importadas da Europa para agradar ao gosto reinante nos trópicos na época.[18]

Até – e, quase, sobretudo – a transformação do personagem do velho criado (o célebre Firs) em um personagem feminino, confiado à mítica atriz antilhana Jenny Alpha, é uma transposição significante e feliz: no contexto antilhano, observa Lemoine, é sempre uma mulher quem toma conta das crianças e, sobretudo, existe nessa atriz, que tem 94 anos, quase a idade da peça de Tchékhov, uma espantosa correspondência entre Firs, "personagem mineral e nodoso, que já não se distingue da propriedade"[19] e que devolve à peça (russa) e à representação (caribenha) seu principal móvel: a espessura do tempo.

Sutil fusão, ressonância: a legitimidade desses termos é ainda mais evidente se nos voltarmos para o teatro deliberadamente intercultural de um Peter Brook (*A tempestade*, o *Mahabharata*, *Hamlet*, *Le costume*, para citar apenas alguns exemplos): quer se trate de grandes peças do repertório, de uma vasta adaptação épica que veicula os grandes mitos da Índia tradicional ou mesmo de uma obra contemporânea sul-africana, Brook e sua equipe teatral se dedicam a fazer surgir a dinâmica das obras representadas por meio da exploração corporal e gestual dos textos e das situações com os atores, no mais das vezes originários de culturas e tradições teatrais diferentes.

---

18. *Ibid.*

19. LEMOINE, Jean-René, entrevista por ocasião do programa *Tout arrive*, France Culture, 6/12/2004.

Eles devem interrogar sua prática e sua sensação durante um demorado trabalho de ensaios ao longo dos quais cada um deve se despojar do que é mecânico e supérfluo e, ao mesmo tempo, harmonizar seu gestual específico com o dos outros atores. Assim nasce (ou deveria nascer, dirão os detratores de Brook) uma "dinâmica intergestual e intercultural", visto que "o gesto é para P. Brook, não o cruzamento das ideologias, mas o terreno de encontro universal entre atores de culturas diferentes".[20] Todo o trabalho dramático e cênico de Peter Brook tende então a transcender as diferenças ao mesmo tempo que as expõe em cena, e tende a prosseguir assim na pesquisa de um fundo comum de narrativas e de mitos acessíveis deste modo ao espectador, para além da sua cultura de origem.

Patrice Pavis cita acertadamente Peter Brook que declara nesse contexto: "Esta é a responsabilidade do teatro: o que um livro não pode expressar, o que nenhum filósofo pode realmente explicar pode ser tornado compreensível por meio do teatro. Traduzir o intraduzível é um de seus papéis".[21] Há, aí, uma afirmação interessante que quer, simultaneamente, mostrar e superar essa contradição. Pode-se tentar a esse respeito uma aproximação com o pensamento de Edouard Glissant, quando ele tenta se livrar da transparência de um regime de significação unívoca (o pensamento ocidental dominante) e reivindica para as culturas, contra o universalismo uniformizante e redutor, o direito de desenvolver em toda parte as opacidades particulares, ao mesmo

---

20. Pavis, Patrice. *Le théâtre au croisement des cultures, op. cit.*, p. 162.

21. Pavis, Patrice, *ibid.*, p. 212; e Brook, Peter. *The shifting point*. New York: Harper and Row, p. 164. (A tradução brasileira de *O ponto de mudança* é de Antônio Mercado e Elena Gaidano e foi editada pela Civilização Brasileira em 1994.) Ver, também, Brook, Peter. *Oublier le temps*. Paris: Seuil, 2003, p. 215-226 (sobre a experiência de P. Brook e sua trupe na África).

tempo que afirma o caráter essencial do estabelecimento de relações entre as culturas.[22] De algum modo, também P. Brook reivindica a universalidade do diverso e seria interessante explorar a hipótese segundo a qual o teatro na encruzilhada das culturas oferece, durante a curta mas densa duração de uma representação, o lugar e o tempo de um ato de "mestiçagem".*

A última série de observações partirá da constatação de que as situações interculturais não se limitam aos contatos entre os indivíduos e os grupos de nacionalidades ou de áreas culturais diferentes. No interior de nossas sociedades e de nossas culturas nacionais se constituíram de modo cada vez mais afirmativo grupos que reiteram e cultivam sua autonomia cultural: subgrupos políticos, sociais, subconjuntos criados em torno de uma atividade que os apaixona a todos, comò os esportes, os novos *media*... À medida que a decalagem entre esses grupos e a cultura nacional se acentua, a clivagem cultural pode assumir uma feição tal que as relações entre essa cultura partilhada e a dos subgrupos podem ser consideradas como interculturais. O exemplo no qual pensamos aqui diz respeito aos jovens das "cités" (conjuntos habitacionais populares), na periferia das metrópoles, onde adolescentes provenientes de famílias de origens geográficas muito diferentes criaram para si marcas e regras, uma linguagem – em resumo, uma cultura específica, voluntá-

---

22. GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981; *Traité du Tout-monde*. Paris: Gallimard, 1997 e ainda *La cohée du Lamentin*. Paris: Gallimard, 2005.

* Em francês, *créolisation*, termo empregado a partir dos anos 1980 para definir o processo pelo qual uma cultura inédita se origina do contato entre duas ou mais zonas culturais. O termo pode ser aplicado tanto ao exemplo antilhano aqui mencionado, quanto às novas configurações culturais características das metrópoles contemporâneas. (N. da T.)

riamente distante da cultura francesa de referência. É nesse meio que o cineasta Abdellatif Kechiche nos faz penetrar em seu filme *L'esquive* (estréia em janeiro de 2004 e, em janeiro de 2005, ganha o prêmio César de melhor filme).

O desvio pelo cinema não tem aqui outro objetivo senão o de nos fazer voltar ao coração do nosso tema teatral. Para isso, é preciso fazer um breve resumo do argumento de *L'esquive*. Num subúrbio parisiense, adolescentes dividem seu tempo entre o enorme conjunto habitacional onde moram e as aulas no colégio, e sua vida é pontuada pelo ritmo da vida social de seu microuniverso: discussões sem fim em *verlan*;* relações entre garotos e garotas; incidentes cotidianos que deslancham comportamentos agressivos ou reações solidárias. É o teatro que nos faz de repente escapar dos clichês do "filme de periferia": o grupo de jovens enfocado por Kechiche trabalha – em sala de aula e fora dela – na representação de um trecho de *O jogo do amor e do acaso*, de Marivaux, para o espetáculo de fim de ano. Durante os ensaios, Lydia, que interpreta a criada Lisete com uma energia e um talento perturbadores, escapa (se esquiva) de Krimo que, apesar de toda a sua timidez e falta de jeito, substituiu seu amigo Rachid no papel de Arlequim, justamente com o objetivo de se aproximar de Lydia, por quem descobriu estar interessado. No fim, Krimo terá que deixar o papel, mas mesmo assim a representação acontece num centro sociocultural onde se estabelece entre os pais, os adolescentes e os monitores, durante a sessão daquela noite, uma estranha e frutífera relação entre indivíduos e culturas.

O que interessa na confrontação inicial e nesse espelhamento da situação proposta por Marivaux em sua peça, é o estatuto e a função do teatro numa situação típica de abismo e contato simultâneos entre culturas. A peça de Marivaux funciona como o me-

---

* *Verlan*: modo de falar característico dos adolescentes de periferia na França, em que as sílabas são ditas de trás para frente. A palavra *femme* (mulher), por exemplo, em verlan é *me-fe*. (N. da T.)

lhor da cultura de referência nacional que os adolescentes são levados a descobrir no ambiente escolar. Em si, esse texto teatral é impenetrável, inacessível para uma boa parte daqueles jovens. Mas o fato de se criarem figurinos, um espaço adequado e os gestos necessários ao trecho escolhido, que é feito tanto com a professora na sala de aula como só pelos adolescentes numa espécie de anfiteatro ao ar livre, no meio dos blocos do conjunto habitacional, lança uma ponte, ao mesmo tempo frágil e indestrutível entre o autor dramático do século XVIII e esse grupo de rapazes e moças de subúrbio. *O jogo do amor e do acaso* decifra a sutil linguagem das trocas sentimentais e desvela o jogo das forças e das representações sociais. Confusa mas irresistivelmente, os adolescentes de *L'esquive* sentem e testam, por meio de sua espantosa abordagem da peça, seu próprio discurso e seu universo de relações. À audácia e ao caráter exploratório da linguagem de Marivaux corresponde então metaforicamente a linguagem desses jovens em perpétua situação de invenção,[23] de busca de efeitos, de sincretismo lingüístico. Porque tudo isso mascara, inclusive por trás da grosseria dos xingamentos que eles trocam, a busca "de um discurso amoroso ou de amizade pudicamente escondido sob um dilúvio de palavras que ferem".[24] Passado o momento de surpresa, seguimos com um interesse incessantemente renovado essas "idas e vindas permanentes entre duas línguas que tudo afasta",[25] mas que a experimentação teatral deslanchada pela professora permite confrontar e até aproximar. V. Thabourey conclui que "a

---

23. KECHICHE, Abdellatif, entrevista à revista *Télérama*, 7/1/2004: "Sou fascinado pela linguagem desses jovens quando eles falam entre si. Acho que a língua deles é bonita, reveladora do seu ambiente, rica em símbolos, alimentada por palavras das suas línguas de origem, cheia de gestos, de expressões que se misturam."

24. TESSE, Jean-Pierre. *Cahiers du cinéma*, janeiro de 2004.

25. THABOUREY, Vincent. *Positif*, janeiro de 2004.

comédia é representada sobre um fundo de fosso cultural entre duas Françaas, um fosso que, longe de ser obscuro, se revela como um poço de luz".[26] Estamos, portanto, de volta ao domínio da interculturalidade e da mediação teatral.

Seria possível objetar que tudo não passa de cinema e de ficção, caso não houvesse numerosos testemunhos de professores que trabalham em áreas "em situação de risco social"* corroborando a autenticidade da situação e reafirmando a importância da mediação literária e, em especial, da mediação teatral (Cécile Ladjili: "Sim, eu fui simplesmente jogada numa sala de aula de uma escola de periferia [...] Já faz vários anos que eu faço meus alunos escreverem e que os textos são publicados [...] e representados").[27] Mais do que uma ficção cinematográfica, trata-se, portanto, com *L'esquive*, de uma condensação exemplar de realidades individuais e sociais no interior das quais a representação teatral desempenha, mais uma vez, um papel essencial.

***

"Assistir a um espetáculo, observa B. Lamizet, é estruturar lógicas de identidade que a representação dá a ver e reconstruir lógicas estéticas e simbólicas que, em cada espetáculo, fundam novamente o contrato social graças a uma representação distanciada da identidade".[28] É essa dupla existência textual e representada, e também o duplo efeito de familiaridade e estranheza, que funda a fascinação pelo teatro e seu papel essencial na constituição das identidades coletivas e na experimentação das trocas entre todas as formas de cultura. Sob esse aspecto o teatro é (deveria ser) um campo de estudos privilegiado a respeito da constituição das culturas e a respeito das trocas que vêm, continuamente, enriquecê-las.

---

26. *Ibid.*

* No original "quartiers dits sensibles". (N. da T.)

27. Entrevista à revista *Télérama*, 7/1/2004.

28. LAMIZET, Bernard, *op. cit.*, p. 73.



Ensaio sobre a poética na *República* de Platão

Pedro Süssekind *

Toda a tradição de pensamento da "Poética", ou "Arte Poética", passando por Aristóteles, Horácio e Quintiliano, até teóricos modernos da poesia, como Boileau e Gottsched,[1] remete à classificação das formas poéticas apresentada no livro III da *República*. Nesse trecho, Sócrates explica que há três tipos de narrativa, separados de acordo com a maneira como as ações são apresentadas pelo poeta, elaborando uma classificação

---

* Pedro Süssekind é escritor, professor e tradutor. Traduziu, entre outros livros, *Ensaio sobre o trágico*, de Peter Szondi (Jorge Zahar, 2004) e *Novela*, de Goethe (7letras, 2004).

1. Ver STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 180.

Foto *O Globo*: *Antígona*, de Sófocles, direção de João das Neves. Teatro Opinião, Rio de Janeiro, 1969. Isabel Ribeiro.

que a tradição incorporou depois na distinção entre a poesia dramática, a lírica e a épica, embora o filósofo não use exatamente esses termos. O primeiro tipo mencionado por Sócrates é uma "espécie que é toda imitação", na qual o poeta não se manifesta, deixando falar os personagens, como ocorre na tragédia e na comédia. O segundo tipo é "narração pelo próprio poeta" como nos ditirambos. E o terceiro tipo une ambas as coisas e pode ser encontrado nas epopéias, em que ora se manifesta diretamente o próprio poeta, ora falam personagens.[2]

Essa breve passagem sobre o assunto pode ser considerada como a indicação de uma "poética dos gêneros" na obra de Platão, posteriormente retomada pelos teóricos da poesia, a começar por Aristóteles, que no terceiro capítulo da *Poética* também faz referência às três maneiras de imitar a natureza. O filósofo afirma que "é possível imitar os mesmos objetos nas mesmas situações, numa simples narrativa ou pela introdução de um terceiro, como faz Homero", ou "insinuando a própria pessoa sem que intervenha outro personagem", ou ainda "apresentando a imitação com a ajuda de personagens que vemos agirem e executarem eles próprios".[3] Basicamente ele mantém a divisão feita por Platão: a epopéia (Homero) mistura a narrativa direta com personagens que falam, no segundo gênero apenas o poeta se manifesta e o terceiro diz respeito às poesias em que não há manifestação direta, apenas falas de personagens.

No entanto, a questão formal e a reflexão específica sobre a poética se encontram indicadas apenas brevemente na *República*, cuja discussão sobre a poesia é marcada sobretudo pela analogia com a pintura e pela censura ao conteúdo dos mitos contados pelos poetas. Tradicionalmente, a partir de então,

---

2. PLATÃO. *A república*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1987, III (394c), p. 118.

3. ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1992, (1448a), p. 23.

pesaram sobre a poesia e a pintura as censuras feitas por Platão, que não só condena essas artes imitativas, mas também "expulsa" Homero da cidade ideal que Sócrates e seus interlocutores discutem. Os argumentos elaborados sobretudo no livro X da *República* se encontram na raiz de toda uma tradição na qual as artes que produzem imagens e copiam a realidade aparente foram pensadas em conjunto segundo o esquema da oposição entre essência e aparência, entre verdade e ilusão. Tanto a associação imediata entre a poesia e a pintura quanto a exclusão delas do campo do conhecimento "verdadeiro", tendo sua base em Platão, tornaram-se perspectivas recorrentes na concepção clássica das artes.

A influência e o peso das concepções platônicas podem ser medidos pelos esforços, na modernidade, de qùestionar a maneira tradicional de pensar a arte. Por exemplo, na segunda metade do século XVIII, quando o dramaturgo e ensaísta alemão G. E. Lessing pensa as "fronteiras da poesia e da pintura" em seu *Laocoonte*, ele polemiza com uma longa tradição que remonta à famosa expressão "*ut pictura poesis*", "poesia como pintura", da *Arte Poética* de Horácio,[4] retomada pelos teóricos renascentistas, e com o aforismo de Simônides de Ceos segundo o qual "a pintura é uma poesia muda e a poesia, uma pintura falante".[5] Na raiz dessa tradição, encontra-se a analogia entre a poesia e a pintura que orienta a argumentação de Sócrates no início do livro X da *República* e que o levará a aplicar a mesma censura às duas artes. Primeiro, Sócrates conclui que a pintura é apenas uma imitação da aparência e não da realidade, para depois chegar por analogia à mesma conclusão sobre a poesia: "a principiar em Homero, todos os poetas são imitadores da

---

4. HORÁCIO. "Arte Poética". In: *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981, (v. 361), p. 65.

5. LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 76.

imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade".[6]

No exemplo célebre dado por Sócrates, o pintor cria, sem entender nada do ofício da pessoa retratada, o que parece ser um sapateiro "aos olhos dos que percebem tão pouco de fazer sapatos como ele mesmo, mas julgam pela cor e pela forma". Por analogia, o poeta também "colore" sua imitação das aparências, só que com palavras:

> [...] o poeta, por meio de palavras e frases, sabe colorir devidamente cada uma das artes, sem entender delas mais do que saber imitá-las, de modo que, a outros que tais, que julgam pelas palavras, parecem falar muito bem quando dissertam sobre a arte de fazer sapatos, ou sobre a arte da estratégia, ou sobre qualquer outra com metro, ritmo e harmonia...[7]

Segundo essa analogia, sem dúvida, "a poesia é como a pintura". Ambas dão a impressão de poder reproduzir qualquer coisa, porque copiam as aparências das coisas e não sua realidade (que para Platão é sua idéia). Ambas imitam apenas os aspectos, sem necessidade de entender e conhecer seus temas. No século XVIII, o que Lessing critica é o fato de essa analogia ter levado a teoria da arte tradicional a julgar a pintura, uma arte espacial, de acordo com os critérios da poesia, uma arte temporal, e vice-versa.

Um século depois de Lessing, outro grande polemista, Friedrich Nietzsche, questionaria a base da analogia entre poesia e pintura, ou seja, o privilégio da verdade, como valor positivo, em detrimento da aparência. Mais uma vez, a crítica demonstra a amplitude da influência do pensamento platônico, que segundo o filósofo alemão sustentou toda a tradição ocidental baseada na oposição de valores entre verdade e ilusão, essência e aparência. Em seu primeiro livro, *O nascimen-*

---

6. PLATÃO. *A república*, *op. cit.*, X (601a, 601b), p. 463.

7. *Ibidem*, X, (601a, b), p. 463.

to da tragédia, Nietzsche afirma que a arte grega pode ser compreendida como uma *justificativa estética da existência*, posteriormente negada pelo *socratismo estético*, que diz respeito à origem da ciência e da moral. A tragédia, na interpretação de Nietzsche, oferece a possibilidade de que se vejam os valores da tradição ocidental, fundamentalmente morais e científicos, de uma perspectiva amoral, não científica. Ou seja, torna possível ver a ciência e a moral *como problema*, o que significa criticar o próprio modo de pensar moderno a partir de uma inversão de valores. Nas palavras da *Tentativa de autocrítica*, prefácio tardio de *O nascimento da tragédia*, a grande ousadia e coragem do livro se expressa do seguinte modo: "ver a ciência com a ótica do artista, mas a arte, com a da vida...".[8]

Como observa o autor, a "questão mais difícil" que aquele livro propõe é justamente a que diz respeito à moral "vista sob a ótica da vida". Ele questiona a moral como uma vingança, uma aversão e hostilidade à vida baseada na interpretação dicotômica que institui o bem e o mal, a essência e a aparência, e pela qual a vida só pode ser condenada, "pois toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a ótica, a necessidade da perspectiva e do erro".[9] A argumentação de Nietzsche procura mostrar que o mundo só se justifica como fenômeno estético, opondo-se assim, por princípio, a toda avaliação moral, à negação da beleza e sensualidade, à crença em uma outra vida, em uma vida melhor, ou seja, a tudo aquilo que caracteriza o cristianismo, de base platônica, definido pelo autor como "a mais extravagante figuração do tema moral que a humanidade chegou até agora a escutar." Assim, o elogio da aparência e a defesa de uma ótica artística se contrapõem à moral e à verdade da ciência.

---

8. NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993, § 2, p. 15.

9. *Ibidem*, § 5, p. 19.

Os valores "invertidos" por Nietzsche são justamente os que estão por trás da condenação das artes imitativas no livro X da *República*: a poesia e a pintura, como técnicas de produção de imagens que copiam as aparências (enganosas, passageiras, ilusórias), estariam distantes da verdade, da idéia eterna e imutável de cada coisa. E esse argumento aparece a serviço de um julgamento moral da poesia, já que o objetivo de Sócrates é questionar o papel dos poetas na educação dos cidadãos, portanto a concepção de que os poemas são modelos de virtude e de sabedoria.

De fato, como também aponta a interpretação de Nietzsche para o "socratismo estético", as considerações de Platão sobre a poesia e a pintura na *República* não visam elaborar propriamente uma teoria da arte. Em termos modernos, não se trata de uma reflexão estética, mas de uma reflexão "política" sobre a arte. O que Sócrates e Glauco discutem no livro X é a opinião corrente de que os poetas "sabem todos os ofícios, todas as coisas humanas referentes à virtude e ao vício, e as divinas".[10] Em outras palavras, não se trata de pensar o que é a arte, mas de questionar o papel que a arte tem na *polis*. É esse questionamento que leva à célebre "expulsão de Homero", porque sua poesia se revela nociva aos jovens na cidade pensada por Sócrates e seus interlocutores:

> Por conseguinte, ó Glauco, quando encontrares encomiastas de Homero, a dizerem que esse poeta foi o educador da Grécia e que é digno de se tomar por modelo no que toca à administração e à educação humana, para aprender com ele a regular toda a nossa vida, deves beijá-los e saudá-los como sendo as melhores pessoas que é possível, e concordar com eles em que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, mas reconhecer que, quanto à poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais. Se, porém, acolheres a Musa aprazível na lírica ou na epopéia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere o melhor.[11]

---

10. PLATÃO. *A república, op. cit.*, X (598e), p. 458.

11. *Ibidem*, X (606e – 607a), p. 475.

Homero, suposto "educador da Grécia", fala de todos os assuntos sem conhecê-los em particular, ele descreve a guerra e a estratégia, o ferimento e a cura, a navegação e o naufrágio, mas, para saber tudo, era preciso que fosse ao mesmo tempo general, médico, marinheiro, rei, adivinho, ou seja, que fosse conhecedor de cada ofício. Assim, a censura feita ao poeta diz respeito ao conteúdo da poesia, à verdade daquilo de que ele fala e à possibilidade de considerar a poesia como um modelo de saber e de virtude para educar os jovens.

Nas falas de Sócrates, mesmo os elogios justificam a "expulsão". Homero é "o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos", e a poesia possui, com sua linguagem em metro, ritmo e harmonia, uma "grande sedução natural", mas a forma sedutora é considerada como um risco porque divulga um conteúdo "falso". A poesia, narrando as fatalidades que acometem os homens, as ações, mesmo as más, praticadas por deuses e heróis, ofereceria um modelo duvidoso para ser seguido, de modo que o poder de arrebatar o espectador e comovê-lo se revela um perigo. Conseqüentemente, Sócrates, embora reconhecendo a beleza e a excelência da poesia homérica, a conduz para fora dos muros da cidade.

No entanto, o próprio Platão recorre a mitos "poéticos" justamente em dois livros da *República* que discutem o papel da poesia e censuram seu conteúdo. No final do livro III, ele conta a "mentira útil" acerca das naturezas de ouro, prata e bronze para inspirar a dedicação à pátria nos guardiães.[12] No final do livro X, ele narra outro mito, dessa vez sobre as recompensas que as almas imortais dos homens justos e injustos recebem depois da morte.[13] Como entender o fato de que Platão, nos livros em que censura diretamente o conteúdo da poesia e chama a atenção para a sedução dos mitos, narra

---

12. PLATÃO. *A república*, *op. cit.*, III (415d – 417b), p. 159-160.

13. PLATÃO. *A república*, *op. cit*, X (614a – 621b), p. 493-500.

essas histórias? A primeira observação a fazer é que a narração dos mitos contraria a noção de que a poesia, como arte imitativa, é simplesmente condenada pelo filósofo.

Uma maneira de interpretar a estratégia de Platão é indicada por Nietzsche em outro texto de juventude, "A disputa de Homero", no qual ele afirma: "Por exemplo, nos diálogos de Platão, aquilo que possui um destacado sentido artístico é, na maior parte das vezes, o resultado de uma rivalidade com a arte dos oradores, dos sofistas, dos dramaturgos de seu tempo".[14] Em seguida, o autor parodia uma fala de Platão:

> Vejam, também posso fazer o que os meus maiores adversários podem; sim, posso fazê-lo melhor do que eles. Nenhum Protágoras criou mitos tão belos quanto os meus, nenhum dramaturgo, um todo tão rico e cativante quanto o *Banquete*, nenhum orador compôs discursos como aqueles que eu apresento no *Górgias* – e agora rejeito tudo isso junto, e condeno toda a arte imitativa! Apenas a disputa fez de mim um poeta, um sofista, um orador!

A disputa (*agon*), profundamente enraizada no mundo grego, pode ser compreendida como a motivação de Platão para escrever, nos livros da *República* em que condena os mitos dos poetas, outros mitos que deveriam servir então como modelos de virtude. Assim, Sócrates aparece como o poeta que conta os mitos como eles devem ser na cidade ideal, tomando o lugar de Homero. Nessa reflexão "política" sobre o papel da poesia na educação dos cidadãos, é possível concluir que Platão, em vez de apenas "condenar toda a arte imitativa" e simplesmente expulsar o poeta, propõe um novo tipo de poesia "ideal", e que suas críticas são restritas ao conteúdo dos poemas e à opinião corrente de que o poeta "conhece tudo". Segundo essa interpretação, o filósofo, que segundo o diálogo elaborado na *República* realizou a ascese da caverna para o

---

14. NIETZSCHE, Friedrich. "A disputa de Homero". In: *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2005, p. 74.

mundo das idéias e contemplou o Bem e a Verdade, seria então capaz de usar a sedução da linguagem artística para ensinar a virtude. Ou, em termos nietzschianos, movido pelo *pathos* da disputa e da verdade, o Sócrates de Platão estaria dando exemplos de como compor mitos belos e modelares, ou seja, de como realizar a função política que a poesia deve ter de educar os jovens na cidade. Será que o filósofo pretenderia, assim, ser o verdadeiro poeta e o verdadeiro educador da Grécia?



Foto *O Globo*: *Antígona*, de Sófocles, direção de João das Neves. Teatro Opinião, Rio de Janeiro, 1969. José Wilker (em destaque).


Coca-Cola
yankees, go home!
MARCA REG. DE FANTASIA
INSERÇÕES EM
CIRCUITOS IDEOLÓGICOS
1_Projeto Coca-Cola
Gravar nas garrafas, opiniões crí-
ticas e devolvê-las à circulação.
CM_5_70



Arte e política

*Luiz Camillo Osorio**

Para a Mada

A discussão sobre as relações entre arte e política é das mais complexas e difíceis. O difícil é pensar este conectivo "e", ou seja, as formas de articulação entre elas. Em que medida a arte pode ser arte e ser ao mesmo tempo política? Em que

* Luiz Camillo Osorio é doutor em filosofia, crítico de arte, professor de estética da UNIRIO e da PUC-RJ, autor dos livros *Flavio de Carvalho* (Cosac & Naify, 2000) e *Abraham Palatnik* (Cosac & Naify, 2004), além de vários artigos e ensaios sobre arte para publicações especializadas no Brasil e no exterior.

Foto de Wilton Montenegro (reprodução): *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola*, de Cildo Meireles, 1970. Garrafas de Coca-Cola, decalque em *silk-screen*. In: *Cildo Meireles, geografia do Brasil.*

Catálogo de exposição homônima para o Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, em Recife, 2001. Artviva Produção Cultural, Rio de Janeiro, 2001.

medida a condição deste ser político da arte está relacionada às circunstâncias históricas e ao contexto social de cada época? Como falar desta pretensão política da arte hoje quando a própria política está em crise? Quando as formas tradicionais de representação política e a prática democrática vêm sendo constantemente postas em xeque pelos acontecimentos, e as ideologias que nos davam alguma segurança em relação ao que esperar do futuro não agregam mais corações e mentes, a pergunta sobre o caráter político da arte ganha uma urgência particular.

Ao mesmo tempo, no último século, a produção artística não cansou de problematizar suas convenções e categorias, levando ao limite todo e qualquer tipo de certeza ontológica em relação às suas condições de ser arte. A pergunta que me parece crucial aí foi a formulada por Duchamp, a saber: como fazer uma obra de arte que não seja uma obra de arte? Foi com este intuito, ao mesmo tempo irônico e revolucionário, de ir além do instituído e abrir novas jurisprudências sobre o que seja arte, que foi se instituindo no fazer artístico uma carga política que me parece determinante e que diz respeito à possibilidade de a arte estar sempre se tornando algo além dela mesma, além do que era tido como arte. Na verdade, parece que a condição experimental da arte moderna e contemporânea – experimental aqui no sentido dado por John Cage de um fazer não convencional cujo resultado é imprevisível e aberto – ganha agora uma exemplaridade política evidente, forçando-nos a imaginar e a criar novas formas de engajamento com o mundo. Portanto, parece-me interessante pensar um devir político para a arte além de um devir artístico para a política – em que a arte está sempre se pondo em questão, forçando e combinando temporalidades e sentidos heterogêneos e a política se mostrando disponível em relação ao novo, tensionando suas práticas e convenções institucionais.

A interrogação é a regra, a insatisfação é o motor e a hesitação é uma necessidade ética. O que quero dizer com isso é

que não sabemos nada sobre o que virá e que não podemos deixar de pensar e propor, sabendo que o pensamento traz virtualidades cujos desdobramentos são imprevisíveis. Quando falo de hesitação, aponto apenas para a necessidade de o engajamento manter-se sempre em alerta diante do risco de estar demasiadamente convencido da sua própria razão, impedindo por isso o contato com a diferença e o dissenso.

A história do engajamento confunde-se com a própria história das vanguardas modernistas. Analisar aspectos desta orientação programática das vanguardas, tendo em vista seus desejos, expectativas e frustrações, é interessante para redefinirmos sua atualidade. Há dois momentos exemplares desta postura, nos quais o engajamento ganha sinais distintos, quiçá antagônicos: o *construtivismo russo* e o *dadaísmo*. Neste último, gostaria de destacar a figura emblemática de Duchamp, cujo não engajamento político e cujo aparente desinteresse pela política programática parecem-me, por mais paradoxal que seja, essencialmente políticos.

O construtivismo e o dadaísmo são pares complementares nesta história das vanguardas. Para ambos, e por razões e contextos diversos, a arte é mais uma atitude do que um objeto realizado e apresentado. Os dois movimentos associam essa atitude a uma rejeição do passado e à criação de um novo indivíduo e de uma nova sociedade. Na verdade, a diferença entre esses movimentos está associada à relação entre indivíduo e sociedade e aos contextos distintos em que ela estava sendo pensada. Não por acaso, o dadaísmo teve sua sede em uma Zurique neutra na primeira guerra mundial, onde o inconformismo vinha misturado a um niilismo ativo. O construtivismo, ao contrário, partiu de uma Rússia revolucionária, onde o inconformismo estava atravessado por uma fé inabalável na possibilidade de transformação, não apenas política e social, mas, acima de tudo, espiritual. O "quadrado branco sobre fundo branco" de Malevich é mais do que a negação da representação, é o grau zero de uma nova sensibilidade.

O que cabe destacar nesses dois movimentos é que para o dadaísmo a revolução é do indivíduo, das potências individuais da criação, e nega o vínculo imediato com a sociedade. É uma prática de desfuncionalização. Já para o construtivismo, como o próprio nome sublinha, a revolução é construção social, e a arte deve assumir-se como uma produção coletiva que é parte determinante de um novo funcionamento social. Não é por acaso que para o artista Dadá a arte deve ir para o cabaré, a resistência vem pelo gozo, enquanto para o construtivista, a arte vai para a fábrica, a resistência se transforma em novas formas de produção. Como disse, são contextos diferentes, promessas diferentes. Em comum, a necessidade de a arte se engajar com a vida, ir além de sua condição de arte.

Sabemos que tanto a Revolução Russa quanto a derrisão Dadá foram derrotadas ou incorporadas. Uma pelo próprio desdobramento do devir revolucionário em um estado revolucionário, a outra pela cooptação institucional do querer negativo da anti-arte. Ou seja, olhando retrospectivamente, olhando a partir do presente, construtivismo e dadaísmo sobrevivem apenas como "arte", sem terem realizado seus desejos de construção social ou de disseminação de uma rebeldia criativa. Ambos sobrevivem nos museus e nos livros de história da arte. O que aprender de tais derrotas? O que se mantém, aí mesmo nestes lugares indesejados, o museu e a história, da força poética e do inconformismo político desses movimentos? Como preservar uma inadequação? Como abordar a eficácia política da arte e sua capacidade de transformação social? Como lidar com estas obras-atitudes experimentais no espaço neutralizado dos museus? Como fazer reverberar uma parte dos sonhos abortados que alimentavam essas obras? Como lidar com as "experiências" de Flavio de Carvalho ou as "inserções em circuitos ideológicos" de Cildo Meireles sem deixá-las apenas congeladas no conforto de uma ação canonizada da arte do século XX? Quem melhor formulou os desafios de uma escrita da história que não se abstenha de sua potência política foi o

filósofo Paul Ricoeur. Segundo ele, é uma grande tentação acreditar que o passado seja determinado e o futuro, indeterminado. Trata-se, no entanto, de evitar que o que não foi concluído no passado seja esquecido. Os protagonistas da história tinham sonhos, planos ambiciosos, projetos. O desafio, portanto, é o de manter nessas obras algo da latência de transformação que lhes era originária e que deve ser capaz de suscitar novas formas de subjetivação, outros princípios de individuação, outras possibilidades de sociabilidade.

Diante dessas interrogações frente ao legado das vanguardas e à sua absorção institucional, cabe-nos perguntar sobre a atualidade política da arte contemporânea. Essa inquietação da política, sua presença disseminada nas poéticas contemporâneas, pode ser analisada sob várias abordagens, indo do ativismo deliberado aos novos coletivos de artistas, passando pelas várias estratégias de inserção pública das obras. No entanto, tendo em vista que a própria política e suas formas de representação estão em crise e que tal crise está relacionada a uma crise do espaço comum onde se dá o enfrentamento de formas de vida heterogêneas e plurais, creio que a discussão da crítica de arte traz consigo uma necessária redefinição do devir político da arte. Explico-me melhor: a crítica é o lugar e o veículo através dos quais as obras produzem reverberações que vão na direção de um mundo comum, impessoal e plural. A crítica é uma negociação constante e aberta em relação às possibilidades de sentido ou de silêncio na recepção das obras de arte. O fazer-se da recepção, que é um elemento determinante da crítica, seja especializada ou não, remete ao devir histórico sempre atual das obras. Para a crítica, ou melhor, para o ajuizamento da arte, o passado que vive nos museus é uma herança sem testamento que deve ser constantemente atualizada. A crise da crítica implica na crise da recepção e na tensão interna à própria recepção entre um olhar especializado e uma fala comum. Julgar implica participar, estar disponível e familiarizado com um tipo de experiência. Essa experiência não é necessariamente de todos, mas

potencialmente de qualquer um; relevadas, é claro, as disparidades e injustiças que excluem camadas da população deste espaço de trocas simbólicas.

Quando a indefinição sobre o que seja arte é radical, a disseminação do exercício judicativo se faz necessária. Para isso, deve-se diferenciar um juízo que é procura de sentido, um veredicto sobre o não instituído, e o juízo que é condenação e enquadramento. Julgar é produzir diferenças, é um exercício de negociação constante de cada um consigo mesmo, no sentido de querer qualificar uma experiência e pô-la em relação com vivências anteriores. Além da relação de cada um consigo mesmo, julgar é também uma negociação de cada um com os outros com os quais ele afere a validade do que sente e pensa. A necessidade de compartilhamento é o que diferencia a experiência estética, é algo que nos faz sempre querer falar e dividir o acontecimento singular da arte. A tradução de um sentimento inicialmente indefinido e a criação de um vocabulário que dê uma voz e uma articulação ao sentir mudo e inarticulado, é algo que deve ser exercitado continuamente por aqueles que convivem com a arte.

Para sublinhar a relação originária entre crítica e política gostaria de citar uma passagem de Jacques Rancière: "A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo".[1] Arte e política se misturam e se contaminam, negociando continuamente a resistência e a gestão daquilo que é em relação ao que pode vir a ser, pondo em tensão o que está dentro e o que está fora do sistema instituído. A crítica surgiu exatamente quando a arte e a política assumiram-se como um exercício experimental de liberdade, quando elas romperam com os modelos do passado. Isso vai se dar a partir da Revolução Fran-

1. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 17.

cesa e do Romantismo. A possibilidade de experimentar sentidos novos, subjacente à atividade da crítica, é o fundamento de uma liberdade política (e poética) que se assume como abertura para o novo. Do lado da arte, o aparecimento de uma atividade como a crítica no final do século XVIII se deu a partir da superação de uma noção técnica da arte, da rejeição de uma poética que tinha pretensões normativas em relação às práticas artísticas. Constituía-se uma noção de experiência estética, sempre problemática e diferenciadora, na qual o sujeito se via confrontado pelo desconhecido e potencializava sua abertura ao mundo, ampliando seus horizontes de sentido. Superada uma visão técnica da arte, a experiência das obras vai se dar sempre em um território indefinido no qual se negociam os seus possíveis sentidos diante da indiferenciação da não-arte. É justamente na medida em que não temos certezas *a priori* sobre o que seja a arte que se fazem necessários a crítica e o ajuizamento. Ambos atuam na dobra de não-sentido a que a experiência da arte está sempre sujeita.

É natural que neste processo de negociação de sentido vá-se criando um vocabulário especializado, um jogo de linguagem específico que articula e qualifica territórios artísticos. O importante é estar sempre deslocando essa especificidade, pondo-a em tensão com uma possibilidade de compartilhamento e de sentidos comuns, ou melhor, de uma comunidade de sentido. A crítica é fundamental para se produzir estes deslocamentos, para criar estas passagens, sempre políticas, entre o sem sentido e a criação de sentido, entre tudo poder ser arte e qualquer coisa não ser necessariamente arte, entre o niilismo e o juízo. O niilismo é o que diz que tudo é igual e nada faz sentido e o juízo, ao contrário, quer constituir a diferença junto ao indiferente, quer ser uma abertura para o heterogêneo e o dissenso. A crítica, assim como a política, procura um consenso, mas vive e habita o dissenso. Em um mundo onde a multiplicidade é a regra, a crítica e a política devem ser urgentemente reinventadas.



Tecendo a cidade: a experiência da Escola de Dança da Maré – Ceasm

*Silvia Soter**

Nos últimos anos, percebe-se a presença das artes e, em especial, da dança num ambiente onde antes essas manifestações não estavam tão presentes: as comunidades populares da cidade do Rio de Janeiro. Diversas experiências usam a dança como ferramenta de construção de cidadania, além de criarem espetáculos. A dança aparece tanto como instrumen-

* Silvia Soter é bailarina, crítica de dança do jornal *O Globo*, graduada em dança pela Universidade de Paris 8 (França, 1996), em Artes pela PUC-RJ (1988) e Mestre em Teatro pela UNIRIO (2005). Atua como dramaturgista da Cia. Lia Rodrigues de Danças e desde 1988 é professora do Curso de Dança da UniverCidade. De fevereiro de 2004 a junho de 2005, foi coordenadora pedagógica da Escola de Dança da Maré – Ceasm.

Foto de João Roberto Ripper/ agência Imagens do Povo: Corpo de Dança da Maré em ensaio na Casa de Cultura da Maré – Ceasm, 2004.

to para a educação num sentido amplo, construindo valores e alargando horizontes, quanto como linguagem artística que permite veicular e trazer para o palco desejos, inquietações e perspectivas dessas comunidades.

Um misto de fascínio e desconfiança tem acompanhado meu interesse pelas experiências que aliam a arte à ação social e que foram trazidas à cena e às telas no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, no Rio de Janeiro. Esses sentimentos distintos têm origem semelhante. É bem-vindo e positivo constatar que representantes de uma parcela importante da população brasileira – crianças e jovens de setores populares que, em geral, ganham espaço na mídia e na preocupação dos setores médios apenas quando estão envolvidos em situações de violência ou quando são vistos como possíveis eleitores[1] – tornam-se visíveis e valorizados diante dos olhos do público, brilhando na música, na dança, no teatro, no cinema e na televisão. Em algumas dessas criações, como, por exemplo, as do professor e coreógrafo paulista Ivaldo Bertazzo junto ao Corpo de Dança da Maré, objeto deste estudo, os jovens estiveram cercados por profissionais renomados e fize-

1. César Maia, prefeito da cidade do Rio de Janeiro, desde sua reeleição tem assumido publicamente que o seu interesse pela vida dos moradores dos espaços populares tem objetivos eleitorais. Em matéria publicada no jornal *O Globo* em 2 de janeiro de 2005, César Maia afirma: "Queremos que, em 2008, a percepção do governo pelas pessoas que moram em favelas esteja no mesmo patamar do resto da cidade. Tive 35% do total de votos das favelas e 55% do total do asfalto. O julgamento dos governos é a eleição. Não fui eu que inventei isso; foi a democracia. Então, se eu tenho de me submeter a uma avaliação como político, preciso saber como intervenho." SCHMIDT, Selma. "Novo governo: o morro vai ter vez", *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 de janeiro. Caderno Rio, p. 1.

ram parte de espetáculos de excelente qualidade artística e técnica que fascinaram e emocionaram espectadores.

Contudo, alguns pontos merecem destaque no que se refere à participação desses jovens em espetáculos como os acima citados. Vale notar que eles tendem a ser identificados na mídia e no programa das próprias peças como jovens de setores populares, crianças e jovens "carentes"[2] ou meninos da favela.[3] Muitas vezes, suas vidas são associadas diretamente à exclusão e à violência. Algumas manchetes de jornal, como as que se seguem, ilustram o tratamento que eles recebem na mídia:

> Jovens driblam a violência com a dança
> (*O Globo*, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 2000)
>
> Entre a guerra do tráfico e o *glamour* da dança
> (*O Globo*, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 2000)
>
> *Mãe gentil* assume sotaque carioca: cidadãos dançantes do Rio são jovens que convivem com a violência na favela do Complexo da Maré
> (*Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 de outubro de 2000)
>
> Dançar para não dançar
> (*O Tempo*, Salvador, 8 de maio de 2002)

---

2. As expressões "comunidade carente" ou "pessoa carente" têm sido combatidas por setores militantes, pois caracterizam o morador da comunidade popular apenas por algo que *lhe falta*. O geógrafo Jailson de Souza e Silva, fundador do Ceasm e um dos defensores da revisão de termos como "carente" para identificar os espaços populares, afirma que é o consumismo que gera a carência: "O capitalismo é que cria as necessidades dos bens de consumo. Se [você] viaja de avião na classe econômica, passa a querer viajar de primeira classe. Carente mesmo é a Barra da Tijuca". Ver PAIVA, Anabela. "Doutor da periferia", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 de setembro de 2003. Caderno B, p. 1.

3. Neste trabalho, os termos "favela" e "comunidade popular" serão usados como sinônimos.

Dance of defiance: a new musical tells of life on the wrong side of Rio (*Newsweek*, 30 de setembro de 2002)

Essas manchetes mostram que no Brasil e mesmo no exterior prevalece o estereótipo do morador da favela – "the wrong side of Rio" (o lado errado do Rio) – como aquele que está mais exposto à violência. A dança, por sua vez, é vista como uma alternativa para o jovem "não dançar", ou seja, para ele não se perder no tráfico de drogas.

A ênfase na origem desses jovens parece denunciar uma necessidade de classificá-los como *diferentes*, de circunscrevê-los num conjunto que deve manter-se *destacado*. Eles integram os espetáculos junto com outros atores e cantores, mas apenas a sua origem é enfatizada.

Desse modo, os espetáculos que agregam crianças e jovens de setores populares criam um recorte específico dentro da programação artística da cidade. São produtos de ações sociopedagógicas. Trafegam na fronteira entre criação artística profissional e projeto social.[4]

4. Essas experiências estão inseridas num panorama amplo de ações sociais desenvolvidas por meio de linguagens artísticas, dirigidas a setores populares e intensificadas no final dos anos 1990, no Rio de Janeiro. Entre os meses de agosto de 2001 e agosto de 2002, realizei a pesquisa *A dança no Rio de Janeiro: uma alternativa contra a exclusão*, com o apoio do Programa de Bolsas RioArte. Na ocasião da pesquisa, foram mapeadas 32 experiências que ofereciam atividades de dança gratuitamente às comunidades de baixa renda na cidade. Nem todas essas experiências chegaram a passar pela etapa de realização de espetáculos. Ver SOTER, Silvia. *A dança no Rio de Janeiro: uma alternativa contra a exclusão*. Programa RioArte, mimeo, 2002.

Há algo bastante particular em grande parte da produção artística do final dos anos 1990 e início dos anos 2000: o caráter grandioso das criações que, contando com a presença de jovens participantes desses projetos, chegam a palcos profissionais.

Ainda que nem todas as manifestações tratem, em termos temáticos, de questões sociais, seria ingênuo não reconhecer que o fato de possuírem em seus elencos jovens moradores de espaços populares, assim identificados insistentemente, faz com que essas obras tragam a questão social, inevitavelmente, para o centro da cena. Quase todas as experiências têm características de grandes produções: elencos extensos, equipe técnica de alta qualidade e resultados artísticos profissionais. Várias dessas obras atraem um público numericamente expressivo, o que revela o interesse de espectadores e da mídia por esse tipo de investida.

Porém, as diversas marcas de grandiosidade dessas experiências não parecem estar dissociadas da redução de uma pretensa autonomia do campo artístico. Como nos esclarece Néstor García Canclini, ao tratar das relações imbricadas entre a produção artística e o mercado, sobretudo na América Latina, a "autonomia do campo artístico, baseada em critérios estéticos fixados por artistas e críticos, é diminuída pelas novas determinações que a arte sofre de um mercado em rápida expansão, onde são decisivas forças extraculturais".[5]

5. Canclini lembra que a pressão exercida por fatores exógenos ao campo artístico sempre influenciou a criação ao longo da modernidade; entretanto, o autor ressalta que, desde meados do século XX, "os agentes encarregados de administrar a qualificação do que é artístico – museus, bienais, revistas, grandes prêmios internacionais – reorganizam-se em relação às novas tecnologias de promoção mercantil e de consumo". Ver CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 56.

Talvez a própria estrutura de financiamento da produção, que se coloca na fronteira entre a criação artística profissional e o projeto social, seja uma das forças extraculturais que exercem pressão para que haja investimento na grandiosidade que caracteriza essas obras. É relevante destacar que alguns desses produtos contam com verbas muito maiores do que grande parte das produções artísticas profissionais que não enfocam a questão social. Esse fato sugere que há um interesse especial, por parte de algumas empresas dos setores privado e estatal, em vincular seus nomes a espetáculos que tenham como objetivo intervir no campo social.

Através da Lei Rouanet, uma das leis de incentivo fiscal do país, as empresas estatais e privadas podem empregar parte do montante de impostos devidos ao governo em atividades culturais. Esse dinheiro, que deixa de entrar nos cofres públicos, sendo, portanto, efetivamente *público*, é investido de acordo com as linhas de orientação de cada empresa estatal ou privada. A empresa tem autonomia para decidir a que projeto deseja ter sua marca e seu nome associados. Muitas empresas brasileiras, nos anos 1990 e no início dos anos 2000, parecem ter transferido seus interesses do marketing cultural – que ligava seus nomes a produções artísticas, como as de companhias de teatro ou de dança – para o marketing sociocultural.[6]

Esse fenômeno tem preocupado especialistas da área,[7] que apontam distorções no uso dessas verbas no início dos anos 2000. Apesar de 80% dos projetos apresentados ao Ministério da Cultura para mecenato[8] serem aprovados, apenas uma pequena

---

6. Ver LEÃO, Doralice Soares. *O papel da mídia impressa no embate marketing cultural x marketing social*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo, 2004.

7. Ver BARBOSA *apud* LEÃO, *op. cit.*, e SARKOVAS *apud* LEÃO, *op. cit.*, p. 56.

8. O mecenato é um dos mecanismos que compõem o fundo nacional da cultura.

parcela consegue captar os recursos necessários para se tornar viável, já que os incentivos da área da cultura migram para a área social. A consciência da imensa desigualdade no país é uma das possíveis motivações para que os recursos destinados à cultura sejam desviados para fins sociais. Para que esse tipo de distorção não aconteça, especialistas defendem a necessidade de haver verbas específicas para cada uma das duas áreas.

A passagem dos anos 1990 para os anos 2000 talvez possa ser identificada, igualmente, pela ampliação, nos diversos setores da população, da consciência de que a cultura é um elemento de grande importância no combate à imensa desigualdade social do Brasil. A cultura passou a ser vista como um caminho possível para "cerzir territórios, cerzir espaços" e tirar o véu que naturaliza a desigualdade do país.[9]

Enquanto as iniciativas socioculturais são consideradas por alguns setores um recurso importante para o combate de desigualdades, de forma mais ou menos velada e ainda pouco documentada, experiências artísticas de cunho social são vistas com ressalvas por uma parte do meio artístico profissional. Tais ressalvas se devem, em parte, ao surgimento de trabalhos cuja má qualidade "artística" é legitimada, sobretudo, por uma eficiente ação "social". Como foi visto acima, a captação de recursos para experiências como essas – que contam com verbas públicas muitas vezes destinadas à cultura por meio de leis de incentivo fiscal – tende a ser mais fácil do que para criações artísticas que não pretendem combater as diversas desigualdades sociais do país.

---

9. Henriques, Ricardo. "O dilema entre identidade e diferença". In: Teixeira Coelho *et alii*. *Encontros temáticos: cultura, política e direitos*. Rio de Janeiro: Unesco e Sesc, 2002, p. 75-77.

Não é incomum que os artistas, para terem acesso ao financiamento necessário à viabilização de seus trabalhos, vejam-se compelidos pelas empresas a realizar ações sociais que demandam competências específicas, as quais eles não necessariamente possuem. Assim, tanto os artistas quanto aqueles para os quais essas ações sociais são destinadas parecem sair perdendo, já que, antes de tudo, para terem valor, essas ações devem ser desenvolvidas por *profissionais* com *conhecimento do assunto e evidente competência na área*. Senão, essa parcela da população continua não tendo acesso a um trabalho de qualidade.

É necessário, contudo, reforçar a legitimidade de toda e qualquer iniciativa que seja desenvolvida com competência e seriedade e que busque diminuir o abismo social que o Brasil ainda abriga no início do século XXI. Essas iniciativas indicam uma tentativa de – por meios diversos, entre os quais o caminho da arte – reduzir a imensa distância que tende a separar o cotidiano de crianças e jovens dos setores populares do cotidiano de jovens de outros setores da sociedade. Se a excelente qualidade artística de grande parte dos espetáculos resultantes das iniciativas que aliam arte e ação social já é evidente, isso contudo não deve ser considerado suficiente. É preciso que, além dos aspectos formais do espetáculo, também seja avaliado o impacto efetivo de tais experiências na vida das crianças e jovens que delas participam.

Dentre as diversas manifestações decorrentes das experiências de dança nas comunidades cariocas, destacaram-se os espetáculos desenvolvidos junto aos jovens do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm) por Ivaldo Bertazzo, coreógrafo e professor de técnicas corporais, conhecido por trabalhar com grandes grupos em que se misturam profissionais e amadores.

Ceasm, Bertazzo e o Corpo de Dança da Maré

A Maré[10] é um bairro formado por 16 comunidades populares situadas à margem da Baía de Guanabara, entre a avenida Brasil e a Linha Vermelha, duas das principais vias de acesso à cidade do Rio de Janeiro. A visão da Maré se impõe para os viajantes que desembarcam no Rio de Janeiro pelo Aeroporto Internacional Tom Jobim, conhecido como Aeroporto do Galeão, no trajeto em direção aos demais bairros da cidade.

A Maré e os seus arredores contam com apenas duas escolas de ensino médio, número insuficiente para atender a demanda da região. Como a maioria dos espaços populares, o bairro não conta com equipamentos culturais como cinemas, teatros ou centros culturais. Na Maré, até mesmo as manifestações mais populares são raras: há pouquíssimos blocos carnavalescos e apenas uma pequena escola de samba. Foi a partir dessa realidade que nasceu o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm), uma organização não-governamental fundada em 1997 por moradores de diferentes comunidades do Complexo da Maré que tinham, em comum, pelo menos três características: haviam nascido ou morado por muito tempo em alguma das 16 comunidades do Complexo da Maré, possuíam longa história de atuação em movimentos coletivos locais e, sobretudo, tinham conseguido chegar à universidade.

Na época da fundação do Ceasm, esse grupo, sediado num espaço cedido por uma igreja no Morro do Timbau, questionava-se sobre a razão pela qual apenas 0,54% dos

---

10. Todos os dados sobre a Maré aqui utilizados foram elaborados a partir do Censo Maré 2000, realizado pelo Ceasm, financiado pelo BNDES e disponibilizado pelo Ceasm. In: CEASM. *Quem somos? Quantos somos? O que fazemos? A Maré em dados: Censo 2000.* Rio de Janeiro: Ceasm, 2003.

moradores da Maré tinha acesso ao ensino superior. Dentro desse quadro, eles constatavam sua "condição de exceção", já que faziam parte da ínfima parcela da população da Maré que havia tido a oportunidade de ingressar na universidade. Buscando reverter esse quadro, a primeira atividade do Ceasm foi a criação de turmas de pré-vestibular, o Pré-Vestibular Comunitário da Maré, com aulas iniciadas em fevereiro de 1998. No início do Pré-vestibular, alunos e professores eram moradores da Maré, sendo que os professores eram universitários ou graduados.

Ao Pré-Vestibular Comunitário, que desde sua fundação até o ano de 2004 possibilitou o acesso de mais de quatrocentos jovens às universidades públicas e à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), somaram-se outras iniciativas. Assim, essa ampla rede sociopedagógica passou a ser constituída por três eixos, com atividades complementares: a Rede de Educação, que reunia, em 2004, o Pré-Vestibular Comunitário da Maré, os cursos preparatórios para a 5ª série do ensino fundamental e para o ensino médio, o Núcleo de Línguas da Maré, as oficinas de informática, o programa Criança Petrobrás na Maré, o Observatório Social da Maré, o projeto Adolescentro e a Biblioteca Popular da Maré; a Rede de Comunicação, que concentrava sua ação na confecção do jornal *O Cidadão*, e, finalmente, a Rede de Cultura da Maré, que acolhia seis núcleos distintos: o projeto de resgate da história e memória das comunidades da Maré, as oficinas de artes plásticas, capoeira, teatro, dança afro, música, percussão e cinema, o projeto Viver com Arte, as oficinas de vídeo, fotografia, desenho e produção gráfica, a Escola de Dança da Maré e o Corpo de Dança da Maré, objeto deste estudo.

Para o Ceasm, esses diversos campos de atuação constituem instrumentos imprescindíveis para a construção do *pertencimento* e da *identidade* do morador da Maré. Tal pertencimento se constrói, num primeiro momento, a partir

do espaço local, para, em seguida, o morador se reconhecer dentro de uma rede mais ampla, como cidadão "instituinte da *polis*".[11]

Bertazzo na Maré

Nos anos de 2000, 2001 e 2002, Ivaldo Bertazzo esteve associado ao Ceasm. A parceria entre o professor e o Ceasm deu origem a três espetáculos dirigidos e coreografados por Bertazzo, os quais contaram com a participação de até 66 crianças e jovens da Maré – que formavam o Corpo de Dança da Maré – além de músicos, atores e bailarinos profissionais: *Mãe gentil* (2000), *Folias guanabaras* (2001) e *Dança das marés* (2002).

Em *Mãe gentil*, um Brasil desigual, porém criativo, é o personagem central. Ricos e pobres, patrões e empregados, ordem e caos são apresentados por atores, músicos e o coro dançante com pinceladas maniqueístas. Em *Folias guanabaras*, primeira peça criada exclusivamente para o Corpo de Dança da Maré, a cidade se torna tema. Imagens de vídeo captadas na favela mostram os jovens em suas casas, em seu meio familiar, realizando tarefas cotidianas. A exuberância do espetáculo, que contou com a participação especial dos cantores Elza Soares e Seu Jorge e da atriz Rosi Campos, valorizou a periferia e transformou-a em centro.[12] *Dança das marés* resgata a história dos jovens participantes, a partir de relatos transformados em texto pelo médico e escritor Drauzio Varella. Do país em *Mãe gentil*, passando pela cidade em *Folias*

---

11. Ceasm, *op. cit.*, p. 10.

12. Utilizo aqui as noções de periferia e centro conforme identificadas por Bertazzo. O coreógrafo, por ter trabalhado muitos anos na cidade de São Paulo, onde as comunidades populares se localizam na periferia da cidade, identifica os moradores dos espaços populares como *jovens da periferia*.

guanabaras, Bertazzo chega, em *Dança das marés*, ao corpo e à memória, enfim, à identidade dos jovens da comunidade.

Em *Mãe gentil*, a visão de um Brasil contraditório servia de tema e de pano de fundo para os jovens dançarinos cercados de convidados especiais: um corpo-país. O foco foi se fechando do Brasil para o Rio de Janeiro, e *Folias guanabaras* apresentou o Complexo da Maré, uma quase-cidade dentro da cidade, como alegoria para a ação: um corpo-cidade. Em *Dança das marés*, o *zoom* de Bertazzo trouxe para o centro da cena cada jovem do corpo de dança: um corpo-memória.

De *Mãe gentil* a *Dança das marés*, o foco se deslocou do país à identidade dos jovens e, paralelamente, do espetacular, construído "de fora" – direção, texto, enredo, música e coreografia assinados por artistas que não pertencem à comunidade da Maré – ao particular. Nessa última peça, o cotidiano é espetacularizado através da incorporação de algumas danças dos jovens da comunidade e, sobretudo, dos relatos constituídos pelas lembranças de sua infância e pela leitura que fazem de suas histórias e do ambiente em que vivem.

Em seus quase trinta anos de atividade profissional, Ivaldo Bertazzo criou uma técnica de treinamento e reeducação corporal, associando a dança com destaque para as danças indianas, "danças de roda brasileiras, teatros de máscaras orientais, rituais indígenas"[13] – a métodos de educação somática[14] – como a

13. BERTAZZO, Ivaldo. "Teatro musical brasileiro". In: MACHADO, Alvaro (coord.). *Folias guanabaras*. São Paulo: Escola de Reeducação do Movimento Ivaldo Bertazzo, 2001, p. 36-39.

14. A expressão "educação somática", utilizada especialmente na América do Norte, refere-se a diferentes métodos de trabalho corporal, como, por exemplo, o método Feldenkrais, as Cadeias GDS, a técnica de Alexander, a eutonia, a ideokinesis, a ginástica holística – método da dra. Ehrenfried

coordenação motora de Piret-Béziers[15] e as cadeias musculares GDS[16] –, para construir a corporeidade daquilo que chamou de *cidadão dançante*. Para Bertazzo, atores e bailarinos, profissionais e não profissionais, ao trabalharem seus gestos por meio da dança, partilhando o espaço da cena e o projeto estético coletivo com o grupo, tornam-se *cidadãos dançantes*, isto é, "indivíduos que se dispõem a conhecer melhor as possibilidades de movimento do seu próprio corpo".[17] Para o professor e coreógrafo, a cidadania seria uma experiência que, para ser vivida em sua plenitude, passaria pela consciência do próprio corpo. Ao longo da passagem de Bertazzo pela Maré, o conceito de cidadão dançante passou a incorporar uma dimensão *social* que antes não possuía.

Ao final de 2002, terminada a temporada de *Dança das marés*, a parceria entre Ivaldo Bertazzo e o Ceasm não se manteve. A não renovação do financiamento da Petrobrás para o ano de 2003 foi, segundo o coreógrafo, a principal razão para não ter seguido com seu trabalho junto ao Corpo de Dança da Maré. Mas a dança havia ganhado um lugar importante na vida daqueles jovens e também na da instituição. Em 2003, o Ceasm, sem orientação específica em dança nem financiamento dirigido a essa atividade, fez o possível para manter o grupo reunido, oferecendo espaço para ensaios num prédio recém-incorporado – a Casa de Cultura da Maré – e contratando, para dar aulas para o grupo uma vez por semana, Marília Ara-

---

– entre outros. Ver SOTER, Silvia. "A educação somática e o ensino da dança". In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.). *Lições de dança 1*, Rio de Janeiro, UniverCidade, 1999, p. 141-148.

15. Ver PIRET, S. e BÉZIERS, M. M. *A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem*. São Paulo: Summus, 1992.

16. Ver STRUYF-DENYS, Godelieve. *Les chaînes musculaires et articulaires*. Bruxelas: Iscam, 1987.

17. BERTAZZO, Ivaldo. "Teatro musical brasileiro", *op. cit.*, *idem*.

újo, professora e terapeuta corporal que havia sido assistente de Bertazzo nos três anos da parceria na Maré.

Apenas em fevereiro de 2004, o Ceasm obteve um financiamento, uma doação da Petrobrás através do Fundo da Infância e da Adolescência, para a criação de uma escola de dança que pudesse ampliar o acesso àquela arte a outros moradores das comunidades da Maré. Além de aumentar o alcance do projeto para a comunidade, era preciso manter a excelência que marcou a experiência de dança com Ivaldo Bertazzo e tentar aliar uma sólida educação *em* dança com prática de educação *através* da dança. Nesse momento, fui convidada pela diretoria do Ceasm para ajudá-los a desenhar o projeto da escola e para ser sua coordenadora pedagógica. Em março de 2004, começavam as aulas da *Escola de Dança da Maré*. A Escola funcionou sem interrupções até março de 2005, quando suas atividades foram parcialmente suspensas devido ao atraso do repasse da verba por parte do Conselho Municipal da Infância e da Adolescência.

A Escola de Dança da Maré pretende funcionar em três eixos, cujas atividades se complementam: o Núcleo de Dança Aberto à Comunidade, o Núcleo de Formação Continuada e o Corpo de Dança da Maré. Seu maior objetivo é promover a construção de uma nova relação com o corpo e com o espaço local por meio da dança, permitindo que crianças e jovens venham a estabelecer novos vínculos sociais e estratégias de futuro, tanto no plano individual quanto no plano coletivo. A escola visa a formar sujeitos que desenvolvam novas formas de *intervenção* na realidade social e de *pertencimento* social. Pretende-se, com as ações da escola, integrar o desenvolvimento técnico ao compromisso ético.

Em 2004, o Núcleo de Dança Aberto à Comunidade atendeu crianças, jovens e seus familiares, oferecendo aulas de dança nas comunidades de Nova Holanda e Timbau. A ampli-

ação do acesso dos moradores das diferentes comunidades da Maré às diversas linguagens de dança é o foco principal desse núcleo. Em 2004, foram oferecidas aulas de dança criativa para crianças, dança de rua, dança de salão, consciência corporal, introdução ao balé clássico, introdução ao jazz e introdução à dança contemporânea. Uma equipe social composta por assistentes sociais e psicólogas acompanhou de perto as ações dos dois núcleos e esteve sempre pronta a orientar os alunos e seus familiares em suas necessidades, demandas e anseios.

O Núcleo de Formação Continuada ofereceu formação em dança àqueles que queriam se aprofundar nessa arte. As atividades desse núcleo são norteadas pela vontade de aliar uma sólida formação técnica à reflexão crítica sobre a criação coreográfica e o papel do artista em diferentes realidades sociais.

Em 2004, a escola atendeu 520 moradores da Maré, com idades que variaram dos 4 aos 88 anos. Trinta jovens que fizeram parte da experiência com Bertazzo compuseram, em 2004, o primeiro grupo do Núcleo de Formação Continuada da escola que, em 2005, já se encontra no segundo nível. Em 2005, alguns dos jovens integrantes do Corpo de Dança da Maré que freqüentaram a escola de dança em 2004, estão cursando o ensino superior, por exemplo, Dayana Lima e Leonardo Nunes estão matriculados no Curso de Dança do Centro Universitário da Cidade (UniverCidade). Além deles, Allyson Mendes, ex-integrante do Corpo de Dança da Maré, freqüenta a Faculdade de Dança Angel Vianna e é integrante da Lia Rodrigues Companhia de Danças. Allyson, Dayana e Leonardo já chegaram à faculdade com uma bagagem sólida na técnica de Bertazzo, o que é raro no Rio de Janeiro, e com uma experiência de palco também rara na idade deles.

E agora?

Mesmo uma experiência como a descrita nesse trabalho, que associou um coreógrafo experiente e uma ONG séria e comprometida com a realidade local, corre o risco de não se desenvolver. Em 2005, o Ceasm se viu, mais uma vez, com dificuldades para manter em funcionamento as atividades da Escola de Dança da Maré. A dependência direta de recursos de empresas, nesse caso provenientes da Petrobrás pelo Fundo da Infância e Adolescência e transferidos aos projetos pelo Conselho Municipal da Infância e Adolescência, faz com que experiências como essa fiquem à mercê das sempre cambiantes orientações políticas. O fato de a Escola de Dança da Maré ter ampliado sua ação na comunidade e recebido mais de 500 moradores em suas atividades durante o ano de 2004 torna ainda mais graves os efeitos da descontinuidade de uma iniciativa como essa para parte dos moradores da Maré e seus familiares. Se, por um lado, houve uma maior democratização do acesso à dança – proposta do Ceasm – por outro lado, um número maior de pessoas é afetado pela interrupção das atividades.

O Corpo de Dança da Maré, um grupo de quinze jovens que fizeram parte das produções de Bertazzo, ainda se reúne regularmente na Casa de Cultura da Maré para aulas e ensaios, em 2005. Muitas vezes são convidados a representar o Ceasm, levando a eventos que reúnem "arte social" parte do repertório construído nesses cinco anos de experiência com a dança. O Corpo de Dança da Maré não é de fato uma companhia de dança em moldes profissionais, já que não possui um projeto artístico próprio e autônomo. Se em 2000 iniciou sua experiência de dança dentro de uma estrutura de espetáculo grandiosa e altamente profissional – estrutura que é raríssima mesmo em grupos consolidados e experientes – desde o fim de 2002 tenta, com muita dificuldade, encontrar uma forma de existir dentro da realidade local.

Talvez uma das saídas para que a dança possa guardar o importante espaço que ocupou na vida desses moradores da Maré esteja na possibilidade de garantir uma formação regular e séria para jovens que possam tornar-se multiplicadores dentro da comunidade, num futuro próximo. Associado a isso, parece ser necessário redimensionar a estrutura de cada projeto, buscando modos mais autônomos de existir. Quando se trata de arte e de educação, o tempo é um importante aliado. Se dançar é preciso, continuar também é preciso.

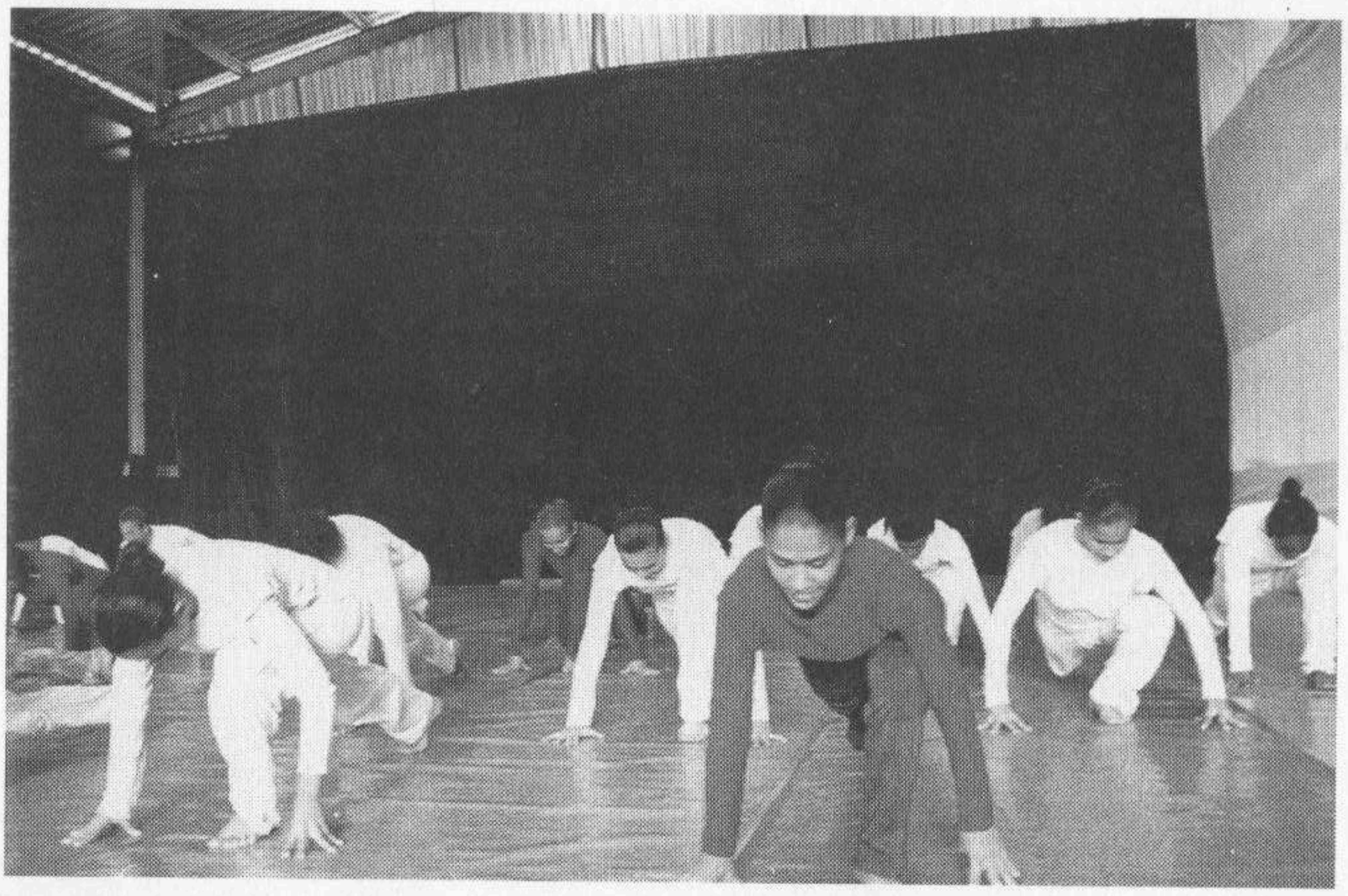


Foto de Francisco Valdean/ agência Imagens do Povo: Apresentação do Corpo de Dança da Maré na Casa de Cultura da Maré – Ceasm, 2004. Coreografia Ivaldo Bertazzo.



Teatro político

Verso e reverso

*Silvana Garcia**

A questão que aqui se põe é a da impossibilidade, hoje, de um teatro político. Alguns autores que tratam da contemporaneidade assumem essa posição e, como ponto de partida, alinhamo-nos com eles. De fato, o teatro político, como militância direta ou como ordenação ideológica do mundo,[1] talvez esteja mesmo condenado.

---

* Silvana Garcia é pesquisadora, dramaturgista e professora da EAD. Publicou os livros *Teatro da militância* (Perspectiva, 2004) e *As trombetas de Jericó* (Hucitec/Fapesp, 1997).

1. Valemo-nos de dois modelos fortes para a definição de teatro político: a militância agitpropista e a épica brechtiana.

Foto de Artur Ferrão: *As Bastianas*, de Gero Camilo, direção de Luís Mármora, 2003. Carlota Joaquina, Paula Klein, Ana Petta, Georgette Fadel, Patrícia Gifford.

No rol dos principais impedimentos para a arte como instrumento de ação política estão o desmoronamento dos grandes edifícios ideológicos, a expansão da política como mera prática mercadológica, o avanço da globalização e a hegemonia dos meios massivos de comunicação, entre outros.

As condições da globalização impõem uma tendência à dissolução dos contornos ideológicos, fato que se evidencia na observação da prática política. Se antes era possível conceber uma militância construtiva, ou uma militância de resistência, hoje os alvos são dispersos. Domina a sensação de esfumaçamento dos fundamentos ideológicos que antes da derrocada do mundo soviético delimitavam claramente as fronteiras no interior das quais cada qual desempenhava papéis definidos.

Os meios de comunicação de massa também transformam e dificultam a disposição militante, na medida em que adiantam e extrapolam, no próprio ato, as oportunidades de denúncia das injustiças. Diante desse quadro, como diz Hans-Thies Lehmann, somos obrigados a reconhecer que o lugar do teatro, o espaço que o teatro ocupa na sociedade, encontra-se extraordinariamente reduzido e não é difícil constatar seu "esgotamento [...] como lugar de questionamento e tematização de conflitos fundamentais entre os valores sociais".[2]

Conseqüentemente, a dificuldade de se ter um projeto artístico-político concreto. Nos modelos históricos, o vínculo com os movimentos sociais ou partidos políticos e a consistência do projeto político eram motivadores da estratégia da intervenção artística e diretamente determinantes da eficiência da ação militante. Essa situação sofreu uma profunda mudança, no que concerne à confiabilidade programática dos partidos e à existência de movimentos sociais capazes de mobilizar am-

2. LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Trad. Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche Éditeur, 2002, p. 274.

plos segmentos da população. Há uma recusa da grande moldura histórica. Não estamos mais sustentados pelas grandes mitologias, pelas grandes ideologias. Logo, também não há mais alcance que nos permita pensar em um projeto de teatro popular de longo alcance, ou um projeto pelo qual o teatro assuma uma posição de vanguarda, de bandeira ideológica. Além do que, a arte hoje faz parte de um grande mecanismo de mercado, que ordena e corrige o rumo de sua evolução.[3]

Outro aspecto que pode também ser evocado é uma certa rejeição das formas do realismo, do qual se alimenta a ortodoxia do pensamento artístico engajado.

Recusa da moldura histórica, recusa dos princípios de verossimilhança, e emergência de novas formas de teatralidade, desbancando a hegemonia do texto, desbancando a hegemonia do dramático – para alguns, em plena era "pós-dramática" –, em suma, seriam essas as novas condições pelas quais teremos de pensar a questão do político. Em face dessa realidade, será preciso admitir que os modelos de militância e – questão polêmica, sem dúvida – até mesmo o modelo brechtiano perdem vigor e vigência.

Retomemos a questão inicial: admitindo-se o esvaziamento dos modelos históricos, é possível ainda se pensar em um teatro político? Mesmo autores mais incisivos como Lehmann abrem aqui e ali algumas brechas para não excluir possíveis

---

3. Otília Arantes, da Faculdade de Filosofia de São Paulo, em palestra recente (SESC Belenzinho) refletia sobre o fato de a arte não ter mais autonomia na medida em que é parte de um processo generalizado de mercantilização. Haveria uma convergência do mundo da cultura com o mundo dos negócios e, portanto, desarmamento de função crítica da criação artística.

exemplos de exceção. O teatro político teria ganhado outras possibilidades de ser? Quais seriam as novas condições de um teatro político?

Evocaremos, além de Lehmann, Denis Guénoun. Para o pensador francês, o teatro é um ato político, na medida em que toda "convocação, de uma forma pública, e a realização de uma reunião [...] é um ato político".[4]

Em linhagem correlata ao pensamento de Bernard Dort,[5] Guénoun retoma a idéia do ontologicamente político como condição originária do teatro, porém nos dá a possibilidade de verificar que a relação entre palco e platéia, agora, é um ato deliberado de congregação. Há um elemento novo que gera homogenia, o que não é mais visto como condição intrínseca de sua existência, mas se estabelece como um pacto, como uma condição de momento.

O político é da esfera da própria natureza do consórcio e não matéria de finalidade ou acréscimo temático. Para Guénoun, o teatro é uma reunião política que acontece num espaço politicamente determinado, mas com o objetivo de produzir aí uma atividade que difere do político propriamente dito: "O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição 'física', por assim dizer, como assembléia, reunião pública, ajuntamento".[6]

Essa idéia aproxima-se do pensamento de Lehmann quando este afirma que não é a tematização do teatro, não é a mensagem que define o teatro político, mas a "significação implíci-

---

4. Guénoun, Denis. *A exibição das palavras*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003, p. 14.

5. Cf. Dort. Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

6. Guénoun, Denis, *op. cit.*, p. 15.

ta de seu *modo de representação*". Passamos então da esfera do discurso político (da moral, da retórica, da argumentação) para o que o autor define como um "modo de representação a-tética",[7] ou seja, que não se presta à defesa de tese. Por outro lado, isso indica que entramos, por essa via, no campo da linguagem. O que se encontra sob foco, então, em última instância, é a própria tradição do teatro: um modo que procura romper com a tradição orgânica, sedimentada, do próprio teatro.

A idéia que pretendemos somar a esta, na formulação de Lehmann, é a de que o político é regra e a arte é exceção. Para ele, existe "uma fratura impreenchível entre o político que dita a regra e tem como condição intrínseca a lei, e a arte, que é sempre uma exceção, exceção a toda regra, afirmação da não-regra, mesmo no interior da própria regra".[8] Não há condição de harmonizar-se política e arte porque são de naturezas diferentes, a natureza do político é legislação, é ordenação, e a arte é transgressão, superação. A transgressão pode se dar pela desconstrução do discurso do político, pela ação dos meios artísticos sobre esse corpo político que é um corpo autoritário. Logo, a única cesura possível na condição estável do político ocorre pela intervenção/dissolução da organicidade do corpo político, pela via da interrupção do comportamento normatizado, ou seja, por aquilo que é contra a regra, que é desvio, que é transgressão pela própria condição de ser outro, de ser o oposto, então, "o terror, a anarquia, a loucura, o desespero, o riso, a revolta, o a-social".[9]

Trazendo essas reflexões para o plano concreto, pensando nessa congregação que se faz pacto de comunidade, de celebração da sua própria consciência enquanto pacto assumido, definido entre um grupo de artistas e seu público e, ainda

---

7. LEHMAN, Hans-Thies, *op. cit.*, p. 279.

8. *Idem.*

9. *Ibidem*, p. 272.

pensando na questão da possibilidade de combate a esse corpo político pelo desvio, pela contrariedade da norma, pela, enfim, alteridade radical, podemos referir-nos ao trabalho de dois grupos paulistas: o Teatro da Vertigem e a Cia. São Jorge de Variedades.

Neste momento, o Vertigem está apresentando um novo trabalho, que se chama *BR3*. Ele foi construído durante um longo processo de maturação e se constitui em uma epopéia que se estende por três lugares – visitados de fato durante a construção da obra – que são a Vila Brasilândia, periferia da periferia de São Paulo; Brasiléia, no Acre, já no limite do Brasil, e Brasília, da qual poderíamos dizer, para efeito de metáfora, que está fora do Brasil, é a-política (à margem da *polis*). São esses os três Brasis, os três *BRs* que ganham vida nas margens e no leito do rio Tietê, um dos rios mais poluídos que atravessam São Paulo.

O trabalho do Vertigem tem fortemente a característica de trabalhar fora do centro, de deslocar o teatro do seu espaço tradicional e de se deixar penetrar pela realidade, pela atualidade histórica, em interação física com o ambiente, o qual, por sua vez, ganha dimensão alegórica. O trabalho se constitui no processo de absorção dos fragmentos arrancados da realidade e trazidos literalmente, materialmente, para seu interior.

Ao dispor o seu trabalho na escavação, na perfuração, no sangramento dos espaços problemáticos que fazem parte e são o Brasil, re-significando esses espaços da perspectiva do trabalho artístico, o Vertigem re-estabelece a relação do teatro com a *polis*.[10]

10. Aqui é obrigatória a remissão aos textos de Sílvia Fernandes, em especial ao capítulo "O lugar da Vertigem". In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002 e ao artigo "O teatro e a cidade". *Revista D'Art*, n. 9/10, São Paulo, Divisão de Pesquisas/Centro Cultural São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura, nov. de 2002.

Assim fez com o presídio em *Apocalipse 1,11*. Tratava-se não somente do massacre dos 111 detentos do triste episódio de 1992, mas da condição do Brasil inteiro ali retratada, todo o seu subterrâneo fétido e pútrido, dos porões da ditadura às vielas faveladas.

O re-situamento do espectador, agora, não se faz mais, como em Brecht, por meio de uma inserção na história, uma história que exige concepção e discernimento ideológicos; essa história ganha fisicalidade à vista e no contato físico com o espectador. O fedor que exala do rio Tietê assenta-o na mais inescapável realidade. Nos corredores do presídio, às escuras, a sensação de confinamento, de acuamento, não é uma projeção imaginária, não é uma condição ficcional.

No trabalho da Cia. São Jorge de Variedades, mais especificamente em *As Bastianas*, adaptação do conto do Gero Camilo, com direção de Luís Mármora, a relação com a cidade se dá em modo de contágio mais direto. *As Bastianas* foi realizado em um abrigo público, em um bairro de São Paulo, e constitui-se, paulatinamente, em um ambiente nem sempre dócil, muitas vezes reativo, até mesmo agressivo. A inclusão do espetáculo no meio albergado e a interferência deste no espetáculo – no momento de sua construção e na temporada de apresentações públicas – aconteceram pela interação espontânea e nem sempre passível de controle por parte do grupo. Tratava-se de um trabalho processional, que se expandia pelo espaço, que percorria o espaço e, enquanto isso, ia sofrendo a interferência dos habitantes do abrigo.

O que interessa nesses dois exemplos são justamente as interferências que *obrigam* o trabalho, a contaminação do trabalho por uma realidade que não admite ser apenas representada: ela quer estar ali presente e se impõe, criando uma sobre-realidade, uma hiper-realidade que se constitui em/no ato.

O que interessa é o deslocamento do discurso, da intenção do projeto político para a própria prática artística, para o processo de construção da obra, revelando o potencial de ser

político uma vez mais no sentido da *polis*, no sentido da cidade, porém não apenas por meio de uma representação, mas como presença, como interferência e contaminação pela realidade. Ou melhor, pela combinação espúria entre ficção e realidade. Que é em si mesma condição grotesca e, como tal, obriga-nos ao distanciamento.

Para o espectador, essa presença deve ser pactuada. E uma vez pactuada sua presença, para o espectador não há recuo. É preciso navegar no rio Tietê e arriscar-se para poder fazer parte do projeto, parte da cenografia daquele espaço. É preciso aceitar as interferências da população albergada e eventualmente interagir com ela. Para tanto, é preciso uma compreensão do lugar que o teatro está ocupando ali naquela ferida urbana em exposição.

Não há intenção de determinar a consciência social do espectador, nem se pretende que o espectador integre uma comunidade ideológica cúmplice. O que é da natureza dessa experiência é a possibilidade de efetivamente experimentar o deslocamento, experimentar o lugar da exclusão, o lugar marginal, o lugar onde o Brasil se torna problemático. É a possibilidade de encontrar outras formas e outros espaços que cumpram com a possibilidade de o teatro ganhar dimensão política pelo ato de convocação, deliberado, pactuado como ato de transgressão, como modo de ficção/realidade conjugadas, que só podem existir no desafio da própria tradição do teatro.



Foto de Artur Ferrão: *As Bastianas*, de Gero Camilo, direção de Luís Mármora, 2003. Mariana Senne, Carlota Joaquina, Paula Klein, Ana Petta, Georgette Fadel.





em foco
BERNARDES

4 perguntas
de Antonio Guedes para
*Antonio Carlos Bernardes**

O que determinou o surgimento do Fórum das Artes?

O RioArte começava a centralizar o cadastramento de projetos, no intuito de analisá-los por uma comissão e determinar quais receberiam verbas e/ou pautas (para isso, até então, o método tinha sido o de levar os projetos aos diretores dos teatros, o que dependia sempre das amizades e dos relacionamentos pessoais). Em janeiro de 2003, a classe artística foi surpreendida com a nomeação de um novo gestor para a Rede de Teatros da Prefeitura.

---

*Antonio Carlos Bernardes é produtor e diretor. Faz parte do Conselho de Administração do CBTIJ – Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude (www.cbtij.org.br) e é representante do Estado do Rio de Janeiro na Câmara Setorial de Teatro.

Auto-retrato: Antonio Carlos Bernardes, 2005.

A "Cultura" do governo estadual – entenda-se Helena Severo – estava tendo mais espaço nos jornais que a da prefeitura, quando César Maia, impulsionado por um intuito mercadológico, tirou da manga um nome que provocasse o efeito de que ele necessitava. Foi o que aconteceu: Miguel Falabella foi escolhido como gestor da Rede de Teatros e as primeiras páginas dos jornais anunciaram a mudança.

A reação de repulsa da classe foi imediata, não apenas pelo nome escolhido, mas, principalmente, pela decisão "personalista" do prefeito, que nem sequer havia se reunido com a presidência do RioArte para discutir essa mudança. Alguns diretores e produtores se encontraram numa reunião informal, chamaram outros artistas e, em menos de duas semanas, o movimento se transformou no Fórum das Artes. Por outro lado, os artistas plásticos também estavam furiosos com o prefeito por causa da projetada instalação do Museu Guggenheim e da falta de política para o setor e, rapidamente, se uniram aos demais.

Havia duas forças distintas atuando nas assembléias do Fórum: a primeira reivindicava uma ação mais efetiva e imediata e a outra reivindicava prontidão e instrumentalização em relação à atividade artística e à sociedade, por meio de palestras e debates. De que maneira essas forças colaboraram para que o Fórum durasse tanto tempo?

Democracia. Felizmente, estamos num período em que, por voto, vence a maioria. Num dos primeiros encontros, realizado no Espaço Cultural Sergio Porto, com mais de uma centena de pessoas, sentiu-se a necessidade de criar uma comissão que organizasse o coletivo; foram então votados cerca de vinte nomes que traduziam, informalmente, a representatividade de vários segmentos da classe que ali se encontravam. É importante frisar que não era apenas a classe teatral que ali estava reunida, mas setores das artes plásticas, da música, da dança, que também estavam indignados com o secretário das Culturas e com o prefeito.

Nesse coletivo, havia claramente os que exigiam uma ação imediata, motivados por razões diversas. Em primeiro lugar, aqueles que, direta ou indiretamente, trabalhavam para o RioArte temiam ver suas atividades atingidas pelas mudanças. A eles se juntaram os que viam a chegada do novo gestor como uma possível virada "comercial" e como ameaça de que se acabaria com o espaço concedido aos espetáculos experimentais. Os mais inflamados eram, é preciso dizer, os artistas ligados às artes plásticas. Ocupação de espaços, greve de fome e outros pontos polêmicos foram levados à discussão.

Mas também havia um grande grupo, acho que a maioria, que via naquele acontecimento uma oportunidade única para que a classe artística voltasse a se reunir para traçar, a médio e longo prazo, ações que levassem à criação de uma lei (nos moldes da que foi criada em São Paulo, pelo movimento *Arte contra a barbárie*) que não nos deixasse mais à mercê de mudanças de governo.

O que determinou o fim do Fórum das Artes? O Fórum deixou frutos? Ainda é uma referência?

As reuniões (praticamente) semanais do Fórum das Artes começaram no início de janeiro e terminaram no final de outubro. O cansaço e a falta de tempo do grupo organizador foram alguns dos motivos, mas não os principais, pelos quais o Fórum, aos poucos, foi se acabando. A Secretaria municipal de Cultura prometeu lançar um edital de fomento e, assim, boa parte da classe se deu por satisfeita. Por outro lado, algumas pessoas que trabalhavam na Rede de Teatros foram deixadas em seus postos, ou remanejadas para outros locais, e isso valeu um pouco como "cala-boca".

Passado o tempo, podemos fazer uma avaliação e constatamos que, entre as promessas não atendidas, estão a continuação do Prêmio Maria Clara Machado, para o teatro infantil (que já estava em sua segunda edição e foi interrompido), e a criação do Prêmio Mauro Rasi, para o teatro adulto (que nem chegou a

ser executado). O gestor, depois de muito protelar a decisão, declarou que "não iria fazê-los, pois prêmios não serviam pra nada. Só pra alimentar o ego dos atores". Também verificamos que o edital de fomento, que em 2004 foi de 5 milhões, foi reduzido para 2,5 milhões em 2005 (pagos com um atraso absurdo, o que dificultou inúmeras estréias), e não se tem notícia se o edital será novamente lançado em 2006 nem em que bases. Outro projeto de êxito, interrompido com a desculpa esfarrapada de que a Tijuca necessitava de um teatro profissional, foi o projeto Palco Social, criado por Ernesto Piccolo e Rogério Blat, que abrigava umas oitenta pessoas e movimentava o Teatro Ziembinski. A nova ocupação que o Falabella alocou nesse teatro foi um fracasso, e há menos de dois meses ele declarou que daria uma última oportunidade ao Zimba, com um novo projeto. Ele deve ter esquecido que o fracasso foi decorrente da mudança que ele próprio determinou. Por último, o grande projeto de sua gestão foi a produção do musical *Ópera do malandro*, para o Teatro Carlos Gomes, que gastou inicialmente um milhão e meio de reais e depois, ao longo da temporada, mais 500 mil. É certo que a peça teve uma enorme afluência de público, mas um espetáculo não pode ser considerado uma política cultural e, ao fim e ao cabo, recaímos no velho método de cada um levar seus projetos aos diretores dos teatros.

Mas, voltando ao Fórum das Artes: mesmo que ele não tenha chegado ao objetivo principal, sua duração foi longa e profícua; ele existiu por dez meses e realizou dezenas de palestras e seminários. Foi reconhecido por instâncias federais, estaduais e, por último, pelo próprio município, que, mesmo relutando, acabou comparecendo aos debates.

A partir do Fórum, vários segmentos começaram a se reunir: o grupo das artes plásticas, o da música e, dentro da área teatral, por um bom período, grupos de técnicos e grupos de atores passaram a se encontrar semanalmente. Entidades, como o CBTIJ, tornaram-se mais conhecidas e se fortaleceram e duas novas associações foram criadas: a APTR – Associação de Produtores de Teatro do Rio de Janeiro e a Associação de Grupos

e Companhias de Teatro do Rio. Representantes do Fórum começaram a ser chamados para participar e discutir diversos projetos governamentais federais.

Como vai a política cultural no governo Lula? Como vão os encontros na Câmara Setorial?

Na área cultural, o governo Lula levou muito tempo para se estruturar. O governo FHC havia praticamente desmontado toda a estrutura da Cultura. O braço executor das políticas culturais, que era a Funarte, não servia para nada no governo passado, que criou, em Brasília, secretarias paralelas com as mesmas funções da Funarte, acabou com as livrarias dela e tentou acabar com o Teatro Cacilda Becker, para diminuir despesas, entre outros absurdos.

A equipe do Ministério da Cultura remontou, em 2003 e 2004, sua estrutura administrativa e realizou por todo o Brasil os seminários *Cultura para Todos*, que, em encontros com a classe artística e com entidades organizadas, recolheram sugestões e demandas. Ainda em 2004, alguns projetos da Funarte, como a Caravana de Circulação e editais de dramaturgia, foram realizados.

Todos esperavam que 2005 seria o ano das grandes realizações, inclusive com o lançamento dos editais dos projetos de fomento Myriam Muniz (para o teatro) e Klaus Vianna (para a dança) no valor de trinta milhões, como chegou a ser anunciado. Ocorre que, com o contingenciamento realizado pelo Ministério da Fazenda, os recursos foram retidos e pouco se pôde fazer. O circo, pela primeira vez em anos, recebeu um fomento de dois milhões; foi reeditado o edital de dramaturgia e, com a ajuda da Petrobras, foi lançado um edital de apenas três milhões para a dança e o teatro, deixando toda a classe artística frustrada.

Por outro lado, pela primeira vez em décadas representantes de várias regiões do Brasil estão se encontrando para conver-

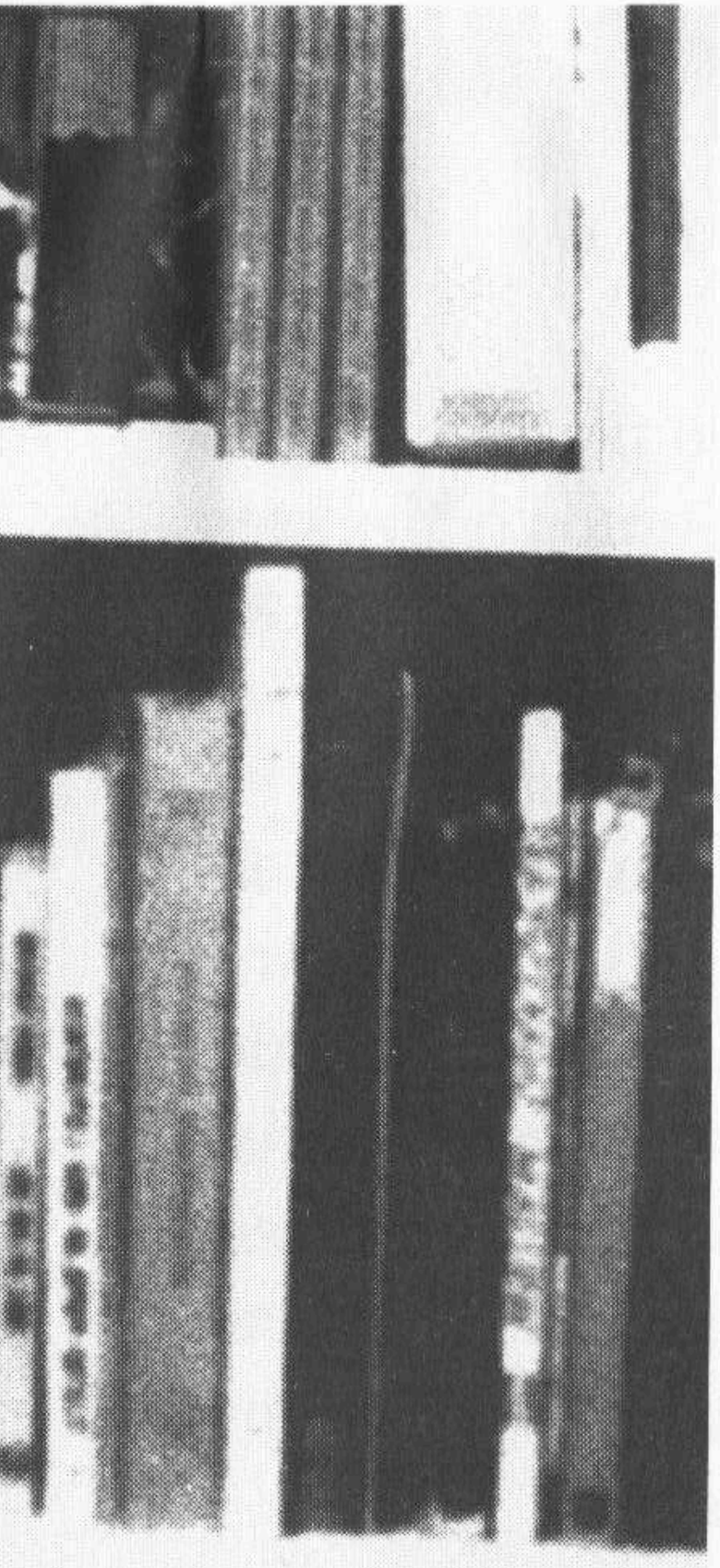
sar, trocar idéias e se conhecer. Apesar de uma pauta bem definida, o entendimento a respeito de temas como fomento, tributação, memória, formação etc., varia muito, devido às diferenças e necessidades regionais. É um processo difícil e de resultados relativos a curto e a médio prazo. Mas, sem dúvida, é um avanço, uma conquista que não podemos perder.

Também, pela primeira vez, foi aberto um canal com a Subcomissão de Cinema, Teatro e Comunicações do Senado Federal e com a Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados e foi entregue a ambas um documento, assinado por 118 entidades representativas do segmento cultural de todos os estados brasileiros, por meio do qual foi solicitado o encaminhamento dos temas prioritários para o desenvolvimento do teatro no Brasil, como o não contingenciamento da verba destinada em 2006 ao Ministério da Cultura; a criação de uma lei que abranja uma política pública de editais de fomento; um convênio com o IBGE para um levantamento nacional do setor cultural em todos os seus aspectos; a reivindicação dos 2% para o Ministério da Cultura entre outros.

A verdade é que estamos apenas começando e apontando um caminho para as muitas ações que devemos e queremos conquistar. E é pela união e pelos esforços das entidades organizadas que participam desta luta que conseguiremos nossos objetivos.



Foto de Isabel Gomide: integrantes do Fórum das Artes em encontro com representante do RioArte por ocasião da anulação do resultado da seleção dos candidatos ao Programa de Bolsas RioArte, realizada em 2002. Pátio do RioArte, fevereiro de 2003.



Yan Michalski: um crítico em cena

*Christine Junqueira**



Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX
Yan Michalski

autor
Yan Michalski

organizador
Fernando Peixoto

formato: 20,5 x 28 cm

editora: Funarte

ano: 2004

páginas: 422



O teatro brasileiro acaba de ganhar uma importante obra na área da crítica teatral jornalística: *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*, primeira antologia de críticas teatrais de Yan Michalski (1932-1990), publicadas no *Jornal do Brasil* entre 1963

---

* Christine Junqueira é jornalista e doutoranda em Teatro na UNIRIO, onde prepara tese sobre a crítica de Yan Michalski.

Foto: Yan Michalski (arquivo pessoal de Maria José Michalski).

e 1982. Coube a Fernando Peixoto – auxiliado por Mariângela Alves de Lima, Barbara Heliodora, Aldomar Conrado e Macksen Luiz – a árdua tarefa de selecionar, entre 3.589 críticas, os 180 textos que compõem o volume, editado pela Funarte.

As críticas teatrais estão organizadas cronologicamente em quatro capítulos que cobrem quatro anos cada. O próprio Michalski, durante um depoimento realizado em 1985, promoveu uma reflexão sobre o panorama teatral do período que vai de 1964 a meados dos anos 1980, dividindo-o em quatro fases significativas, definidas a partir de tendências teatrais em sintonia com o contexto sócio-político-cultural-econômico do Brasil, e que se ajustam ao período das críticas selecionadas.[1]

A primeira fase se refere ao período dè 1964 a 1968 – ano da promulgação do Ato Institucional n. 5, o AI-5 – durante o qual Yan Michalski chama a atenção para a situação de choque entre a criação teatral e o regime autoritário que se instalou no país, sem esquecer as inovações estéticas da cena propostas pelo movimento da contracultura.

A segunda fase, de 1969 a 1973, foi por ele qualificada como uma situação na qual a liberdade do teatro é reduzida ao mínimo indispensável à sobrevivência. A terceira fase – que compreende os anos de 1974 a 1978 – é o momento em que o crítico vislumbra uma luz no fim do túnel. A quarta e última fase centra-se em 1979, considerado um ano de grande euforia e de reconquista da liberdade, devido à revogação do AI-5. Para Michalski, a primeira metade da década de 1980 não cumpriu as promessas com as quais essa liberdade reconquistada "parecia nos acenar": a criação artística entra em crise.

É importante recordar que Yan Michalski foi o principal crítico carioca do período de resistência do teatro à censura e

1. MICHALSKI, Yan. Rio de Janeiro: MinC/INACEN, 1986 (Coleção Ciclo de Palestras sobre o teatro brasileiro, 2).

à repressão política. Seu trabalho adquire um tônus consistente que fará emergir o estilo peculiar e denso de um intelectual sintonizado com o seu tempo.

A ação da censura contra o teatro de resistência, verificada durante a ditadura que se implantou no Brasil de 1964 a 1979, foi registrada nos seus livros: *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*, publicado em 1979 e *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*, editado em 1985.

Polonês de ascendência judia, chegou ao Brasil em 1948, naturalizando-se brasileiro em 1956. Diplomou-se em direção teatral, no ano de 1958, na Fundação Brasileira de Teatro, criada por Dulcina de Morais; ali foram seus colegas Ivan de Albuquerque, Rubens Corrêa e Cláudio Correia e Castro. Yan Michalski exerceu as funções de ator e diretor em montagens do grupo de teatro amador O Tablado, tendo participado também de outros grupos de teatro como o Teatro da Praça, Studio 53 e Teatro da BIBSA – Biblioteca Israelita Brasileira Scholem Aleichem.

Yan Michalski assume a coluna de crítica teatral do Caderno B, do *Jornal do Brasil*, em 1964, quando Barbara Heliodora, que ocupava o cargo desde junho de 1961, retira-se para dirigir o Serviço Nacional de Teatro – SNT. Ainda em 1963, assim que escreve o seu primeiro artigo como crítico interino (era substituto eventual de Barbara Heliodora), tem de ouvir um solene sermão do secretário de redação sobre a responsabilidade de estar escrevendo na página 2 de um Caderno considerado uma espécie de menina dos olhos do jornal, e que na época reunia diariamente as diversas colunas especializadas em arte e cultura.[2] Envolvido pela atmosfera intelectual do jornalismo brasileiro, Michalski logo revelou as nuanças de seu lado cronista.

---

2. MICHALSKI, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira, *Cadernos de Teatro*, n. 100, Rio de Janeiro, O Tablado, p. 10, jan./jun. 1984.

Não são poucas as crônicas teatrais que deixam entrever a sua verve irônica e irreverente aliada ao humor. No artigo *Profissão ingrata*, de dezembro de 1976, o crítico pede licença aos leitores e traça um pequeno relato autobiográfico sobre os percalços que enfrenta no desempenho de sua missão: espetáculos inacabados, falta de público, entre outros incidentes alheios à sua vontade, impedem-no de "colher a matéria prima de observação indispensável" ao exercício da sua profissão. E conclui: "Quem souber de um método infalível para se ver no Rio os espetáculos que em tese aqui continuam estreando, queira dividir o segredo com este aflito redator, escrevendo para a coluna de teatro do JB. Garante-se sigilo".

Cabe aqui uma breve citação ao principal expoente da crítica teatral moderna, o paulista Décio de Almeida Prado, que em meados da década de 1940 utiliza um novo modelo de avaliação de espetáculos no intuito de consolidar a estética modernizadora que o teatro brasileiro experimentava. Sua coluna no jornal *O Estado de S. Paulo*, além de revolucionar os parâmetros de uma crônica ultrapassada, tendenciosa e impressionista, contribuiu para a criação, no Rio de Janeiro, do Círculo Independente de Críticos Teatrais – CICT, em 1958, instituição que se empenhou em legitimar o conceito do moderno num palco ainda dominado por antigas convenções cênicas.

Nos primeiros anos de sua carreira no *Jornal do Brasil*, Yan Michalski adotou o tipo de trabalho que Décio de Almeida Prado chegou a desenvolver no *Estadão* onde, por vezes, um "espetáculo de importância" era "comentado através de três artigos sucessivos de até cinco laudas cada [...]."[3] Nas críticas escritas entre 1963 e 1972 há uma predominância deste modelo e, segundo o crítico carioca Macksen Luiz, "são verdadeiros mergulhos na criação, estendendo-se por três ou quatro dias de publicação e com

3. MICHALSKI, Yan. *Cadernos de Teatro*, *op. cit.*, p. 12.

tal detalhamento que adquiriam caráter muitas vezes ensaístico."[4] Em geral, no primeiro artigo de crítica a um espetáculo, discorre sobre o autor e o texto, deixando transparecer sua propensão à análise dramatúrgica. No segundo artigo, ocupa-se da interpretação evidenciando outros elementos do espetáculo, como cenografia, figurinos, música, tradução etc. Algumas encenações poderiam ser contempladas ainda por uma terceira crítica.

Macksen Luiz – que substituiu Yan Michalski no *JB*, quando este se aposentou em 1982 – lembra que a rotina do crítico "revela os traços fortes de sua prática intelectual: o rigor, a discrição e o humor." Inicialmente

> escrevia a mão cada uma das suas críticas. [...] Depois de feitos os ajustes e as correções, transcrevia na máquina de escrever, [...] de onde retirava laudas sem nenhuma rasura, impecáveis, e que continham textos tão límpidos quanto a clareza de sua análise, igualmente impecável.

Para Macksen Luiz, a leitura dessas críticas "permite, sob a perspectiva do tempo e com o distanciamento histórico, a visão de espetáculos que, de outra forma, ficariam em registros voláteis como fotografias, eventuais filmes, vídeos e vagas lembranças." Seus textos "recuperam a realidade das montagens, tornando possível reconstituir (ou apresentar) tantos anos depois em palavras certeiras [...] a totalidade de uma encenação." Com acuidade, Michalski "foi capaz de detectar forças teatrais emergentes e registrar, como um militante apaixonado, experiências históricas e culturais complexas por que passou o teatro brasileiro [...]."[5]

Entre 1964 e 1968, Yan Michalski vivenciou uma etapa na qual a crítica desempenhou um capítulo significativo como

---

4. Macksen Luiz. Emoções contidas e rigor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de abril de 2000. Caderno. B, p. 2.

5. Macksen Luiz. O crítico no palco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 de abril de 2005. Caderno B, p. 1.

discussão teórica, e outra etapa, no início dos anos 1980, quando a crítica entrou em declínio e se viu reduzida a pequenos comentários opinativos. Os jornais que tinham tradição na área da crítica foram sendo extintos e, em conseqüência, a quantidade de críticos diminuiu drasticamente. Diante desse fato, ponderou sobre a necessidade de a crítica teatral se expandir para outros veículos, apesar das dificuldades para o sustento de tais publicações. Para Michalski:

> [...] deveria existir a crítica "jornalística" que dá aquela primeira opinião sumária e rápida, sobre o que está acontecendo, e teria que haver uma crítica ensaística em revistas especializadas, quer dizer, já dirigida a um público *a priori* interessado e informado, dispondo evidentemente de um espaço e de um tempo de elaboração impossíveis num jornal, e que aí sim permitiria realmente uma abordagem muito mais profunda e uma verdadeira discussão. Teria que existir também uma crítica – digamos assim – acadêmica, erudita, de pesquisas históricas e teóricas. Em suma, três grandes correntes, [...] onde cada um desses gêneros tem os seus canais de expressão e tem o seu público específico.[6]

Como professor da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Yan Michalski, ao fundar em 1979 a revista *Ensaio Teatro*, torna-se mentor de várias gerações de críticos e ensaístas, o que o transforma em um indireto coadjuvante na criação da revista de teatro, crítica e estética *O Percevejo*, da UNIRIO (1993), e da revista de ensaios sobre teatro *Folhetim*, do Teatro do Pequeno Gesto (1998). Em 1982, assume a coordenação da escola de formação de atores da Casa das Artes de Laranjeiras – CAL, no Rio de Janeiro.

Escreveu inúmeros ensaios em diversas revistas nacionais e estrangeiras. Traduziu peças e vários livros, dentre os quais se destacam: *A linguagem da encenação teatral*, de Jean-Jacques Roubine e *O teatro engajado*, de Eric Bentley. Vítima

6. Entrevista - Yan Michalski. *Cadernos de Teatro*, n. 90, Rio de Janeiro, O Tablado, p. 11, jul./ago./set. 1981.

de um câncer, faleceu prematuramente, no Rio de Janeiro, em 12 de abril de 1990. Dois de seus livros foram publicados em edições póstumas: *Teatro e Estado – as companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica*, escrito em co-autoria com Rosyane Trotta (1992) e *Ziembinski e o teatro brasileiro*, finalizado por Fernando Peixoto (1995).

Yan Michalski defendia o exercício da liberdade crítica de expressão e sabia como usar de perspicácia ao relatar os abusos cometidos pela censura. O episódio sobre a proibição de *O berço do herói*, de autoria de Dias Gomes, horas antes da estréia, está assinalado no artigo crítico intitulado *Um precedente*, publicado em agosto de 1965. Após inúteis tentativas para conseguir liberar a peça, duas atrizes do elenco, em desespero de causa, resolvem encontrar-se com o governador Carlos Lacerda e, segundo o crítico, "ouviu-se, então, uma resposta clara e insofismável. O governador declarou, entre outras coisas, que ele, pessoalmente, havia proibido a apresentação da peça, por considerá-la subversiva e imoral."

A publicação desta primeira antologia de Yan Michalski, além de preencher uma grande lacuna da ainda escassa bibliografia sobre a história da crítica teatral, veio facilitar o acesso de pesquisadores às fontes documentais de um período de extrema relevância na história do teatro brasileiro, registrado por um dos artífices da crítica teatral de nosso país.

Para ele, a polêmica e a discussão, vitais para o desenvolvimento da crítica, contribuiriam para formar no público uma curiosidade e um grau de exigência que, a longo prazo, só poderiam resultar saudáveis para o teatro: só uma crítica sólida, competente, assumidamente opinativa e analítica poderia tornar-se uma aliada importante do teatro em qualquer época ou lugar.



Marcio Meirelles: entre fábula e discurso

*Entrevista a Antonio Guedes, Fátima Saadi e Juliana Lugão, com a presença de Patrícia Fox**

O baiano Marcio Meirelles é um artista de múltiplos talentos. Aluno de arquitetura e, depois, de belas artes, foi no teatro que encontrou, ainda estudante, sua forma de fazer política.

Encenador, dramaturgo, cenógrafo, diretor artístico, produtor e multiplicador cultural, Marcio preza acima de tudo o espírito de grupo, que procura implantar em todas as equipes com as quais trabalha, mesmo que por um período curto, como o que envolve a preparação de um show musical.

---

* Patrícia Fox, pesquisadora estadunidense, desenvolve uma pesquisa sobre a produção cultural e a cultura popular de afrodescendentes na América Latina. Seu livro sobre o tema, *Being and Blackness in Latin America* (Florida University Press), será publicado em 2006.

Foto de Guga Melgar: Marcio Meirelles, 2005.

Da investigação das linguagens cênicas, traço marcante das criações do grupo Avelãz y Avestruz, criado ainda na década de 1970, o foco da atividade de Marcio foi se deslocando para a discussão de problemas cruciais na vida de seu público e de seus atores, característica fundamental dos espetáculos criados com o Bando de Teatro Olodum. Questões raciais, o universo mítico dos negros da Bahia, a realidade das amplas camadas da população excluídas das decisões que lhes dizem respeito são alguns dos eixos em torno dos quais Marcio tem trabalhado, não só com o Bando mas também com a carioca Companhia dos Comuns.

Como diretor artístico do Teatro Vila Velha, em Salvador, Marcio tem elaborado e desenvolvido projetos capazes de potencializar o teatro como força transformadora do indivíduo e da sociedade. Formação de platéia, registro da atividade teatral em Salvador, edição e difusão de material documental e de reflexão sobre a cena, estímulo à convivência entre diversas formas de artes cênicas nos palcos do teatro são algumas das iniciativas que fazem do Vila um pólo irradiador não só de espetáculos, mas de idéias e modos de produção que procuram vencer a precariedade econômica dos grupos de teatro no Brasil.

E tudo isso sem perder a simpatia, jamais.

Fátima Saadi – Como se deu a passagem entre as suas atividades na área da arquitetura e das belas artes e o teatro?

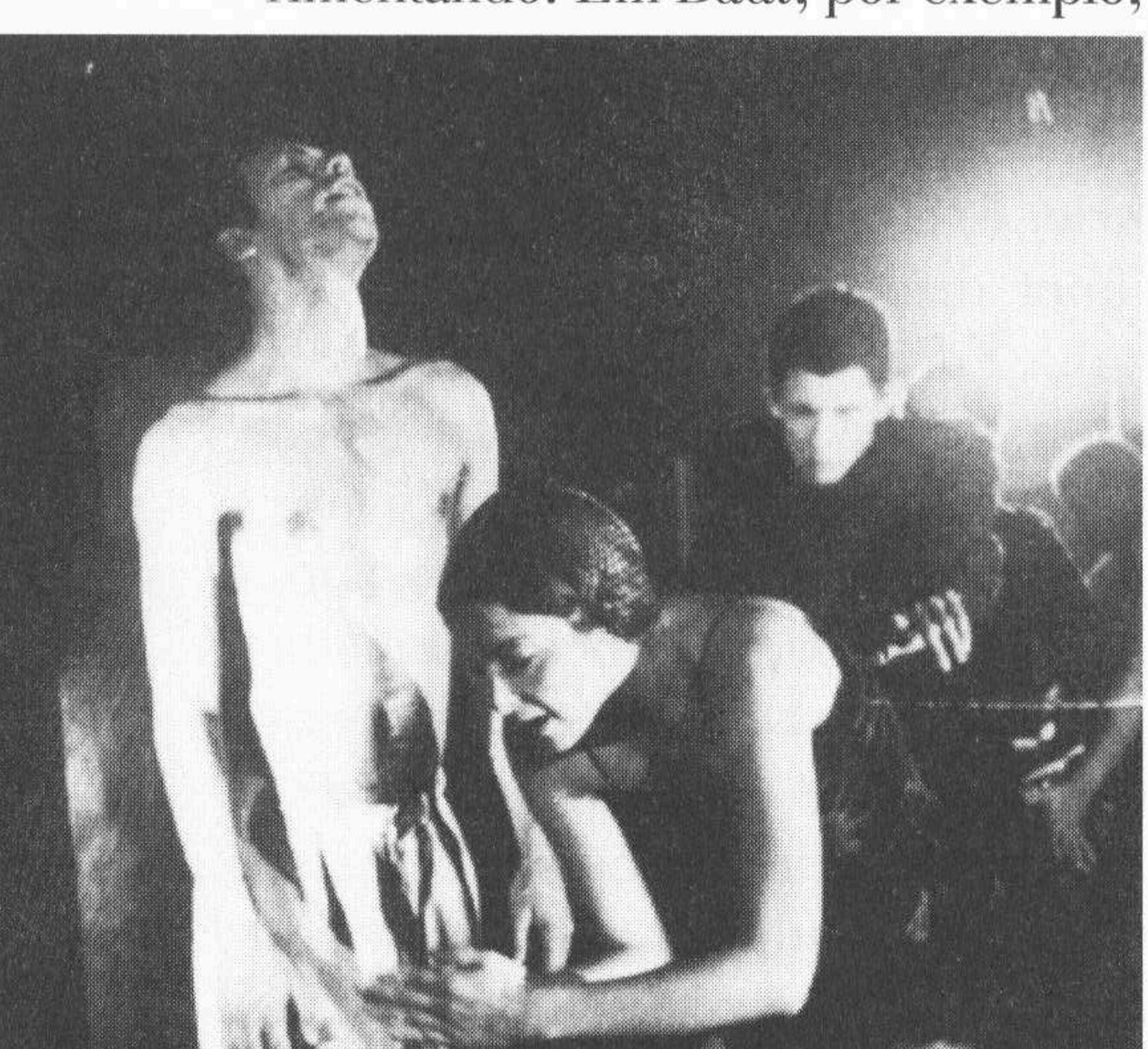
Marcio Meirelles – Eu fiz um ano e meio de arquitetura na UFBA, em seguida, fui pra Escola de Belas Artes, que abandonei um ano e meio depois. Entrei na universidade com 17 anos, em 1972. Nessa época, comecei a tomar conhecimento da vanguarda européia, aquela coisa do dadaísmo, do surrealismo, do expressionismo e da ligação desses artistas plásticos com a performance, com a dança. Estávamos em plena ditadura militar e eu logo comecei a fazer política estudantil no diretório: criamos um grupo de teatro, na Escola de Direi-



Foto de Marcio Meirelles: *Salomé*, adaptação e colagem de *Salomé*, de Oscar Wilde, *Herodiade*, de Stéphane Mallarmé, *Apocalipse*, *Livro de Isaías* e textos alquimistas. Direção e adaptação de Marcio Meirelles. Grupo Avelãz y Avestruz, 1981. Maria Eugênia Milet.

to, com alunos de vários cursos. Era a época em que estavam se reestruturando a UNE, o DCE, e a gente criou o Cuca (Centro Universitário Cultura e Arte) e, através da cultura, a gente podia se reunir e discutir, quer dizer, a gente camuflava as coisas como produção cultural... Foi aí que eu comecei a fazer teatro, que sempre foi, pra mim, uma arma política, um canal pra você dizer coisas, pra colocar em xeque coisas que você questiona. Então, minha noção do teatro como coletivo também vem daí. No início, tinha uma pessoa de dança, chamada Cony, não sei onde ela está, que orientava a gente, supervisionava e tal, mas, de fato, era uma criação coletiva. Tinha também a Aninha Franco e eu. A gente era anarquista demais, esculhambava, porque a gente não acreditava naquela seriedade toda, acreditava na luta política, mas não sem humor. A gente fez uns cinco espetáculos, mas só apresentamos dois, porque os outros foram proibidos. Teve um em que a polícia foi chamada, porque a gente apresentou na marra. Quando saí da universidade, já era a época do desbunde absoluto, estava todo mundo louco pela rua, e eu também caí na gandaia. Vim pro Rio, fiz aqui uma peça como ator, *Rudá* de Francisco Pereira da Silva, que o Wilker, que era o diretor, considerava o dia seguinte do *Hoje é dia de rock*. Aprendi muito com o Wilker e com o Teatro Ipanema, que ele integrava, e muito também

com as idéias e as vindas do Teatro Oficina. No Rio, além de *Rudá*, fiz figurinos, ilustrações para jornais e desfilei como modelo. Aí, voltei para a Bahia pra criar o Avelãz y Avestruz, porque eu tinha conhecido a Maria Eugênia Milet, que é a mãe dos meus filhos, fazendo uma peça infantil na Bahia e a gente tinha a idéia de fazer uma adaptação de *Rapunzel* pra adultos. Eu, no Rio, escrevia e mandava pra ela, a gente conversava por carta, então resolvi voltar pra Salvador e aí criamos o grupo pra montar essa peça e foram uns seis ou sete anos de trabalho constante, uma ou duas peças por ano, de 1976 até 1982, 1983. A gente parou um tempo, fiquei dirigindo coisas avulsas. No Avelãz y Avestruz, a cada espetáculo que a gente fazia, a gente enveredava por um caminho ou por uma técnica, por um método, ia lendo e experimentando. Em *Baal*, por exemplo, a gente ensaiou oito ou nove meses, oito horas por dia e ninguém ganhava nada. Era o exercício do dizer, e de como dizer bem.



Fátima – Nesse momento, já havia definição de funções ou vocês continuavam trabalhando em regime de criação coletiva?

Foto de Beg Euremberg: *Baal*, de Bertolt Brecht, direção de Marcio Meirelles. Grupo Avelãz y Avestruz, 1980. Fernando Fulco, Maria Eugênia Milet e Milton Macedo.

Não, eu já tinha descoberto que sou um péssimo ator e tinha ficado quieto no meu canto, buscado a minha praia. Então, eu trabalhava na parte de dramaturgia. Apesar de a colaboração do elenco ser grande, como é até hoje, a estrutura, a dramaturgia, a adaptação, às vezes algumas traduções, era eu quem fazia. E também a parte visual, cenário, figurino, máscara etc....

Fátima – E a direção?

A direção também, a encenação sempre foi minha e sempre foi entendido assim. Tinha um corte final que era o encenador que dava, apesar de ter muitas discussões e de o elenco interferir muito e me mostrar, nos exercícios, nas improvisações, qual era o caminho a ser seguido. Eu sempre fui muito de observar e ver como é que posso tirar o melhor do que eu tenho na mão: eu tenho esses atores, então vamos ver o que eles dão.

Juliana Lugão – O seu trabalho como diretor é mais voltado para a encenação, para a parte plástica da cena, ou para o ator?

Varia, porque eu tenho muita inveja deles também (*risos*). Eu fico fascinado como eles conseguem fazer tudo aquilo, aqueles estados, estarem inteiros ali, e eu não consigo – por isso sou um péssimo ator. Às vezes eu penso: o que eu estou fazendo aqui? Olhar pro refletor, ficar vendo tudo assim, meio de fora...

Fátima – Mas essa é a maldição do diretor...

Pois é. Por isso fui ser feliz do outro lado (*risos*). Na verdade, o método varia muito de peça pra peça. Cada espetáculo é um desafio novo e esse é o método: ouvir muito, ficar muito atento pra tudo o que está acontecendo, não só no palco, não só na sala de ensaios, não só com os atores, mas sim com o mundo ao redor naquele momento. Vou experimentando, colhendo coisas e editando. Eu até brinco com o Cobrinha [Hilton Co-

bra], que eu devo a ele a minha indicação ao Prêmio Shell. Ele alterou o final de *Candaces* e ficou realmente muito melhor.

Fátima – Qual foi o repertório do Aveláz y Avestruz?

A gente começou, como eu disse, com a adaptação de *Rapunzel*, depois vieram *A rainha*, de Aninha Franco, *Fausto* e, com *Alice*, de 1979, o grupo se consolidou. Imagine, eu tinha 24, 25 anos, e a gente resolveu fazer o *Fausto* do Goethe. Foi o nosso primeiro sucesso, foi o que determinou a nossa entrada na mídia, ganhamos prêmios de direção, de atuação... Mas foi uma coisa caótica, porque misturava atores que já tinham uma certa experiência com outros que não tinham nenhuma e nós não conseguimos essa *liga* de grupo, que acontece, a gente não inventa. Em *Alice* já tínhamos intimidade, a gente podia trocar, podia invadir mais uns aos outros, invadir realmente os sonhos dos atores. E a idéia da peça era um pouco essa: como a criança precisa vencer as barreiras colocadas pela estrutura familiar pra ser alguém, como a gente tem que romper até com o amor, com o excesso de amor materno, paterno, pra também ter a capacidade de ser pai e mãe, assumir o outro lado. Então essa coisa do grupo, já bem estruturado nessa época, me ensinou como lidar com o ator, como chegar ao limite sem violentar, mas como empurrar um pouco além do limite pra que ele também possa crescer. *Alice* foi superpremiado, a gente conseguiu viajar, ganhou duas Kombis e saiu pelo Brasil afora com cenário e figurino, dez pessoas loucas...

Depois, a gente resolveu fazer *Baal*, que é a primeira peça de Brecht. A gente sonhava fundir as idéias de Brecht com as idéias de Artaud. Foi aí que a gente quase entrou em parafuso: era muito difícil lidar com os arquétipos da morte, que aparecem em várias culturas e têm a ver com a figura mitológica de Baal. Foi um espetáculo muito radical, não tinha personagens de fato, ficava quase incompreensível para o público, tinha pessoas que enlouqueciam, que se encantavam, que odiavam, foi um espetáculo estranho.

Antonio Guedes – Como era o panorama teatral de Salvador nessa época, os grupos predominavam ou predominava o teatro empresarial?

O teatro empresarial que existia era uma coisa completamente doméstica, quase amadora também, mas tinha a figura do patrão, tinha alguém que contratava, ele pagava e fazia. Os grupos tinham um perfil de cooperativa, todo mundo fazia um pouco de tudo. Eram grupos que se juntavam ou por uma afinidade estética ou por afinidade política. Na época, na Bahia e em Salvador, o máximo que a gente conseguia ficar em cartaz era um mês, um mês e pouco. Só na década de 1980 é que começou essa coisa de sair de um teatro e ir pra outro, fazer uma temporada aqui, uma temporada lá e ir criando um público para aquele espetáculo, recorrendo à mesma estratégia do teatro empresarial e de entretenimento. Isso foi um ganho para o teatro baiano. Cada diretor, cada grupo tinha seu caminho, sua proposição, e isso criava uma diversidade. Era diferente do que já começava a acontecer no Rio e em São Paulo, com a pasteurização da Globo etc., com o jeito de interpretar e a dramaturgia muito próximos da telenovela. A gente escapou disso durante um tempo. Com *A bofetada*, com *Os catedrásticos*, a Bahia começou a chamar mais público para o teatro baiano, não que a gente não tivesse público, o Avelãz sempre teve, mas era em geral um público universitário, de pessoas ligadas à



Foto de Beg Euremberg: *Alice – fantasia dramática*, adaptação de *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll. Direção e adaptação de Marcio Meirelles. Grupo Avelãz y Avestruz, 1979. Hebe Alves e Maria Eugênia Milet.

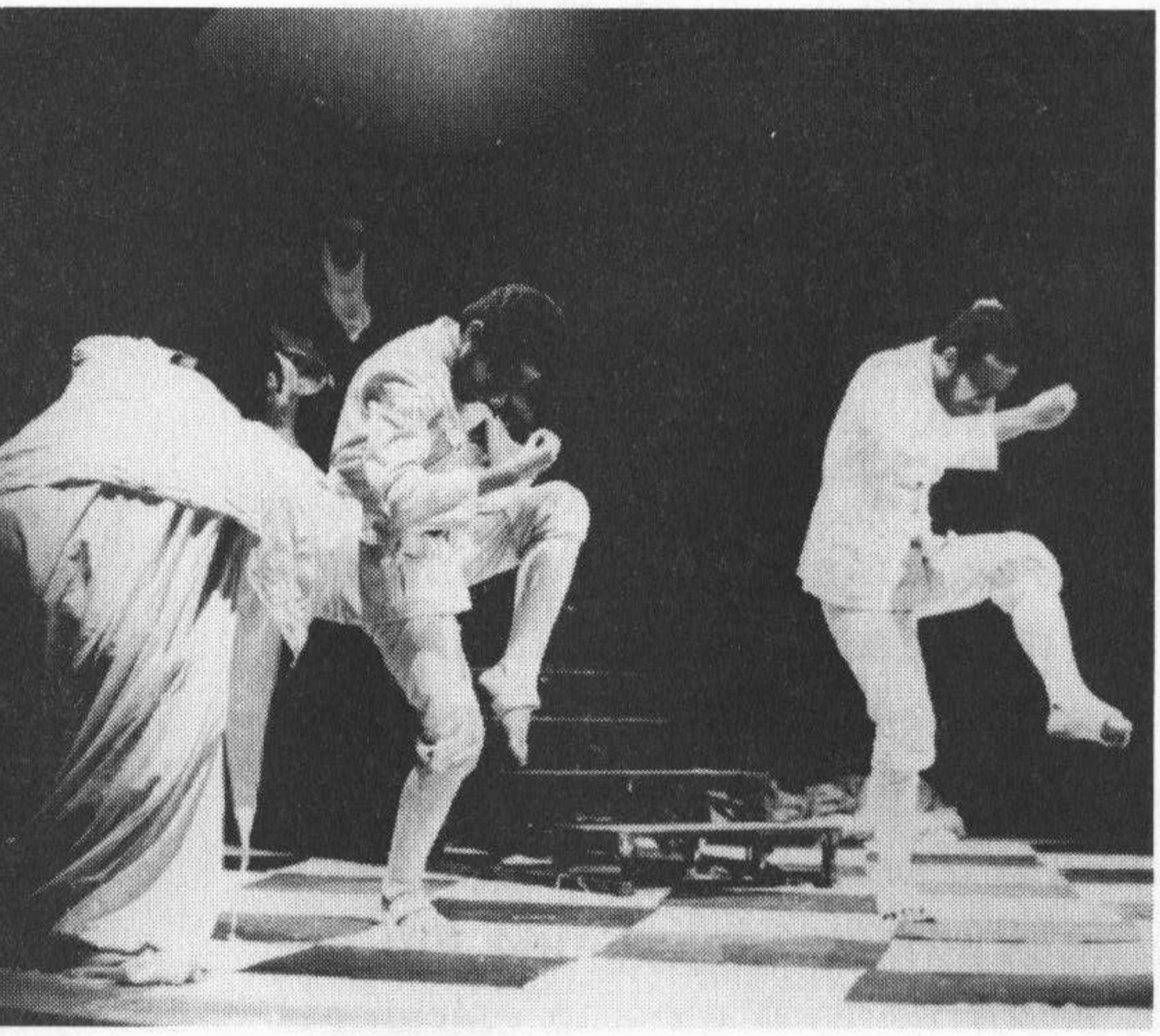


Foto de Marcio Meirelles: *O pai*, de August Strindberg, direção de Marcio Meirelles. Grupo Avelãz y Avestruz, 1981. Fernando Fulco, Sérgio Carvalho e Paulo David.

academia. Mas com a profissionalização em 1979, ninguém mais queria ser amador...

Fátima – Mas o Avelãz y Avestruz, por exemplo, nunca se considerou amador.

A gente se sentia profissional, mas nunca fomos nem "profissionais" nem "amadores". Na verdade, a gente não se preocupava em saber a qual categoria pertencia: éramos uma cooperativa. Mesmo quando acabou o Avelãz y Avestruz e eu comecei a trabalhar com elencos, sempre os tratei como grupos. Ainda que eles soubessem que iam se dissolver depois; sempre propus uma relação de teatro de grupo no processo da criação: ouvir muito, improvisar; nunca abri mão desse método, mesmo sabendo que a produção já era outra coisa...

Fizemos muitas coisas mais com o Avelãz y Avestruz: uma *Salomé* no Museu de Arte Sacra, que nos projetou junto a uma geração de artistas que não era a nossa, que era mais velha, nos projetou no estado e fora do estado. Na *Salomé*, Lia Robatto, que fez a parte da dança, e eu brigamos um bocado, mas por idéias, o que é uma briga saudável; fizemos *O pai*, de Strindberg, como um jogo, um tabuleiro de xadrez, os homens de branco,

as mulheres de preto, os atores se revezando em vários papéis. Fizemos infantis, o que é muito difícil, porque você tem que mostrar para as crianças o jogo delas, e elas sabem tudo de jogo...

De 1981 para 1982, a Matilde Matos, que é uma pessoa incrível e gostava muito do nosso trabalho, resolveu bancar um casarão que a gente transformou num centro cultural alternativo chamado A Fábrica. Nessa época a gente estava ensaiando *Macbeth*, pra apresentar no Teatro Castro Alves, que é um grande teatro, de palco enorme e tal. Então a gente ensaiava e administrava A Fábrica, onde nunca apresentamos nenhum dos nossos espetáculos, eram sempre produções convidadas. Nosso grupo estava todo disperso, apesar de ainda estar trabalhando n'A Fábrica e, além disso, a gente não tinha grana... Foi muito duro fazer o *Macbeth*, que era meio uma síntese do trabalho da gente até então: como usar um texto inteiro, quase sem corte e, ao mesmo tempo, criar imagens visuais tão impactantes quanto o texto sugeria? Investimos em muito trabalho físico, muito trabalho de voz, de uma musicalidade da própria voz. Só que, em *Macbeth*, não tinha mais a tal *liga* de grupo, que ajudava a resolver tudo. Era um trabalho muito mais meu. Depois, em 1983, eu ganhei uma viagem para os Estados Unidos, pra conhecer o teatro americano a convite do governo. Na volta, a gente ainda fez *Simun*, que foi a última coisa que eu dirigi com o Avelãz y Avestruz. A última peça do grupo, *Fala comigo doce como a chuva*, quem dirigiu foi a Chica Carelli. Foi a peça de graduação dela, na Escola de Teatro, mas com os atores do Avelãz e a mesma estética, a mesma linguagem. E, em 1989, teve *Lulu*: era uma produção com muita gente, mas de repente, quando a gente viu, éramos nós, o Avelãz: estava todo mundo junto de novo.

Fátima – Na verdade, pra você, grupo é a persistência de uma idéia, um conjunto de pessoas...

Eu acho que são várias coisas. É uma identidade que se constrói com pessoas muito diferentes e com princípios, propósi-

tos, desejos diferentes, mas alguma coisa entre essas pessoas é idêntica e isso é a identidade do grupo: um desejo de estar junto, um desejo de dizer a mesma coisa num mesmo caminho.

Depois da viagem a convite do governo americano em 1983, voltei aos Estados Unidos em 1986 com uma bolsa de aperfeiçoamento, para trabalhar com um grupo de Nova York; era pra ficar nove meses, mas em um mês eu resolvi que não era nada daquilo, que eu não queria Nova York, que Nova York não me queria lá, não me amava e eu não amava Nova York... (*risos*)

Fátima – Em *Memória de minhas putas tristes*, do Gabriel García Márquez, o protagonista, que tem 90 anos, diz ter certeza de que o inferno é em Nova York, que as pessoas quando morrem vão todas para Nova York, as que não puderem ir para o céu, claro (*risos*).

Não, eu adorei Nova York, adoro Nova York, acho um lugar incrível, mas não era o que eu queria fazer, não era o teatro que eu queria fazer. O programa do Avelãz y Avestruz foi uma investigação sobre a linguagem, daí a gente ter tido esse programa de clássicos, porque nada ensina você melhor do que os fundadores da linguagem, o Brecht, o Shakespeare, o Goethe, o Strindberg... Mas, naquele momento, o que eu queria era o Brasil! Da primeira viagem pra conhecer o teatro americano, voltei com idéias muito mais "administrativas" do que estéticas. Achava que era possível traduzir para nós aquele formato de produção, de companhia, de repertório, de temporada, aquele modo de viabilização da vida prática de um grupo de teatro. Achei que era possível adaptar isso, criar coisas, criar e publicar livros, criar repertório naquele sentido de ter o grupo trabalhando simultaneamente em várias peças, enfim... Bom, nada disso deu certo, nem daria, nem dará, porque somos outro mundo, outra realidade, outra cultura, outra formação, outra história. E aí, da segunda vez que eu fui, foi pra trabalhar com a Circle Repertory Company, que era um grupo bacana, porque eles trabalhavam com nova dramaturgia,

diretamente com os escritores: botavam um grupo de atores e um diretor para trabalhar com o autor e ele ouvia seu texto, via o que era preciso retrabalhar etc. No fim do processo com o autor, o grupo decidia se montava ou se encaminhava o texto pra outras companhias... Mas, como eu disse, a experiência durou só um mês.

Juliana – Como foi que você concretizou a vontade de mergulhar teatralmente na realidade brasileira?

Bom, a gente apresentou para a prefeitura de Salvador o Projeto Teatro. O presidente da Fundação Gregório de Mattos, que tinha estatuto de Secretaria de Cultura, já tinha visto algumas coisas minhas, gostava do trabalho e comprou a idéia. Inauguramos o Projeto com um espetáculo sobre o Gregório de Mattos. Havia, na época, um aniversário de não sei quantos anos de nascimento ou morte dele, tinham achado uns documentos a respeito dele que é, de alguma forma, o fundador da literatura, da poesia brasileira. Com o *Gregório* a gente falava exatamente disso, da constru-



Foto de Isabel Gouvêa: *Gregório de Mattos de Guerras*, texto e direção de Marcio Meirelles. Compilação de textos de Aninha Franco, Cleise Mendes, Gregório de Mattos, José Carlos Capinan e Myrian Fraga, 1989. Wilson Melo e elenco.

ção da cidade de Salvador, da construção da poesia brasileira, da origem da cultura a partir da qual e sobre a qual a gente queria falar. O espetáculo foi montado num circo na praça municipal, exatamente onde parte da ação aconteceu. Era muito marcante a presença do negro, evidentemente, e eu era completamente estrangeiro, minha cultura é a da classe média brasileira, é européia, é francesa, é grega, é helênica, tudo, menos africana! Mas, apesar disso, talvez por eu ser da Bahia, essa cultura africana é quase subcutânea, está dentro, então precisa só deixar sair. Mas também tem o lado do conhecimento, e do limite e tal, porque tudo é muito ligado ao sagrado. Senão, fica aquela coisa folclórica, pra inglês ver, e eu nunca quis isso. Foi então que comecei a me aproximar muito de pessoas ligadas ao candomblé, à cultura negra, aos blocos de carnaval, ao Ilê Ayê e tal. Eu chamava muito eles pra assistirem ao ensaio e tinha uma pessoa, a Valdina Pinto, que começou a ensinar pra gente a diferença entre uma cultura e outra e tal. No *Gregório*, tínhamos a sensação de que aquilo era essencial, vital, as pessoas iam porque tinha a ver com elas. Essa foi a pré-história do Bando de Teatro Olodum, que só surgiu um bom tempo depois, porque eu fiquei quatro anos como diretor do Teatro Castro Alves, sofrendo de todo lado, tomando porrada de todo lado e, ao mesmo tempo, pensando sobre a cultura africana na Bahia e me aproximando dela, não através do teatro mas pessoalmente, afetivamente, por intermédio das pessoas que a conheciam e a vivenciavam. Comecei a observar as experiências que já tinham sido feitas, falhas, acertos, e sempre achei que era muito difícil fazer alguma coisa sem estar ligado a uma matriz – um bloco de carnaval, um afoxé, uma casa de santo, uma roda de capoeira ou fosse lá o que fosse. Eu tinha que estar dentro, abrigado por alguma matriz dessa cultura.

Fátima – E essa matriz foi o Olodum.

Um belo dia, João Jorge, que já sabia que eu queria, de alguma forma, colocar essa cultura no palco, me ligou e falou: "Va-



Foto de Guga Melgar: Marcio Meirelles, Juliana Lugão, Antonio Guedes e Fátima Saadi, 2005.

mos criar um grupo, o Olodum está querendo diversificar, a partir da Escola Criativa, enfim...” mas ele falou que o Olodum não ia financiar a experiência, podia dar o apoio estrutural, mas não bancar essa história. O que eu queria era um abrigo... mecenas já seria demais. Optei por fazer uma oficina e, a partir dela, criar o grupo. O único critério da oficina era que o cara tivesse uma vontade muito grande de fazer teatro e que tivesse alguma empatia e algum compromisso com essa cultura sobre a qual a gente queria trabalhar: que o cara fosse ligado ao candomblé, ou que jogasse capoeira, ou que soubesse tocar, ou que tivesse alguma experiência com dança afro. Não tinha nenhum ator profissional, nenhum ator que tivesse feito escola de teatro, vinham todos dos grupos amadores – naquela época, comunitários, do movimento negro, de igreja, de isso e aquilo, que foi o que sobrou do teatro amador em Salvador. Quando eu vi o material que eu tinha, o que eu fiz? Eu não ia ficar falando de Brecht, de Stanislavski, de porra nenhuma, tinha era que ver o que é que existia ali, o que é que podia vir dali. Aquela primeira oficina partiu pra criação de personagem, então era uma coisa de eles irem pra rua, pro Pelourinho, descobrirem as pessoas que moravam ou freqüentavam a área, que ainda não tinha sido reformada, e trazerem aqueles personagens para as improvisações. Como os atores eram muito próximos daquelas pessoas que originaram os seus personagens, isso gerou uma grande confusão e até em estudos acadêmicos se falou que eles eram ex-prostitutas, ex-drogados; nada

disso, eles nunca foram prostitutas, nem drogados nem nada parecido (*risos*), mas, enfim, eles estavam próximos da realidade que procuravam recriar.

Fátima – Mesmo que tivessem sido, isso não garantiria uma boa performance.

Não, ao contrário, é muito mais difícil você representar a si próprio do que ao outro. A primeira peça, *Essa é nossa praia*, na verdade, era o encerramento da oficina. Os personagens e as situações estavam criados e aí veio o meu trabalho de direção, em parceria com a Chica Carelli, que é uma excelente atriz e trabalha muito com os atores a representação mesmo dos personagens. Eu trabalho um pouco mais essa coisa das relações, da dramaturgia, das situações, do roteiro. Depois de *Essa é nossa praia*, a gente fez *Onovomundo*, uma pesquisa sobre o candomblé, visto como principal foco de resistência das culturas das

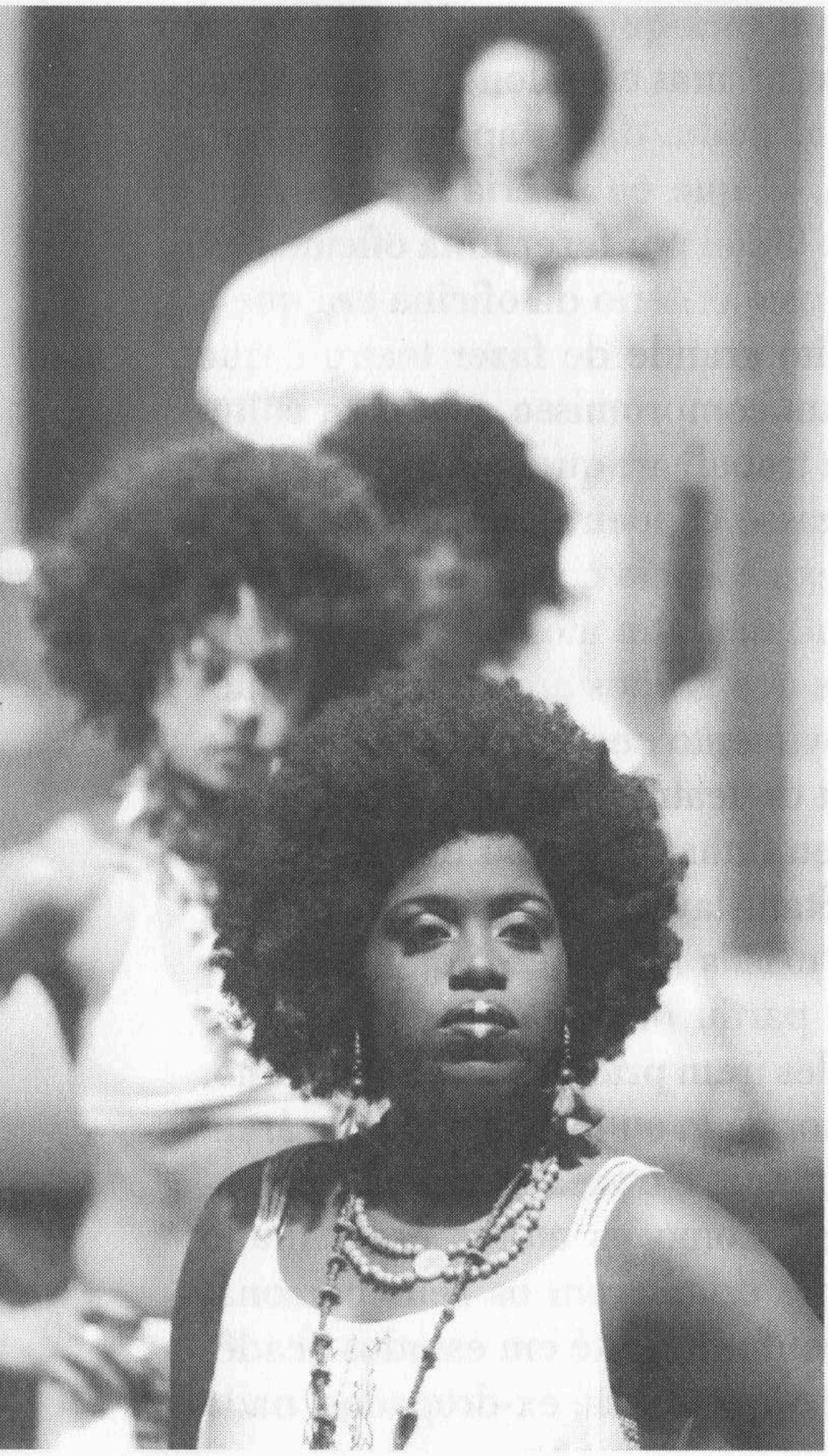


Foto de Marcio Lima: *Cabaré da Rrrraça*, de Marcio Meirelles com a colaboração do Bando de Teatro, direção de Marcio Meirelles, 2003. Telma Souza, Auristela Sá, Fernando Araújo e Cássia Vale.

quatro nações: Gege, Ioruba-Nagô, Bantu e Candomblé de Caboclo, que é uma coisa que tem na Bahia que chega perto da umbanda, mas não é a mesma coisa, é candomblé mesmo. Fomos aos terreiros, conversamos com as pessoas, vimos o que é que se pode falar, o que é que não. Depois a gente fez *Ó pai ó*, que foi construída com os mesmos personagens do *Essa é nossa praia*, que ainda se repetiram em *Bai bai Pelô*. Com isso, a gente estava seguindo o princípio do teatro popular, que tem uma série de personagens, máscaras sociais, que aparecem em situações diversas: por exemplo, a baiana do acarajé, que não é só a mulher que vende acarajé, mas é também a mulher que alimenta a gente com a tradição, é geralmente mãe de muitos filhos, largada do marido, enfim, é a mãe que nutre os filhos e que nutre o mundo – e por aí vai.

Fátima – E o Teatro Vila Velha? Como foi que você chegou até lá? Como é que ele funciona? Como se sustenta?

Chegar ao Teatro Vila Velha, na verdade, foi chegar a um porto seguro, que é um novo caminho, e é uma nova tempestade, porque aí a gente enfrenta outra viagem em outro mar. Eu acho que não é possível você ter um grupo sem ter um espaço; pra você criar em grupo, você precisa ter um espaço pra trabalhar continuamente. O máximo de tempo que o Bando parou, sem fazer teatro, sem fazer uma peça, foram seis meses, exatamente o que gerou o *Cabaré da Rrrrraça*, porque a gente estava em crise uns com os outros e com a nossa relação, porque, quando a gente entrou no Vila Velha, a gente estava se afastando do Olodum, enfim... Era um momento complicado, e a gente tinha que entender o que estava acontecendo. Pela primeira vez a gente resolveu parar e conversar. Durante seis meses tivemos reuniões semanais pra discutir quem éramos, o que queríamos, o que é que estávamos fazendo ali, qual era a nossa relação com aquele teatro, com o Olodum, com o mundo, e aí acabou, a gente disse: "Chega! Agora que a gente entendeu, vamos fazer teatro? Vamos!" Então fizemos o *Cabaré da Rrrrraça*.

Juliana – Atualmente, qual é a relação do Bando com o Olodum?

Não somos mais do Olodum, o nome Olodum permanece porque a gente construiu alguma coisa sobre esse nome, mas com a cultura Olodum não tem mais nenhuma relação.

Voltando ao Vila Velha, o teatro foi criado em 1964, por um grupo de alunos da primeira turma da Escola de Teatro: Othon Bastos, Sonia Robatto, Carlos Petrovitch, Carmem Bitencourt, Echio Reis e Tereza Sá. Esses seis atores, junto com João Augusto, já estavam pensando em criar um grupo quando se formassem. Mas isso foi precipitado porque eles brigaram com o diretor da Escola de Teatro, que era o Martin Gonçalves. E em Salvador, naquela época, não tinha teatro. Os clubes carnavalescos tinham teatros que não eram exatamente teatros, tinha o Cine-Teatro, o Guarani, tinha as escolas, os auditórios, mas não tinha um teatro de verdade. Pra conseguirem dinheiro pra se manterem, esses atores vendiam espetáculos e viajavam para o interior, mas sempre com o sonho de construir um teatro. E construíram. Em 1964, o teatro se inaugurou. Mas eles começaram a se dispersar e, por vários motivos, cada um tomou seu rumo. Em 1990, quando eu estava saindo do Castro Alves, a gente soube que eles estavam querendo vender o teatro e aí a gente começou a conversar. Na verdade, eles queriam vender, mas não queriam alguém que ficasse com o teatro pra si e eles ficassem de fora. Em 1994, Sonia Robatto assistiu a *Medeamaterial*, se apaixonou, e então, finalmente, chegamos a um acordo: o teatro é da Sociedade Teatro dos Novos, foram eles que construíram, mas, como eles construíram o prédio num terreno público, do governo do estado, eles não podem se desfazer do teatro, nem o estado pode tomar deles: é um edifício público onde, por lei, só pode acontecer teatro. Então, eu e Angela Andrade entramos como sócios, ou seja, nós temos a posse do teatro e o nosso capital seria a reforma, que deveria ser no mesmo montante do valor do teatro – e foi três vezes mais, a gente ampliou o teatro três vezes: ele agora tem três vezes mais área construída do que antes,

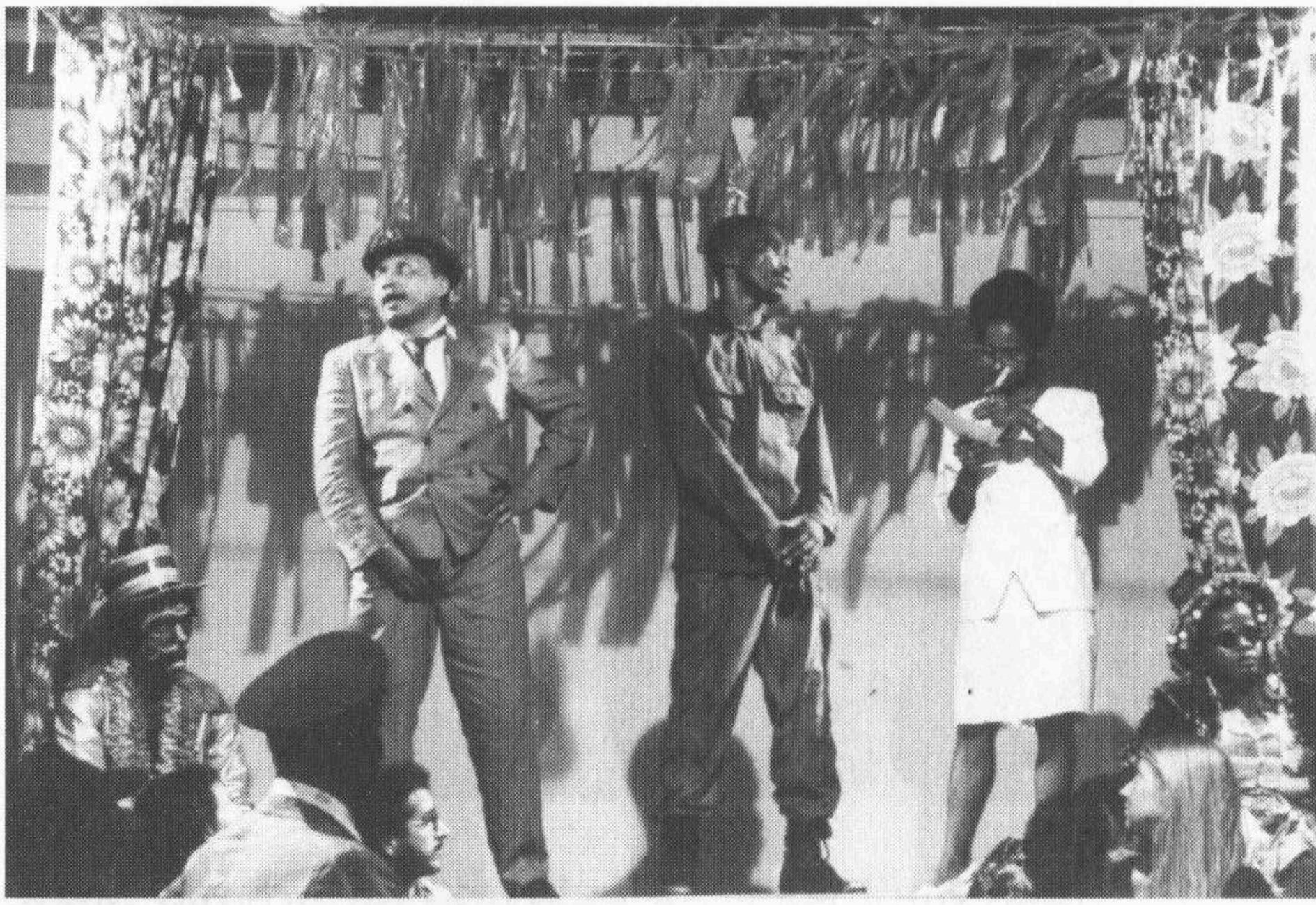


Foto de Isabel Gouvêa: *Woyzeck*, de Büchner, direção de Marcio Meirelles, 1992. Fábio Santos, Gerimias Mendes, Orlando Martins e Luciana Souza.

tem sala de ensaios, mais uma sala de espetáculos e várias outras coisas. Foi a Ângela quem conseguiu os recursos para a reforma e liderou todo o processo. Eu só fazia bagunça e chamava a atenção para a existência do Vila.

A gente faz parte da sociedade, mas a antiga formação da Teatro dos Novos também não queria envolvimento em produção, pra não ficar endividada, enfim, eles não queriam comprometer em produção o patrimônio deles, que eram as cotas da sociedade; então a gente criou uma ONG, a Sol Movimento da Cena, pra administrar o teatro. Por que uma ONG? Porque teria que ser uma coisa não comercial, sem fins lucrativos, que pudesse fazer convênios com o estado. E 10% do lucro líquido, que vem do aluguel das salas, das bilheterias etc., fica para a sociedade.

Fátima – Além de você trabalhar com o Bando de Teatro Olodum, você tem dirigido espetáculos com a Companhia dos Comuns, aqui no Rio, incluído o belíssimo *Candaces*,

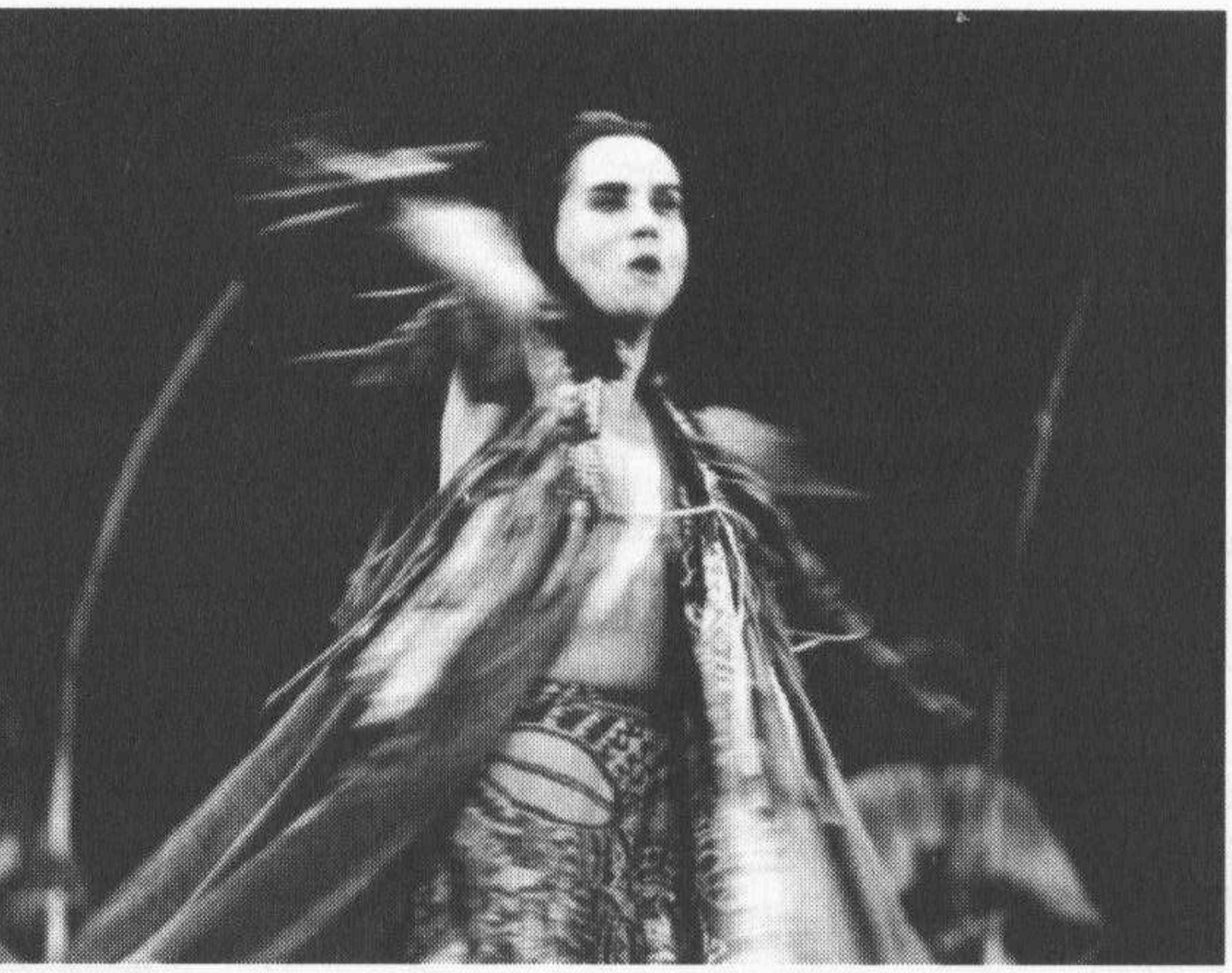


Foto de Rejane Carneiro: *Medeamaterial*, de Heiner Müller, direção de Marcio Meirelles, 1993. Vera Holtz.

pelo qual você foi indicado ao prêmio Shell. A Companhia dos Comuns é um dos grupos negros de teatro nos quais o trabalho artístico está mesclado a um substrato histórico/sociológico. Há uma especificidade na construção estética desse tipo de proposta teatral ou ela brota dos temas desenvolvidos a cada vez?

Eu acho que os dois. O *Gregório de Mattos* foi meio a pré-história disso, minha chegada nesse universo. Depois vem o Bando, onde isso se desenvolveu: os personagens surgem dos atores, da vontade deles de dizer algo, de uma pesquisa pessoal, de uma afinidade com determinado tipo de gente e às vezes, quando eles escolhem personagens que contrariam eles, é um caos. Em *Cabaré da Rrrraça*, Rejane Maia criou um personagem que é uma pessoa que nasceu bem, tem dinheiro e tal e, por isso mesmo, é tratada sem tanta discriminação, e ignora o problema. No primeiro dia de ensaio, foi genial, mas, do segundo em diante, ela travou, e o personagem não ia pra lugar nenhum; eu tive então que criar uma cena em que ela pára de fazer o personagem, diz tudo o que ela acha da situação e volta a fazer o personagem (*risos*). É assim: ouve-se um toque de atabaques e é como se uma entidade se manifestasse nela, ela pára onde está e diz: "Mas eu, Rejane Maia, sou discriminada sim" (*risos*). Como muitas das peças do Bando, o *Cabaré* se desenvolve em blocos e foi justamente a partir disso, dessa

estrutura fragmentada, que, nos primeiros anos do Bando, veio o *Woyzeck*. Os atores do Bando diziam: "Pô, a gente quer fazer um texto de verdade e você só fica montando os textos que a gente inventa". Pegamos *Woyzeck* e mantivemos o texto original, mas o jeito de dizê-lo era absolutamente nosso. E tudo se passava numa eterna festa de largo, o que nos remetia à Bahia imediatamente. Trocamos as canções que o autor sugere, populares na época, por canções do Olodum. E o método de construir os personagens foi o mesmo dos outros espetáculos: procuramos na vida real, aqui e agora, policiais, soldados, mendigos e tudo o mais que aparece, e os colocamos no lugar dos alemães do texto. A dor da exclusão é a mesma, aqui ou lá. Naquele tempo ou agora. Mas o processo foi muito difícil, porque também é complicado pegar um texto pronto e criar os personagens que têm a ver com esse texto, mesmo a partir da observação dos personagens, dos policiais, dos isso, dos aquilo na vida real.

Fátima – Que tipo de suporte teórico e técnico você deu aos atores para o trabalho, não só com *Woyzeck*, mas também com o *Medeamaterial*?

Medeamaterial foi um problema. Na verdade, era um projeto de Vera Holtz, ela ia fazer *Quartett*, eu é que transformei na *Medeamaterial*, meti o Bando, convidei o Heiner Goebels, ele se apaixonou pela idéia e falou: "Eu vou fazer a música", e veio, daí o projeto cresceu. Trabalhamos inicialmente a partir das guerras fratricidas. No momento era a Bósnia. Mas trabalhamos também sobre as guerras civis na África e o papel que a colonização tem nisso. Daí, parecia uma contradição estarmos trabalhando com uma atriz branca, da Rede Globo, fazendo o papel principal. O Bando era o coro e ser coro foi uma complicação. Até eles entenderem o papel do coro na tragédia e a função disso, e entenderem que tinha uma atriz branca fazendo a rainha deles, foi um problema, mas depois foi funcionando e foi se entendendo o todo e que o personagem principal não é a coisa mais importante de uma encenação. Mas

tudo isso levou tempo, teve muito conflito, muita briga, que acabou se resolvendo no fim. Qual é o suporte? O suporte é a vida real, é o que a gente está falando agora, como a gente está sobrevivendo nessa situação. Esse sistema de trabalhar tanto com "textos de verdade", quanto com textos criados por nós foi sendo desenvolvido com o Bando. Os atores contribuem muito em discussões e tal; quando a gente descobre sobre o que é que nós vamos falar, começam as improvisações, a partir do personagem, a partir de situações entre os personagens e, dessas situações, começam a surgir relações, é um jogo, é uma brincadeira de ir criando a situação que suporta e sustenta o discurso que a gente quer fazer, então os temas são escolhidos antes de a peça ser escrita ou de o trabalho começar. Ou então partimos de situações, como a do *Relato de uma guerra*, que montei com o Bando, que foi a greve dos policiais, que não aparece de fato na peça, mas é uma coisa que está ao redor, embora a gente não veja nunca.

Fátima – E essa dramaturgia que vocês estão constituindo tem sido montada por outros grupos? Porque vocês sempre se preocupam em editar um programa muito bem cuidado, com material de pesquisa, com o texto do espetáculo (que às vezes é uma tradução inédita), o que eu admiro muitíssimo. Com a publicação desse material, vocês dão oportunidade a outros de acompanharem os procedimentos que vocês escolheram pra fazer aquele tipo de criação. Como é o esquema de produção dos programas? Vocês têm uma verba especial para isso?

Às vezes a gente não tem dinheiro nenhum, mas consegue o patrocínio específico pra editar o programa, ou consegue da gráfica que dê o programa como permuta ou que faça barato e a gente paga depois, enfim... Mas o programa é uma das prioridades, a gente sempre publica os textos. Por vários motivos: primeiro para que o público possa refletir melhor sobre a peça depois, e até voltar pra ver de novo, já que vai ter nas mãos o material que deu suporte, que sustentou a idéia que está ali, transformada em encenação. Quando o texto é traduzido espe-

cialmente pra nós ou por nós, a gente publica porque é uma forma de registrar esse texto. O programa é um registro, é história, é a nossa história. Eu acho que o programa talvez seja mais fiel ao espetáculo que o vídeo. Porque revela o que foi que moveu a gente. Por exemplo, eu sei que o Márcio Aurélio montou *Fausto#zero (Urfaust)* porque o texto estava traduzido e publicado no programa. A publicação em livro, pela Cosac & Naify, foi posterior.

Fátima – Você poderia falar um pouco sobre o seu interesse pelos autores alemães, Goethe, Brecht, Heiner Müller?

A descoberta do *Fausto#zero* me fascinou porque tem coisas ali que não aparecem no *Fausto I* nem no *Fausto II* e, nesses dois, há em excesso outras coisas que não mè interessam. O que realmente me fascinou no *Fausto#zero* foi o fato de ser um fragmento, uma coisa inacabada que deve ser mostrada daquela forma, e não completada. Já no Brecht, o que interessa é o método, o sistema, talvez mais do que as peças dele.

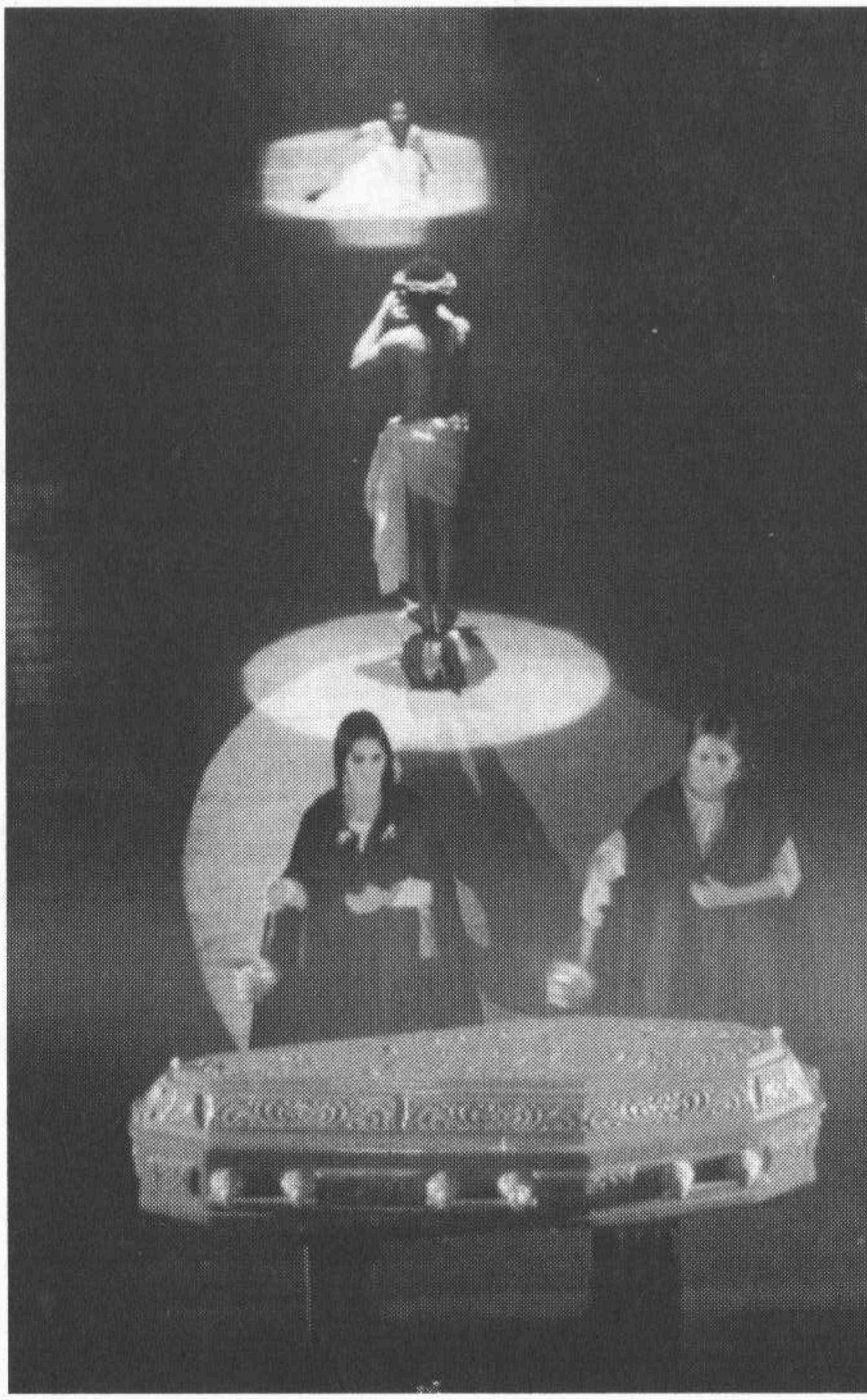


Foto de Marcio Lima: *Fausto#zero*, de Johann Wolfgang Goethe, direção de Marcio Meirelles, 1999. Rita Santana, Gustavo Melo, Sara Victória e Iara Colina (em 1º plano).

Fátima – Isso fica claro no programa do *Fatzer*, que traz ensaios bastante críticos em relação à postura do Brecht, como ela hoje em dia já teria que ser revista, um pouco na linha da palestra do Roberto Schwarz sobre *Santa Joana dos Matadouros*, publicada na revista *Vintém*, editada pela Companhia do Latão.

Em Heiner Müller é o diálogo com Brecht, já em forma de dramaturgia, que me interessa. A forma de Heiner Müller tem muita liberdade, não tem direção prévia do dramaturgo, o discurso tá lá e você faz dele o que quiser, transforma no seu próprio discurso. Eu estive com ele antes de montar a *Medéia*, a gente conversou bastante e ele falou assim: "Faça o que você quiser, corte, edite, monte, bote outra coisa, tire." Aí eu fundi a trilogia: *Margem abandonada, Medeamaterial* e *Paisagem com argonautas*. Na encenação ficavam evidentes os três blocos, os diferentes discursos dos três textos, como se mantivéssemos a trilogia. Mas os textos estavam misturados.

Antonio – No seu trabalho com o Aveläz y Avestruz, apesar de o seu interesse pelo teatro ter nascido de um interesse político, você enveredou por caminhos mais

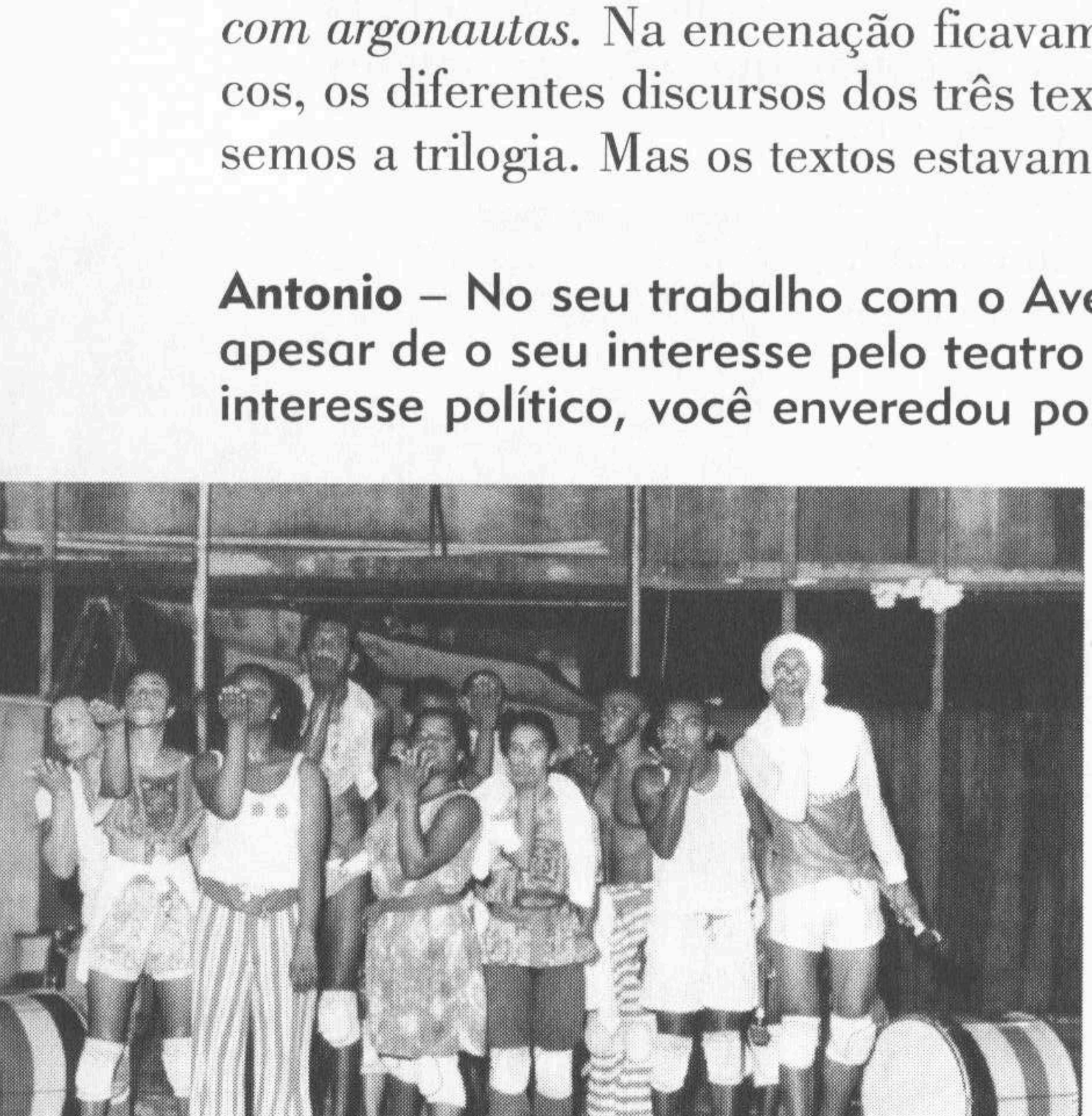


Foto de Isabel Gouvêa: *Erê*, de Marcio Meirelles, com canções de José Carlos Capinan, Jarbas Bittencourt e Carlinhos Brown, direção de Marcio Meirelles, 1996. Gerimias Mendes, Auristela Sá, Valdinéia Soriano, Jorge Washington, Arlete Dias, Luciana Souza, Sete, Fernando Araújo e Lázaro Machado.

ligados à depuração de uma linguagem cênica do que a uma linguagem política, no sentido do conteúdo. Parece que no Olodum você volta a encontrar esse sentido mais político...

Comecei no teatro por uma questão política, era pra fazer política que eu estava ali. Acabou que o fascínio da linguagem me puxou para o teatro junto com a minha questão como artista plástico. O Avelãz y Avestruz foi realmente uma trajetória de aprendizado, de descoberta de quem sou eu. No Olodum, já é mais quem somos nós, o que somos nós nesse país, o meu confronto com a sociedade vem a partir dos olhos do outro, daquele que tem a pele negra, e aí eu começo a perceber um Brasil com olhos que não são meus.

Fátima – **Quando você viaja com os espetáculos do Bando pra fora do país, como é a reação? Ela se liga prioritariamente ao conteúdo do que vocês estão apresentando ou existe uma percepção de que há uma estética que foi projetada e concretizada por essa situação, por esses criadores?**

Na verdade, o Bando só viajou pra Portugal e pra Londres. Em Londres tinha uma coisa muito especial: o grupo de lá com o grupo daqui, os dois grupos juntos. Eu já tinha feito o *Zumbi* um ano antes, num festival chamado LIFT, com atores de lá. O texto foi considerado muito agressivo, pela platéia branca, que se sentia chocada, ameaçada, e aí se criou uma polêmica no jornal: um teatro assim, incisivo, que diz coisas, que questiona, ajuda ou atrapalha a evolução da sociedade? O que pode sair disso? Um ano depois dessa confusão, por causa do impacto de *Zumbi*, a mesma diretora do LIFT me convidou para trabalhar novamente com o grupo de lá, mas achou interessante também levar o Bando. Mas o texto falado não podia ser determinante para a compreensão da peça. Montamos *Erê*, um espetáculo em que o discurso se baseava na dança e na música e apenas alguns pequenos textos contavam as histórias dos meninos mortos na Candelária. A peça pedia aos orixás proteção para os meninos de rua. A gente já sabia que o tema

ia causar impacto, mas também corríamos o risco de ter essa coisa meio....

Fátima – É muito difícil achar um canal cultural com eles: ou caem no paternalismo ou no estranhamento radical.

Por isso é que o espetáculo que eu montei com os atores ingleses lá funcionou mais. Era a história deles. Não era a história da terra, dos negros brasileiros e escravizados, da falta de espaço que isso gerou e tal, era a história da falta de comunicação entre eles. Lá, são guetos de pequenas minorias que não se juntam numa ação de integração ou de luta ou de... Porque eles foram levados pra lá por causa da mão de obra barata, o que não deixa de ser uma escravidão, apesar de ter uma natureza distinta. Continuava sendo um espetáculo sobre a falta de espaço do negro naquela sociedade, mas a partir de um assunto deles e não nosso. Como era uma fábula inglesa e não brasileira, eles não tinham que fazer essa ponte, entender como é no Brasil pra depois entender a falta de espaço do negro lá.

Fátima – E em Portugal?

Foi bacana. A gente apresentou *Oxente, cordel de novo?* e *Cabaré da Rrrraça*, que é um espetáculo sobre o racismo. Tem uma onda agora de que não existe mais raça, não tem branco e preto, todo mundo é mestiço e que tem o lado branco dos africanos que eles querem preservar, e a gente tem o nosso lado negro que a gente também quer preservar, então somos todos mestiços... Só que não é verdade! Na hora do vamos ver, a gente sabe quem é preto, a gente sabe quem é branco e cada um é tratado de uma forma. Era um Festival (Estação da Cena Lusófona, em Coimbra) e tinha muitos países africanos participando, então a reação deles em relação ao racismo era diferente da reação dos portugueses, por exemplo. Na verdade, cada grupo, cada país, reagia a determinados momentos da peça, então havia várias reações na platéia; depois os papos, as conversas também foram muito interessantes. *Cabaré da*

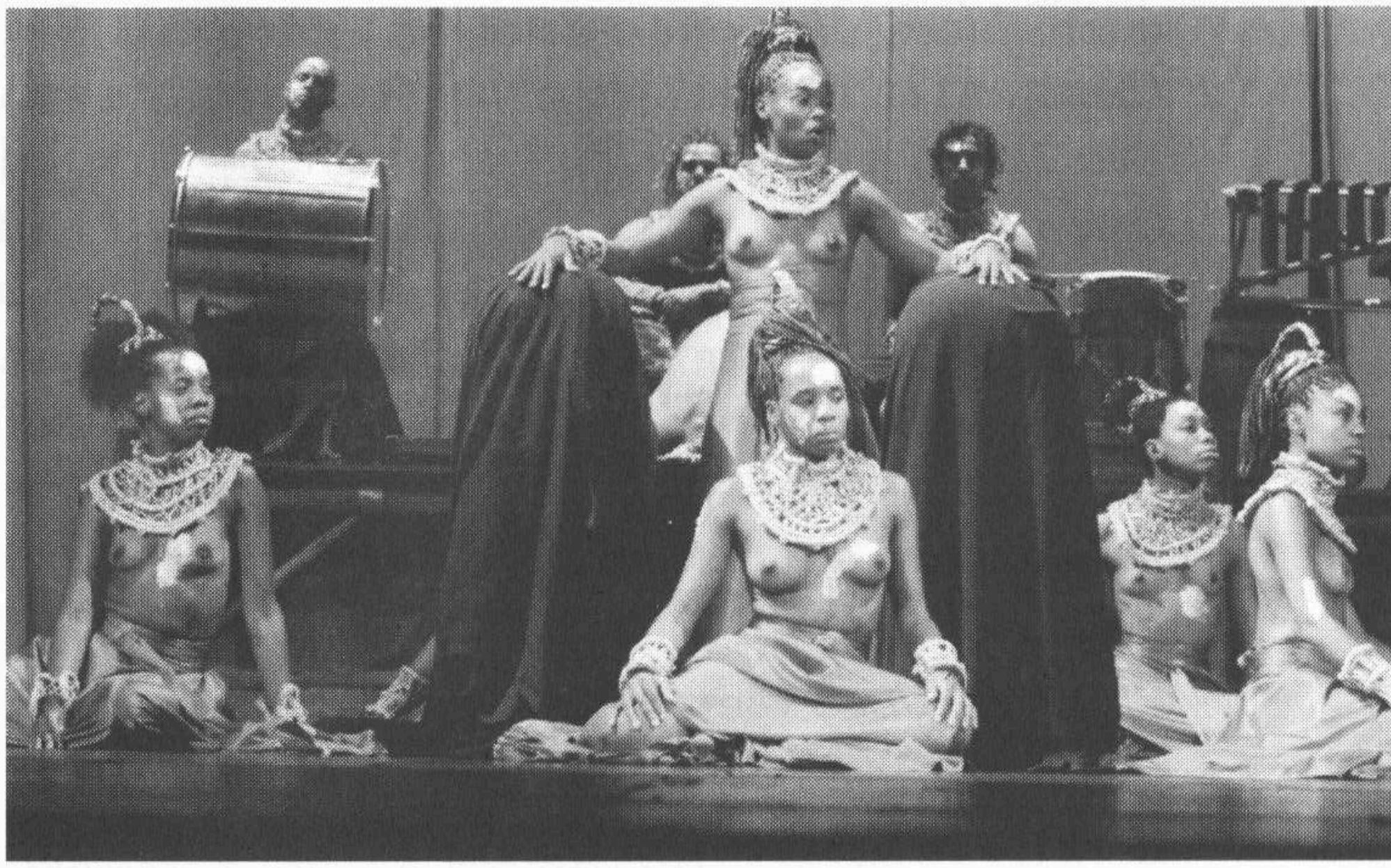


Foto de Ierê Ferreira: *Candaces – a reconstrução do fogo*, de Marcio Meirelles com a colaboração da Cia. dos Comuns, direção de Marcio Meirelles, 2003. Hilton Cobra, Puan Viana, Fernando Barcellos, Valéria Monã, Gustavo Melo (sob a mão direita de Vânia), Vânia Massari, Tatiana Tibúrcio, Denis Gonçalves (sob a mão esquerda de Vânia), Flávia Souza, Débora Almeida.

Rrrrraça fez muito mais sucesso com os africanos. Já *Cordel* fez muito mais sucesso com os portugueses.

Fátima – São as tradições ibéricas...

Pois é, e *Cabaré da Rrrrraça* sempre faz muito mais sucesso aqui do que *Cordel*, então era engraçada essa alteração do foco do interesse deles, das reações do público, mas todas as experiências internacionais foram boas.

Antonio – Você integra a Companhia dos Comuns ou você trabalha sempre como diretor convidado?

Acho que eles me assumiram, me adotaram. Originalmente eu ia dirigir a primeira peça, um outro diretor ia dirigir a segunda, que seria *Candaces*, mas eu falei: "Não, *Candaces* eu

quero fazer, dá a outra para ele", que era a *Conferência dos Orixás*. Aí eu não sei mais o que aconteceu, eu sei que eu fiz as três. Como com o Bando, trabalhamos juntos, criamos o discurso juntos. Às vezes eles trazem a cena escrita e aí eu retrabalho, reimproviso, edito, corto, posso até acabar reescrevendo tudo... Na última entrevista do Cobrinha, ele assumiu que eu sou a cota branca da companhia (*risos*). Já até disseram qual é a próxima peça que nós vamos fazer, então eles já assumiram que eu sou o encenador da companhia.

Fátima – Você tem trabalhado também como diretor de shows de música, Margareth Menezes, Virgínia Rodrigues, Daniela Mercury, Caetano Veloso, Tom Zé, Carlinhos Brown são alguns dos artistas que participaram de shows dirigidos por você. Com o Bando de Teatro Olodum, a partir de 1990, você também tem trabalhado na interseção entre música e teatro. Que articulação entre essas artes você procura privilegiar em seu trabalho de encenador?

A direção de um show é muito diferente do uso da música no teatro. O pessoal de música sempre chama a gente que é de teatro porque querem "aquela coisa teatral..." e sempre sai meia bomba aquele negócio, que nem é teatro, nem é um show direito. A direção de um show é meio você seguir o artista, o cantor, e ver como conseguir os melhores resultados dentro do que ele quer, do que ele é, do que ele faz, do que ele propõe. Na verdade, o discurso tem que ser a carreira, o repertório do cara. Às vezes eu dirijo shows com muita gente, como o que reuniu Caetano, Tom Zé, então a minha parte é mais criar um conceito e ver como a coisa se organiza espacialmente e temporalmente pra dar certo, pra não ter muito furo. Enfim... É quase um trabalho de guarda de trânsito (*risos*). Já a música no espetáculo, pra mim, é parte da dramaturgia, como a coreografia também. Eu trabalho há nove anos com o Jarbas Bittencourt, como compositor, e acho que o encontro com ele foi muito bom, muito importante. Ele estava começando e pegou, de cara, uma tarefa violenta, que era um espetáculo de

muita responsabilidade, que ia pra Londres. Desde que a gente começou a trabalhar junto, ele só não participou do *Candaces*, porque ele estava ocupado, nem de *Relato de uma guerra que (não) acabou*, do Bando, que acabou ficando sem música. Era tudo em silêncio, todas as coreografias eram em silêncio, a gente só ouvia os pés dos atores no chão, e, no final, tinha *A Paixão segundo São Matheus*, de Bach. Aquele silêncio todo preparava a apoteose barroca no final... Em *Bakulo*, por exemplo, a função da música é fundamental, os textos do Milton Santos são falados com música. Outra coisa é que a música geralmente é ao vivo, só em *Cabaré da Rrrrraça* a música é gravada, mas é gravada por uma opção estética.

Antonio – Como é que você entende a política no teatro hoje? Eu entendo que a política entra da maneira mais inteligente no sentido artístico quando não entra apenas como discurso verbal, como conteúdo a ser dito, mas entra no jogo com a imagem, com o simbólico, no jogo com a representação, quer dizer, quando o discurso entra como coisa artística e não como discurso político da forma mais tradicional.

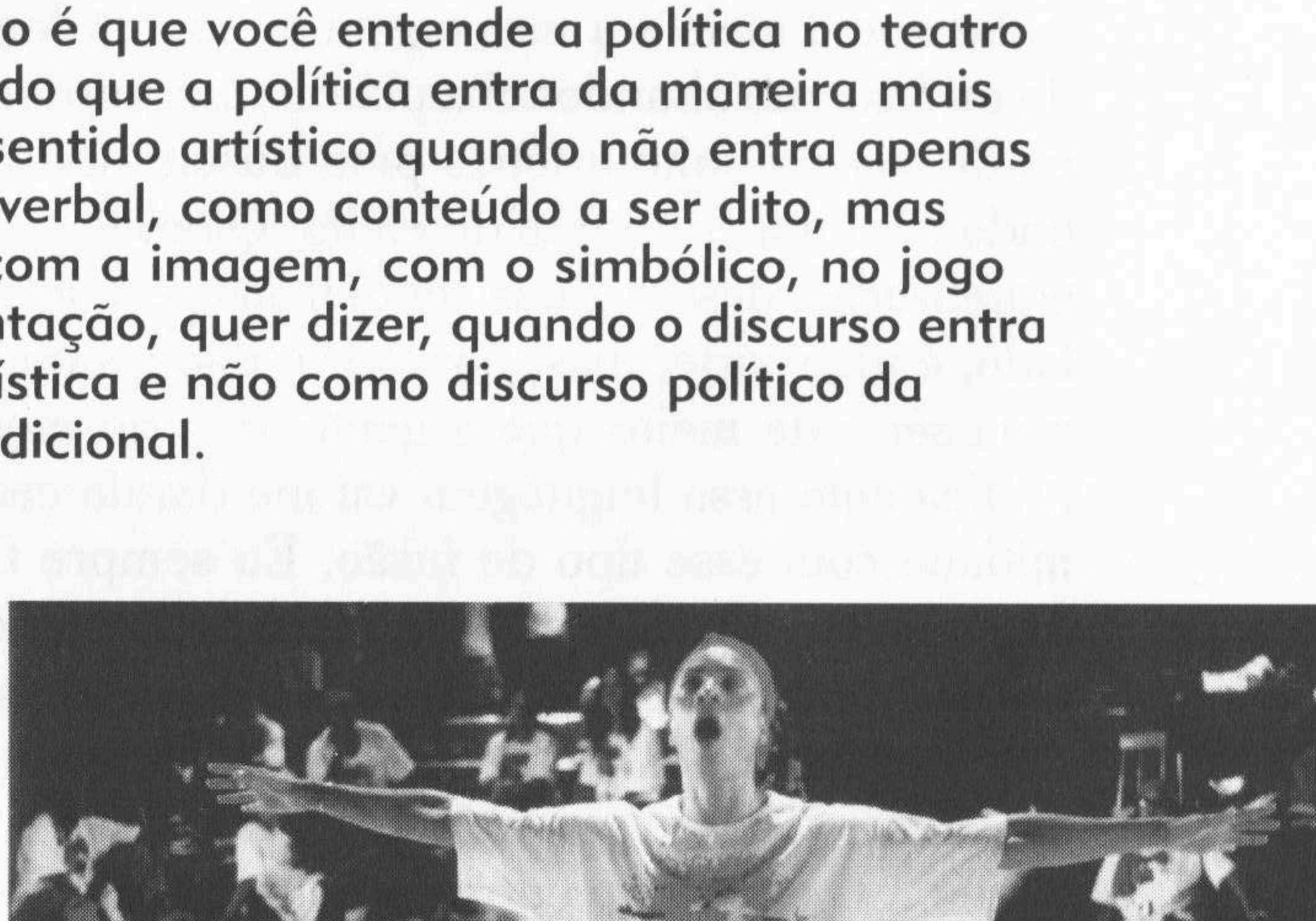


Foto de Marcio Lima: *Relato de uma guerra que (não) acabou*, de Marcio Meirelles com a colaboração do Bando de Teatro, direção de Marcio Meirelles, 2002. Auristela Sá e Érico Bras.



Foto de Marcio Lima: *Material Fatzer*, de Bertolt Brecht e Heiner Müller, direção de Marcio Meirelles, 2001. Manhã Ortiz, Virgínia Luz, Sandra Léia, Márcia Lima e Adriana Oliveira (em pé); Chica Carelli, Valdinéia Soriano e Cássia Valle (sentadas).

Acho que o meio e a mensagem se confundem sempre; quando eu falo que abandonei a plástica, na verdade, foi o abandono de um caminho estético para buscar outro, menos preocupado com um certo tipo de efeito. Quando a gente consegue a equalização dessas duas tendências, é maravilhoso; por um lado, é uma sorte, mas, por outro, isso acontece em função de uma série de meios que a gente tem; no meu caso, a minha prática com essa linguagem vai me dando cada vez mais intimidade com esse tipo de fusão. Eu sempre faço uns gráficos que são engraçados, são linhas representando as diferentes narrativas, por exemplo, a linha da coreografia, a da música, a das cenas entre os personagens etc. Essas linhas todas vão se casando e você vai vendo, vai entendendo a estrutura do espetáculo... O equilíbrio entre coreografia, música, o que é cantado, o que é falado, o que é dançado, o que é representado vai formando um mosaico. Em *Bakulo*, por exemplo, a música não é um pano de fundo pra se ouvir o texto de Milton Santos. Pense numa música do Chico Buarque: tem letra e tem música e as duas estão lá pau a pau. A gente faz a mesma coisa no espetáculo: a música entra, com a mesma importância do texto do Milton Santos, inclusive em volume; os dois discursos são realmente paralelos, e a música às vezes contradiz completamente o que está sendo dito, mas leva a uma outra compreensão daquilo, deixando as duas coisas no mesmo diapasão.

Quer dizer, eu acho que o discurso político está num todo, está na forma como o espetáculo é concebido, na participação dos atores, nas alterações que eles propõem, nas cenas que eles me trazem escritas. É isso o que diz que nós temos que construir o mundo juntos.

Fátima – Em *Bakulo*, você queria dissociar fábula de discurso. Você poderia falar um pouquinho sobre isso?

Meu interesse em separar a fábula do discurso ficou mais claro em *Fatzer*. Ali eu comecei a usar um pouco esse modelo, o discurso e a fábula, a fábula e o discurso... A forma como se conduz a dramaturgia da vida real na televisão está sendo uma coisa louca e, por outro lado, as linguagens de representação no cinema estão fazendo o inverso, estão caindo no documentário, no discurso, caindo no depoimento, interação de depoimentos reais com ficção. Por isso eu acho que o teatro também tem um caminho a explorar em termos de dramaturgia. Já que a gente não pode fazer documentário no sentido de pegar a pessoa, botar lá pra falar papapapá e tal – a gente pode até fazer, mas como fusão de linguagens, você grava e bota, ou você pega a pessoa, bota lá numa jaula, todo dia ela fala e você bota de novo na jaula (*risos*) – sem brincadeira, eu já pensei em várias formas de fazer isso sem jaula. É o que a gente faz, por exemplo, no *Cabaré da Rrrraça*: a gente entrevista as pessoas e tem dias que tem depoimentos incríveis, tem dias que sai briga na platéia...

Fátima – Mas a tensão entre a fábula e a não fábula é o ganho do teatro, é a brincadeira da arte e eu me pergunto se, quando a gente desiste de trabalhar sobre esse eixo, a gente não está abrindo mão de um jogo que é o que dá mais profundidade à realidade.

Eu não sei. Em *Bakulo*, por exemplo, tem muito isso, daí talvez esta fusão entre forma e conteúdo, discurso e efeito visual. Os atores param a cena que estavam fazendo, contam coisas que não vão mostrar, enfim, tem esse jogo de sair da fábula

para o discurso e depois voltar. Vejam, atualmente, têm sido muito interessantes as experiências com leituras dramáticas, que, às vezes, até fazem mais sucesso do que as próprias montagens; outra coisa também é o sucesso de seminários, debates, palestras. Tudo isso é uma forma de documentário, porque o cara tá lá, não deixa de estar em cena, falando de coisas da vida real, é ele mesmo, a experiência dele, as pessoas podem perguntar, ele pode responder. Não são depoimentos absolutamente isentos, tem o microfone, a luz, as pessoas na frente, tem um filtro que transforma esse depoimento, por mais verdadeiro que seja, numa representação.

Quando eu falo fábula, é a historinha com princípio, meio e fim, essa historinha toda que, às vezes, eu acho tedioso acompanhar... Você conta uma história enorme pra dizer **aquilo**, então por que a gente não deixa de contar a história e diz só **isso** e **aquilo**, se é o que a gente quer dizer? Ou, se a gente quer contar história, por que a gente não conta a história livremente? Eu estou com um projeto para o próximo ano que é montar *Drácula*, mas eu quero que os atores contem *Drácula*, contem o livro e digam de Drácula o que interessa dizer, que está lá no livro, mais na narração do que na ação. Mas esse é o meu interesse pessoal, é um dos caminhos da dramaturgia. Há outros e também são legais. Adorei, por exemplo, ver *Sonata de outono*. Aquele jeito Aderbal de ser, de fazer, é lindo. É uma história muito bem contada e não me aborreceu em nenhum momento. Saí de lá superfeliz, pleno, realizado, não queria mais nada. E o mundo real também estava ali de alguma forma

Antonio – Mas onde é que está a síntese entre a realidade, o depoimento e o ficcional, a fábula? Tenho pensado muito nisso ultimamente, sobretudo a partir do meu trabalho com um autor argentino contemporâneo, Daniel Veronese, de quem eu montei o texto *Open house*, que funciona como uma série de depoimentos. Como é que a gente dá realidade pra isso? Porque, no final das contas, a realidade está na síntese, e não em tudo que se fala pra poder dizer uma pequena coisa...



Foto de Marcio Meirelles: *Macbeth*, de William Shakespeare, direção de Marcio Meirelles. Grupo Avelãz y Avestruz, 1982. Domingos André.

Então, por exemplo, eu adorei o *Ensaio.Hamlet*, dirigido pelo Kike Diaz, com a Cia. dos Atores, adorei aquilo!! Acho que é a melhor maneira de fazer Shakespeare hoje em dia, porque Shakespeare é lindo, mas você não agüenta ouvir tudo aquilo; ao mesmo tempo, se você não falar tudo aquilo, não é Shakespeare; então é melhor assumir que não é Shakespeare, que você vai contar e dizer as coisas que você gosta de dizer, os monólogos que você acha mais bonitos (*risos*).

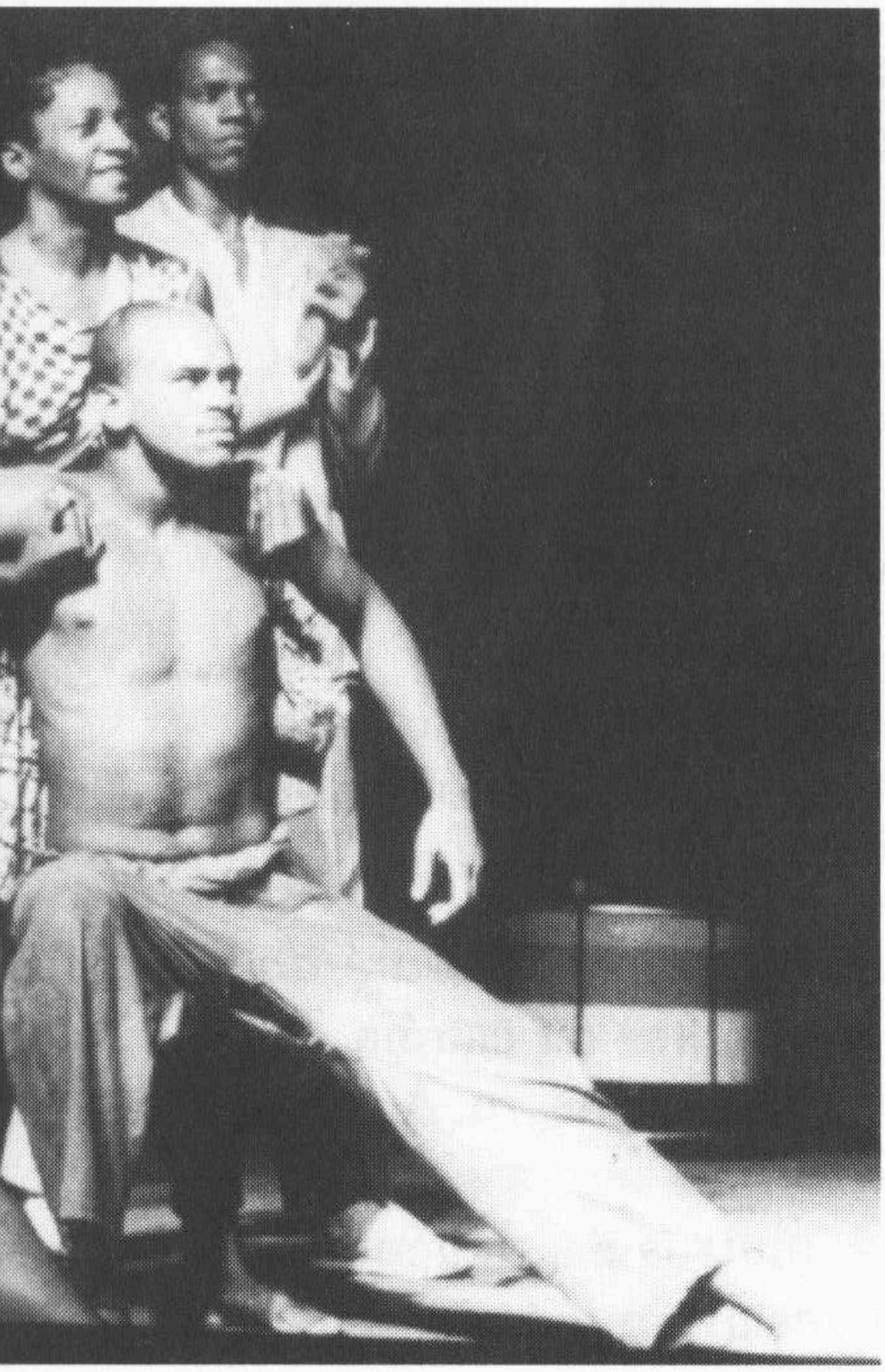
Juliana – Você observou alguma alteração na composição da platéia a partir do momento em que o Bando começou a trabalhar sistematicamente no Teatro Vila Velha?

Uma das coisas que a gente descobriu, com o *Cabaré da Rrrraça*, por meio de uma pesquisa logo antes da estréia, foi que somente 1% do público de teatro baiano era negro. A gente já tinha percebido que a maioria dos negros que assistia aos nossos espetáculos era de convidados, amigos de alguém, família, as pessoas do bairro e tal. Aí resolvemos fazer meia-

entrada pra negro no *Cabaré da Rrrrraça*. Foi um escândalo nacional, o Boris Casoy se meteu no meio, que aquilo era um absurdo, era discriminação etc. Até o Olodum se pronunciou publicamente contra a nossa ação, eles ainda não entendiam a necessidade de se instalar políticas afirmativas. Foi exatamente nesse momento que aconteceu o afastamento entre o Bando e o Olodum, e nós resolvemos manter só o nome...

Fátima – Mas é inconstitucional fazer meia-entrada para negros?

Se a gente quisesse comprar a briga, a gente comprava, mas é, sim, uma discriminação, porque a gente estava privilegiando pessoas pela raça e, automaticamente, excluindo as que não são dessa raça. E o que aconteceu? 60% da platéia que vai pra *Cabaré*, desde lá até agora, é de negros.



Fátima – Toda essa história deve ter dado muita visibilidade ao espetáculo...

Claro, mas as pessoas foram lá e se identificaram com o que estavam vendo, tinha a ver com eles aquilo ali. Então você monta Tchékhov na Bahia, com a população de 80% de negros, que não têm nada a ver com o problema das três

Foto de Isabel Gouvêa: *Zumbi*, de Marcio Meirelles e Aninha Franco com a colaboração do Bando de Teatro, direção de Marcio Meirelles, 1995. Sérgio Amorim, Rejane Maia e Lázaro Machado.

irmãs (*risos*) e o cara se pergunta: "Por que é que eu vou ficar ali sentado?", por que é que o negão, que trabalha, sua o dia inteiro, vai ficar ali sentado vendo os problemas daquelas três irmãs? Não vai. A não ser que você crie um foco que transforme tudo, como o pessoal do *Ensaio.Hamlet* fez: continua sendo Shakespeare, mas é outra coisa, você entra ali.

Fátima – Como tem se desenvolvido o projeto artístico do Teatro Vila Velha?

Além do Bando, temos seis grupos residentes que têm um compromisso com o teatro: em Salvador, eles só se apresentam no Vila Velha, não fazem temporadas em outros teatros, exatamente pra criar um vínculo entre o grupo e o teatro; as pessoas que querem ver aquele grupo, só podem ver ali. A afluência do público sempre é muito complicada, como aqui, como em todo lugar, então a gente tem muitos projetos, muita coisa de formação de platéia, muita coisa com comunidade. Os grupos de teatro e de dança do subúrbio, por exemplo, trazem público pro teatro, sobretudo porque se procura uma continuidade na vinda deles, eles se apresentam no teatro uma, duas vezes por mês, trazendo o que eles produziram. Eles mobilizam o público da comunidade para vir ao teatro pagando um, dois reais. O teatro não é de graça, o espectador tem que produzir alguma coisa pra ganhar o que a gente produz também. É o projeto TOMALADACÁ: os grupos e os espectadores – os seus convidados, geralmente as pessoas das comunidades – recebem uma folha de papel que explica que o teatro é resultado de um esforço e que eles têm que produzir alguma coisa pra trocar pelo ingresso. Aí eles desenham, escrevem, comentam peças que já viram antes no Vila Velha e trocam na bilheteria, é uma forma de troca simbólica. E a gente também vai fazendo convênios com escola, com isso, com aquilo pra trazer o público. Agora, é complicado, e não pelo tema, pelo assunto das peças, mas pela mídia mesmo e isso é uma praga!

Fátima – Depois de tanto tempo de trabalho, em tantas frentes, vocês já têm uma entrada na mídia, por assim dizer, garantida, que reverta em afluência de público?

A gente tem uma relativa entrada na mídia; quando eu estréio um espetáculo, geralmente tem uma página, tem não sei o quê. Os outros grupos que trabalham no Vila Velha, às vezes sim, às vezes não, mas jornal não basta, o que resolve é botar chamada na televisão. Se a gente faz isso uma semana antes da estréia, o teatro enche. É isso ou buscar caminhos alternativos, como os nossos. Salvador tem trinta e tantos teatros, com uma produção constante, e os espaços nos jornais estão diminuindo. A estréia de *Fausto* em 1979, por exemplo, teve três páginas, três capas do mesmo jornal, uma anunciava a montagem, a outra foi no dia da estréia, e a última comentava, trazia depoimento dos atores etc., o que não acontece mais atualmente, primeiro porque você tem menos páginas, depois porque o número de espetáculos hoje é muito maior. As críticas, os comentários despertavam o interesse do público. E havia também matérias correlatas, sobre o autor etc. e com isso ia se formando o pensamento sobre as coisas que estavam acontecendo no teatro, agora não tem mais nada disso...

Fátima – Mas a mídia não é o único modo de divulgação, como você mesmo assinalou. Vocês certamente têm outros meios de chegar a determinados grupos-chave, penso especificamente nas escolas e universidades.

A gente faz tudo isso. Por exemplo, a Faculdade de Comunicação da UFBA tem alguns professores que adoram o Teatro Vila Velha, então eles sempre trazem turmas pra verem os espetáculos, pra discutirem; também fizemos convênio com a Faculdade Jorge Amado; a médio prazo, imagino que isso vai gerar alguma coisa. Com os infantis, a gente faz muito projeto escola, sempre com debate. Acho que esse trabalho com a educação é fundamental, então a gente está tentando fazer um convênio com a Secretaria Municipal de Educação, pra trazer o mesmo grupo de escolas sistematicamente ao teatro, ofere-

cendo vários espetáculos diferentes ao longo do ano. Queremos também fazer um trabalho de sensibilização, de informação, com as professoras. Coisas básicas a respeito do que é teatro, do que é dança, pra elas poderem levar isso pras crianças. Este ano o Viladança, por exemplo, trouxe quase 9.000 alunos de 40 escolas para verem um espetáculo para crianças que conta a história da dança. Depois os estudantes fizeram cartas para os personagens e mandaram. Quer dizer, refletiram de alguma forma sobre o que viram. Se não for dessa forma, mesmo discutindo o espetáculo depois, a coisa não rende, a criança só vê, não assimila. O trabalho continuado de formação das professoras é essencial. Além da falta de informação, a falta de formação dificulta o acesso do público ao teatro. Fora isso, o Vila Velha fica no centro da cidade, que está se esvaziando cada vez mais. A gente tem pensado em antecipar o horário dos espetáculos. A gente senta a cada fim de ano para decidir como fazer com o horário alternativo, que é, normalmente, às 19h. Pra ter outro espetáculo, no mesmo dia, só se for às 21h. No próximo ano, só vai ter o horário das 20h e os infantis, nos fins de semana, às 16h.

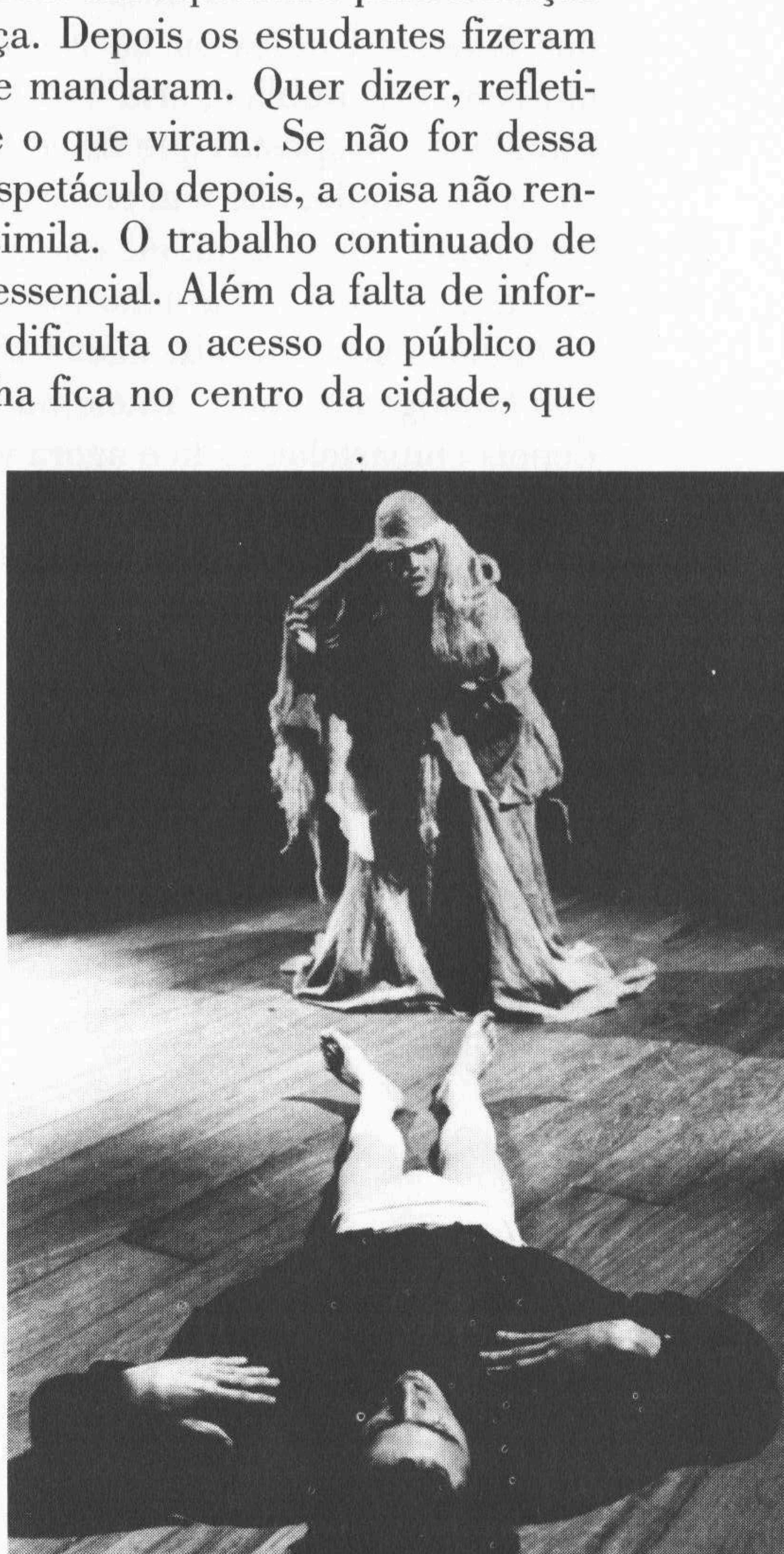


Foto de Marcio Meirelles: *Fausto*, de Johann Wolfgang Goethe, direção de Marcio Meirelles. Grupo Avelãz y Avestruz, 1978. Jorge Santori e Carlos Nascimento.

Fátima – Você viajou bastante, tanto sozinho quanto com espetáculos. Vendo de longe o nosso teatro, o que é que chama mais a sua atenção, no sentido estético, criativo? Qual é a nossa especificidade, se é que ela existe?

Eu acho que existe uma grande massa de teatro mais comercial, de entretenimento mesmo, que é comum, tanto faz aqui, nos Estados Unidos ou na Europa. E que é bom que tenha também, cria público, cria movimento. Mas tem encenadores, trabalhos e propostas que fazem toda a diferença. Um Zé Celso, por exemplo, não tem em lugar nenhum no mundo, porque ele é daqui, ele tá aqui, ele tem a história do Brasil nele. É isso que a gente tem... Eu acho que agora o Rio e São Paulo têm trabalhos mais autorais, mais trabalhos de grupos, coisas menos homogeneizadas. Antes, na década de 1970, tinha isso, depois empastelou tudo e agora volta o movimento da encenação autoral, do grupo que também assina a encenação. Isso é que faz a diferença. Um teatro comprometido com refletir e questionar o que somos.

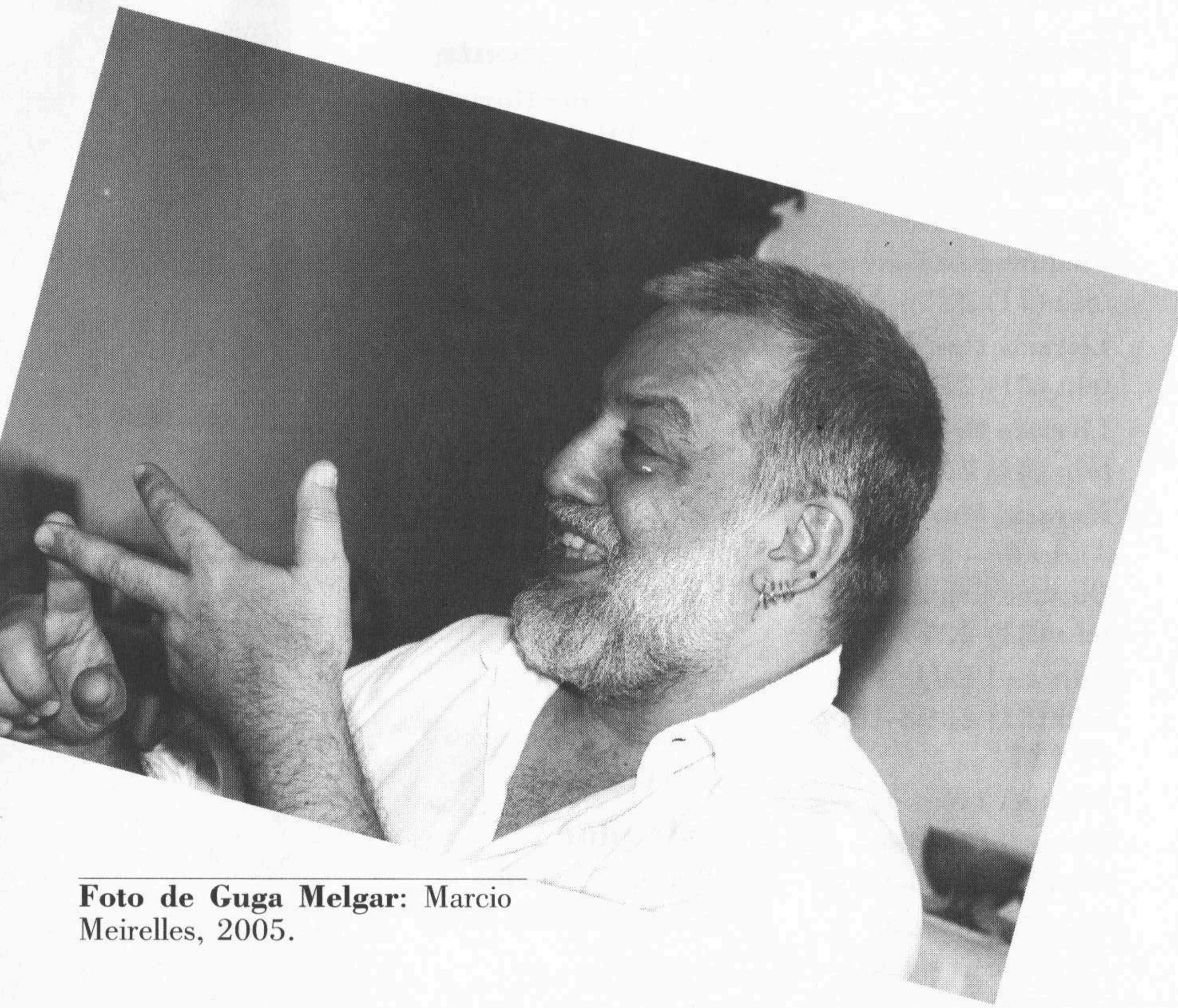


Foto de Guga Melgar: Marcio Meirelles, 2005.

Folhetim
Teatro do pequeno Gesto

Onde encontrar

Rio de Janeiro

Livraria
Leonardo da Vinci –
tel.: (21) 2533 2237

Livraria Timbre –
Shopping da Gávea –
tel.: (21) 2274-1146

Livraria Prefácio –
tel.: (21) 2527-5699

Livraria Folha Seca –
tel.: (21) 2507-7175

Livraria Mário de
Andrade – Palácio
Gustavo Capanema –
tel.: (21) 2279-8071

Editora UFRJ / FCC –
tel.: (21) 2295-1595
r.: 127

Livraria Ligue Livros –
Campus Uni-Rio –
tel.:(21) 2543-1369

Casa das Artes de
Laranjeiras – CAL –
tel.: (21) 2225-2384

São Paulo

Livraria Cultura -
Conjunto Nacional -
tel.: (11) 3285-4033

Livraria Belas Artes -
tel.: (11) 3256-8316

Belo Horizonte

Galpão Cine Horto -
tel.: (31) 3481-5580

Livraria Scriptum -
tel.: (31) 3223-1789

Livraria Crisálida -
tel.: (31) 3222-4956

Curitiba

Livraria
Solar do Rosário –
tel.: (41) 222-3260

Porto Alegre

Livraria Cultura -
tel.: (51) 3028-4033

Caxias do Sul

Livraria do Maneco -
tel.: (54) 223-7133

Salvador

Teatro Vila Velha –
tel.: (71) 3336-1384

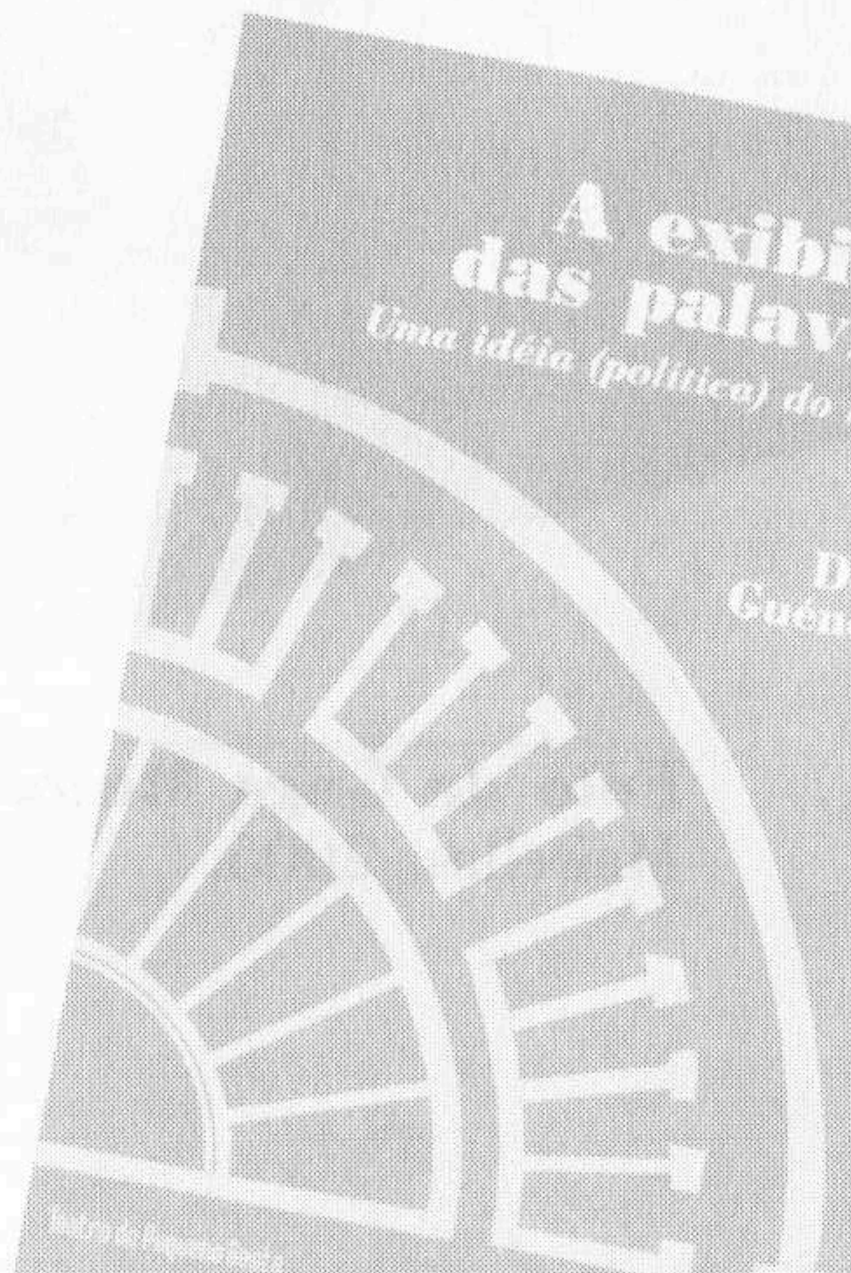
Goiânia

Fernanda Fernandes –
tel.: (62)9204-5809

Natal

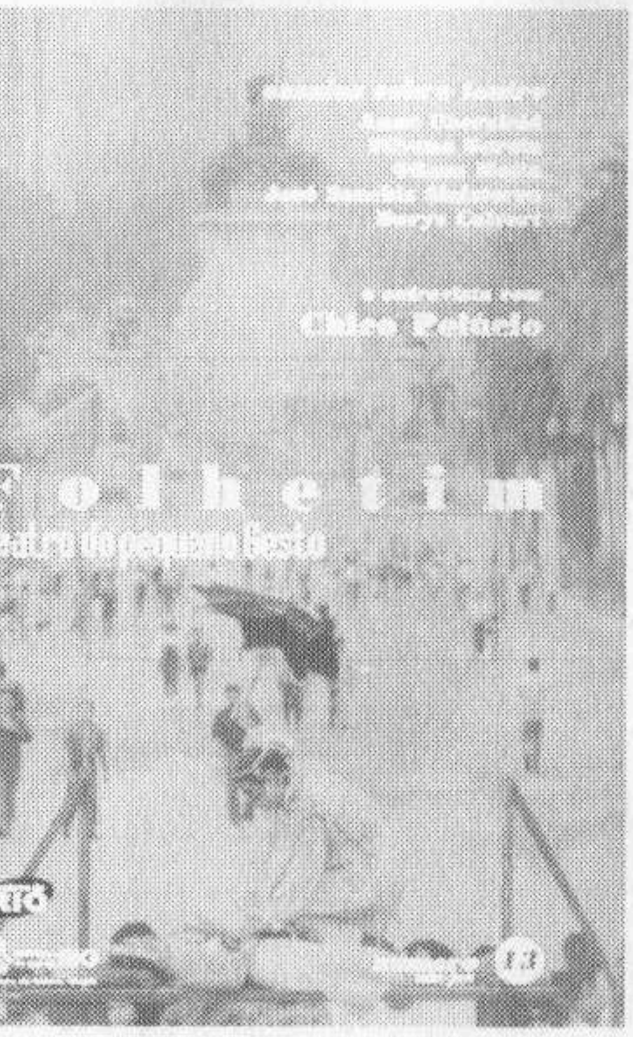
Centro de Pesquisa e
Formação Teatral –
tel.: (84) 3212-1663



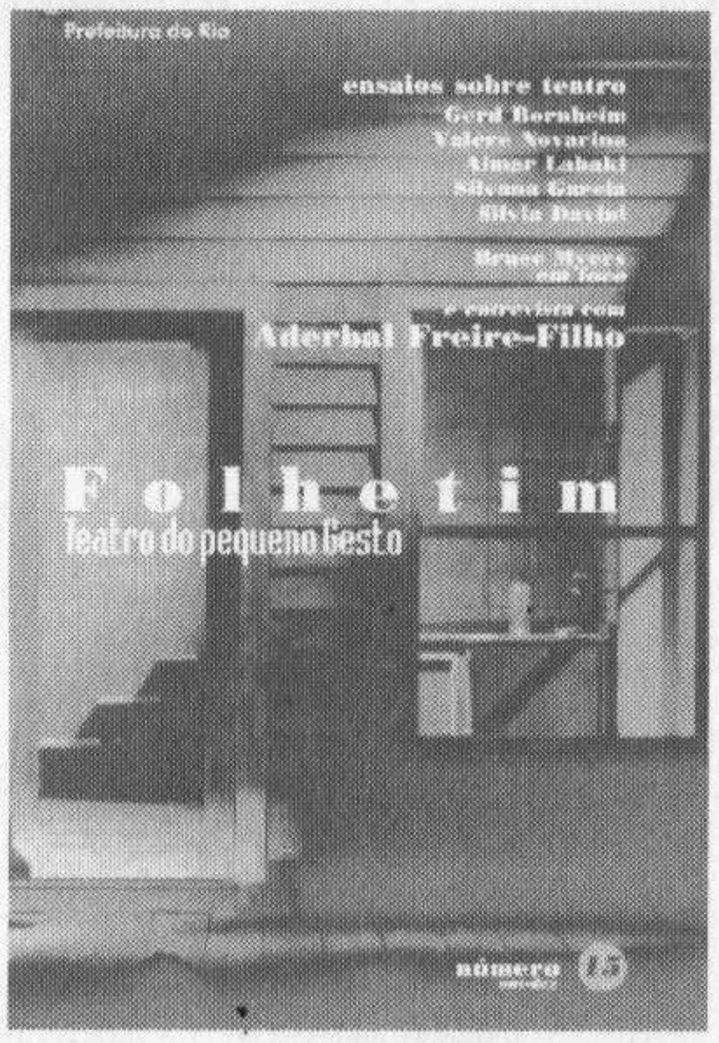


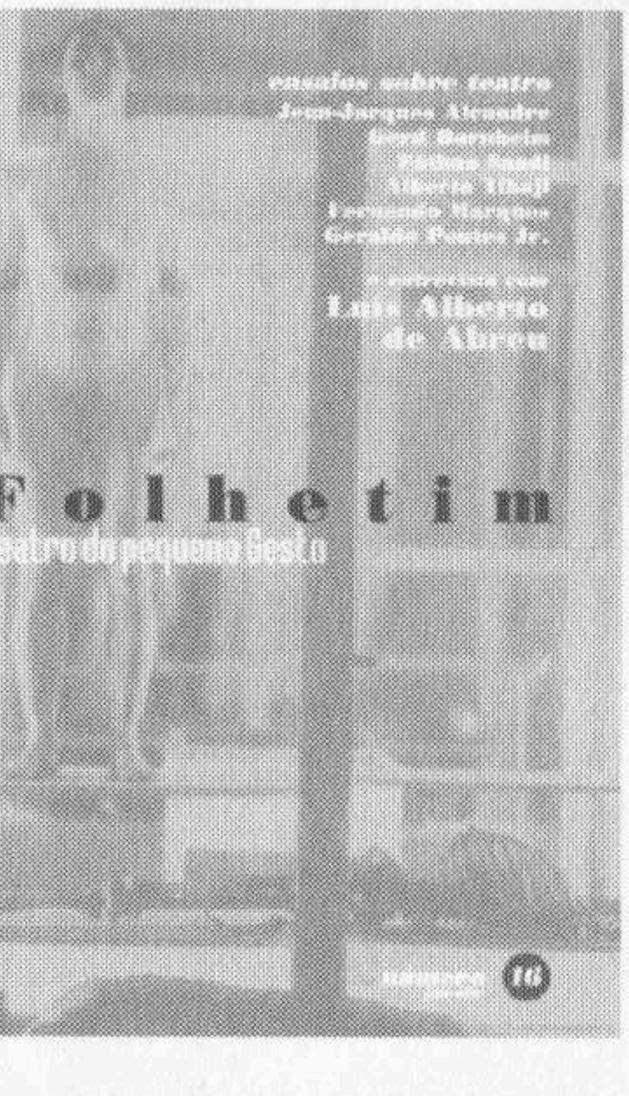
Se preferir adquiri-los por via postal,
telefax: 21-2558-0353

Visite também a página
www.pequenogesto.com.br/folhetim.
Lá você vai encontrar artigos e entrevistas
de números esgotados de *Folhetim*.

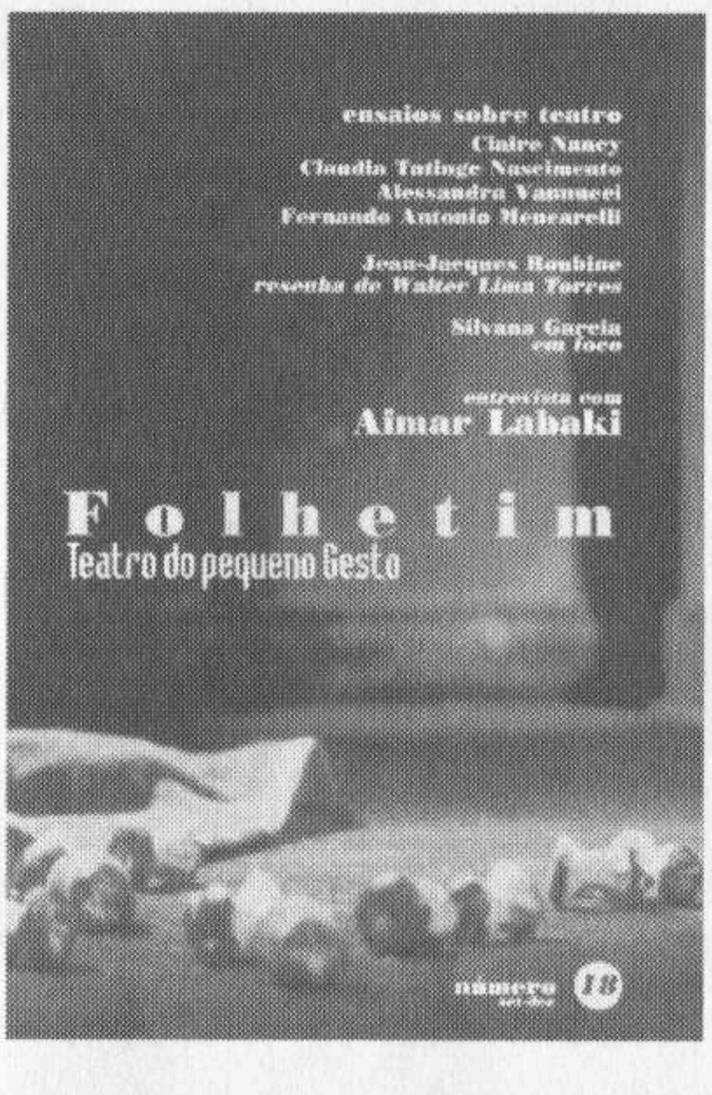






















Centro de Artes Cênicas da Funarte:
uma equipe a serviço do teatro,
da dança, da ópera e do circo.

Prêmio Funarte Petrobras de Fomento à Dança

edital 2005

Prêmio Funarte Petrobras de Fomento ao Teatro

edital 2005

www.funarte.gov.br

www.cultura.gov.br

direcao-ceacen@funarte.gov.br

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE
funarte

Ministério da Cultura

BRASIL UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL

cólofon

Esta revista foi composta na tipologia Bodoni em corpo 12/13,5 e impressa em papel Pólen Soft 80g/m². Na entrevista e na seção *Em foco* utilizou-se também a tipologia Geometric 415 Md no corpo 11/12. A capa foi impressa em papel cartão supremo 250 g/m² com laminação fosca. Tiragem de 1000 exemplares. Impresso na Sermograf.

Dedicada ao projeto **Convite à POLITIKA!**, desenvolvido pelo Teatro do Pequeno Gesto ao longo de 2005, esta edição apresenta artigos e entrevistas que procuram pensar, de modo produtivo, o sentido do teatro na nossa sociedade.

Em *Teatro e identidade coletiva. Teatro e interculturalidade*, o ensaísta francês Jean-Jacques Alcandre demonstra, a partir das características da criação e da comunicação teatral, a importância do teatro tanto no processo histórico de formação dos estados nacionais quanto no interior de grupos sociais que põem à prova sua capacidade de convivência e mestiçagem.

Ensaio sobre a poética na República de Platão, de Pedro Süssekind, ressalta o primado da verdade sobre a criação artística defendido por Platão e a crítica nietzschiana a esse conceito.

Luiz Camillo Osorio propõe, a partir do prisma da crítica, um devir político para a arte e um devir artístico para a política.

Silvia Soter aborda a relação entre arte e sociedade sob o viés dos projetos artísticos com finalidade social, analisando a experiência da Escola de Dança da Maré.

Silvana Garcia discute a (im)possibilidade de um teatro político nos dias de hoje.

Na seção *Em foco*, o produtor e diretor Antonio Carlos Bernardes faz um balanço do Fórum das Artes-Rio e da situação atual da Cultura no município e no país.

Christine Junqueira destaca a oportunidade do lançamento da coletânea de críticas publicadas por Yan Michalski entre 1963 e 1982 no *Jornal do Brasil*.

Na entrevista, Marcio Meirelles, diretor do Bando de Teatro Olodum e do Teatro Vila Velha, de Salvador, apresenta sua trajetória teatral em consonância com a busca de um teatro que, ao mesmo tempo, reflita sobre as questões estéticas e sobre sua inserção social.

Teatro do pequeno Gesto

9 771415 370001