

TEATRO É IGUAL A GOIABADA

MARCIO MEIRELLES

A ÂNCORA RODOU SOBRE A ESCOLA DE ARQUITETURA, SOBRE A ESCOLA DE BELAS ARTES E PARECE QUE PAROU NO TEATRO. PARECE. . .

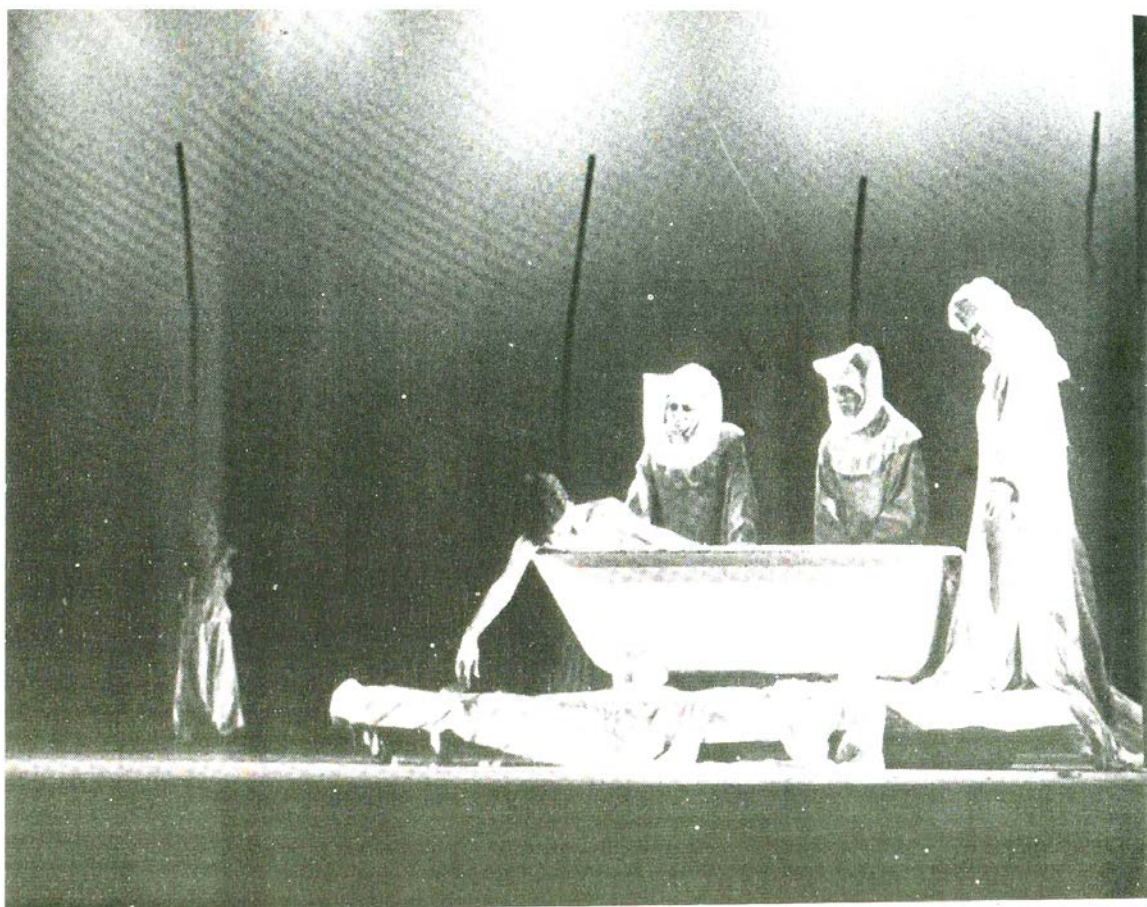
Eu não ancorei no teatro, fui levado a ancorar. Desde pequeno se faz teatro no quintal de casa. Toda criança faz teatro. Apesar de que toda criança desenha, mas nem por isso se fixa em artes plásticas. Acho que foi uma opção da minha inquietude. Pintar somente não me bastava. Eu pretendia mais. E acho que o mais do mais de todas as linguagens só o teatro pode dar: essa visão quase que perfeita do real e do imaginário. No teatro eles estão juntos e isto é insubstituível.

Essa coisa sempre me fascinou, no fundo: o trabalho do ator, esta mentira que ele assume no rosto, na linguagem. Ele é obrigado a tocar a verdade de qualquer jeito, sob pena de ser ridículo.

Existe também o fato de que todo o meu trabalho como artista plástico é uma mistura de coisas. Uma mistura de lixo, de pedaços de recortes, de técnicas diversas. E a verdade de que eu nunca fui muito disciplinado, e isto me dá, me deu dores de cabeça, mas me proporciona emoções gostosas, e o teatro também tem essa mistura.

No teatro é possível misturar as coisas mais ainda que nas outras artes. Na linguagem do teatro convergem muitas linguagens. O teatro é muito próximo de outras linguagens. Não que englobe todas, mas é vizinho de todas. E essa riqueza e possibilidade sempre me encantaram.

E fui chegando ao teatro, e estou aqui. Quer dizer, agora estou meio afastado, porque fazer teatro com as produções desta santa terra, não estou querendo mais não. Não quero mesmo.



DE RAPUNZEL A ÉDIPO CLIP

Eu comecei no teatro universitário, estava conversando isto com alguém um dia desses, que comecei no teatro universitário numa época em que no teatro universitário aqui em Salvador, começava a explodir coisas interessantes.

Dele, saímos eu, Rogério Menezes, Marfuz, Aninha Franco, Celinha Bandeira e algumas outras pessoas que pararam de fazer teatro mas caminharam por outros caminhos que têm a ver. E era interessante porque não existia nada pré-fixado, nem técnica, nem linguagens pré-estabelecidas. Nós fomos inventando isto juntos.

E então, depois de outros parêntesis, comecei com o **Avelãz y Avestruz**, que também era um bando de gente que estava começando. Alguns com experiência, outros não, mas enfim, não existia um dogma. Não existia uma técnica. Não existia nada, só uma vontade de conhecimento... assim, empírica. Imagens individuais, emoções. E fomos inventando juntos uma maneira de fazer teatro, que suprisse a nossa deficiência técnica. Um jeito, uma estética que acabou por transformar-se numa técnica nossa, chupada de coisas que líamos, ouvíamos, víamos.

Por tudo isto tenho um respeito pelo Avelãz, pelos atores que trabalharam comigo, por aqueles do teatro universitário, mas principalmente pelo pessoal do Avelãz, e muito principalmente por Maria Eugênia que estava mais perto de mim e me passava melhor a realidade de um ator. Em razão de nossa proximidade

podemos discutir mais de perto o que é um ator sobre o palco. Porque um diretor só pode fazer alguma coisa se ele sabe isto e eu, apesar da busca, ainda não sei e quero saber, já que é isto que me fascina no ator: que diabo ele é em cima do palco.

Bem, com o Avelãz pintou Rapunzel, numa idéia de Maria Eugênia, e que foi escrita por mim para ela e para Jorge Santori. Era um texto pueril, se muito, mas enfim, a idéia era interessante.

Depois eu fiz **A Rainha** de Aninha Franco. E posso dizer que estas duas peças se localizam numa pré-história do trabalho do Avelãz e no meu trabalho de diretor. Nós estávamos começando a entender alguma coisa a respeito de teatro.

Depois de **A Rainha** eu fiz um trabalho que foi muito importante, com a comunidade de Porto Seguro. Trabalhei lá com adolescentes, com crianças, com adultos, com vários setores da comunidade de Porto Seguro. Utilizei técnicas de teatro, de “dança, de música, algumas inventadas”. E *aí* quando eu voltei fiz **Fausto**, que era um objetivo meu mesmo antes de ir até Porto Seguro.

E Fausto foi muito importante como a descoberta do teatro mesmo, do teatro teatral, da coisa que faz um espetáculo. Uma descoberta mais científica e menos emocional que em **Rapunzel** e **A Rainha**.

Depois de Fausto veio Alice, que já foi uma descoberta completamente emocional do que é o teatro no corpo. Os atores davam porrada, tomavam porrada, descobrindo o teatro através do corpo humano, melhor dizendo, do corpo quase que divino do ator.

E Alice aconteceu por um acaso, porque nós íamos fazer **Drácula**, mas o ator que eu havia escolhido para fazer o Conde, preferiu ser pescador a essa altura da vida dele.

Mas como eu não enxergasse outro ator para a substituição, resolvi com o Avelãz fazer Alice, e foi uma boa troca porque nos deu a possibilidade de sair de casa. Nós fizemos a trajetória da nossa Alice. Ela descobre como se cresce, como uma pessoa se torna adulta, e isto para o grupo foi muito importante, tanto que até hoje os atores que fizeram Alice têm entre si um pacto de sangue.

Depois de **Alice** veio **Baal**, sem dúvidas uma viagem mais funda nessa busca emocional. Nessa história de descobrir o teatro, mas descobrindo o inferno, descobrindo a morte através do corpo do ator. E nesta busca um ator teve hepatite, quebrou o dedo, se estrepou todo. Foi uma viagem terrível, muito orgânica, mas muito científica.

Nós alcançamos uma consciência precisa de cada gesto, de cada detalhe, aonde ia com cada coisa. Corremos sérios riscos com estas coisas, mas foi um outro pacto que nós fizemos.

Nesse ponto nós resolvemos partir para um espetáculo mesmo. Um espetáculo para fora, o que coincidiu com o convite de Lia Robato para fazer Salomé.

Em Salomé, o Avelãz teve contacto com outros grupos: com o Grupo Experimental de Dança da Universidade, com atores que não viviam a nossa viagem, com músicos da Orquestra Sinfônica que não estavam nem um pouco interessados em nada disto. Caimos num espaço aberto, com alguma coisa completamente diferente de tudo que havíamos feito até aquele momento. E então nós descobrimos a fórmula teatral para o público. O espetacular. O grandioso. As possibilidades quase operísticas da voz no texto. O texto cantado em prosa. A fala com ritmo. A possibilidade que a voz humana tem de altos e baixos, acelerações e retardamentos. As possibilidades dos gestos também.

E neste período surge uma aproximação minha com o teatro oriental, com o teatro que não se perdeu, que não perdeu a função mágica, ritualística, que se repete igual há séculos, e há séculos consegue arrancar da platéia exatamente a mesma emoção, consegue arrancar emoção de mim que não entendo uma palavra de japonês, porque é um espetáculo inenarrável.

Então em Salomé nós exploramos mais que nunca essa coisa oriental do teatro, essa raiz oriental que o teatro tem, e que mesmo o teatro ocidental ainda conserva.

Além disso, Salomé nos permitiu uma outra viagem: a tentativa de alcançar o mistério feminino, do desejo desenfreado, do desejo sem palavra porque a palavra de Jokanaan (João Batista) foi cortada.

Mas, depois desta busca ao feminino, bandeiosamente, nós resolvemos montar O Pai de Strindberg. Na verdade, falaram para mim que eu devia conhecer, ler, fazer Strindberg, porque tinha muito a ver com o meu trabalho, com o trabalho do Aveláz. E então eu li Strindberg e me encantei pelo Pai, que discute exatamente isto: a tentativa de colocar uma palavra, de colocar uma ordem no deírio do desejo feminino, mas é impossível.

É impossível porque é impossível colocar uma razão na origem, como é impossível colocar uma razão no fim. E O Pai fala sobre isto, sobre esta coisa que escapa aos homens e que está mais próxima das mulheres, desde que elas conhecem fisicamente a origem por exemplo. E nós nem isto.

Fizemos O Pai e foi muito lindo porque era a síntese do que tínhamos feito até aquele momento. O Pai reunia todo o nosso trabalho de uma maneira absolutamente sintética. Era um espetáculo curto, aliás o primeiro espetáculo curto que fizemos. Não durava nem uma hora, mas nesse tempo estava depurada toda a linguagem que vínhamos buscando, com essas viagens às vezes muito sofridas do Aveláz.

O Pai não gerou sofrimentos, em absoluto. O único sofrimento que ele gerou foi com o real do teatro, com a produção, com não ter lugar para ensaiar e ensaiar num cantinho do palco do Teatro Castro Alves. Coisas que nós tentamos fingir esquecer quando queremos fazer teatro.

Ainda tentamos dar uma virada nessa história, fazendo uma produção pensando na produção. Pensando no lado real, prático, assim fizemos um espetáculo infantil que produzisse o adulto.

Como nós já havíamos trabalhado em Salomé e no Pai com o Anticália, resolvemos remontar Rapunzel, usando o repertório de música renascentista e medieval do grupo, fazendo uma opereta infantil.

Assim, nós pensávamos em ganhar dinheiro, mas foi um delírio, porque eram vinte pessoas na produção e dividir a bilheteria com vinte pessoas é utopia, e nós caímos na utopia. Fizemos um espetáculo lindo, mas não ganhamos dinheiro.

Entretanto, a esta altura nós já havíamos amadurecido, já sabíamos o nosso caminho, e as pessoas já sabiam de nós também. Foi aí que pintou uma coisa que nós há anos buscávamos, tentávamos concretizar, que era ter um espaço nosso. Pena que este espaço não veio na hora certa. Veio antes, ou depois, não sei. Sei que não estávamos preparados para tal.

Foi uma época de crise interna do Aveláz. As pessoas precisavam trabalhar com outras pessoas. Precisavam ter outras experiências pessoais e particulares, e ficou meio caótica a nossa relação com o espaço. E eu que estava segurando mais a

onda, não tive clareza suficiente para fazer o necessário, e ao invés de promover coisas pequenas que ocupassem o espaço, fiz Macbeth.

Não que Macbeth tenha sido um erro. Para mim como diretor foi excelente. Uma das melhores coisas que fiz. Uma das mais ricas, e das que curti mais. Macbeth foi o oposto do Pai. Fiz um painel imenso de toda a vivência do Avelãz y Avestruz. Não era a síntese. Era um painel com uma função muito clara para mim: trabalhar com o teatro oriental, num texto clássico do teatro ocidental. Usar as idéias de Brecht, por exemplo, num texto de Shakespeare. Uma grande mistura. Um texto de Shakespeare quase que na íntegra, com poucas frases cortadas, montado através de Brecht, com idéias de Brecht; e estética, roupas, toda a forma do teatro oriental.

Algumas pessoas não concordaram com a personalidade do Macbeth, porque eu não fiz dele um anti-herói, fiz dele um canalha, e um canalha pequeno, que é o que ele é.

Mas o que me interessava era o espetáculo mesmo. Era a relação de Macbeth com o todo, com a comunidade que ele manipula, e destrói a ordem, em busca do poder absoluto, sem conseguir repor outra ordem, pondo tudo por água abaixo, se estrepando.

Bem, em Macbeth eu aprendi a coisa mais importante da minha vida: que teatro só se faz com prazer. Isto é fundamental. Só assim se consegue dar prazer ao público. Tem que se ter prazer fazendo uma tragédia. Tem que existir prazer em chorar. Tem que haver prazer em cada gesto sobre o palco. E mais que isto: o processo de elaboração tem que dar muito prazer ao ator. Muito mais que o prazer exibicionista de ser visto por uma platéia. O prazer de fazer que é o prazer do teatro.

O prazer do palco é uma bobagem. É uma perversão boba, pequena. A perversão grande, a perversão que vale a pena é esta: a do prazer de fazer.

Aprendi isto com Macbeth, porque foi muito sofrido fazê-lo, foi muito duro o processo. Acho que foi o mais doloroso de todos. Nós já possuíamos consciência desse lado real do teatro. Não havia como escapar. Não existia mais a coisa infantil de fazer por fazer. Não. Existia o lado real, que era importante, que contava muito, e aí quase que desisto do teatro definitivamente.

Acontece que nesta época, ganhei um convite para visitar os Estados Unidos, exclusivamente para assistir ao teatro de lá. Ver os grupos, a técnica, etc... e então mais uma vez me certifiquei que estávamos completamente errados, fazendo teatro desse jeito que fazemos.

Teatro, antes de mais nada, precisa ter uma empresa que a profissionalize. Não é essa coisa do teatro dito empresarial, essa coisa sacana, essa coisa careta, mesquinha, que as pessoas fazem aqui dizendo que estão fazendo teatro empresarial, enquanto fazem um comércio sujo com o teatro.

Eu sempre defendi o teatro de equipe, cooperativado, e continuo achando que é uma boa maneira de se trabalhar. Só que numa cooperativa tem que existir divisão de trabalho, com pessoas exclusivamente dedicadas ao lado financeiro do espetáculo. O ator não pode se preocupar com isso também. Ele já constrói a cena. Já é muito.

Não tem vedetismo nisto. O ator deve pensar em dinheiro, é óbvio. Tem que pensar em tudo e em todos. Estar ligado no cenógrafo, no figurinista, no contra-regra. Ele não pode é desempenhar esses papéis. Ele precisa desempenhar o papel dele, de ator, para que seja bem desempenhado. É necessário um staff que cuide das outras tarefas.

Quando eu cheguei dos Estados Unidos, fiquei tentando fazer isto mas a política cultural do estado havia mudado, cor.. a mudança de governo da época, e nada para ninguém porque geralmente os órgãos competentes são incompetentes. Eles são lamentáveis. Nada para ninguém e muito menos para mim, que sempre fui uma ameaça para as pessoas que a esta altura dominavam, tomavam conta do teatro na Bahia.

E então, o que fiz? Fiz a Charanga Lítero Musical Amigos de Pagu, que era uma veia do Avelãz, que era exatamente o que faz(amos no ensaio, o prazer que existia nos ensaios, a brincadeira que rolava e jamais ia à cena. O que aparecia na cena era a coisa terrível, formal, exata, precisa. A brincadeira nunca passava. A brincadeira ficava entre nós, nos pertencia.

Por outro lado, a Charanga Lítero Musical Amigos de Pagu era o nosso lado brasileiro, que nunca tinha sido exposto. Nós sempre pegamos o clássico: O Pai, Baal, Macbeth; e fizemos teatro brasileiro com esses clássicos. Mas não havia o deboche da semana de 22 que é a coisa mais brasileira desta terra, porque é a mais cheia de coisas estrangeiras a serem deglutidas, a serem devoradas. Isto não aparecia no nosso trabalho, e a Charanga Lítero Musical era isto.

Antes de ir para os EEUU já estávamos com o embrião da Charanga mas só quando voltei, fiz espetáculos infantis com ela, e foi uma outra experiência.

Na Charanga havia a linguagem infantil que não era boba. Nem era um conto de fadas como Rapunzel, nem essa coisa babaca de mensagem cristã, cristã no pior sentido da palavra. Era uma coisa divertida, gostosa, sem pretensão de ensinar absolutamente nada. Com o intuito de divertir e ligar a criança ao teatro, ao fato teatral, no que é o palco, no que são os atores brincando sobre o palco; para despertar o prazer da criança pelo palco, por essa coisa fantástica e gostosa; sem abusar dessa coisa débil mental de balão mágico. Nos espetáculos da Charanga havia gente falando poemas em francês, coisas picantes, poemas de Bandeira, de Cecília Meireles, texto de Jorge Luis Borges, e por aí vai.

E tenho certeza que fui feliz nesses dois trabalhos, porque o termômetro do teatro infantil é a platéia infantil. Se as crianças não se levantam, ficam sentadas até o fim, ficam sem "participar", sem gritar: foi por aqui, foi por ali, sem "participar" brincando em cima do palco, atrapalhando os atores; se eles ficam sentados, assistindo o espetáculo que é para ser assistido, pode ter certeza de que ele é bom.

E foram bons esses trabalhos, assim como Rapunzel.

Depois da Charanga, eu fui convidado pelo departamento de dança da Ufba. para fazer um espetáculo, que misturasse o teatro e a dança, e cada vez mais eu me apaixonei pela dança com esse trabalho, com meu trabalho de teatro. E cada vez mais eu entendi que era uma bobagem separar as coisas, que não há essa diferença, que são uma coisa só, e a única diferença que pode pintar entre estas duas linguagens é que no teatro a palavra é indispensável. A palavra é quem norteia o teatro, e a dança não. A dança independe da palavra. A dança pode ser completamente abstrata.

E fiz A Noite, e A Noite também foi uma busca minha nesse universo feminino, que venho buscando desde sempre, desde Fausto inconscientemente, desde Alice, Salomé, sei lá. E A Noite era um pensamento sobre isto. Quase um monólogo sobre isto. Sobre esta coisa feminina que existe no universo, este lado feminino que existe no universo. Foi bom fazer, foi bom trabalhar com aquelas mulheres, foi bom dedicar

o espetáculo a Maria Eugenia, que de certa forma é a fonte de onde eu tirei o espetáculo.

Mas falhou novamente essa coisa do _p.al, da produção. É muito difícil trabalhar atualmente sem isto. Já estou com trinta e um anos e acho que treze de estrada no teatro, e não dá mais para fazer só pelo prazer de fazer, pelo crescimento que dá, porque é um crescimento muito grande, é um gozo muito grande, é um espelho que se tem, é a possibilidade de se ver o que se é, o que há no fundo do homem, o que há com o homem, o que se é como parte da humanidade e da raça humana; não como no divã do psicanalista, por que são coisas distintas. Na verdade é um espelho aonde se conhece o outro que se é.

Contudo, é preciso mais que isto. É preciso que o público vá, porque o público vai. É preciso uma divulgação. Pessoas encarregadas da produção, para que se faça uma coisa decente, direita, sem os atores precisarem ficar loucos porque as roupas não ficaram prontas, ou porque estão sem dinheiro para isto e aquilo. Pessoas que dêem ao ator a mesma segurança que eu sei que dou dirigindo. Eu sei que um ator quando eu trabalho com ele, sobe ao palco certo do que está fazendo, do que tem de fazer. Pode até não ser bom, pode ser uma droga, mas ele tem confiança nele próprio.

Eu duvido que algum ator que tenha trabalhado comigo, tenha subido ao palco sem saber o que fazer, sem a certeza de que está bem, de que está direito, de que é aquilo mesmo.

Esta segurança precisa existir do lado prático. Ele precisa saber que sua roupa vai ser lavada sem que ele precise levá-la para casa, ou ter de usá-la até o final da temporada suja, fedendo a suor. Tem estas coisas pequenininhas que juntas, fazem do teatro baiano este caos, aonde todo mundo faz tudo, e ninguém faz nada bem porque é impossível.

É impossível entrar no palco sem esta garantia, sem saber se vai abrir a bilheteria com público do lado de fora, sem saber se vai haver espetáculo porque pode vir uma pessoa a menos que o elenco... É frau trabalhar assim.

E não dá, não dá pra fazer teatro sob as asas do poder, sob as asas dos órgãos oficiais que manipulam para onde querem a cultura baiana. Quando eles não conseguem manipular a ideologia, manipulam a possibilidade de concretizá-la. É preciso desmontar isto.

E então tem que existir uma estrutura, uma infra-estrutura forte que mantenha a ideologia fora disto. Uma empresa com pessoas que não queiram subir ao palco, que não gostem do palco, que odeiem ser atores; que gostem de dinheiro, que queiram ganhar dinheiro com teatro, que gostem dos atores, uma pessoa que tenha um caso com alguma atriz, que tenha interesses que não seja o interesse exibicionista de fazer teatro, porque também não é interessante ter um produtor que trabalha porque quer um papel no espetáculo, ou porque tem outro interesse que não seja ganhar dinheiro com a sua produção. Eu acho que um produtor tem que querer ganhar dinheiro, e aí ele vai fazer bem, produzir bem.

O produto tem que ser muito bom, muito bonito, muito bem feito, muito bem acabado, para vender. É como goiabada. Tem que ser gostoso. Tem que ser bonito. Tem que ter uma embalagem legal. Tem que ter um apelo legal para que as pessoas comam goiabada, aquela goiabada, descubrirem que ela é gostosa e comprem outra vez. Teatro é igual a goiabada.



A ASSINATURA DO DIRETOR MARCIO MEIRELLES

Eu acho que um diretor é um bom diretor quando consegue não querer ser ator. Quando ele consegue enxergar que o ator é melhor que ele. Que o ator é mais corajoso, e se arrisca mais que ele; e que em razão disto está mais perto da verdade. Um bom diretor ao construir o espetáculo, deve deixar que o espetáculo pertença mais ao ator do que a si próprio.

Quando leio um texto, por exemplo, às vezes não aparece nada na cabeça. As imagens vêm a partir do trabalho com o ator. Outras vezes eu imagino uma cena, e aquela imagem daquela cena me dá prazer porque eu imagino o ator encenando ela. É um prazer perverso, de voyeur mesmo. O prazer de olhar. Vou fazer isto porque vai ser muito gostoso assistir o ator fazendo isto.

É o que acontece quando eu faço figurino, por exemplo. Quando invento uma roupa, não invento uma roupa desenhada, mas sim uma que tenha movimento. Imagino como o pano vai se comportar daquele jeito, usado daquela maneira. Quer dizer: imagino a roupa para o pano e para o ator que vai vesti-la.

Assim, quando imagino uma cena, eu a imagino para o ator. Acho que um diretor é diretor quando consegue isto: ver o ator e admitir que ele está mais perto da verdade, reconhecendo que está ali só para ajudar, para dar uma direção. Que ele está ali, não porque conhece o caminho que vão trilhar, mas porque tem um

mapa e conhece a região. Isto é de Peter Brook. O diretor vai descobrir o caminho com os atores. É um trabalho uníssono. Talvez eu escolha para o ator imagens que mais se pareçam comigo em algumas horas, mas noutras devo ir por imagens minhas que se parecem com ele. De qualquer jeito é uma relação a dois. Nunca uma relação narcisista.

Eu acho que esta marca, esta assinatura que meu trabalho tem, é uma maneira minha de organizar imagens que as vezes nem são minhas porque tudo que faço tem uma relação. Você vê um desenho que fiz, um espetáculo, um clip, alguma outra coisa. Você sabe que fui eu quem fiz. É o jeito de arrumar as imagens.



EL DIRECTOR

Eu sou bonzinho. Nunca bati em ninguém. Agora, exigente, sou mesmo. Exijo o olhar, um gesto, pequenos detalhes. Fico em cima de detalhes mesmo, porque tudo que está em cima do palco, é para ser visto. Se dois personagens estão falando, um outro tem que estar ali. Tudo no palco tem que ser coeso, vibrando na mesma tonalidade, e eu sou perfeccionista neste sentido.

O ator baiano tem que ter muito prazer quando está no palco, porque o resto do prazer, o prazer real, é difícil. O sustento dele, as coisas que ele pode comprar, as roupas que pode usar, os lugares que pode frequentar, as viagens que pode fazer, isto está alheio ao trabalho dele de teatro. Então de teatro só fica mesmo o prazer de estar em cena, porque mesmo os ensaios são muito duros, muito problemáticos, confusos e loucos. Porque não tem ônibus, apesar de que a discussão naquela hora seria o que o espetáculo precisaria para acontecer no dia seguinte. E então o ator tem que ir embora.

Assim, os ensaios são torturantes, e o ator só fica com o prazer do palco, mas esse prazer é muito efêmero, é muito pequeno e pouco. Não chega a ser um orgasmo, porque não chega a ser real. E fica difícil uma pessoa investir em si mesmo para chegar a este prazer. Fica difícil pagar aula de dança, canto, de música para educar a voz, para cantar, para falar mesmo, falar de uma maneira mais bonita,

mais rica. Fica difícil ter uma boa alimentação.

Então eu acho que o ator baiano faz milagres quando não abandona o teatro, quando não vai embora daqui. Quando eles trabalham comigo, eu tento preservar esse negócio do prazer necessário. Tento evitar discussões demais, tento evitar coisas que outras pessoas não só não evitam, como provocam; coisas como rixas pessoais, ciúmes, essas paixões que não caminham juntas com o teatro, caminham com outras coisas.

Eu acho que é isto: nós gostamos do palco, gostamos de fazer teatro, e vamos nos permitindo fazer o impossível dentro das condições reais que temos. Só para fazermos teatro, estarmos no palco. Não sei para quê.

Mas eu acho que nós temos que ter um pouco de amor próprio, de paixão mais egoísta pelo teatro, de amor mais cuidadoso, tentando fazer as coisas certas.

Porque se eu não houvesse ensaiado Baal oito meses, oito horas por dia, com um elenco disponível para isto; porque se nós não fôssemos pagos para fazer Salomé, recebendo um salário razoável, nós não teríamos feito Baal ou Salomé. Então nós devemos ter cuidado com as condições que temos para fazer as coisas.

Infelizmente, nem greve podemos fazer. As pessoas iam achar engraçado. Os "órgãos competentes" iam adorar. Mas eu prefiro não fazer nada até ter condições reais, até essa infra-estrutura pintar, porque ela tem que pintar, porque é isto que o teatro merece.

ESTE TEXTO FOI CONSTRU(DO A PARTIR DE UMA ENTREVISTA DE MARCIO MEIRELLES CONCEDIDA A ANINHA FRANCO, EM 14/01/1986 NO ESPAÇO BLEFF; E REVISTO PELO PRÓPRIO ENTREVISTADO, APÓS O EXPURGO DAS PERGUNTAS E CARACTERÍSTICAS MAIS MARCANTES DA PALAVRA ORAL. APÓS ESTA ENTREVISTA, O DIRETOR VIAJOU AOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA DO NORTE, COMO CONVIDADO, PARA TRABALHAR COM GRUPOS DE TEATRO DE LÁ, VOLTANDO UM MES DEPOIS POR RAZÕES PESSOAIS. ENCONTRA-SE ATUALMENTE DIRIGINDO O PROJETO TEATRO DA FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATOS.

Foto (Capa) - Carlota Gottschall

Foto (contra-capas) - Artur Duarte

Foto (espetáculos) - Márcio Meirelles e Beg

Edições Espaço Bleff - Bahia - 1987

Endereço: Rua Daniel Lisboa, 22, Brotas, Salvador, Bahia

Impresso na



APOIO CULTURAL:

OMS Pré-Moldados Ltda.