

“O corpo é resultado do que vivi, como estudei, como fui educado, da profissão que adquiri. E também é a história das suas adaptações psíquicas, emocionais.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 28 de maio de 2010, em São Paulo.

As gestualidades e os limites físicos do corpo são reveladores da nossa própria individualidade. É dentro dessa premissa que Ivaldo Bertazzo, diretor teatral e mentor do Método de Reeducação do Movimento, vem desenvolvendo desde os anos 70 um trabalho voltado para congregar pessoas de diferentes profissões e classes sociais, tendo o corpo como objeto de interesse. Em suas pesquisas, chamou essas pessoas de “cidadãos dançantes”. “O corpo é resultado do que vivi, do que estudei, da profissão que adquiri.”

Recentemente, Bertazzo trabalhou os elementos da cultura indiana com os jovens da periferia. “Quando trago essa estranheza cultural de um lugar distante, é porque sou contra fechar os garotos na sucata do bate-lata, de só ouvir funk”. Hoje, a proposta já evoluiu para criar dançarinos profissionais. “Porque, se não, o cara se acomoda no trabalho social, fica seis, sete anos ganhando vale-cozinha.”

Paulistano, nascido em 1950, Bertazzo começou a dançar aos 16 anos. Teve aulas com Tatiana Leskova, Paula Martins, Renée Gumiel, Ruth Rachou, Klauss Vianna e Marika Gidali. O coreógrafo diz não se considerar “um bom administrador”, mas lamenta a falta de estrutura no âmbito da cultura que promova a formação profissional da figura do gestor e do produtor. “Não é uma deficiência para o mercado cultural ter um produtor sem grandes capacidades?”

Quando você começou a dançar e coreografar? De onde veio o interesse?

O processo pessoal de dançar vem dos ímpetos adolescentes. A gente tinha modelos muito preciosos, únicos: Mykhail Baryshnikov e Rudolf Nureyev. Eram modelos a alcançar, como um jovem que via o Bruce Lee e desejava ser um grande lutador de kung fu. Esses modelos ajudam muito a vocação de um jovem. Quando você tem esse exemplo, vai trabalhando o instinto vocacional para se transformar em artista.

Onde você cresceu?

Sou de São Paulo, de uma família da Mooca que, felizmente, escutava muita música erudita, cantores de ópera. Era uma doença familiar e a gente era obrigado a escutar. Nessa obrigação, criou-se um exercício de escuta. Por isso digo que o jovem que tem desejos de se transformar em um artista precisa de modelos ou de professores que trabalhem vocacionalmente. Senão não chega lá. Isso é muito frágil hoje em dia. Pergunte a um garoto que quer ser ator o que ele tem visto de teatro. Aí você descobre que esse jovem não fica na porta do teatro, como nós ficávamos na adolescência até que o porteiro nos deixasse entrar porque não tínhamos dinheiro para pagar. Você via Zé Celso Mar-

tinez, Antunes Filho, Teatro de Arena, o balé do Maurice Béjart que chegava da Europa, Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, enfim, todo mundo, até Chico Barrigudo. O que esse jovem, que deseja ser artista hoje, vê? Nada. Ele quer ser um grande artista com nome. Como? Eu não sei.

Quais foram as suas referências no trabalho como coreógrafo?

Pego etapas muito importantes: quando surge a dança moderna americana, havia Martha Graham, José Limón e Merce Cunningham. São tendências que viraram grandes escolas e que produziram seus espetáculos com uma marca no período dos anos 60 e início dos 70. Ajudava muito ver tendências coreográficas e uma meta de linguagem. É isso que um coreógrafo precisa, ter um estilo, uma tendência. Depois chega Béjart e vão surgindo aqui no Brasil muitos exemplos. Inclusive um exemplo máximo de dança e de teatro contemporâneos que é Pina Bausch. Ela traz modelos de trabalho para nós. Qual é a trajetória hoje olhando um Béjart ou uma Pina Bausch? Como esses coreógrafos desenharam sua carreira? Há coerência, não é cada dia uma coisa. Aprendi também como coreógrafo, com o teatro, para além da dança. Como já mencionei, tenho meus mestres: Vianinha, Zé Celso e Antunes Filho. A gente passou por períodos catárticos na ditadura e no teatro brasileiro. Isso nos ensinava. Eu queria ser um coreógrafo, um dançarino, mas isso tudo fazia parte da minha escola. Você não aprende só com a dança.

A dança moderna americana chegava ao Brasil em espetáculos ou como informação?

Chegava, por exemplo, com Ruth Rachou e Clarisse Abujamra – eram as que tinham condições de estudar lá. Elas vinham e traziam para nós esses conhecimentos técnicos. Vi muito Alvin Ailey, via companhia do Merce Cunningham, da Martha Graham. Depois teve o Carlton Dance, que ajudou muito, mas já mais recentemente. Eu assisti a espetáculos da Pina Bausch aqui, em São Paulo, seis dias seguidos. Isso ajudava a gente como estudante de coreografia.

Quando você começou a trabalhar, como conseguia viabilizar os seus projetos? Como criava um espetáculo? Da concepção ao financiamento.

Comecei com o desejo de ser dançarino, mas descobri que sou uma pessoa que produz, que constrói e que dirige. É mais a minha praia. Já tinha uma escola e sobrevivia dando aula – até hoje isso acontece. Lembro que, em 1974, decidi fazer o meu primeiro espetáculo. Fiz com dinheiro da escola. A produção cultural não tinha ainda esse custo que tem hoje. Desenvolveu-se tecno-

logia, abriu-se mercado, há muitos técnicos de palco, de iluminação, de cenografia, de tudo. E agora há competição, principalmente aqui em São Paulo, que é o maior produtor cultural da América Latina. Não dou conta de ver tudo que existe em São Paulo. Porém, as coisas foram ficando mais caras, surgiu a Lei Rouanet. Tenho uma lembrança da minha amiga Fernanda Montenegro dizendo que sentia saudades de viver viajando pelas cidades apenas às custas das bilheterias dos espetáculos. Não existe mais volta para isso. Como você vai cobrar a produção artística? Um ingresso a R\$ 200 ou R\$ 300? É insensato. Aliás, nós, que somos patrocinados, estamos pouco a pouco sendo obrigados a fazer preços populares. Cabe a nós deixarmos um elitismo e conseguir trazer classe média, média alta, alta ou baixa para sentar em uma plateia juntos e assistir a um espetáculo. É assim que a cultura se desenvolve em outros países. Não devemos mais fazer um espetáculo para apenas um tipo de público.

Muitas vezes, nesse processo de Lei Rouanet, o produtor começa com o espetáculo já pago. Não há uma necessidade de se buscar a bilheteria. O que você acha disso?

Não sei. Fiz alguns espetáculos, que não tiveram grande sucesso, e não foram muito bem vistos pelo patrocinador. Entendo que fazer coisas mais comerciais às vezes é para agradar o patrocinador. O público hoje é vasto. Há público para ver besteiro ou uma pornochanchada; há público para um teatro de vanguarda na Praça Roosevelt; ou para grandes produções musicais. Se você me pergunta: “Vamos fazer alguma coisa sem dinheiro? Para a mídia?”. É muito difícil, não sei. Talvez abram-se novos formatos com a internet. Talvez a gente ache soluções para trazer público. Mas também é interessante a dificuldade. Ela traz alternativas para os recursos: você procura acordos com escolas, existem as excursões de senhoras que vêm e vão de van do interior para assistir a um espetáculo, muitas opções. Você precisa trabalhar.

Você citou as senhoras nas vans. Houve uma crítica sobre isso há algum tempo. Dizia que os espetáculos estavam se adaptando a esse tipo de público. Como ter liberdade de criação frente ao público e ao patrocinador?

Não vejo nada disso. Os parceiros que constroem arte no Brasil e que reclamam disso talvez saibam ou estudem pouco. A arte vai ficando mais popular e vã, porque eles próprios não têm recursos de estudo para conseguir seduzir públicos variados. Mas o teatro é mágico. Você pega um pano, chacoalha e tem uma luz específica. Então, alguém diz: “Eu vou morrer afogado. Eu vou morrer afogado”. E morre naquele rio criado com pano. Na plateia, você chora.

É qualidade artística. Artista não pode dormir tarde. Tem que trabalhar, fazer outras coisas. Artista boêmio era da minha época. Hoje não sobrevive mais se não lê, se não estuda. Minha amiga Fernanda Montenegro, por exemplo, não para de ler e de ver filmes de vanguarda.

Você pode seduzir e ter liberdade.

Você seduz. Eu, recentemente, fiz *Noé, Noé! Deu a Louca no Convés*, um musical que eu criei, brasileiro, em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense. E o que me diziam da região, dos guetos? “Não vai lá, hein? Eles só gostam de funk, não faça isso”. Ou então: “Põe um funkeiro que aí você traz público”. Fizemos tanto sucesso! Vinham garotos de dez anos com papel na mão, veio a Dona Alda, que assistiu ao espetáculo oito vezes. E choravam, batiam palmas. Só gostam de funk na periferia? Não é verdade.

Você criou o conceito “cidadão corpo”. O que é? Que ideia é essa?

Isso foi uma tendência em 1975 e 1976, quando percebi manifestações muito precisas de fotógrafos amadores, corais amadores, artistas plásticos, pessoas que realizavam isso mesmo não sendo profissionais especializados. Percebi um terrorismo na dança. Lógico, eu desejo ver aquele corpo de bailarino precioso, mas quis fazer algo mais teatral com a dança, mais rico. Para quebrar barreiras. Eu falava: “Vai quem quer, mas para ir quem quer, tem que investir quatro, cinco meses, ensaiando diariamente”. E no projeto Cidadão Dançante era dona de casa, advogado, estudante, todo mundo junto. Sociabilizava e aproximava-os da encrenca que é uma produção cultural e artística. Tinha uma senhora de 76 anos que cantava músicas de Schubert, tomando chá em uma cadeira. Era de cair no chão! Era uma ex-professora de matemática de um colégio do estado. Essas pequenas preciosidades abrem, inclusive, a visão dos profissionais. Era muito incompreendido. Como cobrar ingresso? Só que o Cidadão Dançante recrutava o melhor cenógrafo, o melhor figurinista, o melhor artista gráfico. E fez muito sucesso. Foi aí que eu fiquei famoso. Mobilizava seu modo de se comunicar no trabalho, porque corpo é uma ferramenta de comunicação. Ele aprende a falar, cantar, mexer, trabalhar em equipe. Hoje em dia nos pedem isso no meio corporativo: encontros com empresas para trabalhar isso que o Cidadão Dançante exigia.

Esse projeto acabou?

Não acabou. No corpo que fazia o Cidadão Dançante havia a mãe libanesa, o pai italiano, o tio espanhol, a mãe cabocla, o irlandês... esse brasi-

leiro que está aqui há 500 anos é um corpo misto. É muito complexo trabalhar com esse corpo, que eu conheci dando aula. E ele não acabou. Fui trabalhar com jovem da periferia, sim, porque começou uma tendência de trabalharmos no social. Eu não conhecia esse outro corpo, do brasileiro filho da raça negra, filho de índio, caboclo. Isso modificou todos os meus conceitos. Não trabalha igual o corpo. As companhias de dança contratam tipos de corpos que não vão se machucar: aquele cuja perna vem na orelha desde que nasceu. Esse machuca pouco, aguenta o tranco, pula e não cansa. Eu trabalhava com corpo de periferia, que é curto, rígido, mas é um metal que você bate e vibra. Parei um pouco o Cidadão Dançante, mas passei para a periferia.

Foi uma transferência.

É. Começaram a surgir trabalhos dessa forma. Com o movimento.

Sobre esse corpo biológico. O que é o corpo? O que é lidar com isso em um país como o Brasil com diversos corpos? O que você aprendeu dessa mestiçagem?

Existe o corpo da classe média, que tem carro, que se apropria pouco da cidade. Isso limita o seu corpo no uso de espaço e de níveis. Já na sala de aula dá para ver o aluno que veio de metrô e o que veio no seu carro. O corpo é resultado de várias coisas. Da genética, que você recebe de herança: se o meu pai era um negro da Namíbia, seguramente isso está inscrito na minha tipologia; se era um espanhol operário durante a época industrial, ele se revela de outro jeito. O corpo é resultado também do que eu vivi, de como estudei, de como eu fui educado, de qual profissão adquiri. Como você dá aula para uma bibliotecária que passa o dia classificando algo ou para uma pessoa que vende sapato, que sobe, desce, atende, agacha? São corpos diferentes. E o corpo também é a história das suas adaptações psíquicas e emocionais. O bailarino de companhia é um corpo que não tem essas marcas. Você vai dizer: “Mas não é gente?” É, mas ele adquiriu pouco dessas marcas. É um veículo fácil de trabalhar, um instrumento do coreógrafo, faz tudo. O corpo do Cidadão Dançante é esse que traz características da sua genética e do seu trabalho, e que você usa em cena. Estou falando do jeito que eu me adaptei a isso. E o corpo da periferia é o que mostra uma raça mais pura. É perigoso falar em raça pura, mas eu quero dizer que têm poucas mestiçagens, entende? É muito uniforme quando você trabalha com jovem de periferia. É interessante de ver, é o retrato de uma raça.

Você montou um espetáculo com elementos da cultura indiana com crianças de periferia. Logo depois veio uma novela da Rede Globo com essas características. Como você vê o olhar que as crianças têm sobre isso?

Todo trabalho social que utiliza a arte para o desenvolvimento de um jovem é “arte e educação”, mas isso também é muito vasto, não é? Tenho um entendimento de acelerar processos de aprendizado, ampliar o que ele não teve na escola pública, processos que um filho mais privilegiado tem na esquina: inglês, computação. De qualquer forma, em casa, os pais ouvem ópera, ouvem a Barbra Streisand. Na periferia, é fechado em um único campo de visão artística. Quando eu resolvi fazer dança indiana, é porque descobri que, ao perguntar a jovens de periferia sobre a história da família, havia quem falava que o bisavô era um mestre em maracatu. Aí eu perguntava: “Você faz maracatu?”. E ele: “Não faça essa coisa xarope, não! É coisa da minha família”. Trouxe essa estranheza de uma cultura distante, porque fui contra fechá-los na sucata do bate-lata, de somente ouvir o funk. Isso é uma barreira, uma fronteira cultural tenebrosa. Você tem que quebrar as paredes, trazê-los para cá e conhecer a cultura do mundo. Foi muito forte o resultado da dança indiana. Quando os meninos viram a dança indiana na televisão, era uma Bollywood, que é divertido, mas uma Bollywood malfeita. Eles riam, achavam gozado, porque não tinha signo, não tinha musculatura trabalhada, era uma farra, servia para o contexto da novela, mas não era nada.

Aí entra boa parte do seu trabalho com produção, que é juntar o músico para fazer a trilha, a dança, o cenário, em uma composição complexa. Como se dá isso para produzir um espetáculo?

Primeiro a gente pega as linguagens, as culturas que vão entrar em conflito e em contato. Se era um indiano, com quem ele pode se encontrar no Brasil? Quais vão ser os músicos? No *Samwaad – Rua do Encontro* [espetáculo de 2003 originado do intercâmbio cultural de jovens de periferia em São Paulo], a gente decidiu por percussionistas populares, de escola de samba, maravilhosos. Como fazer o confronto? Estuda-se o grupo de lá e o daqui, e aí você faz a porroca, mas já tem um estudo musical do que será trabalhado, de como será exposto esse confronto. Todo encontro de culturas dá certo, depende da abertura. É que nós tínhamos tanto o Madhavi Mudgal, da Índia, como Benjamim Taubkin, do Brasil. Dois feras. Esses jovens da periferia também aprenderam dança indiana, mas o corpo deles continuou brasileiro, não perderam sua identidade cultural. Hoje, eles não tem vergonha de dizer que moram na periferia. Eles chegam nas empresas dizem: “Estou querendo esse emprego, moro na Ci-

dade Tiradentes”. Fala em um bom português, tem uma expressão adequada e mostra o seu desejo de entrar na empresa. É imediatamente empregado, porque o diretor do recursos humanos diz: “Esse é capaz”. Ele não esconde mais de onde é, como os meninos do Complexo da Maré faziam e não fazem mais. Sabem se comunicar melhor do que um filho de classe privilegiada.

O que é coreografar? É transparecer, abrir, soltar os bloqueios?

É construir diferentes estruturas e formas de locomoção. Abrir leques e gavetas de onde se tiram ferramentas diferentes para atender a sua coreografia. Isso não é soltar um corpo. O soltar prevê uma hierarquia, perdeu uma função. Você dá subsídios e informações de música, de uso de espaço, de diferentes formas de impulso, de um trabalho fisioterápico para ele não criar lesão. Os meninos da periferia fazem street dance. Imagina se eles fazem aquecimento para começar o seu street lá? Cinquenta por cento deles têm lesão no joelho aos 22 anos, não dançam mais. Se a gente puder levar essas informações a esses grupos, para que eles se preservem, vão sobreviver e desenvolver. Como jogador de futebol: você não quer vê-lo lesionado aos 23 anos por não ter tido um bom trabalho de construção para aquele tipo de gesto que ele faz diariamente.

Arte é processo criativo. Mas de quem é o trabalho que envolve conceber, captar, botar o espetáculo em pé? De um coreógrafo ou de outro produtor?

Sempre que inicio um trabalho, desejo que captadores de recursos surjam. Nunca tive muito essa oportunidade. Você bate à porta de patrocinadores e nem sempre é recebido. Mas surgem questões como a ligação entre o espetáculo e aquela empresa. Em um espetáculo que eu esteja falando sobre saúde, fica bonito para uma empresa de seguros patrocinar. Existem referências. Às vezes, um nome famoso também ajuda. Agora, o que sei fazer é escrever livro, fazer coreografia, dar aulas, preparar professores: é o que eu gosto. Não sou um bom administrador e esse é o meu conflito. Cadê a escola de produtores culturais? Porque os que você emprega custam caro e nem sempre são bons profissionais. É uma deficiência para o mercado cultural que gera muito dinheiro, mas tem carência de produtores qualificados. O que você emprega em um espetáculo? Um diretor de produção, dois assistentes de produção, mais dois contra-regras, dois maquinistas, três camareiras, mais assistentes. Fora cenógrafo, costureira e não sei o quê. Mas essa equipe é muito deficiente. Até hoje ouço falar de que já há escola para ensinar novos produtores. Cadê? É mentira. Esse é o problema central. A outra questão é

as leis de incentivo para a cultura que são muito burocratizadas. Ouso dizer que isso às vezes gera, inclusive, coisas ilícitas. Deveria simplificar as exigências para termos novos produtores no mercado. Cadê o futuro? Daqui a 20 anos, quem serão os produtores culturais? Eu já vou estar de bengala, sentado em uma cadeira de rodas. Eles precisam começar. Nesse sistema, extremamente “burrocratizado”, ele não consegue entrar. Vai trabalhar legalmente, vai cumprir as rubricas, mas é muito antigo o processo ali.

Seu discurso remete a referências do Teatro do Oprimido, do Augusto Boal. Como você vê isso?

Existem linguagens distintas. Temos que tomar cuidado. O teatro pode ser poético, simbólico, político. Você não pode ter só um tipo de expressão. Senão, é ditadura. Porém, o que eu fiz foi o seguinte: o público, que senta para ver o meu espetáculo, chora de emoção, porque vê no jovem uma universalidade. Ele não está fazendo a expressão do jovem de periferia, carente – como os jornalistas se referem ao entrevistá-los. Sim, carentes de computador em casa, de recursos bons, de transporte, de rede de esgoto em casa, mas não quer dizer que ele, mentalmente, seja carente. Ele está ali ralando para fazer o espetáculo. Em nossos espetáculos, não o configuravam como um jovem de periferia, podia ser com jovem de qualquer classe e de qualquer lugar do mundo. Foi esse nosso esforço. Mas nada contra os que usam a expressão “jovem carente”. O projeto Nós do Morro, no Rio, com o Guti Fraga, faz Shakespeare.

Como você trabalha o movimento físico e o universo psicológico do ator-bailarino?

Arte não é terapia. Mas ela pode resultar muito bem na construção de uma personalidade, pode trabalhar em núcleos neurais complexos. O que a arte faz é passar o processo quase neurastênico de a pessoa enfrentar o seu não-saber. Trabalha no seu sistema nervoso os exercícios de humildade, de confronto com as suas dificuldades, com a sua agressividade. Sem dúvida, tudo isso entra em foco no trabalho, mas é um trabalho coletivo. O que o ator ou o bailarino precisa fazer antes de pensar em trabalhar psiquicamente? Aprender a escutar um ao outro, a se colocar verbalmente de uma forma própria – tudo que a gente quer de alguém em uma empresa –, não deixar a privada suja que usou, chegar no horário, ter um entendimento das metas a serem alcançadas, trabalhar em grupo. Com isso conquistado, ele já teve crescimentos psíquicos que capacitam esse cidadão.

Você falou do Baryshnikov, dos grandes exemplos. O seu trabalho é voltado para construção de carreiras longas de dançarinos?

Gostaria que fosse.

O que você vê como exemplos possíveis?

Para o meu jovem da periferia, um modelo que tinha faleceu. Era o Michael Jackson. Um grande intérprete, que modificou mesmo a dança popular, trouxe suas marcas. Ele modificou formas expressivas, tinha uma qualidade técnica que teria que ser a meta nesse jovem. Ele não fez só o street, aquelas coisas no chão. Ele girava pirueta para ter bons breques. Sabia trabalhar com a luz, além de ser um bom cantor. Ele não se repetia coreograficamente. Era rico. O jovem aprendeu muito com ele.

E a carreira longa, você gostaria? Quais são as dificuldades para isso?

Quando iniciei esse trabalho, eu dizia: “Não importa no que esse jovem se transforme profissionalmente. Quero que ele se transforme como pessoa”. Aí achei que isso era um caminho um pouco evangélico. Já não falo mais isso. É outra coisa que eu faço. É assim: ele entrou para ser um grande músico, um grande bailarino ou ator. Se não for, em um ano eu o expulso do trabalho, porque viciam-se em trabalho social: “Vamos lá porque tem R\$ 150 de ajuda de custo”. Um vale-cozinha, uma enganação. O mercado de trabalho é curto, não dá para deixar ele ficar ali seis, sete anos para, quem sabe, ele falar: “Estou a fim de dançar”. Não. Ou vai para o mercado ou sai dessa onda. Hoje em dia, é para ser o melhor dançarino, cantor ou ator. Se não, sai.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/ivaldo-bertazzo/>