



A Cia. Do Latão, fundada em julho de 1997, desde então vem estudando o teatro épico. Em seus dez anos de trabalho, realizou algumas montagens de peças de Bertolt Brecht, como “Santa Joana dos Matadouros” e, seu último trabalho, “Círculo de Giz Caucasiano”, mas também criou uma série de espetáculos de dramaturgia própria, na busca por um teatro épico que fale da realidade brasileira. Em 2004, a companhia lançou o CD “Canções de Cena”, pela Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, que é um registro das canções criadas para as montagens e experimentos cênicos realizados entre 1997 e 2003: “Ensaio para Danton” (1996, refeito 1999), “Ensaio sobre o Latão” (1997), “O Nome do Sujeito” (1998), “Santa Joana dos Matadouros” (1998), “João Fausto” (1999), “A Comédia do Trabalho” (2000), “Ensaio da Comuna” (2001), “Valor de Troca: um Experimento Lírico” (2002), “Auto dos Bons Tratos” (2002) e “O Mercado do Gozo” (2003). Nesse CD pode-se perceber, através das músicas de cena, que sempre tiveram um papel muito importante nas peças da companhia, algo do que foram esses seis anos de pesquisas. Buscou-se neste artigo realizar uma análise de algumas músicas deste CD, no intuito de refletir sobre o importante trabalho desse grupo.

Poderia se dizer de algumas músicas do CD “Canções de Cena”, presentes, sobretudo, nas peças “Ensaio sobre o Latão” e “O Nome do Sujeito”, que são como que ecos, um pouco distantes e por vezes enigmáticos, de vozes que não são escutadas, de palavras que não são publicadas, notas suprimidas pela História. Nessas canções dá-se voz àqueles que a história deixou de escutar, e esses gritos, ou sussurros, não vêm mediados por quaisquer teorias, teses políticas ou sociais: aparecem, transpostas para a cena, imediatamente, canções, pregões, estrofes musicadas. Por vezes são sobrepostos por textos advindos de outras classes sociais, dominantes ou não, que procuram criar uma fala representativa das contradições nacionais. É como se as canções não nos deixassem esquecer da paisagem que circunda os diferentes discursos. O mais claro exemplo disso é certamente a faixa número 4, de nome “Pregões do Recife”.

Pregões do Recife
O NOME DO SUJEITO(1998)
(*canção*)

Vamos, meu amor
Pra beira do mar
Vapor já está chegando
Já ‘tá pra chegar
Minha mãe me deu
Com machucador

Bateu-me na cabeça
Mas não magoou

(*texto*)

Não vais nunca te aclimatar ao Brasil com este sentimentalismo vago.
Assim vais te tornar um nada, uma vala, uma ausência, um buraco sem fundo
no meio da noite. Tu ainda não existes. És uma aparência, uma triste aparência.
E pagar o que deves é o teu purgatório.

(*pregões*)

Sorvete, é de coco verde
Eu tenho lâ de barriguda pra travesseiro
Chora, menino, pra comprar pitomba
Ê munguzá. Ta quentinho o munguzá
Olha a macaxeira rosa
É boa, especial, cozinha com duas frevura, água
Freveu, ta cozinhada
E se deixa de molhar, fica espapaçada

A canção aparece ali primeiramente cantada por uma voz solista com respostas de um coro à *capela*. Muito brasileira, entre certa leveza da melodia, esperança do vapor que está pra chegar, e uma violência suportável, compreensível e até corriqueira, da mão que bate na cabeça, mas não magoa, ela introduz o texto que se segue, que aponta para uma formação supressiva e inconclusa da nação. Uma profusão de vozes, sem unidade, sem coerência, se faz ouvir então, e traça de fato uma paisagem sonora de alguma praça de uma Recife de antigamente. É interessante notar a ausência, aqui, de um coro de vozes organizado e articulado; o coletivo, quando surge, constitui-se apenas de um amontoado de falas cantadas sem uma organização externa, e mesmo quando surge o coro, é à *capela* que vem, sem determinação de fora, e cantado sem a tentativa de uma unidade timbrística do coletivo, ao contrário dos coros eruditos ou sacros europeus. Poderia se dizer: sem uma racionalização – no sentido weberiano – do todo musical. A coletividade unida, racionalmente organizada, unificada, não aparece. Mesmo nas respostas do coro à voz da “puxadora”, no início, ouvem-se as diferenças das vozes individuais na mesma melodia, e não incomodam as imprecisões de timbre e de afinação pelo fato de tal unidade perfeita, racionalizada e temperada não ser ali o que se almeja. Não existe tampouco contraponto: no trecho final, as vozes são sobrepostas, por assim dizer, irresponsavelmente – uma das principais características do contraponto é a organização *responsável* das melodias sobrepostas, pela mão de um compositor: as linhas devem *ceder*, em seus desenvolvimentos individuais, ao todo, para que coexistam com as outras linhas, e a arte do compositor está em

manter a individualidade melódica de cada uma delas, num todo responsável. É a representação da liberdade individual num coletivo organizado. Pegue-se qualquer fuga de Bach como exemplo da maestria em tal técnica. O cânon é, ainda que de todas a menos complexa, uma das formas de contraponto básicas: a melodia precisa ser criada de tal forma que possa ser sobreposta sobre si mesma, sem que desapareça em um todo meramente harmônico após a sobreposição. É um recurso que a Cia. utilizará em abundância em outras canções. Muito interessante é a utilização, por exemplo, de um cânon de origem suíça, na faixa 8, na qual são sobrepostas, para não dizer unidas, duas tradições musicais historicamente separadas: a linguagem vocal de origem européia, cristã, e a percussiva, de origem africana, num só lamento, como que unindo as diferentes tradições pela sua proximidade em termos de classes sociais e não insistindo em separá-las pelas suas diferenças. O cânon se parece com um clamor de algum camponês suíço doente, suplicando por um milagre, e poderia, guardadas as infundáveis diferenças históricas, geográficas, estilísticas, de linguagem, ser cantado por uma senhora nordestina, em dia de precissão.

Coro do camarada sapateiro
O MERCADO DO GOZO (2003)

Ei, soldados!
Abram os portões!
Abram os portões do cemitério
Deixem-nos chorar
Antonio Martinez
O camarada sapateiro
Levou no bucho
Doze balas de fuzil
Atenção, homens da força pública
Mandem ao longe os baderneiros!
Cuidem que a família do sujeito
Reze em paz seu morto arruaceiro!
O sapateiro foi assassinado, inspetor de polícia!
Suas mãos cheiram a sangue!
Cambada criminoso de estrangeiros!
Voltem para as fábricas,
Deixem os mortos sossegados
A ordem é manter a ordem,
A anarquia fora da última morada!
Voltem aos seus postos de trabalho!

Aos poderosos diremos:
Oferecemos nossos braços
Nosso tempo e nossas vidas
E vós ofereceis vossas leis
E prometeis felicidade
Mas ela não chega nunca
Por isso resolvemos tomar
A exata decisão:
A greve geral é nossa arma
Contra a ganância dos donos da vida
Abaixo a república de cartaz e as lantejoulas
Em que as leis são ficções
Cada governante um bufo de comédia
Fora à riqueza de poucos
À liberdade de ser escravo
À desordem burguesa
Fora o inspetor de polícia
Cão raivoso do patronato
Do Brás à Lapa
Do Cambuci à Barra Funda
A greve parou toda a cidade de São Paulo

É interessante colocar lado a lado a canção de cena da faixa 4 e aquela da faixa 24. As duas mostram-se, em vários sentidos, diametralmente opostas: aquela, à capela, esta, sempre acompanhada de um piano; aquela, uma sobreposição de vozes desorganizadas, justapostas a vozes individuais, esta, um só coro em oposição a indivíduos. Nos “Pregões de Recife”, a confusão das falas populares compõe uma imagem contraditória com a tentativa de organizar tal experiência em discurso, enquanto em “Coro do Camarada Sapateiro”, a ordem do proletariado organizado ameaça, calmamente, em tonalidade maior, a “desordem burguesa”. Mesmo quando, no final dessa canção aparece aquela mesma sobreposição desorganizada de vozes, utilizada em “Pregões do Recife”, tal recurso tornou-se já, por assim dizer, um tanto descontextualizado, como que uma desorganização puramente musical e desprovida de sentido, já que a letra esbraveja contra a própria “desordem” que ela representa musicalmente. Trata-se de peças diversas, que falam de momentos históricos diversos, poderia dizer-se, mas a música da segunda não se baseia em referências de época, ao contrário da primeira, e, no entanto, parece apresentar-se mais atrelada ao momento histórico de que trata, ou, ainda, à maneira como tal momento quer ser apresentado pela Cia., ou pelo compositor, que agora aparece como um organizador das vozes do coletivo do grupo teatral. É interessante notar, não em um sentido tecnicista, a dificuldade dos atores em

afinar o canto em uníssono. A dificuldade e a, pode-se dizer, artificialidade do coletivo aparecem, de maneira técnica, na imprecisão do canto, pois a forma rígida exige precisão na execução. Tal não se realiza, não por incapacidade dos atores, mas porque, uma das maiores dificuldades do canto coral, o uníssono perfeito, temperado, timbrado é onde, na linguagem musical, mais as diferenças entre os indivíduos precisam ser suprimidas, onde as assimetrias do coletivo saltam aos olhos se não forem corrigidas. Nos cantos populares, assim como quando o recurso aparece em “Pregões do Recife”, o uníssono não é temperado, nem tampouco muitas vezes sequer afinado: em geral há um “puxador” e o coro o acompanha, o segue, sempre de maneira inexata, e assim como não são temperados os seus instrumentos, tampouco o são as suas vozes entre si (isso quando há instrumentos de notas definidas; na maioria das vezes, no Brasil por exemplo, o acompanhamento sendo feito apenas por instrumentos de percussão sem notas definidas). Quando se submete, no entanto, um coro em uníssono à afinação racionalizada, temperada e implacável de um piano, o mais temperado dos instrumentos, os “erros” de cada indivíduo ficam evidentes. O treinamento de que um coro precisaria para ultrapassar tais obstáculos tampouco passa por um estudo técnico de cada um dos cantores separadamente, mas sobretudo por uma educação coletiva visando a adequação de cada um dos cantores à voz, ao timbre e à afinação alheios. País conhecido por tal treinamento exaustivo em suas salas de aula do ensino comum é a Suécia, e de fato são raros os coros, amadores e mesmo profissionais, que sejam perfeitamente afinados, em uníssonos e oitavas, no Brasil. A conclusão a que se poderia chegar é: provavelmente uma tal tentativa de expressão coletiva perfeitamente organizada só se possa realizar musicalmente em uma sociedade organizada para tal. Seria demais estender tal incongruência entre a estrutura proposta e a possibilidade de realização a uma certa distância entre teoria e prática, entre a representação da sociedade e ela própria? Sem se censurar a falta de uma *imitação* da realidade pela cena, mas visando o questionamento sobre a correspondência entre a *forma* musical e as estruturas sociais como um todo. A distância entre uma coisa e outra salta aos olhos e a canção parece apontar, positivamente, para uma vontade de coletividade organizada, inexistente, como em uma imagem utópica. Mas a imagem positiva se trai ao não conseguir realizar-se enquanto tal, pela distância mesma que a separa do real, daquela *paisagem*, sonora e social, que os “Pregões do Recife” não deixavam esquecer.

Entre as duas canções focalizadas, pertencentes a diferentes peças, a diferentes momentos da Cia., há certamente um caminho, que não se pretendeu traçar neste artigo. Tampouco se buscou dar conta aqui do CD como um todo, deixando-se de analisar, por exemplo, toda uma série de canções de cunho mais autoral, menos coladas às cenas, como “Kafka”, dentre outras. Também não se falou especificamente sobre toda a série de músicas bem-humoradas da “Comédia do Trabalho”, nem tampouco de “Xô, Xô, barata”, que mereceria certamente um

artigo inteiro, e claramente é a melhor e mais complexa canção do disco. Vale lembrar, no entanto, que o enfoque dado a esta resenha se espalha em músicas que utilizam estruturas semelhantes, tanto ao primeiro exemplo, “Pregões do Recife”, em canções como “Adeus, meu lindo amor”, “De quatro coisas” ou “Ai, Codó”; como também ao segundo, “Coro do Camarada Sapateiro”, em canções como “Todos ou nenhum” ou “Coro do ódio”, embora em nenhuma delas tais estruturas estejam, por assim dizer, tão claras e bem arquitetadas como naquelas escolhidas para a análise.

Alexandre Dal Farra é escritor, dramaturgo e músico. Está no último ano do curso de composição e regência da Faculdade Santa Marcelina. Foi bolsista em iniciação científica pela FAPESP na área de música contemporânea. Tem uma série de escritos literários e teóricos inéditos, além de um conto, João Ninguém, publicado em 2007 pela editora da UNICAMP, por ocasião do concurso UNICAMP 40 de contos. Escreveu a peça A Rua é um Rio, criada com o apoio da Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, em conjunto com o grupo Tablado de Arruar. Trabalhou também com a Cia. Teatro de Narradores como diretor musical. Atualmente é dramaturgo do grupo Tablado de Arruar.

